

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

**DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS ENTRE A
TRADIÇÃO E A TRADUÇÃO: UM OLHAR SOBRE O
GRUPO URUCUNGOS, PUÍTAS E QUIJÊNGUES**

Alessandro José de Oliveira

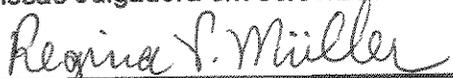
Campinas 2004

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

**DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS ENTRE A
TRADIÇÃO E A TRADUÇÃO: UM OLHAR SOBRE O
GRUPO URUCUNGOS, PUÍTAS E QUIJÊNGUES**

Alessandro José de Oliveira

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sr. **Alessandro
José de Oliveira** e aprovado pela
Comissão Julgadora em 30/08/2004.



Prof. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
-orientadora -

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito parcial para obtenção do grau de
mestre em Artes orientado pela Prof^a. Dr^a.
Regina Aparecida Polo Müller

Campinas 2004

| | |
|------------|-------------------------------------|
| UNIDADE | BC |
| Nº CHAMADA | F/UNICAMP |
| | OL4d |
| V | EX |
| TOMBO BC/ | 62743 |
| PROC. | 16-96-05 |
| C | <input type="checkbox"/> |
| D | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO | 11,000 |
| DATA | 11.03.05 |
| Nº CPD | |

BIB ID - 343461

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL - UNICAMP

OL4d

Oliveira, Alessandro José de.

Danças populares brasileiras entre a tradição e a tradução : um olhar sobre o grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues / Alessandro José de Oliveira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadora: Regina Aparecida Polo Müller.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Arte. 2. Antropologia. 3. Folclore. 4. Cultura popular. 5. Dança. I. Müller, Regina Aparecida Polo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

200506812

AGRADECIMENTOS:

A minha orientadora, **Regina Ap. Polo Müller**, por me mostrar que, apesar das fatalidades da vida, ainda assim, é possível fazer algo...

Ao prof **Eusébio Lobo**, pela amizade e carinho.

In memoria da minha mãe, **Maria de Lourdes de Oliveira** que sempre me deu os motivos para querer seguir em frente.

A **todos meus amigos**, por me ensinar a acreditar no valor da amizade, em especial ao **Walker Douglas Pincerati**, companheiro de todas horas, inclusive nas mais difíceis.

Ao Grupo “**Urucungos, Puitas e Quijêngues**”, que me ensinou que, apesar do mundo lá fora, é possível acreditar em outro mais alegre e festivo.

Aos professores da Banca de Qualificação e de Defesa bem como aos suplentes pelas colaborações.

SUMÁRIO:

| | |
|--|-----|
| <i>Índice de figuras:</i> | 8 |
| RESUMO | 9 |
| ABSTRACT | 11 |
| Introdução | 13 |
| Capítulo I: Introdução a Referencial Teórico | 15 |
| 1.1 - Referencial Teórico: a Cultura Popular | 15 |
| Capítulo II: O grupo de Danças Populares “Urucungos, Puítas e Quijêngues” | 39 |
| 2.1 - Da pesquisa no grupo “Urucungos, Puítas e Quijêngues” | 39 |
| 2.2 - Histórico do grupo “ Urucungos, Puítas e Quijêngues” | 41 |
| 2.3 - O nascedouro do Grupo “Urucungos Puítas e Quijêngues” | 48 |
| 2.4 - Os objetivos do “Urucungos, Puítas e Quijêngues” | 54 |
| 2.5 - A estruturação do grupo | 59 |
| 2.6 - O Cotidiano do Grupo | 71 |
| 2.6.1 - A entrada e a acolhida | 71 |
| 2.6.2 - O Ensaio | 76 |
| 2.6.3 - Para além do ensaio | 83 |
| 2.6.4 - Apresentações | 85 |
| 2.7 - O extra-cotidiano | 91 |
| 2.7.1 - Assembléias, oficinas, internaltas e biblioteca | 91 |
| 2.7.2- A Festa | 98 |
| Capítulo III: As Danças | 105 |
| 3.1 - O Urucungos, Puítas e Quijêngues no cenário das danças brasileiras | 106 |
| 3.2 - A dança do Urucungos, Puítas e Quijêngues | 109 |
| 3.3 - O Universo da Batucada | 113 |
| 3.3.1 - O Batuque ou Tambú | 114 |
| 3.3.2- Datação | 116 |
| 3.3.3 - Disposição do lugar | 117 |
| 3.3.4- A Coreografia | 120 |
| 3.3.5 - Figurino | 122 |
| 3.4 - Samba de Roda | 123 |
| 3.4.1 - Coreografia | 126 |
| 3.4.2- Música | 128 |
| 3.5 - Samba de Bumbo Campineiro: o bailado da Zabumba | 129 |
| 3.5.1 - Origem | 129 |
| 3.5.2 - Coreografia | 130 |
| 3.6 - Samba Lenço Rural Paulista | 133 |
| 3.6.1 - Origem | 133 |
| 3.6.2- Ritual | 136 |
| 3.6.3 - A bandeira ou estandarte | 139 |
| 3.6.4 - Figurino | 140 |
| 3.6.5 - Coreografia | 142 |

| | |
|--|------------|
| 3.6.6 - Modificações do Samba Lenço | 145 |
| 3.7 - A dança do Jongo: a Magia dos Tambores | 148 |
| 3.7.1 - Origem | 148 |
| 3.7.2 - O Ponto do Jongo | 152 |
| 3.7.3 - Ritual | 157 |
| 3.7.4 - A Magia | 157 |
| 3.7.5 - Coreografia | 161 |
| 3.8 - Dança: adaptação ou modificação | 168 |
| 3.8.1 - Como as apresentações conservam as tradições | 168 |
| 3.8.2 - A manutenção da dança | 173 |
| Capítulo IV: Tradição e Tradução | 175 |
| 4.1 - O conceito | 175 |
| 4.2 - O grupo como Tradição | 178 |
| 4.3 - O grupo como Tradução | 187 |
| 4.4 - O grupo como Fronteira entre a Tradição e a Tradução | 191 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 197 |
| BIBLIOGRAFIAS: | 199 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA: | 200 |
| PERIÓDICOS: | 201 |
| REFERÊNCIAS DA INTERNET: | 203 |
| ANEXO | 204 |

ÍNDICE DE FIGURAS:

| | |
|--|-----|
| <i>Logotipo do Grupo “Urugungos Puítas e Quijengues”</i> | 41 |
| <i>Apresentação do Samba Lenço Rural Paulista realizada no Sesc São Carlos</i> | 105 |
| <i>Apresentação do Samba Lenço Rural Paulistas –realizada no Sesc São Carlos</i> | 109 |
| <i>Apresentação Sesc São Carlos</i> | 113 |
| <i>Principais Instrumentos</i> | 128 |
| <i>Samba Lenço Rural Paulista</i> | 142 |
| <i>Samba Lenço Rural Paulista</i> | 142 |
| <i>Jongo Mineiro</i> | 161 |
| <i>Jongo Mineiro</i> | 161 |
| <i>Samba Lenço Rural Paulista</i> | 175 |

RESUMO

Essa pesquisa enquadra-se na leitura das danças populares brasileiras, que originaram o samba paulista, a partir do universo do grupo de dança "Urucungos, Puítas e Quijêngues".

Nele encontramos terreno fértil para perceber, na forma da dança, as transformações das tradições rurais do passado como um processo de manutenção dessas danças na atualidade. Assim, expressas no passado como manifestações festivas religiosas das cidades interioranas do Estado de São Paulo e hoje como manifestações parafolclóricas, elas seguiram muito mais o processo de transformação pelo qual passou essas cidades do que um processo de descaracterização.

Essas cidades eram constituídas como vilarejos que se urbanizaram e industrializaram-se adquirindo o caráter de metrópole, (como é o caso de Campinas) e suas transformações acarretaram as devidas adaptações dessas danças.

Por conta dessas transformações, a manutenção das danças do grupo encontrou formas de sobrevivência em dois tipos de re-arranjos que a ela tornou-se fundamental. Um deles apresenta-se na espontaneidade dadas pelas festas que o grupo mantém periodicamente e a outra inscreve-se numa forma peculiar de construir suas apresentações em função de um rigor e de uma organização estética muito mais policiada que nas festas.

Por sua oscilação dentro dessas duas formas de manejar o repertório de suas danças: uma para dentro - posta como festividades comemorativas e outra para fora - posta como apresentações espetaculares, podemos em nossas reflexões classificar o grupo em dois movimentos: o de tradição (festas) e o de tradução (apresentações). O primeiro deles

desdobrando-se em uma visão de mundo mais popular, caótica, em que vale muito mais o consenso e a outra numa forma mais 'intelectualizada', em que vale a regra e a organização.

Enfim, esses movimentos perpassam ainda a história do próprio grupo que se desloca de uma postura centralizadora para uma descentralizadora e permite-nos traçar uma reflexão composta dos seguintes elementos: tradição - folclórico - festas *versus* tradução - cultura popular (parafolclórico) - apresentações, e na fronteira entre eles o próprio grupo.

ABSTRACT

The focus of this research is the reading of Brazilian popular dances from the universe of the dance group called “Urucungos, Puítas e Quijêngues”, which are placed in the origins of the “Samba” from the state of São Paulo.

We can find in the group a fertile ground to distinguish, in the form of the dance, the changes of the past rural traditions as a rescue process of these dances in the present. Thus, these dances were expressed in the past as religious festive demonstrations of the country cities of the state of São Paulo, southeastern Brazil, and nowadays, as parafolkloric demonstrations, they followed more the inner cities transformation processes than a mischaracterization process.

These cities were built as villages which urbanized and industrialized themselves acquiring the status of metropolis (as the case of Campinas, in the state of São Paulo), therefore, these changes caused the adaptations of the dances.

By the account of these changes, the rescue of the group dances found ways to survive within two fundamental rearrangements. The first is the spontaneity of their regular festivities and the second is the peculiar way to build their presentations ruled by the rigor and by their aesthetic organization, much more watched than the first rearrangement.

On this swing between these two forms of managing their dance repertory – the first, introspected: laid on the celebrations; and the second, extroverted: laid on the spectacular presentations – we can classify the group into two movements: (1) the tradition (celebrations) and (2) the translation (presentations). The first of them is unfolding itself into a more popular view of world, chaotic, in which the consensus prevails and the second is more ‘intellectualized’, in which the rule of organization prevails.

Finally, in addition, these movements pass through the history of the group itself as it move from a centralized attitude to a decentralized one. Thus, this enable us to draw a reflection focusing the following elements: tradition, folkloric and festivities *versus* translation, popular culture (parafolkloric), presentations, and in the border between them, the group itself.

INTRODUÇÃO

A preocupação desta pesquisa nasceu da reflexão sobre a dicotomia existente entre o saber popular e o conhecimento científico. A inquietação dava-se justamente pelo fato de entender que, na atualidade, as fronteiras que limitam e definem tais saberes não mais se justificam e se ainda são acionadas, assim o são meramente para marcar diferenças sociais e políticas. Isso indica que na nossa sociedade a aquisição de conhecimento hierarquiza-se e arrasta consigo formas de poder e prestígio.

Assim, toda e qualquer forma de conhecimento que se afasta do processo formal de educação tem sua legitimidade questionável. Todavia, é extremamente curioso que os detentores do saber formal buscam, no âmbito de suas pesquisas, recorrerem freqüentemente aos detentores dos saberes informais e deles subtraem pensamentos que, a medida em que vão sendo processados pelos refinados instrumentos de pesquisa, tornam-se legítimos e dão àqueles que os buscaram méritos e titulações quase que incomensuráveis. O que fica flagrante nessa prática, no entanto, é a flexibilidade da fronteira entre o popular e o erudito. Muitas das pesquisas dos ditos eruditos são claramente sensibilizadas pela cultura popular, bem como, muitos dos 'benefícios' provenientes das pesquisas acadêmicas estendem-se a população que de certa forma as originou. Contudo, no que tange ao reconhecimento, essa flexibilidade fronteira, permanece assentada na separação. Propomos, portanto, que devemos ter a coragem de afirmar no mundo contemporâneo e, principalmente no mundo artístico, que "não existe uma cultura popular, ou uma cultura operária, ou uma cultura camponesa ou erudita. Existe a cultura viva e a cultura morta, existe a cultura de consumo (de bens eruditos ou populares ou operários - e consumir é matar) e a cultura de produção pelo indivíduo em grupo, com bens seja de que origem for" (Coelho, 1986, p.113).

Em outras palavras, nessa pesquisa, propomos o reconhecimento do universo popular e sua valorização como campo de conhecimento equivalente a qualquer outro campo de saber.

Por tudo isso, apresentamos no primeiro capítulo uma reflexão teórica que percorre as significações dadas ao termo Cultura Popular e suas fusões e confusões com aquilo que define-se como Folclore. Passamos por conceitos que conectam Cultura Popular ao espontâneo e exótico, alienação versus resistência, manutenção e permanência versus mudança, heterogeneidade e povo, produto e processo. No segundo capítulo tratamos da trajetória do grupo de danças populares Urucungos, Puítas e Quijêngues, apontando sua origem, sua história, seu processo de estruturação e seus padrinhos e subdividindo suas atividades entre o que está dentro do cotidiano como seus ensaios, suas apresentações e o que está fora do cotidiano como é o caso de suas assembléias, oficinas e principalmente suas festas.

No terceiro capítulo apoiando-nos em entrevistas, pesquisa participante e materiais de arquivos de fora e de dentro do grupo, organizamos um histórico dos sambas e dos jongs dançados pelo grupo bem como as modificações que essas danças sofreram no universo do mesmo.

Finalmente, o quarto capítulo apresenta a oscilação do grupo apoiada em relatos que o enquadra ora dentro da tradição, ora dentro da tradição, definindo-o na fronteira desses dois movimentos. Enfim, concluímos inserindo esse grupo no universo da resistência ao nosso modelo de sociedade vigente.

Capítulo I: INTRODUÇÃO A REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 - Referencial Teórico: a Cultura Popular

Esta dissertação tem como objetivo discutir a oscilação entre a tradição e a tradução. Em outras palavras, a manutenção e a permanência de um conjunto de danças folclóricas de tradição rural, dentro do universo urbano e contemporâneo da cidade de Campinas e suas modificações em função da passagem desse cenário rural para o cenário urbano. Cabendo, portanto, iniciarmos a discussão localizando um pouco da própria trajetória da Cultura Popular.

Ao perguntarmos o que é Cultura Popular (?), logo nos deparamos com algo quase que inatingível. Parece que toda vez que esse tema vem a tona o que se consegue é muito mais confusões que esclarecimentos.

Essa situação deve-se, principalmente, aos sentidos atribuídos a idéia de Cultura Popular através dos tempos. Em síntese, parece que ela tinha visibilidade e sentido no contexto passado, mas é quase que vazia de significado na atualidade.

Esse capítulo, percorrerá assim, alguns de seus sentidos a fim de demonstrar suas variações conceituais para inserirmos nossa leitura do grupo de dança popular “Urucungos Puítas e Quijengues”.

Ao tratar de conceituar Cultura Popular, devemos afirmar, logo de início que, tudo que podemos fazer é uma reflexão aproximativa dos significados que o termo carrega, pois de imediato, já sabemos que nosso ensaio, tomando as palavras de Geertz (p.20), não passará de "um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos". Seja um rótulo, seja um conceito formulado e enquadrado dentro de uma teoria complexa e eficiente o desafio proposto pelo termo sugere, desde início, uma postura reticente.

Se de um lado 'precisar' sobre o termo nos enche de insatisfação, de outro temos que reconhecer que tocar nele ainda mantém viva em nossa consciência a existência desse universo popular. Assim, quando nos referimos ao popular remetemos à idéia de algo que é do povo, algo simples, às vezes rústicos, com atributos mágicos e, de uma forma mais pejorativa, chamamos mesmo de grotesco. No campo da música, por exemplo, pode-se perceber como a idéia de popular é peculiarmente re-significada, seu espectro subdivide-se, grosso modo, em três grandes gêneros colocando o sentido de popular em um contexto que lhe é próprio. Assim, temos a música erudita, a música popular (MPB e POP) e a música tradicional (ou folclórica). A primeira, referindo-se aos grandes mestres das obras clássicas; a segunda, aos gêneros músicas bastante conhecidos (popular, no sentido de tratar dos temas do cotidiano num estilo musical que lhe é peculiar, como o caso da Música Popular Brasileira, a Bossa Nova, o Samba etc.) e a última, às músicas da tradição como é o caso das cantigas de rodas, do chamado sertanejo raiz e as sonoridades das manifestações folclóricas.

Desse modo, apesar dessas divisões, a origem do conceito de Cultura Popular surgiu atrelada ao conceito de Folclore. É somente no decorrer do tempo que eles vão sendo apurados. Por conta disso, em muitos momentos seus significados são atrelados e, em outros, são radicalmente separados:

Foi com o nome de Folclore que a Cultura Popular principiou a ser sistematizada e a receber a delimitação dos marcos de suas fronteiras. O termo, um neologismo criado pelo arqueólogo Wiliam John Thoms, surgiu na Inglaterra, em 1846, duas décadas antes de Edward Tylor introduzir um termo similar, 'cultura', entre os antropólogos de língua inglesa.

A palavra 'Volkslieder', criada por Herder para nomear o conjunto de canções que coletara na Alemanha entre 1744 e 1778, não atendia á proposição de

Thoms, que se referia aos estudos dos 'usos e costumes, cerimônias, crenças, romances, superstições, refrãos', conforme declara na sua carta publicada no jornal londrino 'The Atheneum', edição do dia 22 de agosto de 1846.

A proposição de Thoms provocou interesse entre cientistas ingleses, como Andrew Lang, George Comme e Edward Tylor. Com a participação de Thoms, fundam, em 1878, a 'Folklore Society', associação científica que objetivou discutir a abrangência do termo. Concluíram com algumas proposições: I – narrativas tradicionais (contos, baladas, canções, lendas); II- costumes tradicionais (jogos, festas e ritos consuetudiniais); III- superstições e crenças (bruxarias, astrologia, práticas de feitiçarias); IV – linguagem popular (nomenclatura, provérbios, adivinhas, refrãos, ditos).

Esses estudos correntes na Inglaterra vão se estender a outros países da Europa, como a França (onde se destacam Paul Sntyves; Arnold Van Gennep, Jean Paul Sébillot), Itália (com os estudos de Raffaele Corso e Guiseppe Pitré), Bélgica (com Albert Marinus).

O movimento europeu chega ao Novo Continente, mais especificamente aos Estados Unidos, em 1888, onde é criada a 'American Folklore Society', fundada por Franz Boas. Neste país, os estudos de folclore foram absorvidos pelas universidades e desenvolveram-se paralelamente à antropologia, quase com especialidade, gozando de autonomia.

Contextualizada num país com população eticamente diversificada, a sociedade americana propôs uma adequação da área de interesse dos estudos de folclore, estabelecendo quatro categorias principais: a) cantos, crenças, dialetos etc., cuja importância a escola europeia já apontara; b) o acervo literário de oralidade dos negros localizados nos Estados Unidos; c) os usos e costumes presentes entre as populações do México e do Canadá francês; d) contos e mitologia dos índios norte-americanos (Almeida, 1979).

Os ecos desses estudos europeus e americanos chegaram ao Brasil na segunda metade do século XIX, liderados por Celso de Magalhães (1849/1879), Sílvio Romero (1851/1914) e João Ribeiro (1860/1934). Seguiram-lhe Arthur Ramos (1903/1949), Amadeu Amaral (1875/1929), Mário de Andrade (1893/1945). Renato de Almeida (1895/1981) e Edison Carneiro (1912/1972), dentre outros. (FRADE, 2000, p.02)

Uma das atribuições dada ao conceito de Popular remete fundamentalmente a noção de generalidade, assim, algo é popular porque todos conhecem sem distinção.

Nesse sentido, podemos notar que, apesar de existir diferenças sociais, essa diferenciação entre o fazer dos grupos sociais, no que diz respeito às manifestações populares, ‘não existiu’ de forma considerável desde a Antigüidade até os fins da Idade Média. Nesse período, povo e elite estavam juntos. Embora tal afirmação mereça ressalvas, existia diferenças marcantes que distinguiam escravos de senhores, homens de mulheres, vida pública de vida privada, comuns de sábio, podemos constatar que

(...) segundo historiadores do período medieval, o que existia antes era a cultura da maioria, transmitidas informalmente nos mercados, nas praças, nas feiras e nas igrejas, aberta, portanto, a todos. Por isso, tanto a nobreza quanto a aristocracia participavam do Carnaval e de outras festividades, juntamente com os ‘não nobres’. Também o clero adotava procedimentos poucos ortodoxos, nas celebrações das festas de santos, usando máscaras, dançando, cantando, tocando instrumentos no interior das igrejas. Palhaços que freqüentavam as tavernas eram também aceitos nas cortes. Muitos curandeiros eram protegidos pelas classes altas, que utilizavam seus serviços devido à escassez de médicos. O gosto pelos romances de cavalaria e pelas canções populares era dividido entre nobres e camponeses. Elite e povo assistiam aos mesmos sermões, gostavam das baladas (gênero literário), ouviam contadores de histórias. Poetas viviam nas cortes e apresentadores tradicionais de destaque recebiam proteção das nobrezas. (idem, p.02)

Apesar de alguns estudiosos questionarem o grau de participação da nobreza na cultura do povo e que, portanto, uma cultura de maioria torna-se passível de contestação, não se pode ignorar uma certa fusão desses universos. Segundo Burke (1985),

(...) a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram variadas quando aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.

É, sobretudo, com a “Época das Luzes” e com a Renascença que ocorrerá de fato, uma diferenciação entre o que é do povo e o que é da elite. Embora, também nessa época, perceba-se ainda uma interação desses universos é nela que se marca, definitivamente, o que é popular em contraposição do que é erudito. E estes últimos, muitas vezes, identificam-se pelo que é do povo, mas agora muito mais como estudiosos do que participantes, criando um verdadeiro vale entre popular e erudito.

É somente na Idade Moderna (a partir da leitura do passado próximo, isto é, a Renascença) que se cria condições de conceber o conceito de Folclore. A princípio, esse conceito é atrelado à perspectiva de buscar e preservar aquilo que estava se perdendo, bem como, à concepção de uma certa espontaneidade do povo. Perspectivas que estavam contextualizadas numa Europa que industrializava-se e urbanizava-se rapidamente. Ao vislumbrar o ‘progresso’ dado por esses fenômenos o passado pôde ser demarcado como arcaico e o conceito de Folclore a ele atrelado. Já com o advento do movimento positivista no decorrer do século XIX, como afirma Frade (2000),

(...) os interesses pela cultura popular eram no sentido de redescobrir os substratos do passado que davam coerência à atividade e às Histórias Humanas. ‘Arcaico não significa mais um passado longínquo e degradado, mas uma cadeia que deveria ser compreendida para tornar inteligível a sociedade’, nos revela Burke (1989). [Burke (1989 apud FRADE, 2000, p. 02)]

Vale explicitar que o termo folclore resignifica a idéia de arcaico, que passa de algo ‘degradado’ e que está num ‘passado longínquo’, para algo que está numa ‘cadeia que deveria ser compreendida para tornar inteligível à sociedade’. O conceito de Folclore, portanto, inaugura uma nova visão para a sistematização e organização do universo material e imaterial provenientes do povo, ou melhor da autoria anônima. É importante notar também que a preocupação em conceituar algo proveniente do anonimato foi sendo resignificado em função de cada contexto histórico e cada contexto geográfico, e assim, historicamente o uso do termo Folclore passou a ser, por várias vezes, questionado suas lacunas constantemente apontadas. É justamente no decorrer dessas resignificações na qual se define o que será Folclore que se forja o termo Cultura Popular. Percebia-se que o uso do termo Folclore¹ não havia se esgotado ou se tornado usualmente ineficiente, mas que simplesmente este deveria (na sua re-significação) abranger aspectos muito específicos da realidade cultural enquanto criava-se o termo Cultura Popular e a

¹ No que se refere especificamente ao Brasil acrescentamos aqui uma citação da Frade como ilustrativo do percurso histórico do termo nessa nação: “Os primeiros estudos no Brasil voltaram-se para a poesia popular. As pesquisas foram inicialmente conduzidas por ocorrências filosóficas e científicas vigentes na Europa e que marcaram época entre os intelectuais brasileiros. O positivismo e a escola alemã, orientada na linha da psicologia (Völkerpsychologie), foram significativas nos estudos dos fatos folclóricos em nosso país.

Renato de reagiu às interpretações psicológicas e propôs uma aproximação com a Etnologia ou a Antropologia Cultural. Sugeriu que se estudasse não só a literatura, mas também outros aspectos da vida social, materiais e concretos como as artesanias, as indumentárias, os instrumentos musicais, além das formas de execução, as coreografias, os componentes rituais e ainda as considerações econômicas, políticas, históricas e geográficas.

Percebe-se então que, na concepção de Renato de Almeida, no entendimento do folclore deve-se considerar ‘o comportamento do grupo social onde existe e as formas que revestem o fato’, conforme escreveu no seu ‘A inteligência do Folclore’ (1974).

Mário de Andrade fez coro a esta proposta. Buscou interlocução com as ciências sociais e humanas, estruturou um curso de formação de folcloristas para orientar os trabalhos de campo e criou a Sociedade de Etnografia e Folclore, que organizou um guia classificatório de folclore e propôs diretrizes para equipar museus de folclore.

Circunstâncias históricas favoráveis, como a necessidade de alguma forma de atuação organizada nessa área, já expressas por estudiosos das ‘tradições populares’ do início do século, e, ainda, o contexto de pós-guerra, quando a preocupação com o folclore se ajusta à atuação da Unesco em prol da paz mundial, estimularam Renato Almeida a assumir a presidência do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc), do Ministério do Exterior e vinculado à própria Unesco. Renato criou então, em 1946, a Comissão Nacional de Folclore (CNF) como Comissão Nacional da própria Unesco e, a partir de 1947, liderou um grande movimento em todo o território brasileiro. O ideário desse movimento encontra-se na Carta do Folclore Brasileiro, documento produzido em 1951. Nele se registra a definição de fato folclórico, conceito este estabelecido a partir de uma posição consensual dos folcloristas brasileiros. In: Cássia Frade. *Jornal do 4º encontro com o Folclore e Cultura Popular da Unicamp.*”

ele atribuía-se aspectos mais "abrangentes" dessa mesma realidade. Nesse sentido, ainda hoje é claramente observável as fusões (e confusões) que se faz entre ambos os termos.

De acordo com Carvalho (2000), o conceito de Cultura Popular é um desdobramento do conceito de Folclore pois, segundo ele, o folclore está ligado a vida rural e campestre que passa a ser reconceituado como Cultura Tradicional, a medida que, ocorre a migração do campo para a cidade. Por sua vez, a medida que, a Cultura Tradicional já no contexto urbano é atingida pela indústria cultural ocorre a fusão de seus valores aos da Cultura Erudita (clássica) e nesse resignificar nasce o que ele denomina Cultura Popular. Carvalho (2000) cita a obra "Fausto" de Goethe como exemplo dessa fusão, pois nela, está presente a Cultura Tradicional - a lenda folclórica (demônio compra alma do doutor Fausto) onde se verifica nos moldes dados pela obra, o anseio à imortalidade (desejo de ser eterno e saber todos os segredos do mundo), e também, o princípio de generalização, parâmetro presente na Cultura Erudita-Científica.

Para nós, ampliando a possibilidade oferecida por Carvalho, ficava determinado que o campo de significação do conceito de Folclore abrangia o específico e o permanente, o durável - o folclorista seria o estudioso do estático, do conservado em um grupo e/ou manifestação popular enquanto aquele que se ocupasse de estudar a Cultura Popular trataria de estudar a dinâmica, a abrangência e mudança dos signos, extrapolando seus significados para os aspectos culturais, econômicos, políticos e sociais que envolve o grupo e/ou manifestação.

A partir dessa diferenciação o conceito de Cultura Popular passou a aglutinar ao seu redor uma série de significados, aflorando hora um, hora outro; conforme o contexto em que se

insere. Assim, perpassa pela constituição desse conceito as idéias de 1) espontâneo e exótico, 2) alienação *versus* resistência² e 3) manutenção e permanência *versus* mudança³.

A perspectiva de tratar Folclore como algo que abrange o permanente e Cultura Popular como algo que abrange a mudança pode ser comungada com outros autores. Assim segundo, Magnani (sd, p.99) é a tarefa de muitos folcloristas "(d)escobrir festas, lendas, folguedos e objetos de antigo uso, descrever e registrar a indumentária, os gestos e instrumentos neles utilizados; preservar sua 'autenticidade' e denunciar as 'deturpações' a que estão expostos". Já como sugere Brandão (1982, p.41-42):

Fora ser preferentemente anônimo e socialmente coletivizado, fora ser uma fração tradicional da Cultura Popular, ainda que em movimento, recriando-se, uma outra característica do fato folclórico é ele ser persistente. O Folclore perdura, e aquilo que nele em um momento se recria, em outro precisa ser consagrado. Precisa ser incorporado aos costumes de uma comunidade e, ali conservar-se-á por anos e anos, de uma geração a outra.

Dessa forma, vale reforçar que esses autores permitiram-nos compreender que, de um lado, caberia ao Folclore a função de cuidar e analisar o conservado, o preservado, o 'estático' e, de outro, à Cultura Popular cuidaria de analisar o dinâmico das atividades culturais de um grupo. No entanto, em nenhum momento deve-se supor que o enfoque pelo qual as análises folclóricas se orientam devam ser consideradas de menor valor e importância. Ao contrário, uma compreensão ampliada (mais totalizante) do que é a produção cultural torna-se mais completa a medida que, abarca a dialética posta nos encontros (e desencontros) de análises e discussões

² Especificamente no Brasil Magnani (sd, p.100-103) afirma que na década de 30 à 70 as discussões em torno da cultura popular centraliza o binômio resistência *versus* alienação.

³ Esses três tópicos abrange toda a discussão desde a década de 30 até meados de 80.

passíveis de captar tanto aquilo que é permanente, quanto aquilo que muda e, nesse sentido, ambos tem seu lugar e valor.

Tratamos até aqui da diferenciação e derivação do conceito de Cultura Popular proveniente do conceito de Folclore. Entretanto, o leque dessa significação abrange outros referenciais que discutiremos agora. Em muitos estudos, Cultura Popular é sinônimo de espontâneo. Gostaríamos de ressaltar que é o anonimato das descobertas e da produção cultural dos populares que remete a ela uma idéia de atividades que surge espontaneamente no cotidiano de um povo. Ela assume assim o sentido de algo visceral, algo que surge 'de repente', 'do nada', 'sem pensar', algo que "seria mais rústico, mesmo cosmopolita, e de valor duvidoso, as vezes até vulgarizante." (Velho e Castro, sd)

No seu nascedouro essa concepção de espontânea é proveniente de um entendimento preconceituoso por parte de 'todos' os pesquisadores que assim categorizam esses estudos, eles classificam-na como algo menor. Essa visão sugere uma posição hierarquizada e dicotômica em que de um lado se encontra os eruditos e de outro se encontra os populares. Os primeiros, buscam, aproximarem-se dos segundos e, como aponta Berlinck (1984, p.81) surge uma

(...) concepção romântica própria a tantos grupos de (...) artistas que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo.

Tratada nesses termos, os agentes da Cultura Popular foram alvos de diversos preconceitos e intolerâncias uma vez que, esse tratamento, aproximou todos seus praticantes de irracionalidades e aberrações que serviram muito mais para torná-los desiguais do que para conceber um sentido ao conceito. Sabe-se, no entanto, que no cerne dessa atribuição de significados estava implícito um jogo de poder que colocava, principalmente, os folcloristas

numa situação de inferioridade. Enquanto pesquisadores de uma atividade cultural, muitas vezes, eles eram aqueles românticos que lutavam radicalmente para preservar a 'autenticidade' da cultura de um grupo em 'desaparecimento'.

Somente quando essas vinculações diferenciativas começam a ser 'superadas' e quando a idéia de espontâneo associada a Cultura Popular vê-se 'esgotada' é que o termo Cultura Popular passa ser apurado e se separa do conceito de Folclore. O que acontecia, no entanto, era que muitos estudiosos da Cultura Popular, por serem antropólogos (entre outros), isto é, por terem formação superior, buscavam diferenciar-se dos folcloristas que não tinham tal titulação alargando a fissura entre esses campos e as suas especificidades. Os termos se separaram, muito mais, por jogos de interesse e poder do que por se tratarem de objetos diferentes. Assim, embora atualmente mais amenizadas, essas diferenças ainda prevalecem e os folcloristas carregam, consigo, os rancos dessa luta de poder.

Um outro significado utilizado para conceituar a Cultura Popular perpassa, sobretudo, pelo entendimento daquilo que conhecemos como exótico⁴.

Essa forma de tratar a Cultura Popular e a de atribuir significado permite diferenciá-la por aquilo que ela contém de extraordinário, de único⁵. Todavia, no contexto americano, essa explicação está atrelada a toda uma situação de pureza que não deve ser violada e que, muitas vezes, toma caráter de slogan que serve muito mais para movimentar uma indústria cultural (turística principalmente), coisificando as manifestações (tornando-as espetaculares), do que

⁴ "A transformação da própria cultura erudita entre 1500 e 1800, na era da Renascença, da Reforma e Contra-reforma, da Revolução e do Iluminismo, provocou a concepção de cultura [popular] como 'algo exótico e interessante'" Essas transformações envolveram uma dinâmica de padronização de larga escala que no âmbito da língua formal permitiu a formalização das línguas nacionais e dentro delas as regras estilísticas e rigorosas da literatura clássica. Por força de regras 'imutáveis' era exótico tudo aquilo que não se enquadrava as regras daí o interesse e a denominação de exótico para aquilo que era do povo.

buscando atribuir a ela um significado que faça sentido⁵. Assim, o apelo ao exótico contribuiu muito mais para estereotipar as manifestações populares em função da comercialização de sua produção material e imaterial.

Mas, segundo Burke (1995,p.37) "o apelo do exótico estava no fato de ser selvagem, natural e livre das regras do classicismo". Assim, ao contrário do que acontecia na América, no contexto europeu a idéia do exótico permitia um sentido mais profundo ao entrelaçar-se com o conceito de Cultura Popular, pois demarcava a diferenças entre a escola clássica com regras rígidas e o novo estilo que era mais flexível.

Uma outra abordagem dada ao significado de Cultura Popular refere-se as questões pertinentes as idéias de alienação *versus* resistência. Segundo Magnani (sd), teríamos no Brasil da década de 30 (marcada por uma mudança estrutural e também pela Segunda Guerra Mundial) e da urbanização e industrialização do país somada a ideologia do Imperialismo Americano um afluimento das análises e estudos sobre Cultura Popular atrelada aos estudos das 'classes marginalizadas'. Na década de 60 (marcada pela intervenção dos Centros Culturais [UNE/MCP]) as pesquisas centravam-se na perspectiva de levar cultura para o povo. Aflorava-se a visão política atrelada ao conceito de Cultura Popular. E é exatamente assim que podemos observar, o tratamento dado a ela, segundo a CPC da UNE:

A cultura popular, essencialmente, diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação política. Ainda assim, não a ação política geral, mas a ação política do povo. Ela é o conjunto teórico-prático que co-determina, juntamente com a totalidade

⁵ (e talvez seja de fato, exótico, único e extraordinário como aponta Bakhtin (1999) ao referir-se a cultura popular enfocando-a como grotesca principalmente ao referir-se ao baixo material e corporal).

⁶ Está é uma das principais críticas atribuídas aos espetáculos de Antonio Nobrega, muitos afirmam que ele leva para o palco aquilo que destoa do trivial conseguindo sucesso em cima de uma imagem de povo brasileiro como exótico.

das condições materiais objetivas, o movimento ascensional das massas em direção à conquista do poder na sociedade de classes (...) Em uma palavra, a cultura popular deve ser a expressão cultural da luta política das massas, entendendo-se por essa luta algo que é feito por homens concretos ao longo de suas vidas concretas. Sejam quais forem, entretanto, as mil modalidades que a cultura popular pode assumir, todas as suas formas de aparição são sempre dirigidas ao cumprimento de uma mesma finalidade: só há cultura popular onde se produz o processo que transforma a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política. (Berlinck, 1984, p.81).

Por sua vez, na década de 70, ainda segundo Magnani (sd), a cultura popular atrelava-se à censura militar e a maturidade da Indústria Cultural, principalmente, delineada pelo domínio televisivo. Posteriormente, muitos cientistas sociais vão a campo, nos bairros de periferia das grandes cidades, e conceitos como 'marginalidade' se deslocam para o de 'classes populares', que se organizam em movimentos reivindicatórios (Sociedades Amigos de Bairros, grupos de bases, clubes de mães e comissões de moradores). A pauta das discussões organizam-se em torno das relações como "cultura popular e poder, cultura popular e nacional, cultura popular e meios de comunicação de massas, etc." (Magnani, sd). Todas essas discussões apontavam, entre outras coisas, para a negociação de símbolos e significados entre povo e interventores. No que abrange a Cultura Popular todo esse panorama leva à reflexões que permeiam os diversos universos simbólicos a qual ela é submetida.

De tudo isso, o que nos parece importante ressaltar, são os implicativos políticos da questão. Assim enquanto o 'CPC' da 'UNE' reforçava a idéia de cultura popular a necessidade de 'levar cultura para o povo', (como aponta a citação acima) existia também, opiniões inversas que denunciavam os aspectos ideológicos dessas atitudes. Encontramos um exemplo notável dessas denúncias em Kühner (1975, p.99-100) que aborda a atividade teatral do CPC da UNE:

Explicamos: na preocupação de fazer teatro pelo ângulo do povo, de marcar o dado - sempre importante de ser lembrado - de que só é popular o que tem aquela perspectiva, não se questiona o fato de que teatro pelo ângulo do povo e teatro do povo não são expressões idênticas e que, em termos formais, podem ter grande diferença. Isto é, que um teatro feito para ensinar, informar, explicar, mobilizar, etc. pode assumir - e assumiu muitas vezes, na categoria exposta - uma forma demonstrativa e 'sloganizadora', que mantém relações verticais e características de manipulação e conquista que são exatamente as da sociedade fechada que se quer ultrapassar. Uma análise semântica e lingüística das propostas teóricas da época seria muito elucidativa nesse sentido. Porque o povo, pelas próprias definições que aí são dadas, abrange mais de uma classe, cada qual com uma forma de pensamento e visão, uma linguagem, uma realidade; e a atuação de uma sobre a outras na tentativa de fazê-la chegar a uma nova visão das coisas pode tornar-se autêntica invasão ou dominação cultural. (...) o próprio empenho crítico de desmistificação de uma realidade mitificada pode mitificá-la ainda mais se as opções forem prescritas, as 'simplificações' indutoras e manipuladoras e, por isso mesmo, capazes de coisificar aquele mesmo homem que visava a se humanizar e se transformar em agente na sua realidade.

Inserido nos argumentos de Khüner, está presente ainda, a crítica à perspectiva homogenizadora atribuída a idéia de povo. Aqui o significado do termo Cultura Popular corresponde aquilo que é do povo. Nesse sentido, afirmava-se ideologicamente a existência de uma massa alienada quando, na visão da autora, verificava-se uma heterogeneidade de povos e 'culturas' dentro naquilo que se denominava povo. Essa problemática da heterogeneidade *versus* homogeneidade do povo e também da cultura popular é apresentada com bastante propriedade por Velho e Castro⁷. Segundo eles,

⁷ Texto em mimeografado – sem data

É claro que existem modos de vida, visões de mundo, mais característicos das camadas populares, mas a categoria popular é muito pouco precisa em termos sociológicos e pressupõe uma homogeneidade que está longe de ser comprovada nos estudos existentes sobre camponês, operários, camadas médias, baixas ou outros segmentos e setores que pudessem ser incluídos nessa classificação.

Toda essa discussão entre homogeneidade e heterogeneidade está centrada na tentativa de responder se Cultura Popular, realmente, diz respeito à produção do povo e à uma produção coletiva. Se isso realmente é verdade, então, pressupõem-se que se tenha claro o que se vem sendo chamando de povo. Ocorre que tal pressuposto (quem é o povo) não é tão fácil como se quer fazer parecer de definir e, nesse sentido toda a discussão em torno da homogeneidade e da heterogeneidade daquilo que vem se chamando de povo também passa a ser pauta do universo de discussões sobre cultura popular.

Essas discussões permitiram (na passagem da década de 70 para a década de 80) relativizar os tratamentos e termos utilizados na análise de Cultura Popular. O enfoque antes centrado no produto da Cultura Popular desloca-se agora para o processo de produção e o discurso de ‘povo alienado’ perde espaço para aqueles que consideram a expressividade popular (criada no coletivo e portanto ‘anônima’) sobre outros enfoques, como por exemplo o da criação coletiva. Podemos evidenciar claramente, essa mudança de enfoque, na citação que se segue:

(...) operando ao nível corriqueiro as pessoas comuns aprendem à se virar e podem ser tão inteligentes, à sua maneira, quanto os filósofos. Mas em vez de tirar conclusões lógicas, pensam com as coisas, ou com qualquer material que sua cultura lhes ponham à disposição, como histórias ou cerimônias. (Darton, 1986, p.14).

Essa mudança de percepção, no entanto, é efeito da tentativa de respostas dadas pelos pesquisadores ao questionamento feito sobre quem é o povo. Nesse sentido, surgem obras dos

mais diversos antropólogos que se inserem em estudos de caso (cujo campo é a cidade) em que a Cultura Popular é tomada como re-invenção da capacidade de simbolizar de um grupo, já que nessa altura se reconhece o povo como sendo heterogêneo e, portanto, falar de povo agora é, sobretudo, falar de vários grupos.

O desenvolvimento dessas investigações traziam à tona ainda, a percepção de uma negociação de símbolos e significados entre povo e os seus interventores. Referindo se ao carnaval carioca, por exemplo, na ocasião de construção do sambódromo, afirmava-se de início o fim do samba. No entanto, o que se verificou, por fim foi a relativa capacidade de negociação entre sambistas e a Indústria Cultural. O resultado dessas negociações gerou, de um lado, uma reorganização do samba passível de se enquadrar as exigências estéticas da mídia televisiva e, de outro, a conservação e manutenção da tradição expressa na presença de alas como a velha guarda e na ala das baianas, entre outros.

Reconhecida essa capacidade, nos grupos populares, o enfoque e as discussões de Cultura Popular deslocavam-se então, para a questão de como algo novo passava a ser incorporado no bojo da tradição, e também, sobre a equidade da negociação dos símbolos. Com isso, abandonava-se também as discussões sobre se haveria ou não uma forma de reposição de 'códigos culturais perdidos'.

Ao final da década de 80 e início da década de 90, com a presença das redes de comunicação (internet) que potencializaram o consumismo transformando o mundo em um grande shopping center, em que tudo tornar-se passível de funcionar como objeto de consumo, ocorre a ampliação da homogeneização cultural. Nesse contexto, observa-se a universalização do “jeans” e do tênis no vestuário, a padronização de alguns hábitos alimentares como o consumo

da coca-cola e a grande influência do idioma inglês com suas gírias e derivações no cotidiano de vários países.

Dentro desse cenário, as manifestações populares, à princípio, soam como um elemento de resistência, já que ao preservar as identidades locais com suas danças, costumes e valores, funcionam também, como anti proposta a homogeneização por reforçar aquilo que é específico de uma localidade. Mas paradoxalmente, o próprio capital encontra nessas manifestações populares mais um filão de mercado. É também do interesse do capital comercializar as manifestações populares uma vez que as mesmas significam na perspectiva do capitalista, a produção de uma gama de produtos específicos direcionados ao público local. A própria manifestação popular em si, pode se tornar mercadoria ao atrair turistas como é o caso do carnaval carioca.

Nesse contexto contemporâneo, sabe-se que muitas das manifestações culturais passam a ser fomentadas pela indústria do turismo que nelas enxergam um potencial atrativo a serem incorporados em seus pacotes comerciais. Assim, muitas culturas locais estão sendo organizadas, ou melhor, estão sendo re-inventadas muito mais pelo seu potencial comercial, como é o caso dos complexos turísticos, do que no sentido de valorização daquilo que é do 'povo'.

A bem da verdade, essas intervenções, tem trazido à tona uma nova gama de indagações como a discussão do patrimônio cultural imaterial, dos direitos autorais coletivos e das buscas de estratégias para a estratificação de determinados recursos naturais utilizadas no artesanato, por exemplo. Este último, em específico, deve-se sobretudo aumento do número de desempregados e com ele um crescimento da economia informal. Assim, os trabalhadores excluídos retomam as suas atividades artesanais e organizam-se (às vezes, em forma

cooperativada) em função de seus saberes tradicionais. A venda de renda, da pesca, da produção de alimentos caseiros e até, a reciclagem ganham espaço na atualidade, isto é, atividades tidas como folclóricas (artesaniais) ressurgem⁸. Essas atividades artesanais utilizadas como meios de sobrevivência, muitas vezes, de cunho extrativistas esbarram numa série de discussões que envolvem inclusive a proteção ambiental e ecológica. Assim, paralelamente a tradicional confecção de produtos a partir da extração dos recursos naturais, que confronta com os debates ambientais, vem ocorrendo também a busca de novas tecnologias que supra as necessidades materiais dos artesãos e a sua relação extrativista com o meio ambiente cujo desenvolvimento sustentável tem sido o fruto mais perseguido.

Ao final do século XX o panorama que envolve as mais diversas questões sociais entrelaçam-se e mesmo afloram, em alguns aspectos, da lida com a própria cultura popular num complexo que envolve o social, o político, o cultural, o ideológico entre outros. Contudo, no bojo dessas relações fica explícito que a valorização das manifestações populares aflora muito mais em função dos interesses do capital, do que de uma real recuperação dos valores locais ou da resistência a perspectiva homogeneizadora (marcada pela presença do jeans, Mac Donald, etc.) como ainda ingenuamente acreditam alguns militantes e defensores da preservação das manifestações populares.

Todavia, não se nega aqui o sentido também verdadeiro, (sobrepuesto a força do capital que transforma tudo em objeto de consumo padronizando desejos e necessidades), posto

⁸ Novamente retoma-se aqui a discussão da preservação da tradição cultural (folclore exigindo aquilo que se mantenha conservado, aquilo que perdura) e a dinâmica cultural em que se afirma a mudança como inevitáveis. Mais uma vez é preciso explicitar que quando apontamos o folclore como o estudo daquilo que permanece, não desejamos colocá-lo como resistente e anti-funcional mas sim sua preocupação em preservar as coisas. Acreditamos mesmo, que o folclore aceita e absorve as mudanças mas, toma o cuidado para que nela não ocorra a total perda de sentido dos bens materiais e imateriais para o grupo em questão a ponto de um festejo não fazer mais sentido nem para o próprios grupos que os praticam.

pela tentativa de fugir a padronização, expressa no desejo de preservar e manter viva uma identidade local. Somente acrescentamos a isso, o fato de que essa valorização é parte daquilo que esse mesmo capital também vai interessar-se e investir. A valorização e preservação de muitas manifestações culturais ficam, desse modo, atrelada a sua capacidade de conquistar a graça do capital ainda que soe como valorização da identidade local e anti homogeneizadora.

Ilustrativamente podemos citar que, a necessidade paulista de mão de obra barata somada a seca nordestina encontraram lugar na migração nordestina para o Estado de São Paulo e com ela ocorreu toda uma proposta de superioridade de afirmação local e negação da cultura estrangeira. Nesse cenário, a cultura nordestina foi negada em função da cultura paulista. No entanto, passado tal conjuntura, essa cultura periférica ganha ascensão e ‘cai nas graças da mídia’ passando gradativamente a ser valorizada como podemos observar na trajetória do forró, antes coisa de nordestino e hoje o forró universitário. A valorização dessa dança, que hoje é opção de lazer ao gosto paulista, deve-se muito mais aos investimentos financeiros e sua aparição midiática do que a aceitação, respeito e valorização da cultura nordestina no território paulista.

A bem da verdade, o cenário contemporâneo, tem trazido à tona uma nova gama de discussões que merece ser observadas:

A primeira delas, pauta-se pela mudança da política cultural governamental que insere no bojo de suas discussões o conceito de patrimônio cultural imaterial. Com isso, quer se identificar festas, ritos, celebrações e comemorações específicos de grupos locais e reconhecê-los e registrá-los como parte substancialmente importante de nossa sociedade. Essa atitude desdobra-se, ainda, na polêmica da ‘reinvenção’ da cultura popular, isto é, a recuperação de parte de manifestações, eventos ou festividades extintas, que só se encontram no museu da memória coletiva e, devido ao interesse comercial turístico são estimuladas à retornarem, são reinventadas.

Nesse mesmo sentido, essa discussão, amplia-se até mesmo no que diz respeito a natureza do manejo de determinadas plantas medicinais e seus princípios ativos. Aqui, encontramos benzedeiros e feiticeiros entre outros mágicos populares que sistematizaram através de gerações conhecimentos medicinais, entre outros, que são apropriados pela indústria farmacêutica e comercializados, ignorando intencionalmente a sua procedência popular, e esses mesmos capitalistas e 'traficantes de ervas' são aqueles que debatem e exigem dos órgãos oficiais rigor e, por exemplo, normatização de leis sobre patentes.

No bojo dessa polêmica de reinvenção da Cultura Popular, também esta presente, a tentativa de recuperar tradições que estavam mortas, mas que, via a indústria do turismo ressurgem, ou ainda, a reestruturação de uma determinada tradição em função de uma ampliação do quadro de clientes de uma agência de turismo. Segundo Arantes,⁹ o ressurgimento ou reestruturação de uma tradição deve ser avaliado em função da necessidade da população local e seus elementos devem, novamente, ser negociados pautando-se eticamente pelo sentido que aquela atividade tem para aquela população em si. Essa atividade deve, ainda segundo Arantes, ser pautada pelo interesse que a população tem por aquele saber e deve fomentar no seu bojo o resgate da cidadania do grupo.

Diante de todos esses implicativos, chegamos à uma leitura contemporânea de Cultura Popular que abrange uma gama gigantesca de grupos e processos sobrepostos diluindo a rigidez de suas fronteiras. Assim,

(...) a expressão 'Cultura Popular' talvez encontrasse correspondência direta nas realidades sociais do passado, quando uma separação mais rígida e definida entre os grupos dominantes e as maiorias subalternas também se exprimia sob a forma de uma

clara diferenciação entre as concepções e os modos de vida próprios a cada um desses segmentos da coletividade. Mas, nas condições de vida geradas na sociedade industrial e urbana, as diferenças então existentes viriam progressivamente perdendo a antiga nitidez dos contornos. Sob os efeitos da generalização dos direitos da cidadania, da extensão de um mínimo de bens e serviços a setores cada vez mais amplas da coletividade, da crescente complexidade de mercado de trabalho e da estratificação social, e mais ainda, da expansão dos meios de comunicação de massa, da 'democratização' das informações e do desenvolvimento de uma indústria cultural, os limites entre o que é e o que não é 'popular', a natureza daquelas diferenças e os processos de interação de uma 'cultura dominante' com uma 'cultura do povo' seriam, agora bem mais complexos e estariam adquirindo novas características. (BEISIEGEL, 1988, p.41).

Em síntese na perspectiva dessa pesquisa enquadrámos toda a discussão sobre cultura popular em dois tipos de tratamento. O primeiro, denominamos de movimento de tradição e nela podemos observar, no cotidiano dos seus agentes, a tradição oral e a transferência na corporeidade, nos ensinamentos, nas formas de manejar a natureza ao redor, nas formas de ritualizar a vida, que esses ensinamentos perpassam de geração a geração por um lado, mantendo, preservando e conservando aquilo que acredita-se estar lá desde sua origem e, de outro lado, incorporando novos elementos que se enquadram tão definitivamente a estrutura original fazendo pensar que estiveram lá desde sempre. Todavia, flagra-se também um segundo tratamento que denominamos de movimento de tradução, esse realiza-se na absorção e assimilação dessas tradições em outros contextos cujos agentes nelas, se inserem, investigam as manifestações e delas elaboram matrizes que orientam todo seus trabalhos (muitas vezes, aproveitando se delas sem dar retorno aos sujeitos que as possuem).

⁹ Aula do Curso de Folclore e metodologia em Cultura Popular da escola de extensão da Unicamp oferecida em agosto de 2000.

No que tange a esses dois movimentos é necessário considerar, de um lado, as apropriações indevidas e suas possíveis conseqüências éticas, mas de outro, há que se apontar também que, uma vez extraídos, ainda que pequenos fragmentos dessas tradições que são reorganizados e transferidos para outros contextos, na ausência, na extinção da 'fonte original' eles acabam por obterem o caráter de tradição tanto quanto sua fonte. Nesse sentido, é que o termo parafolclórico é cunhado pois, seu significado, tem por base a conservação, manejo e manutenção desses fragmentos que estão na tradição. Por isso, um grupo que age na perspectiva de tradução pode ao longo dos tempos ser elevado ao status de tradição, exatamente por conservar aspectos de uma 'cultura morta'. Um exemplo claro desse fenômeno é o caso do grupo parafolclórico Urucungos Puítas e Quijengües que apesar de retraduzir danças populares provenientes das festas rurais, ainda assim, conservam amplamente e cuidam intencionalmente de preservar esse legado no ambiente urbano. Assim, guardadas as equivalências, o que podemos notar é que, na total ausência da manifestação rural (da tradição), ainda que modificados aspectos da manifestação pelo grupo parafolclórico (tradução) esse ganha o caráter de tradição uma vez que o grupo, torna-se o 'único' agente que conserva o legado de uma tradição em vias de desaparecimento. Dessa forma é que podemos entender, também, as mudanças e conservações da cultura popular. Brandão (1981) ao referir-se ao festejo do congo ilustra muito bem essa situação apontando tal procedimento como estratégia de sobrevivência da própria manifestação popular, entendida por ele, como processo de profanação daquela manifestação. Segundo tal autor ocorre

(...) a passagem de um ritual religioso a um espetáculo profano, mesmo que na consciência simbólica dos congos tudo continue sendo feito em nome de Deus e em louvor a São Benedito. Essa transferência determina de um lado a desmontagem do que sobrou da estrutura do ritual; mas acarreta, por outro lado, as condições mínimas de sobrevivência do grupo cujo chefe apreende aos poucos a nova tarefa de empresário de

seus comandados. Ele se acostuma a empresariar a congada e oferece, em concorrência com outros chefes de outros grupos da mesma cidade e de outras da região, apresentações do terno, desde que um festeiro anfitrião garanta a viagem, a comida e alguma remuneração. Os congos passam a medir o valor do grupo não mais pela fidelidade a um tipo de desempenho ritual (...), mas pelo sucesso reconhecido de seu espetáculo. (BRANDÃO, 1981,p.123)

Todavia, ficamos aqui reticente em afirmar que o caráter empresarial desvirtua à ação do caráter ritualístico pois, os resquícios de rituais que ainda fazem parte da atividade do grupo parece ser de alguma forma o sinal de permanência e resistência da própria tradição. Como afirma Rabetti (2000,p.04):

A título de síntese, pode-se recuperar aqui os elementos fundamentais daquelas culturas, ligadas às correntes de longa duração (que envolvem persistências e variações) à transmissão oral, à hegemonia da festa, à mistura do sagrado e do profano, ao rústico, à eleição de praças e ruas com espaço de intenso convívio entre manifestações artísticas diversificadas, ao riso, à procura da manutenção de parâmetros coletivos de produção, ao anonimato prevalecente sobre a autoria, ao profuso em detrimento do específico, à aparente espontaneidade. No entanto, sabe-se também que esta culturas tradicionais, 'originais' são, hoje, primordialmente contadas e cantadas, sobrevivendo substancialmente em veios de lembranças.

Tudo isso, leva-nos por fim, a validar tanto a tradição como a tradução como legítimos procedimentos de transmissão de uma manifestação popular. Contudo, ficamos apreensivos quando observamos uma série de movimentos de tradução cuja intenção primeira perpassa única e exclusivamente por critérios capitalistas, financeiros e mercadológicos, isto é, uma atitude de colher somente os fragmentos que sejam passíveis de adquirir valor comercial.

A exemplo do passado, não gostaríamos que nossos folguedos, nossas danças ou nossas manifestações seguissem o mesmo percurso de sistematização do ballet clássico. Essa dança fruto da fusão das danças camponesas medievais com a corporeidade palaciana dos nobres e monarcas foi se sistematizando através dos tempos e tornando-se muito mais condicionamento físico que arte. Assim, ela também foi encontrando seu lugar nas academias de ginástica de todo mundo, (as vezes exatamente como alternativa a ginástica da academia). Por isso ainda que nele se conserve e reconheça os elementos artísticos, eles ficam subjulgados aos signos de status de 'famílias burguesas' que as praticam e as vezes, se apresentam muito mais como massagem egocêntrica na vaidade daqueles que a executam do que como arte.

Nesse mesmo sentido, numa sociedade que cobra uma fisicalidade masoquista de corpo 'saudável' e em forma, (fisculturismo) o que vemos é a nossa capoeira ser inserida nas academias como alternativas a ginástica e musculação tornando-se, ela também, muito mais virtuosismo do corpo do que arte. Essas intenções 'desvirtuadas' atingem negativamente todo e qualquer apoio a uma legitimação via movimentos de tradução, os grupos parafolclóricos tendem assim a serem ridicularizados e ignorados, quando muito, simplesmente incorporados a perspectivas saudosistas de manifestações que já perderam seus sentidos e razões de serem, ou como resistentes à cultura de massa.

De um ponto de vista mais positivo porém, a sistematização (tradução) de uma manifestação carrega em seu cerne, a possibilidade de registro e divulgação pela ampliação da mesma, o que permite a mesma atingir outros contextos que não o original, contribuindo assim, para que esse repertório não caia no esquecimento tornando-o necessária e útil (embora, por outro lado, torna-o também vulnerável a ser algo passível de ser transformado em mercadoria). Não raras vezes, perpassam pelos vários discursos uma preocupação futura de uma possível extinção

de algumas manifestações populares ao se constatar uma quantidade numerosa de idosos em seu núcleo central e uma constante falta de vontade dos mais jovens de apropriar-se e valorizar um determinado folguedo, por exemplo. Diante disso, temos que admitir que, de um lado, a sistematização (tradução) mantém vivo muitos desses folguedos e, de outro, isto é com a real extinção, que tais folguedos tem seu tempo útil e que um dia podem esgotar-se, perderem seus sentidos sendo apenas registros da memória de um tempo que se foi. Todavia, prestes a extinção ou não seus signos (com pesar ou não) são mais comumente transferidos para outros contextos ou mesmo recuperados, recriados e re-elaborados em alguns lugares. O fato é que, nesse movimento fluído o povo (no sentido mais amplo do termo) manifesta-se, expressa-se, ritualiza-se e isso dificilmente se extinguirá.

Capítulo II: O GRUPO DE DANÇAS POPULARES “URUCUNGOS, PUÍTAS E QUIJÊNGUES”

2.1 - Da pesquisa no grupo “Urucungos, Puítas e Quijêngues”

Um objeto cultural, isto é, uma dança, um espetáculo teatral, uma manifestação popular carrega códigos, signos e símbolos. Trata-se, sobretudo, de imagens e essas imagens tem sua origem localizada em um espaço (procedência), além, de pertencer a um determinado grupo humano e se deslocar temporalmente. O grupo de danças populares que escolhemos para essa pesquisa se configura como um grupo parafoclórico, isto é, um grupo que busca matrizes de danças e as redimensionam esteticamente. No entanto, ainda que ele assim o faça, há uma série de fatores que permite a ele também conservar essas matrizes. Nesse sentido, o comporta-se, em alguns aspectos, como um grupo de tradução e em outros como tradição. Esse comportamento *sui generis* se apresenta, como veremos, ao longo dessa dissertação como um comportamento forjado pelo deslocamento da massa da população rural para os centros urbanos, ou pela urbanização, para ser mais preciso. Isto é, pela modificação do cenário originário em que essas danças se inseriam. Em outras palavras, esse misto de tradução e tradição, deve-se frequentemente a necessidade do grupo de manter vivo um legado dado por seus ancestrais, mas que era conveniente e amplamente ritualístico no universo do passado e que foi sendo mantido e resignificado no seio de algumas famílias no universo contemporâneo. São, portanto, imagens conservadas, imagens redimensionalizadas e retransmitidas que dão significado a esse grupo de danças populares e conservar a memória dos afro-descendentes, que também, desse grupo participam.

Nossa proposta em pesquisá-lo estabelece, portanto, a possibilidade de leitura e entendimento da Cultura Popular Brasileira naquilo que se mantém e/ou modifica no universo de suas danças e cantos.

Embora nosso desejo seja compreender o repertório integral daquilo que diz respeito as danças e cantos que compõem o grupo, temos claro, que tal atitude, demanda tempo de pesquisa muito longo e deslocamento para diversas regiões do Brasil (em busca de origens dessas danças e cantos) que inviabiliza tal procedimento, uma vez que, os recursos são escassos. Nesse sentido, optamos por eleger somente algumas de suas danças e cantos em particular para essa dissertação. Assim sendo, a escolha do material passa pelo critério de disponibilidade de registro em arquivo dentro e fora do grupo, pela observação participante e pela busca na própria corporeidade do pesquisador no desafio dado pela execução das danças do repertório do grupo.

Elegemos aqui, as danças e cantos do Samba Lenço (ou Samba Rural Paulista), o Samba de Bumbo Campineiro, o Samba de Roda e os Jongos Mineiro e Fluminense como material básico de nossos estudos por comporem um núcleo básico originário de uma das matrizes da cultura popular brasileira de relevante expressividade nacional que denominamos samba. Os desdobramentos e descrições mais precisa dessa questão se apresentará ao longo desse trabalho.

2.2 - Histórico do grupo “ Urucungos, Puítas e Quijêngues”



**Logotipo do Grupo
“Urugungos Puítas e
Quijengues”**

Ao buscarmos as ‘origens mais remotas’ das danças que o grupo mantém, encontramos parte em Recife, parte em Pernambuco e finalmente parte também no Vale do Paraíba (São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro) na região sudeste do Brasil. A tradição dessas danças afro-brasileiras originam-se de um repertório popular que chegou ao grupo pela família de Solano Trindade e em especial de sua filha Raquel Trindade bem como da família de Alceu Estevan.

Da raiz proveniente de Solano Trindade pudemos reconstituir o seguinte panorama: Nascido em Recife (PE) em 24 de julho de 1908, no bairro São José, sendo filho de Manuel Abílio Trindade, que foi sapateiro e cômico de profissão e acostumado a ir com o pai nas danças de Pastoril e Bumba Meu Boi, o menino absorveu dessas experiências o repertório que carregaria consigo como matrizes de todos os seus trabalhos. Já de sua mãe, Emerenciana de Jesus, quituteira e operária, ao pedir que lessem para ela novelas, literatura de cordel e poesia romântica, gerou em Solano Trindade o amor a arte e o gosto pelas nossas tradições populares.

Tudo isso, no seio da casa materna fez de Solano Trindade poeta, teatrólogo, pintor e boêmio mas, mais que isso, formou também o interesse e a luta de valorização à cultura afro-brasileira que ele levaria por toda a vida. Incentivado por Agamenon Magalhães a guardar as

manifestações artísticas configuradas no binômio: primitivo e folclore, em 1933, Trindade inicia sua participação no cenário cultural com o ideal de valorização da cultura negra, convergendo todos os seus esforços para o sucesso da Frente Negra Pernambucana. Em 1934, o poeta participa do I e II Congressos Afro-Brasileiros no Recife e em Salvador.

Na década de 30, marcada por uma releitura da questão racial brasileira, especialmente depois que Gilberto Freyre lança seu 'Casa Grande e Senzala' intelectuais brancos, tenderam, a valorizar a contribuição cultural dos descendentes de africanos. Engajado nos acontecimentos de sua época em 1936 ele funda o Centro Cultural Afro-Brasileiro e a Frente Negra Pernambucana, uma extensão da Frente Negra Brasileira e publica os seus Poemas Negros.

Inquieto, Trindade viaja para Minas Gerais e depois para o Rio Grande do Sul, onde cria, em Pelotas um grupo de Arte Popular e em seguida vai para o Rio de Janeiro (durante a década de 40) onde trabalha como operário, comerciário, funcionário público, colaborador na imprensa, ator, pintor e teatrólogo, passando a ser um dos freqüentadores do Café Vermelhinho, local onde se reuniam os intelectuais, políticos, jornalistas, escritores e artistas de teatro. Ali, ele passa a ser amigo de pessoas como o Barão de Itararé e Santa Rosa e filia-se ao Partido Comunista, sendo que, as reuniões da célula Tiradentes ocorriam na sua própria casa.

Em 1944, Solano Trindade publica o livro 'Poemas de uma vida simples' e em 1945, junto com Abdias Nascimento cria o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, fundando ainda, com Haroldo Costa e Askanasi, o Teatro Folclórico, um grupo de danças folclóricas denominado 'Brasiliana', de grande sucesso no Brasil e com permanência recorde de apresentações no exterior.

Ainda como artista atua também em filmes como 'A hora e a vez' de Augusto Matraga e 'O Santo Milagroso'. Nesse período a expressão que definia o seu ponto de vista era: 'Divulgar a arte popular de baixo para cima e não, como tem sido feito, de cima para baixo', e assim, ele contribuía para democratizar a arte tanto para quem produzia como para quem assistia.

Durante a perseguição aos comunistas, empreendida pelo governo Dutra, Solano Trindade não se viu livre de episódios como a invasão da sua casa pela polícia a procura de armas, que foi marcado também pelos maus tratos dados ao seu filho Liberto, que estando doente foi agressivamente tirado da cama pela polícia. Tudo isso complementado ainda pela apreensão de exemplares de seus livros.

Preso por ser comunista, sua mulher e sua filha percorrem as cadeias até encontrá-lo e quando sai Trindade parece fortalecido, continua escrevendo, fazendo teatro e espalhando sonhos e esperanças por onde passa.

O interesse de Trindade pela cultura popular ia além da teoria: não se cansou de fundar grupos teatrais, preocupando-se, sobretudo, com o que chamava de folclore e com as danças populares. Dizia sempre que era necessário pesquisar nas fontes de origem e devolver ao povo em forma e arte. Sua experiência mais bem sucedida neste sentido foi o Teatro Popular Brasileiro (TPB), criado por ele e sua esposa Margarida Trindade e pelo sociólogo Édison Carneiro em 1950. O TPB fazia uma leitura séria de danças como maracatu e bumba-meu-boi e também promovia cursos de interpretação e dicção. Era formado por operários, estudantes e principalmente por gente do povo. Nele o que Trindade fazia era pesquisar o que ainda sobrevivia daquelas tradições folclóricas, transformá-las em montagens teatrais e colocar o povo novamente em contato com elas. O entusiasmo da esposa do poeta, a coreógrafa Margarida Trindade foi providencial, o TPB empolgou platéias e fez sucesso no Teatro Municipal de São Paulo com

apresentação de temas folclóricos, com destaque para o coco de umbigada, o jongo, a lapinha e as festas de Xangô.

Seu trabalho foi admirado por grupos estrangeiros de teatro que estiveram no Brasil, como a Ópera de Pequim, a Cia. Italiana de Comédia, a Comédie Française, e por personalidades como Edith Piaf.

Convidado a ir à Europa, o TPB mostrou seu trabalho em vários países como a Hungria, a Polônia, a Rússia e a Tchecoslováquia. De volta ao Brasil, Trindade vai a São Paulo e é convidado pelo escultor Assis para apresentar-se na cidade de Embú. Ele leva todo o seu grupo que dormem no barracão de Assis nos finais de semana, quando mostram sua arte para um número cada vez maior de pessoas. Assim, participam também da peça 'Gimba', de Gianfrancesco Guarnieri e, em 1967, apresentam-se para um dos criadores da Negritude: Leopold Senghor. Trindade apaixonado pela cidade de Embú muda-se para lá e sua casa torna-se um núcleo artístico.

Embora na cidade já houvesse um movimento com artistas como Sakai e Azteca, Trindade engrossa o grupo com suas atividades e, com a companhia de Assis, fazem surgir a famosa feira de artesanato que revoluciona o local, aumentando o fluxo turístico. Trindade passa a ser conhecido então como 'o patriarca de Embu'.

A poesia dele o marcou profundamente: orgulhava-se de ser chamado de 'poeta negro' e por ela foi comparado à importantes escritores como o cubano Nicolas Gulhén – de quem foi amigo, e o americano Langston Hughes.

Na poesia afirma sua descendência, mostrando o orgulho de ser negro:

Sou negro

Meus avós foram queimados pelo sol da África

Minh'alma recebeu o batismo dos tambores atabaques, genguês e agogôs.

Sensível às injustiças, suas poesias denunciam as condições de vida às quais o povo é submetido o que levaram os críticos a ressaltarem apenas um lado de sua poesia, dizendo que ela era mais social do que negra. De fato, os traços de sua poesia são identificados pela forma carregada de sentimento que expressa inconformismo (a temática gira em torno dos anseios de liberdade das minorias negras marginalizadas entre outras questões sociais), mas seus poemas também são repletos de musicalidade e ritmo e refletem o humor, o intimismo e a sentimentalidade do negro brasileiro, tão presente em nossa cultura. Seus versos falam com simplicidade e beleza do amor, da solidão e da vida cotidiana, além de evocarem a valentia e as tradições populares afro-brasileiras. Sua obra, apesar de ter ficado até certo ponto restrita a um público especializado, entusiasmou personalidades como Darcy Ribeiro, Graciliano Ramos e Sérgio Milliet.

Este último, com a agudeza crítica e uma sincera observação traça o encontro com a poesia do menino do Recife:

Conheço de há muito Solano Trindade e venho acompanhando com a mais funda simpatia seus esforços em prol de independência cultural do negro em nossa terra. Organizando bailados, editando revistas, promovendo espetáculos e conferências, incansável em sua atividade, poucos fizeram tanto quanto ele pelo ideal da valorização do negro. Também o conheci, ainda, no Rio de Janeiro, como poeta, um poeta revoltado e de expressão forte.

Ei-lo que se lança novamente à poesia e o faz dentro do mesmo espírito de antes: o da tomada de consciência disso a que Sartre chamou 'negritude'. E temos a

glorificação da mulher de pele escura, de ternura, da alegria, da vitalidade da raça, mas também de seus anseios, de seus ideais. (MILLIET apud ALVES, 1979, p.73)

Já Carlos Drumund de Andrade também se expressou ao ler Trindade dizendo sobre alguns de seus poemas: “Há nesses versos uma força natural e uma voz individual rica e ardente que se confunde com a voz coletiva”.¹⁰

Um de seus trabalhos mais famosos, intitulado ‘Tem gente com fome’, foi musicado pelo grupo ‘Secos e Molhados’ sendo gravada e interpretada por Ney Matogrosso: ‘Trem sujo de Leopoldina correndo, correndo parece dizer tem gente com fome, tem gente com fome, tem gente com fome’. O ritmo é o de um trem em movimento. No final, quando vai parando, a voz ouvida pelo poeta exige: ‘se tem gente com fome, dá de comer’.

Outro poema famoso de Trindade que o grupo musicou é ‘Mulher Barriguda’ que brilha entre os clássicos da Música Popular Brasileira.

Trindade também cantou continuamente o amor: ‘A vida me deu uma negra para eu fazer poema nesta manhã com cheiro de infância’. Esse amor resultou em três casamentos e em quatro filhos.

O poeta, que se dava completamente à arte e à vida, não teve bens materiais. Seu trabalho favoreceu a muitos, mas não lhe deu sequer uma casa. Homem de grande carisma e sensibilidade que viveu intensamente, como poucos, o amor pela arte e pela cultura de seu povo, cantando com sua poesia vigorosa o orgulho de sua raça e traduzindo a simplicidade de sentimentos do negro, não pensou na velhice e no adoecer. Porém, acumulando inimigos e desilusões, foi se amargurando. O TPB, sem incentivo, não sobreviveu, embora, Raquel Trindade, sua filha, como pode continua o trabalho do pai na cidade de Embú, ainda hoje. A

partir de 1970, a saúde do poeta começou a apresentar problemas e Trindade morre no Rio de Janeiro em 1974, aos 66 anos. Mas em 1976, volta aos braços do povo, na avenida, como tema da escola de samba Vai-Vai e com enredo elaborado por sua filha Raquel Trindade. Os versos do samba cantado por Geraldo Filme ainda ecoam: 'Canta meu povo, vamos cantar em homenagem ao poeta popular, Vai-Vai é povo, está na rua, saudoso poeta a noite é sua'.

Sua máxima 'devolver ao povo em forma de arte' também serviu para inspirar a escola de samba Quilombo, do Rio de Janeiro.

Solano Trindade deixou cinco livros publicados sendo que os principais foram 'Poemas de uma vida simples' (1944), 'Seis tempos de poesia' (1958) e 'Cantares do meu povo' (1963), mas acima de tudo, ficou seus exemplos de sabedoria e lições para que o povo negro se orgulhasse das suas origens étnicas e de suas tradições culturais. Entre esses exemplos, podemos citar que quase no fim da vida, o poeta afirmou que tinha de haver maior solidariedade entre os negros de todo o mundo, os quais deveriam se reunir aos brancos que são contra o racismo na luta pela dignidade de sua etnia. E assim, tudo isso ficou perpetuado naquilo que outrora o próprio poeta profetizara sobre si mesmo: "Estou conservado no ritmo do meu povo, me tornei cantiga determinadamente e nunca terei tempo para morrer".

Raquel Trindade de Sousa, 66 anos, herdou do pai, Solano Trindade, o amor pela cultura negra e pelas tradições populares. Hoje, a artista plástica, coreógrafa e yalorixá de candomblé mantém viva o trabalho iniciado por seu pai de resgatar as danças, a religiosidade e os ritmos afro-brasileiros. Em entrevista, Raquel fala da importância de Solano Trindade como poeta e como dissiminator do folclore e da cultura popular brasileira.

¹⁰ [Http://www.quilombhoje.com.br/solano/solanotrindade.htm](http://www.quilombhoje.com.br/solano/solanotrindade.htm)

Segundo ela, seu pai foi criado ouvindo histórias de mula sem-cabeça, saci e da literatura de cordel e assistindo nas ruas do Recife, onde nasceu, ao maracatu e a outras danças populares. Seu avô era velho de Pastoril e sua avó fazia Lapinha, (que é uma dança representada diante do presépio) e que foi transmitido a ele junto ao gosto pela arte e pelas tradições populares. Desse modo, Solano Trindade por onde passou (Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo) deixou sementes desse trabalho de incentivo e resgate da cultura popular, sendo chamado de “pioneiro dos manos”.

Segundo Raquel Trindade, Solano Trindade foi um grande pai: conversava muito e nunca levantou a mão para bater nos filhos. Educou-os com muito amor e humanidade (sendo que ela procurou fazer o mesmo com seus filhos), assim, como seus avós, ele criou na artista o gosto pela arte levando-a a exposições, a museus, à óperas e a recitais de cantores líricos. Morando no Rio, ele freqüentava a Biblioteca Nacional e o Café Vermelhinho onde se reuniam artistas, políticos, jornalistas, e ela sempre o acompanhava. Sua mãe, também influenciou muito em sua formação artística, ensinando-lhe as danças folclóricas que conhecia. Enfim, Raquel Trindade termina afirmando que quando pequena estudou numa escola muito avançada para a época, que dava muita importância à formação literária, promovendo concursos e investindo em bibliotecas. Hoje sua principal forma de arte é a pintura, e em suas obras retrato a cultura negra, assim como seu pai fazia em sua poesia. Também procura manter vivas as tradições e a religiosidade afro-brasileiras, praticando o candomblé, dando aulas e formando novos grupos de danças e teatros tradicionais.

2.3 - O nascedouro do Grupo “Urucungos Puítas e Quijêngues”

O grupo de teatro e danças populares “Urucungos Puítas e Quijêngues” por sua vez nasceu, a partir do curso de extensão da Universidade Estadual de Campinas ministrado pela

professora Raquel Trindade. Trazendo em seu corpo a tradição das danças que ensinou ao 'Urucungos', a pernambucana radicada no Rio de Janeiro, filha de Margarida Trindade (que lhe ensinou o Maracatu e o Lundu) e do poeta e folclorista Solano Trindade, dedicou-se ao ensino e à pesquisa em artes populares que encontrara desde muito cedo no seio de sua própria família.

Com o convite da Unicamp para ministrar aulas de danças folclóricas, o departamento de Dança da Unicamp encontrou na pessoa inquieta da professora Raquel Trindade uma revolucionária que inseriu naquele departamento o manejo da cultura popular sob a óptica de quem a vive na prática. Logo, segundo alguns estudantes antigos que presenciaram esse período a professora Raquel Trindade era bem vinda, mas muito mais por ser o elemento exótico dentro de um universo acadêmico e elitista do que como uma detentora de uma série de conhecimentos interessantes. No entanto, essa perspectiva deve ser diluída em um contexto mais amplo, pois se é verdade que a professora Raquel Trindade era o exótico entre os entendidos, é também verdade que, alguém compreendia seu valor e importância, se não fosse assim, sua presença no meio universitário seria muito mais restrito.

De qualquer forma, o que nos importa é que a procura pelo curso de danças folclóricas teve tamanho alarde e teve tão boa repercussão que por volta de 1989 iniciava-se o curso de extensão em danças folclóricas para funcionários e alunos da Unicamp. Esse curso, a princípio, teria um limite de 45 vagas, embora ocorresse mais de 100 pessoas inscritas. Assim sendo, houve uma seleção e por esforços de Livia Duarte o curso acabou por abrir mais algumas vagas deixando passar dos limites previstos.

Um dos membros mais antigos do 'Urucungos' afirma que soube do curso pelo jornalzinho da Unicamp. Por volta de um ano, mais ou menos, o curso foi encerrado e pela vontade e esforços dos participantes de continuar dançando ele encontrou acolhida no DCE da

Unicamp, (cuja sede ficava no centro da cidade de Campinas à rua João Paulo) sendo deslocado definitivamente do Instituto de Artes para o lá em 1990. No decorrer desse percurso, a maioria do material utilizado (guarda roupa e instrumentos) era emprestado do próprio departamento de artes cênicas da Unicamp.

Quanto as apresentações, essas já ocorriam no próprio curso de extensão, no entanto, as atividades sempre se intitulavam de ‘apresentações do grupo de dança da Unicamp’ e dessa forma surgiu necessidade de um nome que os distinguissem e assim a professora Raquel Trindade achou por bem batizar e o grupo. Nascia daí o ‘Urucungos, Puítas e Quijêngues’.

A atual presidente do grupo afirmou em entrevista que por correr atrás dos interesses do grupo como, por exemplo, o material necessário às apresentações e por acolher a professora em sua casa toda vez que ela vinha de São Paulo, vagarosamente esse local (na verdade casa da mãe presidente) acabou se tornando a sede oficial do grupo. Temporariamente os materiais: figurinos e instrumentos musicais, foram sendo guardados ali e ela foi lentamente assumindo as responsabilidades da organização do grupo, bem como, preocupando-se com o arquivo de todas as informações que dele saía em jornais oficiais.

Foi com a ida mais definitiva da professora Raquel Trindade para o Rio de Janeiro que a atual presidente foi sendo delegada a assumir sua função embora já houvesse, de fato, assumido o compromisso naturalmente desde o deslocamento do departamento de artes cênicas para o Diretório Central dos Estudantes (DCE). Assim quando o grupo oficializou-se com o registro legal¹¹ ela foi também eleita oficialmente presidente do grupo. Apesar disso, é com muita honra, respeito e admiração que o ‘Urucungos Puítas e Quijêngues’ mantém ainda hoje Raquel Trindade ilustre fundadora como presidente de honra.

Nesse período da fundação do grupo já havia em Campinas um outro grupo de arte popular bastante forte e conhecido denominando 'Liberdade' que era orientado por Natanael¹². Além disso, o período de formação do 'Urucungos' quase que coincide com o surgimento de um outro grupo de percussão em Maracatu denominando Nação Tainã (mais ou menos um ano mais novo). Esse cenário sugere que, de certa forma, nesse período a questão da valorização da cultura popular nas mais diversas formas de expressão era emergente.

Na sua formação o 'Urucungos' recebeu de Raquel Trindade quase todo o repertório que o mantém: Maracatu, Bumba-Meu-Boi, Coco de Alagoas, Samba de roda, Jongo Mineiro, Jongo Fluminense, Ciranda, Samba Lenço Rural Paulista e Lundu Colonial . Mas apesar disso, o grupo contém também a pesquisa em Samba de Bumbo Campineiro que é preservada e transmitida na pessoa de Alceu Estevan cuja modalidade é dá tradição de sua própria família.

No decorrer de sua história, o 'Urucungos' teve momentos bastante oscilantes, assim posteriormente ao período de esplendor inicial, o grupo ficou bastante reduzido chegando mesmo a conter seis integrantes e a luta para conseguir espaço para ensaiar, foi um dos grandes problemas enfrentado pelos seus participantes. O calvário começou com o desvinculamento do 'DCE' da Unicamp e a conquista de um espaço na Pontifícia Universidade Católica (PUC). Posteriormente, houve um novo deslocamento para um sindicato e nesse caminho não havia espaço para os instrumentos e materiais adquiridos. O local se constituía em um 'porãozinho' apertado da casa de formação que permitia somente a possibilidade de ensaios e reuniões. Segundo a presidente, os materiais eram adquiridos por lutas onde um dava um retalho e ela sentando à máquina de costura e promovendo oficinas de costuras foi confeccionando com uma equipe um pouco do figurino inicial. Nesse período, o grupo passou uma temporada no Serviço

¹¹ O Urucungos tem um registro oficial e um estatuto que renova toda a diretoria por eleições a cada dois anos.

Social do Comércio 'Sesc' e na regional quatro e também migrou por vários sindicatos até conseguir a 'sede' numa das salas de ensaio do Teatro Castro Mendes. Foi somente aí com a possibilidade de abrigo que o grupo começou a ficar um pouco mais estruturado. Atualmente, ele novamente mudou de lugar, desalojado do prédio do Castro Mendes ele foi deslocado e mantém seus ensaios hoje no Centro Cultural Evolução. Essa falta de estrutura básica fragiliza-o e faz da necessidade de uma sede própria um dos maiores sonhos de seus organizadores. É somente com o abrigo, com o espaço próprio que garanta minimamente os ensaios que o mesmo pode almejar novas conquistas como, por exemplo, estruturar novas pesquisas e avançar a sua própria linguagem cênica. Tudo isso revela o desprezo de nossa sociedade pela cultura de forma geral e pela cultura popular em específico, tornando o grupo tal como seus ancestrais em peregrinos em busca de sobrevivência na sociedade urbana.

Com o período de estadia na sala de ensaio do Teatro Castro Mendes (isso é, com a garantia de um local para abrigar-se) o grupo consegue desenvolver uma nova organização cujo aspecto principal foi a descentralização de várias de suas atividades. A 'traquillidade' dada pela garantia do espaço (ainda que provisório) funcionou também como chamariz e o grupo começou a crescer novamente. Assim, em 1999 o grupo contava com mais de 50 pessoas. Com isso, a distribuição democrática das funções e a organização de seus trabalhos encontraram outros obstáculos. Agora, pelo crescimento um maior fluxo de idéias e maior exposições a críticas e desentendimentos começaram a se manifestar e, além disso, havia ainda uma enorme falta de experiência de membros que assumiam cargos importantes. Enfim, opiniões diferentes sobre as maneiras de operacionalizar suas atividades contribuíram num primeiro momento para um truncamento de seu desenvolvimento.

¹² O coordenador do grupo foi citado em entrevista e não tivemos como conseguir o sobrenome

Nesse período, algumas membros com cargos de confiança dentro do grupo se sobrecarregaram em função de outros auxiliares inexperientes que não auxiliavam devidamente, ocorrendo acúmulo de trabalho. Alguns membros foram, por isso, convidados a abdicar de suas funções e outros a se candidatar as vagas abertas, sendo que outros ainda foram trocados de funções. No fim do processo, o grupo conseguiu o envolvimento de algumas pessoas e, assim, uma parte do próprio material de seu repertório foi organizado e digitalizado e novas formas de comunicação e divulgação foram criadas (e-groups, e-mail, contanto por internet).

Inicia-se, a partir daí, um processo de descentralização, novas funções foram criada e atribuídas aos diversos membros, ficando, por exemplo, os figurinos com a Sinhá que após os espetáculos cuida da manutenção (limpeza) do guarda roupa e também da guarda dos instrumentos (geralmente em sua própria casa) enquanto o Zeus centralizava função de confeccionar novos elementos e pesquisar os figurinos necessários a cada atividade, sendo ambos responsáveis pelo setor de figurino. Apesar disso, a presidente Ana, fica ainda hoje com parte do material (alguns instrumentos musicais e outros apetrechos como o boi, do bumba-meu-boi), sendo que também, a casa de sua mãe ainda é o endereço oficial da 'sede' do grupo. Recentemente, ela também recebeu de outro membro, o arquivo e a biblioteca do grupo que, atualmente, foi repassado para mais uma urucunguense, a Vânia. Além disso, o grupo está desenvolvendo um vídeo documentário que apresenta um pouco de seu repertório. Esse material objetiva ilustrar melhor as atividades do grupo a fim de permiti-lo ampliar sua participação em diversos eventos - nasce daí uma equipe de divulgação.

Esse processo de descentralização em curso se caracterizou inicialmente pela luta de muitos participantes para serem reconhecidos com seus devidos valores e interesses pelo grupo, pois havia um ciúmes (ou zelo em excesso) que as vezes, ainda aparece, de alguns membros mais

velhos manifestado na relutância em confiar na potencialidade e no interesse de novos participantes que chegam. Há também, uma certa cristalização de funções devido a esta mesma confiabilidade restrita.

Do nascedouro até um processo de descentralização, o grupo disputa suas visões de mundo e geram os conflitos que estão enquadrados no decorrer dessa dissertação dentro das perspectiva de tradição e tradução.

2.4 - Os objetivos do “Urucungos, Puítas e Quijêngues”

Propondo-se a dançar, preservar e apresentar todo um repertório ligado ao universo dos afro-descendentes, o 'Urucungos', em suas apresentações, divide suas danças em três grandes espetáculos: 1- o Maracatu, 2- o Bumba-meu-boi e 3- o Cirandas da Minha Terra (coco de Alagoas, samba de roda, samba de bumbo e samba lenço rural paulista, jongo mineiro, jongo fluminense e ciranda. Por vezes, tem-se também o lundu colonial). Esses três conjuntos de apresentações compõem o trabalho central do grupo e suas atividades funcionam como um demonstrativo do legado da expressividade do Brasil africano.

Na cidade de Campinas (Estado de São Paulo), onde o grupo está situado, seu repertório se distribui regionalmente cobrindo com o Lundu Colonial, o Samba Lenço Rural Paulista, o Samba de Bumbo Campineiro, o Jongo Fluminense e o Jongo Mineiro algumas das danças típicas do folclore do sudeste do Brasil e com o Maracatu, o Bumba-meu-boi, o Coco de Alagoas e a Ciranda algumas das danças da região nordestina.

É importante notar que o repertório que é mantido pelo 'Urucungos' se originou com o deslocamento desordenado da população nordestina para o sudeste do país, que migrou para essa região em busca de melhores condições de vida. Da migração, uma inevitável aproximação

dessas culturas ocorreram. Destaca-se também, que o grupo manifesta, acima de tudo, um vínculo com a cultura da gente excluída na medida que dialoga com sua memória e, também, na medida que representa tanto essa memória quanto esse vínculo. Soma-se a essas expressões e folguedos, de regiões específicas do nordeste e do sudeste, a herança dos tempos do cativo, já que boa parte delas também são originárias da cultura escravo-africana e que, de uma maneira ou de outra, marcam até hoje as danças e expressões dos grupos excluídos.

No entanto, muito mais que o Coco de Alagoas, por exemplo, o que o grupo realiza é o Coco de Alagoas reinterpretado pelos paulistas que fazem parte do 'Urucungos'. Em outras palavras, apesar de conservar as tradições, o que de fato ocorre é uma complementação das expressividades nordestinas e 'sudestinas', amarradas por um eixo de interpretações derivadas das expressividades dos afro-descendentes pois, tal como o Coco realizado em Alagoas e conservado no grupo, essa dança é realizada pelo corpo de pessoas que vivem no Estado de São Paulo. Assim, é o corpo paulista que expressa essa dança. Desse modo, o Coco de Alagoas que o grupo dança, é, sobretudo, a leitura particular dessa dança realizada pelo próprio grupo que, por essa razão, enquadra-se muito mais num status de um grupo parafolclórico do que especificamente folclórico.

Mais do que a identificação com os excluídos ocorre, ainda, a consciência de uma identidade brasileira sem, porém, esquecer da origem africana. O próprio nome do grupo, pois, vem carregado dos valores dessa africanidade: o nome "Urucungos, Puítas e Quijêngues" é a denominação dada aos ancestrais do atabaque (urucungo), da cuíca (puíta) e do berimbau (quijêngue), proveniente do dialeto bantu, língua dos países da África Austral (Angola e Moçambique). Os Bantus são membros da grande família linguística dos escravos chamados angolas, congos, cambindas, benguelas, moçambiques e foram a grande maioria de negros-

africanos que chegaram no Brasil. A influência do grupo bantu foi fundamental na formação da cultura brasileira.

Devido a todo esse percurso, podemos afirmar que o 'Urucungos' sempre esteve envolvido e buscou trabalhar no resgate, na preservação e na divulgação da cultura afro-brasileira.

Dos objetivos que ele mantém, evidenciam-se claramente três perspectivas. A primeira delas segue precisamente o sonho de Solano Trindade, que afirma a necessidade de "pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de Arte" e que pode ser constatado na possibilidade que o grupo almeja de desenvolver pesquisa folclórica, objetivando preservar e registrar o maior número de danças e ritos religiosos brasileiros. Para atingir esse objetivo, contata-se um esforço que se concretizou na existência da biblioteca "Raquel Trindade", um núcleo inicial de pesquisa mantido pelo 'Urucungos', desde 2001, constituído, sobretudo, por um pequeno acervo de livros e arquivos voltados para temática do folclore e das questões relativas as etnias afro-brasileiras.

Essa biblioteca, apesar de revelar um desejo latente em investir na pesquisa folclórica, contrasta com um interesse que, na prática, ainda é muito nascente. Ou seja, o 'Urucungos' não realiza novas pesquisas, apenas trata da manutenção e entendimento das danças deixadas pela fundadora Raquel Trindade e do repertório incluído mais tarde pelo seu mestre de percussão Alceu Estevan.

Por outro lado, esporadicamente ocorre um certo desejo de alguns membros em investir em novas pesquisas e incorporar outras danças ao repertório, como pudemos observar nesse trecho de uma entrevista:

"A gente tem sempre que trazer nossa cultura à tona, mas a cultura popular nasce todo dia, então, muita coisa a gente aprendeu, mas a gente tem que estar de olhos atentos para aquilo que a gente tem que registrar e falar, olha, isso aqui tem que ser levantado, tem que ser preservado para não se perder no tempo e até conversando com Sinhá outro dia, que a gente estava lembrando do Galeguinho, o Galeguinho é uma dança, mas uma dança, dançada no salão, mas era dançado muito nas festas de aniversário, de casamento, batizado, na comunidade negra da periferia de Campinas que é do interior de São Paulo também, e a Sinhá dançou muito também, e eu também passei minha juventude, minha infância, assim que eu sai da igreja e comecei a ir nos bailinhos, a comunidade negra dançava muito o Galeguinho que é um samba junto, mas bem peculiar o passo, a maneira de dançar, então, eu estava conversando com a Sinhá, era isso, resgatar o Galeguinho também."

Porém, o momento de incorporar novas danças ao repertório ainda não amadureceu o suficiente e tal atitude parece mexer seriamente com a estrutura do grupo, uma vez que significa outro tipo de dedicação, outro tempo de ensaio, etc. Assim sendo, a questão da pesquisa em si, ainda que almejada, não é de fato realizada.

O segundo objetivo, e esse sim central, é o 'de resgatar, preservar e divulgar a cultura popular brasileira', na forma de suas danças 'despertando o interesse e incentivando a participação do público de forma harmônica e festiva; indo ao encontro dessas pessoas e estando o mais próximo possível delas para amenizar a carência cultural que aí possa existir'¹³.

Assim, através da música, do canto e da dança o grupo pretende mostrar a influência e a contribuição do povo negro, desde 'os primórdios' até os dias de hoje, para a preservação e evolução da cultura brasileira. O grupo se dá a tarefa de dançar e cantar a luta travada pelo povo

¹³ Trecho extraído do histórico utilizado para propaganda do grupo aos interessados em suas atividades

negro em prol da liberdade, da cultura e dos costumes de uma época que atravessou vários estados brasileiros num processo de difusão e integração sócio-cultural.

Esse objetivo é cumprido de duas formas diferentes e que caracteriza a própria identidade do grupo. Uma delas se dá pela apresentação do repertório das danças em eventos em diversas instituições da sociedade, participando assim de festivais e demonstrações das danças em atividades ligadas ao folclore que surgem freqüentemente como convites ao grupo. A outra forma está vinculada ao fato de o grupo sempre procurar manter viva uma unidade. Um desejo dos próprios integrantes de estarem juntos, manifestado nas freqüentes festas onde sempre estão presentes as batucadas.

Essa etapa é a que mais funciona, mas também, é a que mais precisamente encontram-se evidenciadas as dificuldades do grupo, pois, como não existe vínculos com órgãos públicos e tão pouco com ONGs ou empresas, são os próprios membros que custeiam a quase totalidade dos gastos. Daí, aparece tanto o sonho de obter uma sede própria como as dificuldades em manter seus ensaios, que apesar de serem abertos e gratuitos, sempre são onerados por fatores externos. Em outras palavras, as circunstâncias de utilização da sala de ensaio que era cedida pela EMCEA – Escola Municipal de Cultura e Arte –, por exemplo, funcionando acoplada ao lado do Teatro Castro Mendes, fragilizava os encontros do grupo uma vez que, freqüentemente, havia disputa pelo lugar em virtude de outros eventos. Ou ainda, o fechamento do espaço devido aos feriados prolongados, obrigava a constante suspensão ou redução do horário de ensaio.

Finalmente, o terceiro objetivo do grupo se caracteriza pelo desejo artístico que venham a surgir no aprofundamento de suas pesquisas. Esperava-se um novo gesto, uma nova linguagem, enfim, um desejo de criação de espetáculos teatrais que recuperassem o antigo universo de esplendor do Teatro Popular Brasileiro fundado por Solano Trindade. Esse sonho

almejado é, no entanto, o mais distante de todos. Mas, ainda assim, é visivelmente manifesto ao observarmos o dia-a-dia do grupo.

2.5 - A estruturação do grupo

Ao iniciarmos esta pesquisa, pudemos, de imediato, constatar uma organização do 'Urucungos' que cobria desde registro em cartório, oficializando-o como um grupo de manifestações artísticas populares, até o regimento interno¹⁴, que obrigava a distribuição de seus membros numa estrutura de cargos e funções operacionalizadas da seguinte forma:

Presidente: Ana Maria Miranda

Vice- Presidente: Alceu Estevan

Primeiro Secretário: Renato Hoti Nunes

Segunda Secretária: Cintia de Campos de Oliveira

Primeiro Tesoureiro: Elizeu de Cruz

Segundo Tesoureiro: Antonio Carlos

Diretora Cultural: Wannyse Zivko

Suplente: Adriana Frias

Diretora de patrimônio: Édna M. D. Bento

Suplente: Neusa (?)

Diretor de Ritmo: Marcos Simplício

Suplente: Alceu Estevan

Diretora de Guarda-roupa: Rosária Antonia (Sinhá)

Suplente: Italle De Paula Viotto (Charlie)

Diretor de Canto: Roberto Bonifácio

Suplente: Gilson A B. Bispo

Diretora de Coreografia: Renata de Oliveira Cruz

Suplente: Alyne W. Missato

Diretor Artístico: Roberto Bonifácio

Suplente: Marcos Simplício

Viu-se que o processo de estruturação do grupo foi cheio de momentos de alegrias e amarguras, de consensos e desentendimentos. Assim, a partir de entrevistas, conseguimos contemplar essa dinâmica e captar nela algumas nuances pertinentes ao desenvolvimento peculiar que marca sua trajetória, bem como o acordo latente entre as formas de conduzi-lo enquadrando, num movimento pendular e ainda não resolvido, do qual se evidencia, de um lado, atitudes, valores e costumes peculiares aos populares que nele se encontram, e de outro, as atitudes, valores e costumes de alguns membros que buscam organizá-lo seguindo uma postura mais 'racionalizada'. Para entender esse processo recuperamos aqui trechos de entrevistas que sugerem esses sentimentos e procedimentos.

Quando as funções ainda não estavam tão definidas, os membros que de alguma maneira sentiram-se chamados a colaborar com o desenvolvimento do grupo acabaram assumindo cargos que, por sua vez, também acabaram por se tornar completamente inoperantes, ficando dessa experiência sentimentos de frustração e ineficiência, como podemos conferir no depoimento que se segue:

"(...) aí na próxima eleição que teve eu me candidatei a segundo secretário, eu sei que eu e o Fulano fizemos um acordo, se você for eu também vou, aí fomos nos dois para secretaria (um primeiro secretário e o outro segundo secretário) porque a secretaria era uma coisa antigamente que tudo era secretaria, tudo era função da secretaria, se uma coisa não andava bem era culpa da secretaria, então, o que eu sentia no grupo... era assim... os papéis não estava definidos, então, tudo que ninguém sabia de quem era para fazer, era função da secretária, então, virava um monstro. Tanto é que na minha gestão,

¹⁴ Em anexo

ainda quando eu estava participando da diretoria, eu me frustrei muito, porque eu não conseguia fazer porcaria nenhuma. A única coisa que eu conseguia fazer era ajudar nas reuniões, fazer ata, ajudar quando tinha uma assembléia, eu organizava tudo, mas assim... como era uma coisa que tudo era a secretaria por mais que a gente fizesse, parecia que sempre estava fazendo pouco e essa sensação que eu tenho que acho que eu fiz pouco, muito pouco. Aí eu acho que foi um movimento, que eu percebo que o Fulano teve esse movimento também, porque depois eu saí e... e ele continuou atuando mais um tempão e depois ele jogou a toalha também, que você acumula muita coisa, aí você não consegue fazer, daí você desiste, então... o grupo, ele estava nesse momento e que hoje eu já vejo diferente. Aí foi isso, e aí... eu fiquei o tempo dessa gestão, são dois anos e sinto que eu fui gradativamente deixando de fazer as coisas..."

A angústia por conta da falta de estrutura, também fica explícita aqui:

"Eu entrei tal, aí eu sentia um pouco essa bagunça, aí era a Fulana a coreógrafa e a Sicrana tinha saído nesta época, então a Fulana pegava certinho as coisas, não tinha essa didática da Sicrana porque ela não era formada em dança mas ela passava para a gente, aí o dia que ela falta era um confusão e a Beltrana passava toda atrapalhada ou o Fulano e era confuso, então, eu sentia assim que estava meio bagunçado e eu queria ajudar de algum jeito".

A estruturação do grupo passou por um processo vagaroso que se organiza pela atitude oscilante de ora estabelecer uma regra, ora fazê-la vingar. Isso acabou por prejudicar o andamento de uma série de atividades e, muitas vezes, fortaleceu uma atitude de dois pesos e duas medidas. Disso, ora a regra vigorava rigorosamente, ora era consideravelmente afrouxada. Desse modo, pudemos acompanhar que os procedimentos com os novos membros (pessoas que visitam o grupo com a intenção de fazer parte dele), ao comparecer em ensaios ainda hoje, são considerados de formas distintas, isto é, conforme o 'momento' que o grupo esta vivenciando, como revela o seguinte relato:

"(...) aí tem época que não, a gente tem que ser mais rígido, então, vai ter que assistir sentadinho três ensaios, assiste o primeiro, no segundo pode participar, no terceiro decide se quer ficar no grupo, aí já paga a anuidade mas na prática, ainda é uma coisa muito solta, então...assim.... aí... fica difícil de você colocar algumas regras né".

Essa exigência de burocratização só vem expressar o carinho e o respeito que se tem entre os próprios membros do grupo. Nesse movimento pendular entre a exigência de regras e a frouxidão das mesmas revela visões de mundo diferentes mas que, no fundo, desejam a mesmíssima coisa: uma melhor maneira de agir para que contente a todos e para que as diferenças de interesses sejam respeitadas e contempladas. Um outro exemplo de comportamento aparece na exigência da confecção de uma carta de afastamento informando os motivos de uma possível ausência por um tempo indeterminado. A exigência dessa carta revela, sem dúvida, um aspecto dessa burocratização das atividades do grupo. Mas, no fundo, deixa evidente o sentimento de que mesmo ausente se continua pertencendo a ele. Essa questão fica evidente neste trecho:

"(...) e o Urucungos tem alguma coisa assim também que até é uma regra do grupo não sei se esta escrito no regimento mas eu sei que é uma regra que assim... quando você se afastar, é para você fazer uma cartinha dizendo o motivo, você pede uma licença para se afastar, então, por exemplo, a gente abriu um negócio minha vida estava muito confusa, então, eu não estava conseguindo ir nos ensaios, daí eu escrevi uma cartinha mesmo quando eu era secretária e eu escrevi para mim mesma mas, estava lá, era para o grupo, estava registrado... então a gente escreve uma cartinha falando que... olha eu to abrindo o estabelecimento eu vou precisar me dedicar e to pedindo uma licença, sei lá, por alguns meses né... sei lá, por algum tempo, você... a vida e isso... é muito legal, porque não é todo mundo que faz isso, mas quando faz é bacana, porque você tem o compromisso

né... de que você... cê num tá podendo mas que você... é uma coisa assim.... que você se sente ainda pertencendo, você está pedindo uma licença".

Essa oscilação entre presença e ausência de regras é muito permanente no cotidiano do grupo e pontua como vai se dando o processo de estruturação (que ainda não está terminado). Por isso, em outras atividades, essa oscilação, juntamente com a divergência de opiniões sobre a forma de proceder com algumas atividades, vão demarcando quão complexo e demorado é o próprio processo de estruturação, seja na luta pela igualdade e respeito de todos por todos, seja na imposição de regras marcadas pela sociedade de trocas, como se observa no trecho:

"Então, por exemplo, eu senti dificuldade nessa questão da biblioteca que acontecia. Por exemplo, hoje eu acho que tinha que ser coisa assim, a gente fala assim... ah a gente convida você a doar um livro, eu acho que não, eu acho que tinha que falar assim, olha quando você paga a anuidade já está implícito, você tem que pagar a anuidade e fazer uma doação, sabe; você acha livro de cinco reais em sebo para comprar então... é a coisa de você também dar uma energia para o grupo você também dar alguma coisa, você vai estar recebendo... uma coisa mais de troca, né... então, é uma coisa que eu ainda quero colocar em reunião".

Temos, assim, de um lado, uma perspectiva mais popular em que o gerenciamento burocratizado da atividade é, muitas vezes, quase que desnecessária ou sem sentido, enquanto que, de outro, numa perspectiva mais 'academizada', a ausência de rigor ou a flexibilidade das regras é considerada, exatamente, o ponto que emperra o desenvolvimento do grupo. De qualquer forma, o que ocorre, de fato, é um processo de 'intelectualização' do grupo, flagrado na organização das regras e na condução de suas atividades em função do estabelecimento dessas regras. Para além disso, porém e paradoxalmente, fica evidenciado, também, um processo de reorganização do aspecto popular e folclórico que vai sendo reorientado e assumindo, cada vez

mais, dimensões parafolclóricas. Contemplamos aqui dois depoimentos que evidencia esse antagonismo. O primeiro deles, revela o afastamento do caráter mais 'popular', enquanto o outro, aponta a necessidade das regras como prioritária para o próprio desenvolvimento do grupo.

Vejamos:

1° depoimento:

"Então, aliás essa é uma crítica que atualmente eu tenho do grupo... que ele está muito intelectualizado que também é importante, mas também é a coisa do equilíbrio ele está pendendo muito para o lado do conhecimento, dos registros, que são maravilhosos, mas aquele contato com a comunidade a gente perdeu um pouco, então, vai juntando tudo que eu falo que é importante e isso também é importante é o grupo ter cara de povo, mas povo mesmo da periferia, aí a gente atinge a comunidade negra, atinge a comunidade menos favorecida, então, aí que você desenvolve e aprende também, isso que eu acho mais importante. (...) Não tem assim pior, o pior é as questões políticas, as discussões políticas de condução do grupo, as vezes, a gente, não é bem entendido, a gente também não sabe ser explícito né, ser claro nas colocações, acha algumas rugas e tal, algum probleminha que a gente nem sabe que está acontecendo mas que está acontecendo, as pessoas não se manifestam de imediato, então, assim são essas questões mais burocráticas, questões mais administrativas, mas são coisas que se superam com o tempo..."

2° depoimento:

"É um grupo super heterogêneo onde você tem negro, branco, você tem parto, você tem criança, você tem velho, você tem mulher, homens, afins, mas o que choca é que, as vezes, a coisa é tão óbvia para o grupo caminhar bem e as pessoas colocam impecilhos para coisa não funcionar não sei se é por medo, afinal de contas o

grupo esta ai assumindo responsabilidades de grupo profissional, então, porque não tomar medidas, mais severas e mais consistentes para as pessoas se tocarem, não é querer cobrar mensalidades exorbitantes ou obrigar as pessoas a irem em todos os ensaios e ser assim e ser assado, quadradinho mas as pessoas podiam ser mais maleáveis que as coisas... tem condições de fazerem as coisas acontecer bem, de estar todo mundo desfrutando de uma maneira mais... tomando atitudes mais profissionais, o grupo não é profissional, tem uma estrutura de grupo semi-profissional, ninguém ganha mas eu acho as atitudes poderiam ser mais repensadas independente de ser profissional ou não – então, isso me incomoda bastante porque, as vezes, você quer andar, você quer fazer, a coisa ta pronta ali, empresas para você estar indo, estrutura de ensaios para estar funcionando você corre atrás de tudo e as pessoas né... então, isso é o que mais me incomoda no Urucungos".

Fica claro, no embate entre essas formas de conduta que diríamos antagônicas, o grupo vai, ao longo de sua existência, estruturando-se, ganhando a forma atual e convivendo cada vez melhor, se não equilíbrio, pelo menos num diálogo das maneiras de se conduzir. A estrutura gerenciadora, administrativa e burocrática encontra seu espaço e torna-se necessidade. E a estrutura 'popular' assimila essa estrutura sem perder sua identidade. O grupo assume outro patamar de conduta e chega, enfim, as vantagens dessa escolha. Tal confirmação se vê no fala que se segue:

"É que eu estou achando muito legal é que o Urucungos está num momento agora, diferente, muito diferente de quando eu entrei de outras coisas que eu já passei e agora ele tá num momento assim... que a tendência é a gente se organizar cada vez mais e assim... eu acho que porque do mesmo jeito que tem essa coisa popular ele tem uma coisa assim que trabalha com pessoas muito diferentes que eu acho muito bonito também, totalmente heterogêneo né... cê tem uma pessoa de 67 anos de idade, cê tem uma criança de 10, aí você tem uma pessoa que faz faculdade, que faz mestrado, aí

você tem outra que, entendeu, é má lê má alfabetizada, então, é tudo muito heterogêneo né... E aí você aprende a conviver com as diferenças e isso que eu acho bonito né... então assim... agora a gente tá num momento em que você pode aproveitar, por exemplo, se você tem uma pessoa que fez faculdade sei lá é consegue organizar a coisa melhor porque não... então assim... você aproveita que tem de bom de cada um, que cada um pode dar e aí aproveita isso e aí... descentraliza porque teve uma época que a Fulana entrou e que ela achou que ela tinha que fazer tudo. Agora não, agora ela consegue passar a bola para os outros, então, agora a gente tem uma equipe de vídeo trabalhando para fazer o vídeo, a gente tem uma pessoa responsável a Sicrana, por fotografia, então... por exemplo, tem uma apresentação, ela já corre atrás de conversar se vier alguém com máquina, já pega o telefone para depois pegar, aí... a gente tem pessoas preocupadas em escrever os textos de uma forma mais clara, quer dizer tem várias, agora, várias equipes e o que já tinha de bom mantém, quer dizer, quem tem o conhecimento nato, sei lá, alto didata também é valorizado, o Fulano, o Sicrano, né... essas coisa mantém, só que aí elas estão convivendo com o outro lado de uma forma mais harmonizada nesse momento e, é por isso que a gente está tão forte que as coisas estão pintando e... sabe... e a gente foi selecionado para o festival de Blumenau que é um festival muito rígido e tudo isso, eu percebo que é um fruto de uma coisa cumulativa, porque quando a gente foi pro Viola Minha Viola¹⁵, eu queria ir de qualquer jeito, que era o meu sonho dançar lá no palco da Enezita¹⁶, aí... sai correndo atrás a gente não tinha material nenhum, toda vez que tinha qualquer coisa não tinha material aí... o Fulano falou assim... oh pega é da tua monografia aí... ele foi por no correio para mim. Então quer dizer, como as coisas vão trocando se nem imagina mas você vai retribuir de qualquer jeito, sua fita da monografia serviu para eles selecionarem a gente... para ir na Enezita aí... depois na época eu fiquei brava porque o Sicrano nem ligou, ele falou assim: - Enquanto a Enezita estiver viva a gente pode ir não precisa ser agora, sendo que as portas estavam todas abertas né... E ele

¹⁵ Programa de televisão da Rede Cultura que objetiva apresentar pessoas e grupos folclóricos e parafolclóricos que mantêm a raiz popular.

estava em outro momento, que hoje ele esta super organizado, tá outra pessoa, tá muito legal, e mais... ele estava num momento mais largado, entendeu..."

Poderia se pensar, então, que na batalha travada entre a 'intelectualização' e o 'sentido popular' apresentados, até aqui, venceu a burocratização, a organização, o gerenciamento. No entanto, isso não é verdade. O que podemos observar acima de tudo é que, ainda que o processo de estruturação esteja em andamento, e que provavelmente será infundável, o grande vencedor foi o consenso entre esses dois universos. Em outras palavras, por mais que ocorra conflitos de interesses, de forma de conduzir o grupo, de visões de mundo, ambos os lados percebem que precisam um do outro e que, apesar das divergências e no meio delas, ainda sobra espaço para que o popular, no sentido mais tradicional do termo, permaneça presente. Seguindo esse raciocínio, o depoimento que se segue, apesar de revelar sim a natureza dos conflitos dado por conta do estrelismo de alguns membros do grupo, estrelismo esse, talvez, justificado por conta de um poder que sobe a cabeça ou, talvez, por explicitar de forma muito exagerada a necessidade de afirmar a sua existência enquanto ser-negro (isto é, pobre e humilde) que quer ser valorizado enquanto 'gente que merece lugar ao Sol' e não como 'negro vagabundo e macumbeiro', revela uma atitude que deixa evidente ao mesmo tempo a existência de um caráter popular ainda presente que, de alguma maneira, ainda se encontra preservado nesse grupo em atitudes simples como a acolhida, a inclusão sincera e espontânea de todos que ali se achegam e na alegria de estar junto dançando. Vejamos então o depoimento:

"E acho que é por isso que a gente leva para a vida, e acaba misturando mesmo né, a gente tem amizade, a gente se encontra durante a semana, a gente comemora as datas mais importantes da vida da gente dentro do Urucungos, eu assim... que não é por acaso mesmo, porque, por exemplo, a crítica que eu tenho... sei lá né... um

¹⁶ Enezita Barroso, apresentadora do Programa Viola Minha Viola.

grupo me veio a cabeça é o Saia¹⁷ porque eu senti, eu nunca participei de um ensaio, o que eu senti dele... assim... uma vez eu fui numa festa deles e eu me senti super esquisita, era uma coisa estranha, a energia que eu sentia era uma coisa de competição, de exibicionismo, dessa coisa assim, sabe, de um entrar na roda querendo ser mais bonita que a outra, eu me senti excluída, então... assim... o que eu percebo no Urucungos é justamente o contrário, já são os excluídos, os que não estão se encaixando por aí, então... ele faz essa coisa de inclusão com a gente, a gente se sente mais gente, lógico que tem épocas que tem estrelismo, porque artista é estrela mesmo, então, as vezes dá uns paus por causa disso, de um ficar mais afetado que o outro mas como de cada vez é um, da para você contornar (risos), então... assim... normal porque artista é difícil mesmo, todo mundo é um pouquinho artista, mas assim... eu sinto que tem esse carinho essa coisa, tudo bem o samba de roda é exibição, vamos entrar na roda, mas é mais que isso, quer dizer, não esta sendo essa competição tão grande. (...) Ah eu acho que é isso que eu falei é o afeto mesmo. Toda essas relações sociais que vão se trancando por conta, né... porque aí, é um que precisa fazer mudança de casa e aí você vai fazer mudança da pessoa, lógico não é todo mundo, inda mais agora do tamanho que tá o grupo você se identifica mais com uns do que com outros, é natural, mas... assim... tem muita gente que entra na vida da gente mesmo né, é diferente de um curso de dança que você sai lá, você fala com a pessoa e ela é seu colega... não... aquela pessoa passa a ser um irmão mesmo... assim né... que você tem a obrigação de cuidar e quando se tá mal, você também liga e... olha né... vem me cuidar, então... eu acho que é isso que é... que é o diferencial mesmo... é essa energia de acolhimento mesmo".

Todos os depoimentos que foram até aqui registrados revelam, enfim, uma contínua busca de um lugar comum, uma busca de equilíbrio que, para reforçar o que descrevemos, revela o lugar do popular no grupo, a necessidade do mínimo de estruturação para ele avançar. Ou ainda, uma necessidade de dialogar com um universo contemporâneo que exige formas

¹⁷ Grupo de Cultura Popular 'Saia Rodada' de Campinas que trabalha com o Tambor de Mina.

espetaculares. Tudo isso, no entanto, apesar das visões de mundo (e de conduta) diferentes revelam, ainda, um enorme desejo de uma busca continua de valorização de tudo o que o grupo contém, como explicita este outro trecho em que o grupo é visto como "famlhona" e ao mesmo tempo deseja-se que seus membros paguem uma mensalidade que valorizem sua participação nele:

"(...) que acontece, o Urucungos ele tem uma coisa que é difícil que ao mesmo tempo é o que cativa a gente, faz a gente estar, que é toda essa coisa de ser famlhona, todo esse afetivo que tem, que a gente precisa de alguma coisa a gente... não fica no ensaio do sábado. Por outro lado, as vezes, fica uma coisa muito solta de muito obá obá, porque a gente é muito aberto, a gente deixa todo mundo fazer oficina e num... por exemplo, nos ensaio eu sei de grupo em São Paulo, grupo afro,... porque tem que pagar quinze reais, sei lá não é muito, mas cinco reais que seja, você tem que pagar para fazer o ensaio, porque aí você tá valorizando, você tá com outro compromisso e você fica assim... ah mas a gente é pé no chão, cultura popular chegou alguém, ah tá bom então entra, já pode entrar dançando (...)"

Finalmente, é preciso apontar ainda que no que se refere a uma série de diretrizes o grupo ainda está amadurecendo. As condutas, isto é, os caminhos que se deseja tomar são instigados e elaborados em função dos acontecimentos mais próximos. Assim, com a falta de uma sede ou de uma estrutura que garanta o básico sem ameaça, surge uma lacuna no plano ideológico. A única bandeira levantada é a da necessidade de manutenção e o desejo de desenvolvimento. Embora haja a necessidade de inserção em uma causa social apareça inconscientemente, ela não avança, na prática, devido a falta de estrutura. Tudo isso fica bem claro na fala que segue:

"O que falta é o grupo é atingir a comunidade, ter uma sede um ponto de referência na periferia, e que a periferia também sinta também integrante do grupo, que

essa família se amplie e que as pessoas que nos deram essa cultura, os pernambucanos, os baianos os mineiros, os alagoanos, os cariocas, todo esse povo que veio com toda dificuldade em estabelecer em São Paulo, que nós somos praticamente um grupo de paulistas, né... fazendo a cultura dos outros estados, então... eu volto a falar na questão da cara da comunidade, então....ele tem que ter uma sede, um ponto de referência na periferia, na comunidade e a comunidade chegar e sentir também dona desse grupo, por conta da cultura que ela nos presenteou que elas legou a dar continuidade, até inconscientemente mas a gente tem obrigação de estar devolvendo e fazendo esse resgate.”

Além disso, esse desejo também aparece no questionamento daquilo que o grupo deve ou não fazer em seu cotidiano.

Na fala que se segue, as atitudes de inclusão e exclusão de seus membros são reveladas. As condutas e posições ideológicas que tendencialmente caracterizará o grupo, podem ser demonstradas:

“Então como eu já disse é um paradoxo ao mesmo tempo que tem esse acolhimento isso tudo, mas essa coisa que, as vezes, a gente se perde e tem dificuldade de caminhar e também assim... o grupo é complicado né... porque vira e mexe é um que se recente com alguma coisa e eu sinto assim que, as vezes, num é sempre que a gente consegue limpar essas situações, sabe que, as vezes, a pessoa fica ressentida ela acaba se afastando, outras vezes, não, a gente briga, briga, quebra o pau e esta todo mundo.

Eu tô falando do Fulano, por exemplo, né... que tem um trabalho lindo que é uma pessoa muito legal que passou pelo grupo e tem um trabalho lindo com música né...e... de auto conhecimento através da música, só que, aí... assim... somos humanos, então, ele tinha um lado muito infantil mesmo de brigar por poder, aí... rolou um estranhamento assim... e no fim, quer dizer... ele foi um que acabou saindo. Para você ter

uma noção, ele queria, ele achava assim... que só vale a pena, porque na época que ele entrou a gente estava pegando o maracatu e o Urucungos tem essa característica de que ele faz um pouco de tudo, ele não se especializou em maracatu como tem vários grupos no nordeste né... que é só de maracatu e o nosso não, a gente tem uma proposta de que que é o Brasil né...- coisa do Brasil faz o Coco de Alagoas, faz o Jongo Mineiro e outro do Rio, uma coisa aqui de Campinas, então... o Fulano ele achava que o grupo tinha que... fazer só o maracatu porque tava pegando o maracatu e nunca pegava direito, e não definia as coisas, e não aprofundava porque aí... ia chegar na outra metade do ano ia querer pegar o boi que era outra batida, entendeu, e a intenção dele era... só que a proposta do grupo não era essa... então aí... a gente até repensou, conversou muito sobre isso, e chegou a conclusão de que não, de que a nossa cara é outra né... é... porque fica essa coisa faz de tudo e num faz nada bem feito, mas num sei eu até já pensei isso...

Então assim... eu falava puxa vida né...essa é a nossa cara a gente tem o que ser o que a gente é, e a pessoa também se não for a dela, ela tem a liberdade de sair, mas, e acho que no Fulano foi um pouco isso também, ele foi para o Tainã e o Tainã pega mais aquilo, o maracatu, ótimo.”

Contudo, as divergências de como conduzir o grupo podem ser lidas como oscilações entre popular e não popular como, também, demonstram uma equipe que comanda (a saber, a velha guarda do grupo) e que embora também tenham suas divergências, acabam por criar um consenso que demarca os caminhos que esse grupo deve(rá) seguir.

2.6 - O Cotidiano do Grupo

2.6.1 - A entrada e a acolhida

Como se manifesta em alguns depoimentos, entrar para o ‘Urucungos’ é muito bom. A acolhida inicial é algo que surpreende e marca fortemente os membros novos. Sempre uma pessoa te procura num canto e faz uma acolhida especial. A sensação de estar em casa é

característica marcante. Ali chegando, e apesar de não se conhecer ninguém, na maioria dos casos, parece que você é alguém que já estava ali como um amigo que faz tempo que não vemos e que, de repente, corremos e abraçamos. Há de fato, um querer bem que impressiona. Somado a isso, é preciso declarar que 'o marinheiro de primeira viagem' ainda pode considerar a própria força da batucada que contagia de tal forma, cativando e fazendo querer voltar.

Apesar da tamanha receptividade, ocorre sempre um acanhamento inicial daqueles que chegam e, como se trata de dança e música (percussão), há um certo deslocamento daqueles que não sabem fazer nada ainda, isto é, não sabe dançar e nem tocar. Assim, a primeira forma de entrar no grupo é uma espécie de paquera a distância:

"(...) a Fulana, por exemplo, eu dizia você vai ser Urucungos ainda, a Sicrana também, que estava namorando, indo em festas, ou a gente vê gente assim como o Fulano e a Beltrana que acho que namoraram o Urucungos por mais de um ano e muita gente é assim, tem o flerte, o medo do compromisso mas, ao mesmo tempo, é um compromisso muito livre, ninguém quer limitar né... cê faz Urucungos cê não pode fazer mais nada de sua vida."

Entretanto, é a apresentação dos espetáculos do grupo a grande porta de entrada. Ela funciona como um verdadeiro chamariz, como revela este depoimento de um dos membros que assistiu uma apresentação do Bumba-meu-Boi na Cooperativa Brasil, e que depois disso resolveu entrar no grupo:

"(...) aí eu fui ver o Bumba-meu-Boi, eu já tinha uma intenção de participar de algum grupo, como eles eram abertos, eu fui lá para conhecer, eu fui...o primeiro dia que eu cheguei eu não dancei só fiquei lá olhando, depois no segundo dia, também não, daí fui ficando mais a vontade."

Às vezes, é depois de uma série de convites, de várias insistências que uma pessoa se aproxima do 'Urucungos'. É significativa nele a acolhida típica do universo popular. Quando geralmente nos aproximamos de universos mais populares – o sertanejo, o caboclo, o caiçara, enfim, seja ele qual for – nos deparamos com uma acolhida que nos impressiona muito. Assim são os 'n' exemplos de quem faz sua pesquisa de campo, sua entrevista, sua enquete, batendo na casa de estranhos e se deparando com a aquela casa humilde cuja família tem recursos escassos, onde falta quase tudo mas que é o lugar onde não falta aquela acolhida de coração; onde não falta um cafezinho coado na hora, em coador de pano, cujo anfitrião faz questão de fazer tomar. Essa característica reveladora de um enorme despojamento, um 'estamos ai e queremos que você seja nosso irmão', que faz uma brutal diferença numa cidade metropolitana como Campinas, está completamente preservada no 'Urucungos'. Talvez isso seja um dos grandes atrativos, mais que dançar ou batucar. Nele ainda encontramos vigorando um modelo alternativo de sociedade (proveniente de um universo humilde) que não se desfêz, mas sim, se adaptou ao universo conturbado e complexo da cidade. O depoimento que se segue revela mais um pouco desse carinhoso acolhimento tão característico do universo popular, que ainda se encontra preservado no grupo, esse mesmo depoimento revela também, a tendência de padronização, isto é, revela que uma outra forma de acolhimento que já se faz notar. Essa nova forma consiste, sobretudo, numa maneira formal de acolher os novos membros. Assim, após os ensaios, sempre que possível, forma-se um círculo sentando no chão e discute-se a agenda das apresentações, passa-se um caderno de presença e acolhe-se os novos membros. Apesar disso, as duas formas se mantêm, uma mais calorosa e espontânea e outra mais formal, mas que conserva nela a delicadeza de realmente não esquecer de que existe gente nova e que é preciso acolhê-la:

"Até que chegou um dia que eu me animei um sábado e fui para o Castro Mendes aí, isso já era agosto, e assim... foi muito legal porque todo mundo me acolheu já chegou a Fulana, já me acolheu, já, seja bem vinda num sei o que... eu lembro até que o dia que eu cheguei não teve igual ao que a gente tenta fazer hoje de cada um falar seu nome, e tava uma coisa meio assim... mas ela pessoalmente veio e foi uma figura né... que já me deu um carinho e eu queria me sentir participante, então, eu já fui lá peguei uma vassoura e a primeira coisa que eu fiz foi varrer a sala, e eles estavam falando que estava muito sujo e chegou alguém com vassoura, eu já corri, e aí eles acharam legal, falaram oh tá acabando de entrar e já está limpando a sala então, ...assim... até sei lá, pensando agora eu já entrei assim com uma postura de participar mesmo não de estar só olhando."

Um outro elemento da cultura popular que parece preservado, ainda que inconscientemente no grupo, e que podemos denominar como uma extensão dessa acolhida, é a atitude de pertencimento que ele faz questão de afirmar. Quando da fase da pesquisa participante, ainda sem saber direito as danças, o grupo havia me arrastado para o palco para participar das apresentações, com poucos dias de ensaio, sem ter a mínima segurança de uma série de elementos, que para mim eram extremamente necessários para compreender a dança e participar do grupo, lá estava eu em cima do palco atuando ora como dançarino ora como personagem do auto do boi (bumba-meu-boi). Esse fenômeno, que a princípio pode ser entendido como uma falta de zelo, é na verdade um confiança, de tal ordem, que espanta os novos membros, pois ainda completamente inibido e com sensação de incapacidade para atuar no grupo, no âmbito de suas apresentações, esse novo membro é completamente tomado e colocado em ação. Novamente aqui, apesar da preocupação estética de se fazer algo realmente belo para um público exterior, a atitude de confiança e de fazer a quem quer que se achegue a ficar a vontade, inserindo-o no grupo imediatamente e naquilo que ele tem como objetivo central que é a apresentação, revela

novamente o lado mais nobre do grupo que ainda está fortemente guiado e organizado dentro de parâmetros do universo popular. Você está ali para dançar e em alguns momentos não importa se você vai estragar a coreografia, se você vai deslizar e cometer uma gafe, ou prejudicar de alguma maneira o andamento do espetáculo, importa, muito mais, te considerar como gente, como elemento precioso e te mostrar que você é extremamente bem vindo. Tais conclusões são confirmadas neste trecho de uma entrevista:

"(...) até foi engraçado porque nesse dia era uma época que eu acho que estava sem coreógrafo e aí chegou o pessoal da PUC querendo filmar, e aí, eles foram filmar o Jongo Fluminense que era a dança da galinha e a hora que eu vi eu estava no meio dançando, mas eu nunca tinha dançado, eu ficava imitando tudo que elas faziam, depois eu fiquei pensando, nossa que absurdo você num sabe, a dança é para filmar e você entra no meio, e aí, foi assim... que eu fiz igualzinho e fui né... aí... a partir daquele dia eu já me senti dentro mesmo, né... acho que tive uma acolhida legal, e assim para mim foi um momento muito especial porque eu tava num momento muito difícil da minha vida, (...) eu estava me sentindo muito mal porque eu tinha morado em outra cidade, feito faculdade lá, aí quando eu voltei, aquela época de transição (...) então eu não tinha mais amigos sabe eu me sentia assim... super sozinha, super esquisita (...) e aí... o Urucungos me deu assim... foi uma coisa assim, de resignificação mesmo...deu um sentido para estar ali porque Campinas é uma cidade meio fria, então, ...assim... tudo aquilo que eu estava precisando de aconchego, de me sentir pertencendo a um grupo, eu encontrei e foi mais fácil de estar aqui, foi super importante mesmo."

E assim, essa condição, esse ambiente familiar revela o quanto esse grupo ainda é tradição, uma vez que, tal como as manifestações populares de várias comunidades que conservam algum tipo de festejo, o 'Urucungos' mantém laços e relações que vão além de um grupo que se reúne para batucar e dançar, sendo que:

"(...) sua pedra preciosa é esse ambiente de família que foi criado, o Urucungos ele vai além de um grupo cultural ele é uma família que as pessoas elegem, então, claro que tem seus defeitos, seus problemas todos, mais, o que prevalece é a unidade, é a união, (...) é uma coisa muito significativa, tanto é que pessoas que eram para mudar da cidade não mudou porque o que prende em Campinas, é justamente o Urucungos – criou laços, as vezes, a gente fala isso, as pessoas não acreditam que é um grupo tão família assim – só você estando mesmo para você poder sentir isso".

Essa mesma união é que faz a saudade de quem um dia passou pelo ‘Urucungos’, pois muitos, como manda a vida, "ficam mais ou menos um tempo conosco e depois seguem seu caminho, diferentes do que quando chegaram. De vez em quando voltam pra matar a saudade... mas quando a gente encontra uma dessas pessoas na rua, percebe que uma vez Urucungos, sempre Urucungos: 'Ah, o Urucungos, eu participei em tal ano...' – E os olhinhos brilham." Por tudo isso, é necessário demarcar como quis um de seus participantes: "você foi, é ou será Urucungos."¹⁸

2.6.2 - O Ensaio

Uma vez passando pela fase inicial de acolhida e de adaptação inicia-se o processo de participação efetiva do membro novo no grupo. Assim sendo, a primeira atividade de rotina se organiza em função da manutenção do repertório que em alguns momentos segue um cronograma mais ou menos fixo que se repete num ciclo anual. Dessa forma, ensaia-se o ciclo correspondente ao ‘Cirandas da Minha Terra’ que é, de fato, o carro chefe do grupo, sempre que ele é solicitado a apresentar-se em algum evento, em uma instituição ou em uma cidade. O espetáculo ‘Cirandas da Minha Terra’ é vendido em primeiro lugar pois, segundo o grupo, ele contém uma maior variedade de danças, sendo que, é também nele que encontramos os Sambas e os Jongos - atividades típicas do folclore da região do sudeste -, o que significa dizer que é aquilo que

¹⁸ Trecho adaptado do texto de um dos membros do grupo

aproxima mais o grupo da tradição, já que é formado na sua maioria por 'sudestinos' que, de uma forma ou de outra, por serem da região, têm mais contato com os tipos de danças apresentados nesse espetáculo do que em outros. Um outro ciclo que é apresentado, quando oportuno ou quando desejado pelo interessado, é o do Maracatu, ficando ainda disponível o Bumba-meu-boi.

Uma vez vendido o espetáculo, os ensaios vão se dar em função de uma agenda que demarca o tipo de apresentação mais próximo no calendário. Assim, os ensaios se concentram num ou noutro espetáculo conforme essa agenda. Todavia, na falta de apresentações marcadas (vendidas) o grupo segue um cronograma que marca o Maracatu nas proximidades do carnaval e o Bumba-meu-boi no segundo semestre do ano, ficando Cirandas da Minha Terra sempre para o primeiro semestre do ano.

No momento da pesquisa de campo, o grupo se reunia na sala de ensaio do Teatro Castro Mendes, um espaço cedido pela prefeitura que é pago com duas apresentações anuais em comunidades ou instituições carentes. No entanto, por motivos desconhecidos o acesso ao espaço não foi mais possível e, assim, ele, depois de um tempo de migração em vários ambientes da cidade, conseguiu um acordo com uma instituição privada que os acolhe cedendo o espaço do Centro Cultural Evolução. Nesse lugar, existe um salão que permite a ele se encontrar todos os sábados, das 13:00 às 18:00 horas, e ensaiar o repertório necessário para as apresentações.

A rotina de ensaio se dá com a chegada no Centro Cultural Evolução, sempre com certo atraso de alguns membros chaves (percussionistas, etc.), o que faz do momento inicial do encontro um momento flexível. Houve épocas, em que por conta desses atrasos, um dos membros (ainda quando o grupo se encontrava na sala de ensaio do Teatro Castro Mendes), na tentativa de ajudar a ordenar o grupo, sugeriu uma regra que consistia em manter a porta do salão fechada e se criar um cronograma de horários possíveis para a entrada dos atrasados. Dessa forma a porta só

seria aberta de quinze em quinze minutos quando, então, as levas de atrasados poderiam entrar no lugar. A sugestão foi discutida no grupo e alguns argumentos interessantes foram apresentados para refutar a idéia proposta. Um deles foi a manifestação de um membro que afirmava que, uma vez chegando atrasado e tendo que esperar para entrar com certeza iria embora. O outro foi de que sendo o nosso mundo já cheio de regras e de horários, em que o tempo conta muito mais que a necessidade de estar junto ou de querer estar com os amigos, o fato de estabelecer tal relógio igualaria o grupo ao mundo de 'lá fora' e, uma das características do grupo, manifesta na necessidade daquele participante, era de que, justamente, estar no grupo significava também não seguir as regras ou os mecanismos do mundo 'lá fora' e dessa forma o tal do 'reloginho' foi descartado.

Contudo, o momento inicial, o momento da chegada é, sem dúvida, um momento de transição que demarca o desligamento do mundo de fora e o ligamento no mundo de dentro, ligamento à comunidade urucunguense. Nesse momento, é típico a formação de algumas panelinhas e de conversas informais. Transitam-se ali desde a venda de alguns produtos e guloseimas, de comentários de algumas apresentações recentes até as fotos de algumas festas, ou mesmo a troca de roupa (pede-se sempre que as mulheres venham de saia para dançar e nesse momento elas enchem o vestiário para por suas saias). Enfim, ocorre uma certa informalidade e um fluxo de pessoas que se integram passando de uma 'panelinha' para outra sendo que muitas se isolam um pouco mais, ou lendo um trecho de um livro, ou atendendo um telefone, ou saindo para comprar algo no comércio próximo. Esse momento é também aquele em que se repara que há novos membros e já se flerta uma acolhida. Talvez seja exatamente por isso, ou seja também pelas circunstâncias, o momento de bastante inibição para esses novos entrantes que estão chegando. Esse período se estende, conforme o dia, de quinze minutos à meia hora, chegando a

extremos de mais de uma hora - quando geralmente um dos membros chaves imprescindíveis (percussionista, etc.) está ausente e, por algum motivo, não consegue avisar ao grupo de seu atraso ou ausência.

Posterior a essa chegada inicia-se, de fato, o ensaio. Com alguns instrumentos nas mãos um ou outro percussionista inicia a cadência de um ritmo de uma dança que irá conduzir o ensaio. Do outro lado, o grupo já devidamente vestido (roupas soltas e mulheres de saias) inicia, em um círculo, sentados no chão, um aquecimento e um alongamento, que geralmente é conduzido pela coreógrafa. Alguns membros que estão atrasados acabam chegando e se juntando ao grupo. Assim, tanto do lado de quem vai dançar quanto dos percussionistas o 'caldo vai engrossando', o som vai ganhando forma e volume e os dançarinos vão evoluindo de um alongamento para um aquecimento mais pesado em função da cadência sonora. Corpo e música se enlaçam. As vezes parece que a dinâmica do aquecimento vai inspirando os percursionistas e vice-versa. O ambiente vai 'pegando fogo'. A essa altura a coreógrafa organiza duas filas (indianas) que atravessam o salão seguindo os passos por ela demonstrado. O suor já pipoca no rosto de alguns e os passos, desse aquecimento, quase sempre já seguem uma estrutura coreográfica básica da dança que irá prevalecer naquele ensaio. Ao terminar essa etapa todo mundo já está ofegante e, não por menos, esse período tem uma duração que se estende entre um ou duas horas. Algumas vezes, essa atividade é interrompido pela ausência de música, pois, por algum estranhamento sonoro, o coordenador da percussão conduz ao breque repentino para reorganizar a cadência sonora. Por vezes, esses momentos de breque são extremamente longos. Há dificuldade em encontrar de onde vem a trava sonora, e assim o aquecimento é interrompido em função da ausência de som. Outras vezes, o som explode com tal grandeza e vai avançando a uma velocidade de tal ordem que é a coreógrafa que dá o breque nos percussionistas, reclamando

um certo recuo a fim de que os dançarinos consigam ganhar fôlego para continuar. Essa etapa, enfim, chega ao término ao comando, ou da coreógrafa ou do coordenador de percussão, que demarcar, assim, o intervalo da atividade. Esse intervalo é o meio do caminho de um dia de ensaio. Com sua chegada, corre-se em busca de água e novamente se retoma o ambiente de descontração, como no período inicial com conversas mil, etc. Nesse momento informal, o pessoal responsável pelo canto, pela dança e pela percussão, bem como os responsáveis pela agenda da atividade e outros membros com alguma função coordenadora conversam entre si, a fim de conduzir o trabalho em função da agenda de espetáculos prevista e quando necessário, abrem essas conversas para o restante do grupo para discutir alguma medida a ser tomada, embora, no geral, essa situação não seja muito a regra, pois é na própria informalidade do momento que as coisas se arrumam. Os responsáveis, que se conhecem no olhar, logo se coordenam e a atividade em si vai adiante.

Após o intervalo, ao retomar a atividade, é que inicia-se, de fato, o ensaio. Até esse momento os participantes que estão chegando pela primeira vez e foram estimulados a participar do aquecimento, são convidados à participarem do restante do ensaio seguindo a ordem da coreógrafa. Ela vai medindo o tipo de dança, de passo e vai solicitando e estimulando o novo participante à dançar com o grupo conforme sua avaliação. No entanto, as inibições e constrangimentos são quase sempre a marca de quem chega que, muitas vezes, prefere olhar e deixar para outras oportunidades.

Enfim, inicia-se o ensaio que vai caminhar conforme a agenda que sinaliza a apresentação do espetáculo mais próximo. Aqui, o canto, a dança e a percussão que sempre estão muito integradas, param a atividade, por várias vezes, para correções necessárias. No entanto, acontece que, as danças populares não têm segredos e geralmente quase tudo flui muito bem. As

dificuldades são encontradas somente nas danças que já fazem algum tempo que não são alvos de apresentação ou quando falta algum dançarino com papel determinado na dança. Contudo, no grupo não existe personagem fixa, de responsabilidade de uma pessoa, somente quando os motivos são de estética (e até mesmo de tradição). É mais conveniente um membro assumir um personagem ao invés de outro. Por exemplo, é bastante inconveniente que numa apresentação de Maracatu, em que o rei e a rainha são destaques importantes, a coreógrafa deixe esses papéis para uma criança. Assim, acaba ocorrendo algumas personagens fixas, mas que na ausência do membro preferencial, nada impede que à personagem seja atribuído a outro membro, ou seja mesmo substituído.

As dificuldades do ensaio ficam bastante evidentes no relato que segue. No entanto, é preciso ressaltar que esse relato, em particular, revela uma situação atípica pois é se refere a um ensaio do Lundu Colonial. Essa dança é realizada por casais e esbanja sensualidade. Sua origem é remetida às senzalas quando, ao som dos batuques, os negros escravos escolhiam seus parceiros para copular. A dança é, dessa forma, um convite à copular ou mesmo um pré-ensaio do ato sexual. A escolha desse relato se deve exatamente por demonstrar, pela sua condição atípica, quais os tipos de dificuldades possíveis que se manifestam nos ensaios ou por, pelo menos, relatar um pouco a natureza das dificuldades que enfrentam os recém integrantes do grupo:

"(...) o lundu, assim é uma dança muito sensual, pelo que eu sei né... era dançado lá na senzala mesmo e depois ...assim.... o pessoal já ia namorar, porque ele é uma dança extremamente... ele é um dança de casal e, é muito aquela coisa... eu acho que é uma das danças mais tribais que tem mesmo, aquela coisa mais assim instintiva né... que tem haver com procriação, com... sabe... com sexualidade mesmo. E aí... eu não sei como isso ficaria no grupo né... porque... assim... eu experienciei muito pouco, primeiro porque o grupo só tem mulher, agora que esta com mais homem, então, sempre a gente

queria fazer e num dava, aí eu lembrei de uma ensaio que eu participei que era uma coisa muito estranha porque o pessoal tava quase todo mundo com parceiro de mulher e aí... elas achavam meio esquisito uma fazer com a outra e eu estava com um parceiro que era homem e a namorada dele sentada ali e era uma pessoa que eu não tinha intimidade, que tinha entrado super recente no grupo eu ficava morrendo de vergonha, então, eu fiquei travada, é porque o lundu é assim, você tem uma coisa de você insinuar para a pessoa, de você esfregar o rosto dela, é todo um jogo de sedução mesmo né... é um convite, vamos? ... né. Eu sinto como uma coisa assim... e aí, tem outras partes, tem essa parte, e tem essa parte que é mais marcadinha né... que é uma coisa mais ...assim... eu não sei se tem influência européia ou não mas eu acredito que sim, porque se você pensar no movimento né, que, por exemplo, o cara agacha e ele põe a mão pro alto e você pega e circula, quer dizer, uma coisa super européia se pensar naquelas danças de cortê, então, esse momento é uma coisa mais assim... de cada um na sua e tal e mais marcadinha inclusive você tem que descer retinho e subir e eu travei a coluna quando eu fiz, isso porque eu não desci no meu eixo, então assim... mas também não sei muita coisa porque o grupo nunca conseguiu fazer né (...)"

Finalmente, o último momento do ensaio é reservado para passar as listas em que os participantes assinalam suas confirmações nas apresentações que estão para acontecerem. Discute-se lugares de saídas de ônibus, esquemas de caronas. Esse momento, também, é utilizado para discutir algo que é pertinente como, por exemplo, uma assembléia que esta por vir, uma festa para organizar, um evento da cidade, entre outras coisas. Também se passa uma ata para os presentes assinarem, vende-se quitutes e são recepcionados os novos membros. É importante acrescentar que também é nesse contexto que corta-se um bolo feito pela Sinha, para comemorar o aniversário de um ou outro membro do grupo. Enfim, o momento ganha contornos semelhante ao inicial, descontraído e aberto.

2.6.3 - Para além do ensaio

Existe uma certa cobrança da assiduidade dos participantes do ‘Urucungos’. Esse fato pôde ser notado quando, por exemplo, um dos participantes, afastado do grupo para estudar em outra cidade, ao comparecer como visitante, por ocasião de uma apresentação do grupo em uma cidade próxima de Campinas, foi solicitado a ficar fora das danças, apesar de saber dançá-las. Nesse ato, o grupo acaba por inferir uma regra inconsciente, mas que também, preserva e valoriza aqueles que estão sempre presentes e reforçando o laço entre eles.

É notável o ecletismo no grupo. Nele existe uma mistura de idades, etnias e sexos. Tudo isso é dosado numa afetividade e num espírito de família que reforça, novamente, o caráter extremamente popular. Por conta do tamanho carinho, ocorrem as amizades e com elas os desdobramentos dos ensaios no decorrer da semana. Alguns membros, que fazem parte da diretoria, acabam por dedicarem-se algum tempo exclusivamente para o ‘Urucungos’. As vezes, até mesmo, se sobrecarregando com ele, como fica apontado nesse depoimento:

“(...) eu chego em casa 10:30 da noite e a hora que eu vou chegar em casa vou ler os e-mail. Meus horários de enviar e-mails é uma da manhã, uma e meia, duas horas, principalmente divulgação de eventos, porque, fora a limitação tecnológica do meu computador, ele não dá conta de mandar um e-mail, eu tenho um cadastro de 2000 pessoas que eu fui fazendo durante esses dois anos e pouco, então, eu mando um e-mail para cada cinquenta pessoas por vez e leva umas duas horas para fazer isso, geralmente de madrugada (...)”

É dessa dedicação despojada, desse querer bem, desses laços de amizades que vão além do ensaios de fim de semana que depende o próprio desenvolvimento do grupo. Por mais organizado, por mais cheio de regras, por mais contornos cartesianos que ele adquira é fundamentalmente um estado afetivo e emocional que liga todos, é dessa característica de cultura

popular que o grupo sobrevive. Assim, escolhemos dois depoimentos bastante semelhantes, de pessoas que tem sua entrada no grupo em momentos diferentes, para registrar aqui como o sentimento de amor, que vitaliza e mantém todos unidos, é reconhecido por praticamente todos os membros:

“O Urucungos é um sério problema na minha vida (risos). É um sério problema porque é assim, eu incorporei de uma forma que eu já não consigo viver sem, já houve momentos, o ano passado eu passei por momento muito difícil de começo de depressão e o que me fez bem foi um ensaio... eu tinha quebrado o braço, fui para o ensaio assim que eu tirei o gesso, e resolvi entrar na ciranda e aquilo me arrepiou e eu falei, não, é aqui que tenho que ficar. Acho que cinquenta por cento da minha vida social ou até mais é o Urucungos. E é um sério problema porque eu penso, ah eu preciso parar para ter filho, eu preciso parar para cuidar da minha vida afetiva e fica tudo esse pesar, de que a hora que eu tiver filho o que eu faço com o Urucungos, as poucas vezes que eu faltei, que eu quase nunca faltou, no começo eu sonhava que o Urucungos não me queria mais, acho que até era uma ansiedade que eu tinha é uma afetividade muito grande, lógico que tinha um grupo grande, temos quase 50 pessoas hoje, de vez enquanto tem briga, tem quebra pau, eu fico numa função que eu fico muito exposta eu tenho que cobrar das pessoas, eu sou sistemática para trabalhar, trabalhar de forma sistemática com um grupo muito grande é complicado, já chorei por causa do Urucungos, por vários comentários, mas é uma coisa que eu amo muito, até já ouvi de namorado que Urucungos era o maior rival que ele tinha (risos), então, é um sério problema porque, é uma coisa que, seria minha segunda família, essa coisa legal que a gente tem né... que é meu pai, minha mãe, minha mãe preta que é a Fulana, no começo acho que houve um ciúme da minha família em relação ao Urucungos – hoje vou muito menos a casa de minha mãe em função das atividades do Urucungos, então... é uma segunda família mesmo e agora eu estou tentando aproximar minha família do Urucungos, então... foi paixão a primeira vista e daquelas bravas, vai.”

Essa necessidade que cada um tem de seus pares revela o significado que o grupo faz na vida de seus participantes. Mas acima disso, reforça também o significado que esse grupo, apesar de parafolclórico, ainda guarda de realmente folclórico, de popular, de gente que preserva algumas manifestações populares e sentem-se responsáveis por elas, que encontra no universo urbano um jeito de mantê-las com tudo que o universo popular contém, inclusive os laços comunitários e afetivos:

“Várias vezes eu já tentei, mas eu acho que eu não consigo viver sem o Urucungos, o Urucungos para mim depois de minha família, de meu trabalho é prioridade, e tudo aquilo que eu sonhei quando pequena, que eu venho de descendente de negro escravo, já tá no meu sangue, então... eu fico imaginando assim, as vezes, eu to meio assim derrubadinha, mas quando eu ouço o som dos tambores, quando eu vejo toda aquela alegria, aquele canto, eu falo, meu Deus, eu nunca vou conseguir viver sem, então... pra mim o Urucungos é a segunda família. Depois da minha família, é o Urucungos, não tem mesmo, eu considero aquilo lá pra mim sabe, tá percebendo... ele... começo falar, eu vou... (emoção) é tudo. As vezes, eu fico nervosa, triste, eu falo assim, eu não vou mais porque tem motivo, sempre tem. As vezes, a gente se aborrece, como a família, mas eu falo, não meu Deus, sem Urucungos eu não vivo. Eu quero ver esse grupo crescer.”

2.6.4 - Apresentações

É fundamental no grupo 'Urucungos' as apresentações de suas danças. Elas vão desde de cobrir eventos na periferia ou instituições carentes, alegrando e divulgando o repertório de danças populares que o grupo mantém, até apresentações em programas de televisão, como na TV Cultura ou na TV Universitária (bem como apresentações em que empresas de televisão filmam e exibem, como já aconteceu do grupo ser matéria jornalística da TV Bandeirantes),

assim como, apresentações em clubes e instituições, tais como no I Encontro de Pesquisadores Negros ou no Festival de Folclore de Blumenau. Nessas ocasiões, o grupo sempre brilha muito. É impressionante como a batucada contagia o lugar e, vira e mexe, sempre alguém da platéia sente-se atentado a entrar na roda. Por conta disso, o grupo sempre prepara uma brecha para que todos possam dançar juntos. Ocorre sempre uma ciranda ou uma roda de samba onde o que conta é a espontaneidade e a diversão de todos. É uma verdadeira confraternização. Nas apresentações, embora contenham caráter espetacular, um compromisso estético claramente observado, sempre um dos batuqueiros intervêm nas danças e dialoga com a platéia.

Apesar dessa característica, os momentos de apresentação são também os mais tensos. São neles que o grupo se expõem, e são neles que uma série de conflitos são gerados e que as diferenças explodem. Assim, foram 'n' os exemplos de divergências que pudemos flagrar nessas ocasiões.

Uma série delas estão diretamente relacionadas com os meios de transporte utilizados para chegar até o local da apresentação. Muitas delas se caracterizaram por atrasos e suas causas estão em vários fatores. Entre eles pudemos perceber um certo descompromisso de alguns batuqueiros que, como reza a tradição, ausentam-se do lugar em busca de algum barzinho onde se abastecem de cerveja antes da apresentação, atrasando-se para retornar e colocando os outros membros em estado de aflição e nervosismo por conta desse sumiço repentino. Outras vezes, é o atraso do próprio ônibus que quebra no caminho ou, até mesmo, por conta de acordos não esclarecidos (Numa ocasião ficou determinado que o motorista, do ônibus contratado, seria pago no momento do embarque e esqueceram de informar o diretor financeiro que, desavisado, chegou no local sem dinheiro algum e o ônibus não pode sair antes que ele voltasse a sua casa e conseguisse o dinheiro necessário). Uma outra confusão que é freqüente, se relaciona ao conflito

de satisfazer o desejo que alguns membros tem de conhecer a cidade ou o local em que ocorreu a apresentação do espetáculo, assim como a necessidade de uma outra parte de voltar para casa, urgente, pois tem outros compromissos. Para resolver esse impasse, ocorreu tentativas de distribuir a turma em duas pequenas lotações. Assim, com o fim do espetáculo, uma delas voltaria com aqueles que precisam de retorno mais urgente e a outra ficaria a mercê dos mais descompromissados. Entretanto, tal tentativa não foi muito adiante devido ao preço do transporte que onerária muito o grupo.

Em algumas ocasiões ocorreram situações em que faltou figurino. Com isso, os membros mais tímidos são sutilmente convidados a ficar assistindo. Mas tais atitudes não interferem muito no relacionamento entre os participantes. Fica, claramente, um certo ressentimento momentâneo que o tempo se encarrega de apagar.

Uma outra série de problemas estão diretamente relacionados a organização acústica. Muitos instrumentos precisam ser organizados, os microfones testados e, as vezes, precisa-se, até mesmo, passar o som de uma ou outra música por conta da ausência de um dos membros que tocaria um instrumento importante ou por conta de certa insegurança dos últimos ensaios. A relação entre os percussionistas entre si e com os técnicos de som são, também, motivos para algumas desavenças. Podemos citar ainda o episódio de uma apresentação na cidade de Americana pois, assim que o grupo iniciou sua apresentação foi interrompido pela polícia local, que a inibiu, por conta de reclamações da vizinhança que queixava-se do barulho da batucada fora do horário permitido.

Apesar dessas tensões o grupo explode em exuberância; as mulheres afloram suas vaidades e no constante murmúrio que vem dos camarins (ou lugares destinados a troca de roupa e a maquilagem) se nota colares e vestidos sendo colocados, maquilagens sendo esboçadas, flores

enfeitando cabelos de umas, batas (camisa longa que os homens usam) sendo organizadas, um nó que precisa ser feito, um batom que é emprestado, enfim, todo o grupo explode colorido e alegre pronto para o momento mágico da dança. Importante lembrar que, com tudo isso, ainda assim ocorre erros tanto da parte dos dançarinos como da parte dos cantores e instrumentistas. Muitas vezes, o andamento rítmico está lento ou acelerado demais e, muitas vezes, os dançarinos cometem gafes de entrar na hora errada, trombarem entre si e improvisarem um ou outro passo ou verso recitativo. No entanto, mesmo com tudo isso, o grupo está aí, mantendo-se unido e cumprindo seu papel. O interessante é que é exatamente em todas esses problemas e dificuldades, que surge no evento em si, que mais uma vez demarca a espontaneidade e o caráter popular do grupo. Não seria tão popular se os passos das danças, as afinações e ordem das letras que são cantadas além das cadências da percussão fossem absolutamente certas. É exatamente no processamento do erro que a espontaneidade e a energia do popular é recolocada e, muitas vezes, esses erros são os motivos das piadas, dos pontos de jongo¹⁹ e dos comentários da semana que irão divertir e alimentar os novos ensaios e a necessidade de estarem juntos.

É também nas apresentações que a relação do grupo com outros grupos de dança populares, da cidade de Campinas (entre outros), acontece. Solicitados para eventos onde o ‘Urucungos’ também estará, os grupos se comunicam evidenciando suas diferenças e dialogando entre si. Nessas ocasiões, é muito freqüente, os membros do ‘Urucungos’ dançarem ou tocarem com o Grupo de Percussão de Maracatu Nação Tainã e vice-versa. A separação dos grupos que conservam identidades próprias, as vezes, parece circunstancial. Muitas vezes, a impressão que se tem é que, se a vida permitisse o ‘Urucungos’ e a Nação Tainã, seriam um grupo só. Portanto, uma possível relação de competição é quase que completamente ausente. Eles são grupos irmãos.

¹⁹ Um ponto de jongo é um verso rimado (característico dessa dança) e apresentado em forma de metáfora que revela

No entanto, a necessidade de identidade de cada um leva a ambos (de)limitarem seus territórios. Um exemplo dessa situação é que por ocasião de uma apresentação, em um batizado de capoeira em Campinas, onde os dois grupos foram convidados a participar. Por questões de atraso no próprio batizado, após a apresentação da Nação Tainã, foi solicitado, as portas da apresentação, que o 'Urucungos' se apresentasse ao final da atividade de entrega do cordão de capoeira. Nessas circunstâncias, o grupo perderia demasiadamente no tempo de apresentação que ficando curto demais e prejudicaria a imagem dele. Assim, ele assumiu uma postura de retirar-se do local sem se apresentar. No entanto, na própria apresentação da Nação Tainã podia se verificar a participação de membros do 'Urucungos' que frequenta ambos os grupos. A Nação Tainã naquela ocasião não tinha em si nenhuma responsabilidade pela retirada do 'Urucungos', o problema foi gerado no evento em si.

A relação desses grupos irmãos são ainda verificadas no fato de que, por exemplo, por esquecimento de um instrumento para uma apresentação importante e estando à frente a sede da Nação Tainã, o 'Urucungos' recorreu a ele para conseguir o empréstimo do tal instrumento esquecido, e foi amistosamente recebido.

Mas nem tudo é um mar de rosas, pois as relações competitivas também estão presentes. Por ocasião do Carnaval os grupos de danças populares de Campinas se comprometeram em organizar uma bonita fusão que tinha por objetivo inovar o Carnaval Campineiro, e se uniram temporariamente para organizar um Maracatu para descer a avenida no Carnaval, num evento que ficou conhecido como Nação Nagô. O resultado desse trabalhoso evento, que brilhou na avenida que tem começado a se consolidar como tradição, foi uma partilha dos materiais conquistados entre os grupos participantes. Nessa situação, ficou evidenciada uma

um acontecimento recente da comunidade que o realiza.

distribuição desigual de instrumentos em que a Nação Tainã foi a mais privilegiada. Assim sendo, podemos perceber o quanto é tenso as relações entre os diversos grupos de cultura popular em Campinas. Nas próprias entrelinhas das entrevistas fez se notar o surgimento de um outro grupo, o “Savuru”, que foi formando a partir das divergências sobre como conduzir o ‘Urucungos’ e que se descolou dele, ganhando rumo próprio ainda no período de formação do próprio Urucungos, na presença da professora e fundadora Raquel Trindade.

Finalmente, ainda por conta desses momentos de apresentações, pode-se notar que a influência de um grupo sobre outro acaba por demarcar uma série de modificações no próprio desenvolvimento dos grupos, como confirma esse depoimento:

"A cultura popular ela vive em constante transformação, então, por mais que você queira, você não consegue... a não ser que você... mas eu acho difícil... o Urucungos tenta bastante... é um dos grupos que mantém nesses quinze anos... ele esta sendo fiel ainda ao que a Raquel ensinou e tudo que a gente faz é o que a Raquel ensinou, com raras exceções, como é o caso do samba de bumbo que é uma pesquisa do Alceu, que é integrante do grupo, mas que também a Raquel já tinha trazido para a gente o samba lenço que é da mesma região, interior de São Paulo, a gente tem influência, bastante influência, até a nossa discussão do Maracatu, a gente tem influência da casa cultural Tainã, então, o que a gente absorve e observa nessas relações com outros grupos, na relação de outros eventos, o que a gente percebe e o que a gente acha que foi legal, inconscientemente a gente aplica no grupo, então na percussão também, na letra nem tanto, na letra a gente é bastante fiel, as letras, elas foram colocadas pela Raquel (...)"

As modificações, em específico, serão trabalhadas nessa pesquisa, na medida que tratarmos, sobremaneira, das descrições das danças, bem como de uma série de festas de aniversários de seus membros, que acaba marcando o universo do popular, naquilo que ele tem de

mais significativo e original, que é reunir o pessoal para as batucadas de fundo de quintal, nas quais a diversão torna-se o centro da atividade.

2.7 - O extra-cotidiano

2.7.1 - Assembléias, oficinas, internaltas e biblioteca

A tentativa de organizar alguns temas como extra-cotidiano se deve a uma série de atividade do grupo que embora não sejam freqüentes, compõem seu universo de alguma forma. Esse extra-cotidiano assume dois tipos de natureza. A primeira delas está relacionada ao universo prático, isso é, tanto de coisas que precisam ser resolvidas para o grupo continuar atuando como de Assembléias Gerais que anunciam a troca de diretoria ou como a criação de um vídeo para a divulgação de suas atividades. A segunda, já se relaciona com o contínuo desejo de estarem juntos, como a amizade entre os membros do grupo. Fica evidente, nos depoimentos que transcrevemos, a passagem do grupo de uma posição centralizadora, onde todas as atividades eram geridas e organizadas por uma diretoria, que, apesar das funções específicas acabava por interferirem-se mutuamente e dar conta da totalidade das necessidades do grupo como um todo, para uma posição descentralizadora em que se organizam, cada vez mais, equipes de trabalho para gerir uma ou outra atividade. Nesse processo de transição, fica latente ainda uma fluidez de uma perspectiva mais popular onde o que contava mais que tudo era a amizade e o estar junto para se transferir para um universo mais cartesiano, sistematizador. E, essa transposição vem carregada de desentendimentos, brigas mas não é capaz de criar uma hostilidade a ponto de abalar as amizades já estabelecidas.

As Assembléias Gerais são um dos pontos de parada do grupo em que se cancela ensaios, apresentações, e se convoca o maior número de participantes possíveis. Nelas,

teoricamente, a diretoria presta contas de suas funções e realiza eleições para a escolha de uma nova diretoria, que ira assumir o compromisso com as atividades do grupo durante dois anos. Assim sendo, seguindo um modelo estruturado, segundo as convenções burocráticas, o grupo se reúne em função dessa Assembléia Geral. No entanto, as convenções estabelecidas pelo universo extra-grupo não seguem os mesmos caminhos dentro dele. A amizade, a necessidade de manter certos membros em determinadas funções, que já se sabe que é dele por tradição por desempenhar a função bem, ou ainda por respeitar sua história dentro do grupo, acaba por condicionar a atividade e flexibilizar as escolhas. Assim, a pesquisa de campo revelou que, por ocasião de eleições de troca da diretoria do grupo e com a ausência de um membro, que todos desejavam que assumisse um determinado cargo (já dele por tradição), levou o membro presente, e escolhido na ocasião, a renunciar o cargo assim que eleito para ser ocupado pelo membro ausente. Nessa altura já se buscavam brechas no estatuto que permitissem até mesmo adiar as eleições para outra ocasião, prevendo que, futuramente, o membro desejado ao cargo estaria presente e, portanto, seria eleito para a tal função (como de fato aconteceu). Nessa situação, o estatuto e suas diretrizes ganham aspectos puramente formais pois o consenso entre quem deve ou não assumir tal ou qual atividade não necessita regulamentação formal. Assim, o espírito ‘comunitário’, que revela uma maneira de organizar muito peculiar, permanece atuante no grupo e o estatuto e suas diretrizes acabam servindo muito mais para divulgar o grupo lá fora²⁰, do que para garantir uma estrutura democrática internamente. No entanto existe o consenso, ou seja, ninguém reivindica ou renúncia um cargo ou função porque se sente agredido pela forma como a escolha se realizou. Em outras palavras, o grupo se arruma. Todavia, essa peculiaridade se estende em outros setores da vida do grupo, gerando conflitos que se resolvem pelo bom senso,

²⁰ Para participar de alguns eventos é preciso que o grupo comprove sua existência como pessoa jurídica e daí o estatuto.

pois é do cotidiano deles criar regras e burlar regras ou fazer as regras valerem por um período e flexibilizá-las (anulá-las) conforme o depoimento que contextualiza essas palavras:

“Por ser um grupo muito grande a pior coisa é conseguir fazer com que as pessoas sigam as regras, por que eu preciso disso, eu preciso de lista eu preciso de data, então, talvez me incomoda mais no papel de diretora do que enquanto pessoa, então, hoje ele é muito mais organizado do que ele já foi, me incomoda uma coisa muito desorganizada, então talvez seja isso, a gente não conseguir falar...não é a mesma linguagem (...) mas assim... de não conseguir trabalhar de uma forma mais fácil, quando precisa estabelecer certas regras, acho que é um respeito as regras em geral. Coisa como, por exemplo, o Eréia que tem que assinar um papel, o crachá para entrar já esta pronto, quem não assinou não vai conseguir entrar, são coisas que ultrapassa meu papel, depende das organizações e isso é a maior dificuldade (...)”

Tudo isso faz manter viva a perspectiva de pensar o grupo com algo entre a tradição e a tradução, como trataremos mais adiante nessa pesquisa.

Um outro aspecto do extra-cotidiano que é notado se dá, justamente, na organização de oficinas de dança e percussão. Nelas o grupo objetiva divulgação e busca atrair novos participantes. Na oficina de Lundu, por exemplo, as tarefas se dividiram em três partes: a dança que ficou sob responsabilidade da coreógrafa, o canto e ritmo que ficou sob responsabilidade dos respectivos diretor de canto e ritmo e um histórico da dança que ficou sob responsabilidade de um convidado.

Como o evento duraria o dia inteiro, organizou-se, ainda, um almoço com comida típica relacionada ao Lundu. Nessa hora, mais uma vez, é o bom senso e o consenso que regeu toda a atividade do grupo e que reafirmou seu caráter popular como fica demonstrado neste depoimento:

“(...) eu tenho meu cargo mas eu não me sinto superior, cada um tem seu papel e é o todo que conta, nos somos uma família, tem que ter diretoria, tudo bem, mas isso... se tiver que ir na cozinha cozinhar eu vou cozinhar, sabe, é assim, é a família”.

Além das oficinas, uma outra forma de divulgação do grupo é o universo eletrônico, como fica aqui afirmado:

“Outra coisa que eu gosto muito de dizer é que está sempre em meus e-mails, é que existe muitas formas de fazer arte, eu gosto de dizer assim, faça arte divulgando arte, eu acho que quem divulga arte por si só está fazendo arte, é uma frase que é minha e eu coloco sempre nos finais dos meus e-mails de divulgação.”

Seja através de oficinas, seja através de e-mails, seja proveniente do universo popular - da tradição, seja proveniente de um universo acadêmico o que ocorre no ‘Urucungos’ é o encontro desses universos. Isso é o que dá a tônica do ‘Urucungos’ e a forma de uma comunidade que se identifica e que é reconhecida no cenário da cultura popular e no cenário acadêmico como fica evidenciado neste depoimento:

“O Urucungos ocupa um lugar bem grande na minha vida, além de estar tentando participar de uma coisa bonita tem o aspecto pessoal porque você acaba formando amigos ali dentro e sua vida acaba girando em torno disso né... quando você não está ensaiando, você não está apresentando, sempre você está em contato com alguém do grupo, você está indo na casa de alguém, o grupo ocupa esse espaço assim, de amizade mesmo. Ele acaba formando uma comunidade porque a semana inteira você está ligando, a semana inteira ele está ocupando de alguma forma o seu dia. Ou no seu pensamento, ou na sua fala, então, ele acaba formando mesmo uma comunidade e, as vezes, até as pessoas de fora acaba te conhecendo por conta de outros membros, ou porque conhece e respeita o grupo, ele acaba sendo uma identidade, [dizem por ai] fulano é do Urucungos, sicrano é do Urucungos.”

A solidificação dessa identidade é ainda um grande navio flutuante. Sem um espaço definitivo e sem uma sede o grupo fica a mercê das conjunturas de políticas culturais e do próprio universo capitalista, sendo jogados ora para um canto, ora para outro. O rigor e o abalo, que essas dificuldades pode causar em sua organização, embora tenha repercussão nos trabalhos do grupo, já que as necessidades mais básicas precisam flexionar em função desses pólos, acabam não tendo efeito na consolidação dessa identidade. Entretanto, o maior calvário do grupo se dá exatamente quando o local cedido para os ensaios são retomados. Essa via dolorosa abala o grupo, ampliando a desorganização e os conflitos, posta sobretudo pela nova situação extra cotidiana:

“No momento o que tem de pior é essa situação da gente não ter uma sede, é estar na berlinda por um local para ensaio porque saímos do Castro Mendes, estamos lá na Estação Cultura mas eu não sei até que ponto lá vai aceitar a gente. O pior de tudo não é nem a sede mas é perder o espaço para ensaio. Isso é uma coisa que não pode acontecer.”

Essa falta de estabilidade, gerada por buscas alternativas de lugares de ensaio, leva por um lado, ao sonho de uma sede própria e, por outro, às queixas cotidianas em que se deseja

“(…) mais estrutura, uma estrutura mais sólida para as coisas funcionarem de uma forma mais fluente e por incrível que pareça, mais pessoas, para estar colaborando com a gente – em termos de tomar responsabilidades dentro do grupo – como eu tenho coreografia, a Fulana a diretoria cultural, precisa de gente para arquivo, pessoas mais a fim de trabalhar sério e a sede do Urucungos – a gente vê que muita coisa esta parada em termos de projeto – para o grupo crescer mesmo porque a gente não tem um espaço nosso – as roupas estão tumultuadas na casa da Sicrana, perde-se instrumentos, perde-se roupas – então falta mais estrutura, pessoas para estar ajudando, mesmo. Não é brincar de ajudar, botar a mão na massa mesmo, apesar de que isso melhorou, o grupo esta menos

inconstante e a sede que é... uma coisa é consequência da outra você tendo a sede, você se estrutura melhor.”

De fato, a necessidade faz o ladrão. O abalo causado pela falta de um espaço próprio, as flexibilizações das regras e os conflitos gerados por toda essa situação permitiu o surgimento de novas funções e a aceitação delas pelos responsáveis, dentro da tradição administrativa do grupo. É dessa ausência que ocorre a possibilidade da descentralização das atividades. Todavia, essa ‘descentralização’ ainda não esta completada, já que primeiro é preciso gerar confiança em ambas as partes e depois delimitar o campo de ação (a tarefa a se desempenhar). Enquanto isso não ocorre, o que aparece com mais frequência é um processo inconsciente que revela as idas e vindas entre aceitar a descentralização e a manutenção das funções centralizadoras mantidas nas mãos de uma velha guarda que desconfia da capacidade dos novos participantes em gerir algumas funções. O depoimento que segue revela claramente essas dificuldades:

“(...) eu levei para a reunião da diretoria, falei que eu queria fundar uma biblioteca todo mundo achou legal e aí a Fulana falou que já tinha um tanto de livro e aí eu falei é porque a gente não começa e aí a gente oficializa mesmo para as pessoas que tem começar a trazer mais. Aí a gente pegou e foi nessa época da oficina e aí a Raquel ia vir para cá, aí eu falei legal a gente aproveita e aí eu sugeri para o grupo e todo mundo concordou da biblioteca chamar biblioteca Raquel Trindade em homenagem a ela e aí a gente fundou a biblioteca no dia da [oficina], foi super legal, você tava, que é uma oficina que o grupo todo organizou (...)e daí a gente vez a inauguração da biblioteca e aí a Sicrana escreveu com monte de fitinha da Biblioteca Raquel Trindade e aí a gente vez uma fita para a Raquel cortar aí ela cortou inaugurando e foi muito lindo assim, e foi muito legal e rolou uma energia muito boa, algumas pessoas que estão no grupo hoje entraram, tiveram contato na coisa da oficina, acho que a Beltrana é uma delas e daí eu comecei cuidar da biblioteca. (...) Sim bom daí eu fiquei na biblioteca, aí eu fui, eu me

senti meio desgastada porque eu também tinha dificuldade de colocar essa regra e de me sentir respeitada, então aconteceu de pessoas pegar livro, perder livro e não vir me falar que perdeu, sabe, e você ter que ficar no pé da pessoa, e a pessoa assim, sabe que aconteceu, no dia que você, eu esqueci no banco do Castro Mendes, aí assim... eu fiquei muito puta, eu achei uma falta de respeito tremenda, aí depois eu ter que ficar não sei quanto tempo no pé dessa pessoa, falando assim, olha você tem que comprar outro livro, esse pessoal não compra e isso gerou um desgaste ...assim... de eu falar, o grupo não está nesse momento eu vou ficar fazendo alguma coisa, entendeu, me desgastando a toa, para que, aí falei assim, para tudo né... para tudo, e vamos conversar sobre o que está acontecendo, e vamos colocar novas regras, enquanto isso não acontecer não existe biblioteca, encaixotei tudo e levei tudo para casa da Fulana.”

Mais uma vez, nesse processo de descentralização, de surgimento de novas funções que possam contribuir para o desenvolvimento do grupo, divulgando-o, apresentando-o, angariando novos participantes ou mesmo contribuindo para a possibilidade de criar uma sede (material de divulgação para buscar patrocínios de empresas), não se perde de vista o barco da atualidade e, assim, mais uma dessas equipes de trabalho se forma em função da criação de um vídeo do grupo, como registramos aqui:

“(...) e depois agora surgiu essa coisa das equipes de trabalho, de dar uma descentralizada, então, eu entrei para a equipe do vídeo que eu não manjo muito mas eu gosto muito dessa coisa do vídeo, de fotografia, tudo. Então, aí eu fui para esse lado, aí tem a Fulana que é a pessoa que entende e que dá as coordenadas, que ensina a gente como fazer um roteiro, como que você né... enfim, marca a fita, seleciona as imagens tal, e a gente dá as idéias juntos e aí a gente tá nesse processo, então, agora a minha função é, eu componho a equipe de vídeo. (...) Porque daí você consegue um patrocínio, você consegue, né, quer dizer você tem que ter uma cara bonita, por exemplo, agora que a gente tá fazendo com o vídeo, a gente tá fazendo folder eletrônico porque a gente tá

nesse mundo da internet né... do CD, do não sei o que... então... assim, a gente vai ter que mostrar para as pessoas, olha, olha que bonito, né... com uma cara toda moderna, mas o que a gente tá fazendo lá são as danças (...)"

Enfim, apesar de todas uma estrutura organizada em função de um período de luta em consolidar o grupo que fortaleceram e que fizeram dos membros mais antigos uma equipe que compõe a própria história do grupo, o que se observa é uma nova fase chegando e que, apesar de gerar conflitos, também sinaliza a própria sobrevivência do grupo.

2.7.2- A Festa

Um outro elemento que faz parte da rotina do 'Urucungos', que é cotidiano mas também extra cotidiano, é a festa. Quase todos participantes do grupo comemoram seu aniversário convidando o grupo. Basta existir uma festa de aniversário de alguém, e lá está o 'Urucungos', e lá estão os instrumentos, e lá estão todas as danças do repertório do grupo. Geralmente, organizada de ante mão, o dono da casa oferece comidas, um bolo, entre outras coisas, os convidados levam as bebidas e os instrumentos, e assim se almoça junto e se dança até o fim da tarde. Alguns artistas do grupo fazem apresentações de seus espetáculos solos e durante todo dia se ri muito, se brinca muito, conversar-se sobre apresentações, sobre viagens do grupo, recorda-se momentos, (re)vê-se fotografias, apontam-se perspectivas de futuro e até mesmo discutem-se algumas pendências. Estando presente em várias dessas festas constata-se que a alegria corre solta. Lá se aprende muito. Por exemplo, aprendi muito sobre os orixás e suas danças com as mães de santos presentes. Esse é o grande momento em que o 'Urucungos' se torna 'Urucungos' de novo ou melhor, que a tradução torna-se tradição, e que é um momento que faz todos os participantes ficarem desejosos pelo e no grupo. Isso ficou explícito nesta resposta de um de seus membros, questionado sobre o que é mais importante no grupo:

“Essa alegria, essa espontaneidade que a gente tem e essa união que a gente tem e apresentação e fora delas – independentemente dos problemas, dos arranques, das divergências de idéias é essa alegria mesmo.”

Se muitas das danças que o grupo mantém são provenientes de um universo em que o trabalho era árduo, e, que muitas vezes, dançava-se para amenizar o sofrimento, não é nada incoerente afirmar que, essas mesmas danças, faziam parte de festas incorporadas nos diversos ciclos de colheita, onde rezava-se e festejava-se pelos produtos da terra ou mesmo para comemorar uma passagem significativa da vida de alguém: um casamento, um batizado ou uma promessa.

Em concordância consciente desse momento, um dos depoentes recupera esta origem:

“(...) mas é aquela coisa de você esperar a semana inteira ou até quinze dias para acontecer alguma coisa, para matar um animal, para fazer uma comida bem boa, pra chamar o povo da região para comemorar na dança, então, o pessoal dança a vida inteira, levanta poeira, sua as bicas, mas, se acaba na dança e a gente tem que se acabar na dança nesse sentido (...)”

E assim, o grupo, nesses momentos de festejar, ‘se acaba na dança’. O significado da festa, no grupo, se apresenta vivamente nesse outro depoimento:

“(...) eu considero uma segunda família mesmo ou uma família boa, mesmo porque a família da gente, a gente tem um monte de coisinhas né... que não é do jeito que a gente queria tal, e também não foi a gente que escolheu os parentes e o Urucungos é uma família mais escolhida (...) é assim quando a gente foi ficar noivo a gente fez dois noivados o primeiro foi a noite onde a gente colocou mesmo a aliança foi na casa da Fulana, eu já conversei com ela, eu pedi, já ia...que ia ter uma festa de fim de ano, aí eu pedi para gente fazer o noivado lá tal... e ela virou nossa madrinha de noivado e ninguém sabia, aí foi assim a gente chegou lá com o bolo e super nervosos, assim... uma pilha de

nervos os dois quase voltando para trás... e num sei o que... por causa do nervosismo, aí... chegou lá é... eu tava toda arrumadinha e ninguém entendia porque, se a gente ia em algum casamento, porque eu tava maquiada acho que devia estar com o cabelo arrumadinho e assim, normalmente eu ficava assim de qualquer jeito o Fulano (noivo) também todo alinhado né... (...), tinha pouca gente do grupo só que... e a Fulana ainda tava comemorando o aniversário do irmão dela e gente ficou meio sem graça, será que a gente né... porque já não era só o pessoal do grupo que estava lá, só que aí a gente já estava lá mesmo né... então vamos embora, aí foi super legal porque aí o Fulano (o noivo) virou né... todo mundo comemorando, cantaram parabéns para o cara, para o irmão dela, daí acabaram de cantar parabéns para ele e viram que tinha dois bolo né... o bolo dele e o bolo da gente né... aí o Fulano (noivo) virou assim, todo corajoso né... e virou e falou assim, temos mais alguma coisa assim... num lembro, a imagem que eu tenho é essa né... temos alguma coisa mais para comemorar aqui hoje tal... aí virou e falou, sei lá, falou alguma coisa assim que a gente tava ficando noivo e abriu a caixinha de alianças e pois no meu dedo e eu pus no dedo dele e aí todo mundo bateu palma aí arrumaram uma valsa lá, não sei de onde improvisaram uma valsa e fizeram a gente dançar a valsa e a criançada ficou doida, acharam tão lindo, sabe, porque nunca tinha visto, acharam igual uma coisa assim que tem na novela e daí estava participando né... e a gente não vê mais isso né que era criança e nunca tinha visto porque atualmente ninguém nem fica noivo. Então assim foi muito legal, aí no dia seguinte era o noivado em casa, na casa do fulano (noivo) e aí foi com a nossa família, só também com o pessoal mais chegado... assim... né. Só aí acho que a gente até já tava com a aliança, a gente nem tirou e aí estourou champanhe e comemorou legal também, foi legal também, mas o primeiro noivado foi lá, aí teve outro bolo e teve outra coisa né... e aí depois quando a gente foi casar em 2001 foi assim a gente tinha é... assim... a gente veio morar junto nessa casa aqui em janeiro e aí já marcou o casamento para fevereiro no cartório e não ia ter nada, ia ser só no papel mas eu não me conformava de não ter nada porque eu achava que tinha que ter o ritual e, aí ficou naquilo e aí... o que a gente faz num sei o

que... aí... quando faltava duas semanas, e isso assim né... porque numa época atrás a gente tinha falado de casar e eu, é claro queria muito, então, eu já tinha até o vestido... bom, enfim, eu sei que eu tinha o vestido de noiva, e eu falava, eu quero casar de noiva, e eu tava... e a gente não se identificava com a igreja católica, então, a gente não queria casar com padre mas a gente queria o ritual e aí eu falei para o Fulano (noivo) vamos escrever nosso casamento, eu tinha uma amiga que casou assim só que ela casou no Daime né... e ela que escreveu o casamento inteiro e ela me chamou para ser a 'padra', para fazer o sermão, a parte das alianças, então, como eu vi isso no dela eu falei, eu vou fazer igualzinho, a gente faz do nosso jeito escreve e chama alguém que a gente gosta muito e acha que tem uma ligação com a espiritualidade para ser o nosso padre, 'nossa padra', só que aí faltava umas duas semanas e a gente resolveu, aí juntamos com o pessoal do Urucungos, aí eu corri com a Sicrana, primeiro eu corri com a Fulana, para pedir para casar na casa dela, porque você é nossa madrinha de noivado e agora se vai ser nossa madrinha de casamento, e aí tal... como que é isso. E aí ela, claro que pode, num sei o que... adorou né, quer dizer, aí a gente já tinha o lugar, aí cheguei na Sicrana e falei, Sicrana você não ajudava, eu vou fazer uma lembrancinha de casamento eu pensei, aí... ela já deu um monte de idéia, então deixa que eu faço porque como está muito em cima da hora tem que ser alguém que saiba fazer para dar o ponto certo que tem que ficar e tal, aí... ela se prontificou, aí eu falei mais ou menos a quantidade para ela uns cinquenta né... porque é um por família né... e naquela época o Urucungos era bem menor e assim eu sei que ela fez lá os coraçõezinhos que era imã de geladeira tudo em papel machê e... aí foi o presente de casamento dela né... ela não cobrou. Aí eu pedi para o Sicrano para arrumar o vestido para mim, porque o vestido que eu tinha era usado, então, ele... não era feito para mim e ficou perfeito, ele fez com tanto capricho né... como ele sempre faz tudo, que ficou perfeito... assim... e aí eu fiz questão também né... a gente fez, de chamar, por isso que hoje todo mundo é o meu padrinho no Urucungos porque a gente fez questão assim, eu queria que fosse um tanto da família um tanto do Urucungos porque é a outra família né. Não interessava nem tanto pra mim, nem tanto

quem fosse né... porque tinha várias pessoas que eu gostava que podia ser, mas alguém que tivesse simbolizado o Urucungos mesmo, eu queria que fosse o Sicrano mas ele não sabia se ele ia estar aqui no dia, no fim realmente ele não estava, então, foi o Beltrano com a Beltrana e foi no cartório de assinar mesmo né... e daí depois o Sicrano e a Fulana ficou sendo do religioso que não foi uma coisa tão pontuada assim, ficou meio embolado, mas e ele se sente também, ele já falou, que ele também é padrinho nosso, então foi isso, para falar da importância do Urucungos na minha vida, é tudo isso (...)"

Enfim, a partir do depoimento, temos um pouco da noção do festejar no 'Urucungos'. Mas, mais que simplesmente festejar, nessa hora o grupo resgata a tradição, porque ali a dança e a música é feita porque se tem vontade de. A festa não é uma apresentação, é um estar brincando, solto, descontraído. Nessa hora o 'Urucungos' não é algo para apresentar para ninguém. E é nesse momento que o grupo acaba reproduzindo, de uma forma mais adaptada, todas as suas danças, tal como um grupo tradicional que se reúne por conta da reza, por conta da festa, por conta da colheita, e que assim ele mantém a tradição dentro da tradução. Na festa está a essência popular do grupo. Ela, ao permitir o êxtase, gera a quase absoluta negação do individualismo. Nela, os indivíduos transcendem, a disputa pelo controle político e econômico é rompida, existe uma trégua momentânea - com fim da hierarquização, ocorre a profanização do sagrado e sacralização do profano, os atores tornam atores-espectadores ela ultrapassa o tempo cotidiano selecionando elementos do cotidiano. É um grande momento de troca, de multiplicidade das relações (religiosas, econômicas, artísticas, lúdicas, cerimoniais), escondendo e revelando divergências e posições sociais. Enfim, é a ligação entre indivíduo e coletivo, o mito e história, a fantasia e realidade, o passado e presente, o presente e o futuro, o nós e os outros. Fazendo o indivíduo

habitar os mitos, ali representado, ela permite, contudo, que todos se desintegram no sentido dado por Maffasoli (apud Amaral²¹):

Uma cidade, um povo, mesmo um grupo mais ou menos restrito de indivíduos, que se lograrem exprimir coletivamente sua imoderação, sua demência, seu imaginário, desintegra-se rapidamente.

Frisando novamente: acima de tudo, no caso do 'Urucungos', a festa é recuperação da tradição. Essa recuperação se dá porque, é nas danças da festa que se encontram os sentidos das danças feitas pelo grupo. Assim, por exemplo, quando o grupo dança o Jongo Mineiro que se caracteriza por uma série de interrupções em que um dos dançarinos declama um verso (ato denominado ponto), nas apresentações eles são decorados e são sempre os mesmos que são declarados. Em outras palavras, até mesmo nos momentos de 'espontaneidade', de improviso quando o Jongo pede essa espontaneidade ao 'Urucungos' pelos versos que devem ser criados na hora, ele se faz espetacular uma vez que seus versos são decorados de ante mão. O cuidado estético não permite a ousadia da espontaneidade. Mas essa é mais que recuperada nas festas. Elas são quase uma exigência. Nessas comemorações, o Jongo (ou outra dança qualquer, cuja natureza de sua estrutura pede a improvisação) aparece jocosamente e esplendorosamente vivo, como se confirma neste depoimento:

"(...) porque uma coisa complementa a outra, teve o aniversário da Fulana e ai depois teve o samba de roda, eu não fiquei até o final, mas o pessoal contou, foi fantástico, então, e aquilo que surgiu lá, no ensaio, (os improvisos dançados na festas migraram para os ensaios daquela semana) a Sicrana pois (no ensaio) agora a gente passou a fazer uma coisa que a gente não fazia que saiu do espontâneo, essa coisa mais da tradição porque o samba de roda nosso era muito sequinho, entrava numa roda ficava lá e saia,

²¹Amaral, Rita In Festa à Brasileira, sentidos do festejar no país que 'não é sério' In:

agora não começou por causa da festa, por aquilo que surgiu na festa, a gente começou a fazer, é parte ensaiada também de ter o desafio de os homens entrarem mais e um ficar desbancando o outro a mulherada entrar tirar outra mulher para ficar dançado com os homens sabe, de ter essa coisa mais assim (...)"

Segundo Amaral²²,

"(...) na festa a energia coletiva atingiria o seu apogeu no momento de maior 'efervescência' dos participantes (...) está efervescência 'muda as condições da atividade psíquica. As energias vitais são superexcitadas, as paixões mais vivas, as sensações mais fortes. Para garantir este estado de alma, contribuem fortemente os elementos presentes em todas as festas, músicas, bebidas, comidas específicas, comportamentos ritualizados, danças, sensualidades etc. Neste estado o homem não se reconhece como tal. Ele se integra à natureza de que teria se separado ao fundar a sociedade."

Assim, com a festa o 'Urucungos' torna-se algo que não está descolado do universo da tradição e nem da tradução, ele passa a ser os dois, ele é fronteira entre os dois mundos e, talvez, isso só venha a revelar a forma que parte da cultura popular encontrou para sobreviver no universo urbano. Nesse tipo de malabarismo, ele não deixa de ser aquilo que era a tradição mas sim, se adapta a uma outra realidade específica que é a realidade urbana. Ousamos ir até mais longe e afirmar que, talvez, ele seja mesmo um modelo social alternativo para o capitalismo, dentro do próprio capitalismo.

Ainda segundo Amaral:

"Na festa, pensam Durkheim e muitos dos autores que se seguiram a ele, os indivíduos podem entrar em contato direto com a fonte de 'energia' social e dela absorver o necessário para se manterem sem revolta e muito contrariedade até a próxima festa. Esses contatos,

www.aguaforte.com/antropologia

²² Idem

esta superenergia e a diluição da individualidade no coletivo, são sempre muito perigosos. Daí a estreita ligação entre divertimento e violência.”²³

Assim a festa acaba sendo o elemento que por permitir a desordem reafirma também a ordem, “pois todos os indivíduos desejando os mesmos objetos tornam se rivais e violentos. Por isso, o ‘corpo social’ cria interditos que são sempre condição da ordem” e, portanto, na desordem da festa se celebra seu oposto, a ordem, por isso, do caos estabelecido nela, depois que tudo passa, tudo volta para seu lugar.

CAPÍTULO III: AS DANÇAS



Apresentação do Samba Lenço Rural Paulista realizada no Sesc São Carlos

²³ Ibidem

3.1 - O Urucungos, Puítas e Quijêngues no cenário das danças brasileiras

Ao compreender o tipo de dança que o 'Urucungos' mantém em seu repertório podemos considerar que elas se enquadram naquilo que consideramos repertório de danças brasileiras. Considerar isso significa enquadrá-lo como um grupo de dança que respeita a cultura de nosso povo, que respeita seu biotipo e suas formas de agir, enfim, trata-se de algo comprometido com nossas raízes. No entanto, se considerarmos que o Brasil é um país extenso com diversificados tipos de culturas, crenças e ritos, falar de uma dança brasileira seria quase que impossível, poderíamos, talvez, falar num gingado, num jeito brasileiro de dançar qualquer dança. Apesar disso, exatamente por sermos frutos de uma mistura de etnias, credos, culturas..., nossa dança se expressa por uma mistura de técnicas e estilos (elaborados ou não) que, tendo partido dessa diversidade, ganhou um caráter de cultura local. Enfim, a expressão "genuinamente brasileira", embora nos remeta a origem, não nos permite elencar nenhuma delas com expressividade suficiente para representar toda a nação. Todavia, podemos enquadrar o 'Urucungos' em um grupo que possui fundamentação e estudos em culturas e danças de origem afro-brasileiras, indígenas brasileiras e européias brasileiras, mostrando ao seu público um pouco das nossas tradições.

A necessidade de pesquisar o grupo se deve, sobretudo, em contemplar a cultura popular na atividade da dança no contexto urbano e contemporâneo. Pelo 'Urucungos' inevitavelmente nos aproximamos da cultura popular por aquilo que nele está preservado em suas danças. No entanto, a medida que essas mesmas danças ganham caráter espetacular (e portanto, são redimensionadas esteticamente para a apresentação) elas se inserem na dimensão da

manutenção (uma espécie de necessidade de sobrevivência de um legado rural) delas mesmas. Isso é, elas são guiadas por uma perspectiva de imitar uma coreografia sem modificá-la.

A escolha do material seguiu o critério de disponibilidade de registro em arquivo dentro e fora do grupo e que, ao mesmo tempo e, moderadamente, demonstrasse a riqueza do seu repertório no universo desse grupo. Para tanto, centramos essa escolha no repertório das danças específicas do sudeste por permitir melhor e mais fácil acesso devido a proximidade maior com seus lugares de origem. Assim, elencamos cinco modalidades de dança para essa pesquisa mas que, ao mesmo tempo, mantêm um forte elo de ligação entre elas, entre a própria identidade cultural brasileira e o legado dos africanos e excluídos dessa nação. Sucintamente podemos nomeá-las como universo do samba. Temos assim, a batucada expressa através do samba lenço rural paulista, o samba de bumbo campineiro e o samba de roda, e ainda, temos o jongo fluminense e o jongo mineiro. Essas modalidades permitiu-nos centrar e aprofundar mais nossas análises, a fim de constituí-las como um registro étnico-histórico que contribua na elaboração de futuras atividades artísticas ampliando o universo de conhecimento do artista permitindo, assim, uma maior abundância na intenção de seus gestos para futuras elaborações de atividades poéticas corporais no universo cênico contemporâneo. Ou mesmo, dando início a uma investigação de modalidades de dança que possa ser complementado por outros pesquisadores ou mesmo com aprofundamentos em pesquisas futuras. Consideramos esse repertório fundamental para pesquisadores na área de teatro e dança, por presentificar movimentos ligados a terra. Dança-se considerando a gravidade: é socando o chão com o pé, é rebolando e é com passos miudinhos, mas seguros, ciscando, que chegamos a um repertório mais brasileiro. Ousariamos mesmos dizer que chegamos aos clássicos brasileiros.

Com esse repertório em mãos pudemos, na medida do possível, traçar comparações e assim buscamos, no caso dessas danças, acompanhar os discursos verbais e não verbais produzidos a seu respeito. Tendo isso em vista, num primeiro momento entrevistamos os membros do grupo e inserimo-nos no mesmo como membro participante. Dessas situações pudemos extrair os discursos que o grupo tem na memória sobre essas danças e depois comparamos com o discurso oficial, isto é, com os registros de arquivos dessas danças que o grupo mantém e, finalmente, com a própria percepção que tivemos por conta de nossa inserção no mesmo.

Num outro momento comparamos o discurso oficial do grupo com o discurso produzido por outras fontes: literatura, arquivos, pesquisas de internet, análises de outros pesquisadores.

Finalmente, disso tudo resultou um discurso único que fundiu todos os discursos anteriores seguindo um processo de bricolagem. Assim temos aqui um texto único mas que é composto por muitas vozes diferentes a fim de compor um discurso mais amplo e completo sobre essas danças comparando relações e contradições, sobrepondo-os num exercício de bricolagem que fizemos emergir um novo discurso que amplia nosso entendimento dessas danças revelando também suas transformações.

Nosso objetivo é reconhecer o discurso verbal e não-verbal (explícito e implícito) da força expressiva de algumas danças populares e organizá-las de forma a compor um outro discurso na forma de registro escrito que tenha um pouco de validade histórica. No entanto, o processo de sistematização envolve conhecer a história do grupo e das danças e suas adaptações e modificações. Nesse percurso absorvermos, também, o conteúdo transcendental. Isto é, deparamo-

nos com o extra cotidiano, com a energia ritualística e orgânica, que julgamos ser parte daquilo que alguns autores reconheceram como visceral ou exótico na cultura popular.

Contempla portanto essa pesquisa cinco modalidades de danças tradicionais que se combinam na formação dos sambas paulista originários de um mosaico de textos, depoimentos e entrevistas formando um discurso único em que se contextualiza suas origens ritualísticas e rurais.

3.2 - A dança do Urucungos, Puítas e Quijêngues



**Apresentação do Samba Lenço Rural
Paulistas –realizada no Sesc São Carlos**

Ao nos referirmos ao repertório de Samba mantido e apresentado pelo grupo Urucungos Puítas e Quijengues tratamos de separá-los de uma forma didática. No entanto, ao compararmos com as literaturas sobre o tema verificamos uma série de enlaces que não permite tal separação tão claramente. Logo de início é preciso esclarecer que a origem comum proveniente das batucadas e das festas religiosas geraram variações nessas danças, no entanto precisar sobre essas variações ‘e tarefa difícil. Reconhecemos, apesar disso que o que em uma região é denominado samba de bumbo, por exemplo, em outra é conhecida como samba lenço

rural paulista. Esse jogo se deixa transparecer, nesta nota recolhida, em pesquisa pela internet, sobre samba de bumbo e samba lenço:

São duas variantes do samba tradicional em São Paulo, considerados como os ancestrais do samba cosmopolita. Guardam traços que os aproximam do jongo e do batuque, seus parentes próximos, e por muitos considerados como seus antecessores. O de Bumbo tem como foco de aglutinação a Festa do Bom Jesus, em Pirapora. O Samba de Lenço, a devoção familiar do grupo a São Benedito. Possuem letras e melodias singelas e funcionais, algumas tradicionais, outras estruturadas de acordo com as circunstâncias.²⁴

Assim, apoiado em alguns autores, separamos essas danças e as denominamos segundo o universo referencial do grupo estudado. Assim independente do nome dado consideramos samba de bumbo as danças que mais se aproxima daquilo que o grupo 'Urucungos' denomina samba de bumbo independente do nome dado pelo autor do texto original.

Do cenário do samba pudemos constatar que historicamente

(...) a cidade de Campinas nasceu de um primeiro plano piloto a mando da Coroa Portuguesa, definida por Matheus de Morgado e executado por Barreto Leme nas campinas entre Jundiaí e Mogi Mirim, onde se instituiu uma capela que mais tarde se transformaria na Matriz do Carmo.

Centro de passagem de pequenos tropeiros, Campinas foi uma das poucas cidades a ser projetada com fins específicos e a sua formação durante quase um século, veio a inaugurar o estilo patriarcal de vida da família brasileira, sustentada logicamente por uma economia baseada na agricultura com mão de obra escrava tanto indígena quanto africana. Desde as descobertas dos caminhos dos goiasses pelos bandeirantes no século XVII, o oeste paulista já apresentava uma particularidade nos aspectos

²⁴ <http://www.brazilsite.com.br/folclore/danca/dan06.htm>

socioculturais, em relação ao seu ponto estratégico de aproximação com as terras mineiras, servido também como refúgio de índios e negros na densa Mata Atlântica. São Paulo que era administrada pela Capitania do Rio de Janeiro, aqui nada tinha a não ser pequenos povoados ou sítiantes. A sua produção baseava-se em pequenos cultivos de manufaturas, criação de pequenos rebanhos, exploração geográfica e captura de nativos e crioulos aquilombados. Nas Campinas do Mato Grosso, primeiro nome da cidade, os africanos e seus descendentes aqui instalados eram em número bem menores do que em outras cidades brasileiras. Só a partir do Século XVIII, com a introdução da cana e principalmente do café é que a Princesa d'Oeste, (nome atribuído pelas terras fartas) começou, de fato, a importar escravos vindo principalmente do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e entre eles misturavam os africanos vindo do Continente e os crioulos aqui nascidos. Com a expansão da cidade e a formação de uma elite de Barões do café, Campinas passou a ser a partir de seu produto principal - o café -um centro importante para a economia mundial. Entre o século XVIII e XIX, a região já contava com 80% da sua população de escravos e a relação entre 'Casa Grande e Senzala' passou a ser de submissão e expropriação da alma e da cultura africana entre os seus descendentes. Diferentes dos centros cosmopolitas, como Rio de Janeiro, Salvador ou Recife, onde a cultura africana era de certa forma mantida pelos atabaques e gongues, cânticos e movimentos de cunhos africanistas, no oeste paulista a Igreja e as Instituições impuseram normas drásticas para conter a identidade dos afro-descendentes. Quaisquer relações com tais atividades eram reprimidas com normas cruéis de torturas ou aspectos psicológicos. Campinas foi a cidade que mais ordenou tais práticas com os seus escravos, pois o café, produto de grande movimento interno e externo era quem editava as regras, não havia tempo para cultivar a integração, o lazer e a religião entre os escravos.

Com a expansão da agricultura cafeeira a lucratividade do mesmo permitiu o progresso para a região e com isso a população de afro-descendentes passavam a vivenciar uma nova forma de convívio entre relações sociais e culturais. Assim, mesmo

estando nos campos e senzalas, mesmo estando subjulgados os negros não deixaram de cultivar e cultivar as suas manifestações. As relações sociais e culturais nas áreas rurais fundia-se lentamente através do convívio forçado entre as visões de mundo dos dominantes e dos dominados. Acostumados com a vida campestre, com o poderio dos barões do café e da igreja, os negros passaram a associar as suas crenças, músicas, danças e costumes com as atribuições diárias daquele cotidiano, carregado de submissão e resistência, misticismo e realismo e, tudo isso, contribuiu para a manutenção dos valores e arquétipos da cultura negra na região. Por fim com a aceleração do processo industrial pelo mundo, o Brasil passou a sofrer fortes restrições internacionais para acabar com o regime escravocrata e adquirir tecnologia e mão obra assalariada do velho continente. Com a vinda dos imigrantes, os centros urbanos transformaram-se em verdadeiros laboratórios socioculturais e as novas demandas proporcionaram um formato diferenciado nunca vivido em solos brasileiros. Se antes, a população era apenas de índios, negros, portugueses e árabes, agora tínhamos: os italianos; alemães e japoneses²⁵.

Todavia, nesse pluriculturalismo, a presença negra deita suas marcas tão fortemente que das batucadas das senzalas às festas religiosas, e mais tarde o samba, constitui-se a herança mais claramente evidente do povo africano nesse território.

²⁵ Estevam, Alceu – trecho de texto enviado pelo autor ao e-mail do grupo Urucungos

3.3 - O Universo da Batucada



Apresentação Sesc São Carlos

Segundo Ianni (1988), embora "Renato de Almeida, afirme que o negro 'já vinha sambando lugubrememente nos navios negreiros' enquanto era trazido da África para o Brasil' e que 'aqui chegando, nas horas vagas, ia batucar e sambar'", (o que remete a uma idéia de felicidade pouco provável, devido as condições em que o elemento negro era tratado na África e transportado para os tumbeiros), esse indicativo já remete a uma possibilidade de danças semelhantes ao batuque e mais tarde ao samba originários da África. Recorrendo a Arthur Ramos, no entanto, constatamos que

(...) o batuque é de origem angola-conguês e é dança africana trazida pelos escravos que maior influência exerceu sobre as danças populares afro-brasileiras. Assim, o samba é considerado como um dos desenvolvimentos que sofreu o batuque quando entrou em contato com as condições sócio-culturais do meio brasileiro. (IANNI, 1988, p.99)

A origem propriamente dita do samba vem da 'umbigada' que os negros chamavam de 'semba', assim, a batucada foi progressivamente se transformando em samba.

Mas somente mais tarde é que o samba teria adquirido feição própria, não perdendo, contudo, certos caracteres de dança de roda, comuns também ao jongo, além do batuque. (IANNI, 1988, p.99)

Assim sendo a mais brasileira das danças tem nitidamente uma origem africana chegando como ritmos e gestos dispersos daquele continente e ganhando sua forma final em terras brasileiras.

3.3.1 - O Batuque ou Tambú

Do samba coloca Ianni (1988, p.99) que, (segundo Gallet), “este consiste num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituindo-o”.

Complementando tal informação recorreremos à Lima que afirma que:

Enquanto a negrada em roda batuca e canta um dançarino ou dançarina, as vezes um par, dança no centro numa coreografia primária, de requebros e meneios, abaixando-se ou erguendo-se, ora em movimentos lânguidos ora frenéticos, sempre sensuais e terminando com a umbigada. Quando ao centro está um dançarino, ele dá a umbigada numa mulher de frente a qual para e faz vários floreados. Dada a umbigada vem ela para o centro, conclui sua dança e acaba dando a umbigada num homem, e assim sucessivamente, vão se alternando homens e mulheres. Quando dança um par a umbigada é sinal do fim e um novo par deve substituí-lo no centro da roda. (LIMA, 1962, p.105)

Já, enquanto canção, sua característica se firma em uma

(...) improvisação de estrofe e no diálogo entre o solo, que é feito por quem fornece a estrofe, e o coro, que é cantado por todos os dançadores, como elementos comuns ao

jongo, batuque e samba. “O cantador improvisa a estrofe, o coro responde enquanto, ao lado, estão os músicos com seu instrumental ruidoso”. (IANNI, 1988, p.100).

Da Batucada nasce o samba e suas formas regionais assumem vários contornos e nomenclaturas. Assim, nasce daí o ‘samba da negrada’, o ‘samba de roda’, o ‘samba dos negros’ ou ‘samba de terreiro’, o ‘samba de bumbo’ e o ‘samba lenço rural paulista’ além de infinitas variações de jongos, sendo, no Estado de São Paulo, encontrados em Tiete, Capivarí, Laranjal, Porto Feliz, Maristela, Jundiaí, Indaiatuba, Cerquilha, Piracicaba, Rio das Pedras, Campinas etc.

Sobrevivente da batucada o samba mantém, como elemento comum de sua matriz originária, a umbigada (que insinua elementos cômicos e eróticos) e a roda, ou seja, o círculo formado pela assistência-participante que envolve os sambadores, além de uma coreografia carregada de sensualidade acompanhada da zabumba e seu tocador.

É preciso ainda pontuar como nos esclareceu Ianni (1988) que a batucada se dava em uma festa mista, isto é, parte dela era religiosa e a outra parte era profana. Esses marcadores, no entanto, se tocavam de forma harmônica, ou seja, o clero respeitava as festas profanas e os negros as festas religiosas. O sentido religioso era atendido pelos negros que viam na Imagem de São Benedito (santo negro) uma referência e a partir dela criavam irmandades devocionais. Assim, o samba sempre ocorria depois das missas e procissões em que o cenário religioso permitia a aglomeração necessária para o evento profano. A partir de 1888, no entanto, com a proclamação da libertação da escravatura é que essa festa estende-se também para o mês de maio em honra a Santa Isabel, mas em homenagem à princesa Isabel.

No que diz respeito a musicalidade, para os diversos pesquisadores da música popular brasileira o samba é um gênero musical popular de caráter híbrido, resultante de múltiplas influências ibéricas e africanas. Segundo eles, sua formação se deu a partir da evolução de

manifestações musicais populares caracterizadas pela presença marcante de matrizes africanas como o batuque, o jongo e o lundu. A origem precisa, ainda que incerta, remete a Bahia, envolta numa das suas formas coreográficas mais importantes, o "samba-de-roda". Porém, foi a partir das comunidades negras do Rio de Janeiro e da sua inserção no carnaval e no mercado fonográfico, desde as primeiras décadas do século XX, que ganhou configurações mais modernas.

Enquanto gênero ele começou a figurar nos catálogos das gravadoras de discos por volta de 1911, sendo contudo, a gravação de 'Pelo Telefone', samba de Donga e Mauro de Almeida, em 1917, que se converteu numa espécie de símbolo do nascimento do moderno samba carioca.

Enfim, nas primeiras décadas do século XX, o samba era visto com reservas por segmentos das elites por se tratar de um gênero musical oriundo dos redutos negros dos bairros pobres da cidade. Alvo de preconceitos, chegou a ser rotulado de "sub-música". A partir dos anos 30, especialmente durante o auge do populismo getulista, é que enfim foi promovido à condição de "símbolo da brasilidade". Ao mesmo tempo em que manteve seus vínculos com as comunidades populares de origem, integrou-se à indústria cultural (rádio e disco) e, especialmente nos anos 30 e 40, tematizou a malandragem e o ufanismo nacionalista.

3.3.2- Datação

Dançava-se (conforme Ianni, 1988) em duas épocas do ano, ambas particularmente importantes para o grupo negro. Sambavam no princípio do ano, nas chamadas festas do Ano Bom e nessa ocasião dançavam todas as noites de 05 para o dia 06. Normalmente o samba iniciava-se logo após uma reza, que era celebrada na Igreja. No dia 05, doravante, realizava-se

uma procissão ao entardecer em honra de São Benedito. E à entrada da procissão celebrava-se a reza, depois da qual, se iniciava o samba de terreiro na frente da igreja.

Em maio também se dava o mesmo. Nesse mês, nas noites dos dias 10, 11 e 12 havia samba no terreiro na porta da mesma igreja. Nesses dias, como já afirmamos, celebrava-se a reza em honra de Santa Isabel, mas a intenção era prestar uma homenagem *in memoriam* da Princesa Isabel, que no dia 13 de maio de 1888 assinou a lei de Abolição da escravidão no Brasil.

3.3.3 - Disposição do lugar

Continua Ianni (1988) que na sua origem, ou seja, ainda enquanto batucada o samba acontecia graças a uma aglomeração de gente no chão batido suficientemente amplo para a dança e a assistência-participante em frente uma igreja, em que freqüentemente encontrava-se uma imagem de São Benedito, o que levava a irmandade negra a ter aí sua sede. Reuniam-se, pois, num mesmo lugar, fatores favoráveis à festa religiosa e à profana.

Por ocasião do samba, o terreiro era tomado por uma caieira (fogueira) junto à qual se encontrava o recipiente com quentão.

Ao lado formava-se um círculo de negros e negras sambadores, em sua grande maioria, e alguns brancos e brancas curiosos quase sempre. Esse círculo apresentava um diâmetro extremamente variável, segundo o entusiasmo geral. Mas possuía, geralmente, cerca de sete metros de extensão. E era no interior desse círculo que se distribuía tocadores e dançadores.

O registro de Lane, Japur, e Lima (1952), encontrado em Capivari aponta os terreiros como um lugar que têm sido tradicionalmente localizados em terrenos de lançante suave. Os lados mais longos do retângulo ficam paralelos ao lançante; os extremos acompanham o declive. Parece que as mulheres ficavam sempre no lado superior e os homens no lado inferior

do retângulo, a julgar pelas invariáveis expressões de ‘descerem as damas’ e ‘subirem os homens’.

Portanto, a dança de roda encontrada em Itu descrita por Ianni – talvez originária do samba de roda é reconfigurada na versão de dança de quadra de Capivari (segundo registra Lane, Japus e Lima, 1952). Essa pista sugere as diferenciações e no caso de Capivari parece remontar mesmo as origens remotas do Samba Lenço Rural Paulista, já que esse é realizado em quadra ainda hoje. Nesse caso em específico a disposição dos terreiros influíu localmente não só no linguajar descritivo do batuque dessa região, (descerem as damas e subirem os homens) como também na disposição dos dançadores que é sempre o de filas frente a frente com uns dez ou doze metros de reparação. Portanto, o batuque, aqui em São Paulo pelo menos, não é somente dança de roda mas danças de filas frente a frente que ao que tudo indica esta preservado no caso do Urucungos pelo seu samba lenço rural paulista.

Com relação a disposição física do terreno pode se observar ainda que hoje a descaracterização do terreiro é uma constante. No caso específico do grupo ‘Urucungos’ pode-se observar que dança-se em pátio, isto é, em lugar amplo suficiente para a dança acontecer. Assim o terreiro, a rua, o pátio, a praça, enfim, o lugar se define pela característica essencial de ter espaço amplo suficiente. Octávio Ianni (1988) aponta, no caso específico de Itu, como esse deslocamento espacial contribuiu para a falta de sentido na realização do batuque dessa região. Segundo ele o samba que se realizava diante da Igreja fôra transferido para o pátio do Mercado Municipal onde encontrava-se uma fogueira e uma barraca de quentão. Lá os que estavam dançando faziam-no individualmente sempre orientados para os instrumentistas, onde se reuniam cada vez que o samba era ‘cortado’. Já nesse deslocamento davam os passos que entendiam,

fazendo trejeitos próprios e requebravam como podiam, principalmente a mulher presente (sendo que a umbigada havia desaparecido).

Aliás, o samba de terreiro presenciado nesse dia apresentou alguns caracteres diferentes do antigo e desagradou aos próprios sambadores. Um deles foi a curta duração de cada samba. Conforme sabemos, antes de 1940, cada estrofe era cantada por muito tempo – mais de uma hora, muitas vezes – o que evidentemente deveria corresponder às exigências do grupo. No samba que presenciamos, entretanto, isto não se verificou. Durante toda a noite não houve samba que durasse mais que cinco minutos. E, além disso, o ‘ponto’ foi dado, na sua quase totalidade, por uma só indivíduo, que os tinha de memória, decorados. Este indivíduo era o que tocava zabumba, o qual, ao mesmo tempo, orientava os outros instrumentistas.

Esses aspectos, associados com a ausência de mulheres sambistas, a distância da igreja que tanto se ligava aos festejos negros, e outros, revelavam marcantes diferenças entre o samba de terreiro em 1955 e o de 1940. [Além disso], os próprios sambadores presentes demonstravam não estar satisfeitos com a dança, pois mostravam-se desorientados, interrompendo o samba a cada instante e bebendo quentão em grande quantidade logo de início. [Por fim a própria] assistência já não era composta de indivíduos participantes, integrados no grupo. Eram curiosos: brancos, mulatos e negros. Não se encontravam entre eles pessoas dispostas a entrar na dança, como antigamente. Não havia, portanto, possibilidades de manutenção do entusiasmo do grupo sambador, através do revesamento. [Durante] toda a noite somente sambaram oito indivíduos, revezando-se entre si, e refazendo o entusiasmo através do quentão. (IANNI, 1988, p.96)

O deslocamento revelou um processo de adaptação do samba à novas realidades em que o universo religioso sucumbia totalmente.

3.3.4- A Coreografia

Segundo Ianni (1988, p.106):

(...) no Batuque dança-se dentro de um círculo: a assistência-participante. No interior do círculo encontra-se os dançadores, dispersos, e os instrumentistas a um canto. Como nos referimos a um samba já em execução, verifica-se que, enquanto os instrumentistas repetem seguidamente as mesmas frases musicais, os dançarinos fazem individualmente, circunvoluções pelo interior da roda. Estes não dançam numa direção pré-fixada, parecem sambar a esmo, tendo como único ponto de referência o conjunto de tocadores, particularmente o zabumba. Dançam com os braços levantados, seja na altura do tórax, seja para cima. A não ser em algum dançarino improvisador, os passos se reduzem a passadas irregulares, onde se nota nitidamente a marcação rítmica. São, contudo, os braços, as cadeiras e o corpo todo que nos dão o modo característico da cada um dançar. Os quadris em particular são grandemente usados pelas mulheres, em requebros.

Já o registro feito por de Lane, Japur, e Lima (1952, p.46), por sua vez, descreve a coreografia da batucada explicitando que:

Comumente, os dançadores dão uns passos arrastados para a direita e para esquerda ou vice-versa antes de realizarem a umbigada. Os velhos dançadores, no momento da umbigada, levantam os braços e batem palmas. É preceito não dar em cada batuqueira mais de três umbigadas; poucos, porém, agora obedecem essa regra. Na coreografia há diversas 'visagens' ou 'micagens': o dançador ajoelha-se, joga-se ao chão e depois se levanta para executar a umbigada. Outrora, os moços não umbigavam com os mais velhos e nem tão pouco os parentes com parentes. Realizavam o que ainda hoje alguns realizam e que se chama 'granché' ou 'garanché', 'cortesia', 'vênia' e para outros 'cã-cã'. Isso consiste em ir buscar a batuqueira e trazê-la pela mão até o lugar dos batuqueiros ou vice-versa, ela sempre a girar. Na opinião de alguns, porém, o vocábulo 'cã-cã' se refere à parte coreografica em que as damas de braços dados 'descem' até o

lugar dos batuqueiros, separando-se, depois, para executar as umbigadas. Ao final do batuque, quando está amanhecendo, há o 'leva-e-traz', em que damas e cavalheiros 'sobem' e 'descem' dando umbigadas, sem parar.

Retomando Ianni (1988, p.92), em 1955 o mesmo samba

(...) apresenta-se, contudo de forma relativamente estilizada, pois raramente se verifica contato real entre os dançadores. Há apenas a menção de um dançarino encostar seu ventre no de outro. Em dois casos, no entanto, a umbigada atinge aspectos novos e mobiliza a atenção de grande parte da assistência. Num deles ela se dá entre um dançarino e uma dançarina. Ambos se acham sambando e começam a se enfrentar, frente a frente, a pouca distância um do outro. Neste caso, a disputa parece iniciar-se por uma provocação, um negaceio, entre os dois. Essa negaça, e isto se nota claramente, é altamente carregada de sensualidade, o que provoca o interesse de todos. Um pretende atingir o ventre do outro com o seu, mas, enquanto a mulher foge e se oferece, o homem procura e recusa ao mesmo tempo. Nisto consiste o negaceio, que é realizado no ritmo certo do samba. Geralmente, esta situação atinge seu clímax com a umbigada propriamente dita, onde muitos dos nossos informantes viam manifestações sexuais e até mesmo figurações do coito. Outro caso onde a umbigada apresenta aspecto curiosos, coreograficamente, é aquele onde participam uma dançarina e o tocador de zabumba, com seu instrumento. Desta vez a disputa é também carregada de sensualidade, mas acrescida de um elemento cômico, que é o zabumba, interpondo-se entre os dançarinos. Aliás, agora o aspecto luxurioso torna-se ainda mais notório devido ao verdadeiro poder mágico que o instrumento (o som evidentemente) exerce sobre todos. O clímax de negaceio, a umbigada, é conseguido através do zabumba, que toca muitas vezes fortemente o ventre da dançarina.

Segue Ianni referindo ao batuque da década que medeia os anos de 1930 e 1940,

(...) a assistência-participante também deve ser considerada elemento coreográfico conforme a própria expressão o sugere. Os indivíduos que formam a roda, homens e

mulheres, não formam uma assistência impassível. São negros e negras, mulatas e mulatos, prontos para entrar no samba, seja através da umbigada que um dos dançarinhos lhes dirige, seja por uma simples insinuação dessa umbigada, seja espontaneamente. Muitas vezes, um dançarino permanece alguns segundos em frente de uma sambista que está na roda e esta já se sente convidada a entrar nos samba. Outras vezes verifica-se a menção de atingi-la com a umbigada. Em outros casos, nenhuma sugestão é necessária – apenas o entusiasmo que a música provoca. E quando se cansavam demais, era lícito aos sambadores retirarem-se para descansar, seja entre os que assistiam, seja nos bancos da igreja, que permanecia aberta e iluminada por toda a noite. (IANNI, 1988, p.92-93)

Na tentativa de recuperação da dança em 1955, Ianni (1988, p.95) aponta ainda as modificações encontradas na batucada de Itu:

Ao lado dos tocadores colocaram-se os dançadores. E, cercando a todos, formou-se um círculo de aproximadamente cinco metros de diâmetro, com a assistência. Sim, agora temos apenas uma assistência, e não mais uma assistência-participante como anteriormente. Além disso, ocorria uma significativa redução no número de dançadores, somente oito (tocadores e dançadores) sendo somente um do sexo feminino. Eram negros e mulatos. Todos tinham sambado nos sambas de antes de 1940, em Itu mesmo. Quanto à dançarina, que era jovem, não pudemos confirmar este detalhe. E finalmente a manutenção do entusiasmo dependia agora da bebida e não mais da festividade em si: Antes de irem para a roda os sambistas já haviam tomado uns goles de quentão, ‘para esquentar’.

3.3.5 - Figurino

Sobre o figurino o texto Ianni (1988 p.96), informa "quanto à vestimenta, usavam trajes domingueiros. A mulher vestia um vestido branco e os homens, calça, camisa e paletó, sem gravata". Posteriormente, "alguns tiravam o paletó". Enfim, era "sinal de delicadeza o batuqueiro

se apresentar de terno branco e espojar-se na terra, em homenagem à sua dama" (Lane Japur e Lima 1952, p.46).

3.4 - Samba de Roda

Tudo indica que o samba de roda é, na verdade, uma roda de samba. Geralmente em festas e encontros de finais de semana, grupos de amigos se reuniam e entorno de comes e bebes no despojamento de uma festança iniciava-se uma batucada. Diante da mesa encontrava-se pratos e talheres que somadas ao palmeado simples marcava o ritmo da dança. Algumas vezes uma viola, comumente um pandeiro, modernamente atabaques, entraram no jogo. Por essas características o samba de roda passa a ser considerado o pai do pagode e do samba miúdinho.

Com o tempo o Samba de Roda se caracteriza por um círculo. A princípio os homens formavam uma fila indiana circular na qual as mulheres posteriormente se intercalavam. Sempre rodando da esquerda para a direita, com as mãos nos ombros ou nas cinturas, todos gingavam por tempo indeterminado. Há, porém, duas variantes no samba de roda: o paulista e o baiano. O primeiro (que acontecia na região de Caçapava) se iniciava com um desafio de dois violeiros através de 'passes-de-violas' – acrobacias realizadas com o próprio instrumento. Sua característica principal se dava pela organização em torno de uma mesa de alimentos em que se utilizavam talheres e utensílios domésticos para a batucada. Assim descreve Lima (1962):

Êle começava com um desafio entre dois violeiros. (...) Terminado o desafio, vinha a parte coreográfica, isto é, o Samba propriamente dito. Um cantador lançava a 'deixa', que podia ser uma quadrinha ou apenas um dístico. Os homens, então, respondiam em côro e batendo os pés formavam uma fila indiana circular, cujo centro era ocupado pelas violas e uma caixa. A seguir, entoavam todos:

Entra na roda as muié,

Entra na roda as muié,

Entra na roda as muié,
Qui os Hôme num sabe dança.

Êsses versos eram repetidos até que as mulheres, atendendo ao apêlo, fossem se intercalando na fila indiana circular. Aí, mulheres e homens, com as mãos nos ombros ou nas cinturas dos que lhes davam as costas, a rodar e a gingar, dançavam por tempo indeterminado, sempre da esquerda para a direita. Entre as 'deixas' lançadas pelo cantador e repetido pelo côro, em forma de quadrinhas ou dísticos, a nossa informante recordou as seguintes:

Sinhóra dona Francisca
Mi impreste seu cachiné,
No samba o mais ingraçado
É o hôme virá muié.

Eu já ia indo embora,
Do caminho eu vortei,
Busça um botão de rosa
Que no samba eu deixei

Na vila de Paraíbuna
Fizeram cadeia nova
Prá prendê a Mariquinha
Que ficô criminosa.

A Donário foi à festa
Se isqueceu do paletó,
Agora que eu quero vê
Ela dança di saia só.

Eu pisei na pedra
A pedra balanciô,
O mundo tava torto
A rainha indireitô

A galo cantou
Que hora será,
Adeus, morena adeus
Que eu vou embora já.
I avoou caiu no mar
O chapéu do gerar.

O samba de roda da Bahia, por sua vez, aparece como um baile ao ar livre. Todos podem participar, desde que convidados por uma umbigada. Enquanto o dançarino saracoteia sozinho os demais se incumbem do canto (uma frase em coro, outra frase em solo) e da música (faca e prato, chocalho e pandeiro), organizando-se para tanto num grande círculo.

Na Bahia se faz samba de roda em muitos lugares e em muitas ocasiões, sendo, porém, muito animadas e comentadas aquelas que acontecem nas festas de largo de Salvador.

E em alguns terreiros de samba de candomblé como o da Mãe Alice, o samba de roda pode ser apreciado na sua forma tradicional.

As famosas Bahianas da Mãe Alice, como Nita, Edinha, Marinalva, Joselita entre outras, fizeram parte da chamada turma de Bimba, nos anos 50 e 60.²⁶

Segundo depoentes do ‘Urucungos’, existe na Bahia o samba de roda de caboclo que nasceu dentro da umbanda – com os caboclos, num jogo de brincar com o peso do corpo com a gravidade – alusão as próprias entidades.

Do grupo colhemos que esse samba é proveniente dos negros bantus feito, principalmente, depois das procissões. Uma dança que permite uma forte integração comunitária por ser dança extremamente tribal. Sua característica principal é marcada pelo desafio de quem dança melhor dentro da roda:

²⁶ http://www.avebrancadf.hpg.ig.com.br//sambaderoda/samba_de_roda.html

"O que a gente faz no Urucungos, é o da Bahia, porque a Fulana sempre fala que é uma coisa que é um desafio mesmo de ver quem samba melhor, é uma coisa de entrar na roda e se exhibir".

3.4.1 - Coreografia

Segundo Viena (1981, p.28):

(...) há várias formas de dançar o samba de roda. Os melhores dançarinos são as mulheres que deslizam os pés sem perder o ritmo, num movimento de vai e vem, só erguendo os calcanhares quando estritamente necessário. Algumas ficam grudadas a um só lugar, no miudinho, mal movendo os calcanhares, numa técnica que só elas sabem desenvolver. Há as que sapateiam, suspendendo a poeira do chão. Quando cansam, chamam outra para o meio da roda, usando a umbigada, um cumprimento de cabeça, um aceno de mão, um gesto de provocação, como quem quer tirar pergunta.

Já no 'Urucungos'

"(...) o Fulano também fala que a mulherada fica muito erguendo os braços querendo fazer coisa com o braço, ai ele fala que não, que a coisa é do Joelho para baixo, é do Joelho para baixo que é o charme, porque se você pensar que ele vem de uma época em que a mulherada usava tudo saias compridas, a hora do samba era a hora de mostrar a perna, então, você ergue um pouquinho, você, nossa! é aquela coisa de Lady Day, né... que a hora que aparece alguma coisa das pernas delas todo mundo... então, o samba também é isso. Era coisa de mostrar as pernas, mas é assim, é do Joelho para baixo, então você ergue a saia e a coisa tem que ser toda na parte debaixo mesmo, não é braço é perna e é de Joelho pra baixo."

Ainda segundo o grupo, os homens não deveriam dançar, eles deveriam bater palmas ou fazer alguma coisa junto com as mulheres. É no meio deles que as mulheres trabalham muito o pé, o rebolado... e a saia:

"(...) o Fulano fica cutucando as meninas, precisa trabalhar saia – ao invés de rebolar deve-se mostrar os joelhos e com uma umbígada convida-se a outra pessoa que esta no círculo para entrar dentro dele dançando e exibindo-se."

Apesar disso, apesar do grupo informar que os homens não deveriam compor o círculo em que as mulheres entram dançando, na prática todos os participantes do 'Urucungos' dançam dentro da roda.

Essas modificações também foram alvo das reflexões de Viena (1981,p.28). Segundo ele:

(...) o samba tem-se modificado muito, o bamboleio das cadeiras, resultante do movimento dos pés, hoje é parte primordial para certas sambistas, enquanto os pés permanecem inativos. Não têm surgido formas novas destacáveis, embora haja muito sambista que ainda dê no pé com vontade. Mas desaparecem lentamente a corta-jaca, em que um dos pés desenvolve o passo básico, avançando e recuando, num jeito de afago, enquanto o outro pé, meio de ponta para baixo, faz como se fosse um objeto cortante, penetrando numa superfície áspera e conteúdo resistente; e o separar-o-visgo, em que, sem mudar a marcação do pé esquerdo, abaixa e suspende o pé direito, gradativamente, várias vezes, em horizontal, negaceando a ponta num espiral ligeiro, limpando a sola num gesto lateral. Os sambistas hábeis cortam a jaca e separam o visgo numa única seqüência. Aparar o caroço ou bago é um movimento praticamente extinto. O sambista saltava, agachando-se logo após, num jeito de pegar no chão um caroço imaginário que escapasse.

Rossini Lima (1962,p.90) reforça ainda que "na região de Caçapava –SP em Redenção da Serra por volta de junho de 1953, já fôra encontrado ocasião de ver esse Samba de Roda, com acompanhamento de um pequena caixa e foi dançado, porém, apenas por homens."

3.4.2- Música



Principais Instrumentos

A orquestra de samba geralmente é composta por pandeiros, viola, chocalho, prato de cozinha arranhado por uma faca e, às vezes, por berimbau. O canto é puxado por uma pessoa, respondido pelos demais, acompanhado por palmas. O cancionero do samba de roda é muito rico e tem sido uma fonte inesgotável para o cancionero erudito popular do Brasil²⁷.

Já segundo informantes do ‘Urucungos’ as letras do Samba de Roda falam muito do dia a dia, são coisas muito simples que estão sendo valorizadas:

“(...) olha eu vim lá de cima do moro, eu vim de pé descalço, as vezes, contam vantagens, contam casos né... eu pisei no rabo da galinha e o pinto piou lá dentro. Como eu sou forte pisei no rabo da galinha e o pinto piou dentro da barriga dela, lá dentro de ovo que ela nem gerou ainda, então, tem muito de brincadeira de bom humor, porque é sempre festa né, cultura popular é riso, sorriso assim estampado, senão não acontece”.

²⁷ http://www.avebrancadf.hpg.ig.com.br//sambaderoda/samba_de_roda.html

3.5 - Samba de Bumbo Campineiro: o bailado da Zabumba²⁸

3.5.1 - Origem

Iniciamos essa parte transcrevendo integralmente um trecho escrito por Alceu Estevan participante do grupo 'Urucungos' que tem como legado deixado pela sua família a tradição do samba de bumbo que foi por ele mesmo incorporada ao repertório das danças que o grupo mantém.

“Em Campinas, no início do século XX, dois grupos sociais e culturais da comunidade negra marcaram os seus afloramentos. O primeiro negava as influências africanas. Negavam o cabelo, a música, a religião e os costumes. Estes estavam dentro das irmandades católicas ou nos sub empregos destinados aos imigrantes. O segundo grupo estavam na marginalia, cultuando a sua macumba, sem ferro no cabelo, com os patuás nos peitos, sem emprego mas, rico nas suas resistências e procedimentos, fazendo manifestações populares e blocos carnavalescos, eram os 'arruaceiros', dados à boemia e bebedeira; pessoas marginalizadas. Foi neste contexto que nasceu o Samba de Bumbo, uma mistura do cantochão de origem rural com os aspectos externos dos centros urbanos do oeste paulista. Somente por volta de 1950 é que as pessoas influentes que pertenciam às irmandades negras começaram a participar do samba e assim ele ganhou um novo status, perdendo seu caráter marginal. Nele foi sendo incorporados motivos religiosos como à homenagem a Bom Jesus de Pirapora-SP.

Na primeira metade do século passado, no mês de agosto, a cidade de Pirapora do Bom Jesus (SP) recebia muitas famílias negras para as festas em devoção ao Bom Jesus, padroeiro da cidade. Paralelo à festa religiosa, os negros se reuniam nos barracões construídos para hospedar os romeiros e faziam uma batucada cujo instrumento principal era o bumbo ou zabumba. O samba, como era conhecida a festa,

²⁸ Pesquisadores como Mário Wagner Vieira da Cunha e Mário de Andrade, denominaram em suas pesquisas, essa modalidade de samba como “Samba Rural Paulista”.

ganhou vulto a ponto de incomodar a ordem religiosa local que, para enfraquecer a comemoração, interditou os barracões. A festa entrou em decadência e junto com ela os inúmeros grupos de Samba de Bumbo que existiam na região. Desse universo ficaram os instrumentos de formato europeu como a caixa e o bumbo (ambos de madeira) e o maracaxá (ganzá ou chocalho) de metal, a participação coletiva das pessoas diante dos inúmeros cortiços existentes como por exemplo: no bairro Cambuí em Campinas e a integração sócio-cultural daquela comunidade diante do resgate da sua cidadania. Aos poucos o Samba de Bumbo foi influenciando outras manifestações como: os cordões carnavalescos de São Paulo, as formas de cantorias abertas das músicas caipiras (pagode de viola) e a integração com outras manifestações afro do chamado bolsões culturais do estado intitulado de Samba Rural Paulista sendo eles: o Samba Lenço Rural Paulista; Samba de Roda; os Batuques de Tietê; a Umbigada; o Jongu e os Ternos de Congos e Moçambiques²⁹.

3.5.2 - Coreografia

Segundo Roberta Valente (2004), o Samba de Bumbo é uma modalidade de samba que ocorre no Estado de São Paulo. Esta festa, varia de denominação de acordo com a época e a localidade assim é também conhecida como samba antigo, samba grosso, samba campineiro, samba de pirapora, samba de umbigada, samba lenço, etc. Ao lado do Jongu e do Batuque de Umbigada o Samba de Bumbo compõe a trilogia das manifestações culturais negras originadas no tempo da escravidão ainda praticadas em São Paulo. Esse samba é uma dança de fila frente a frente, de um lado os homens, em geral instrumentistas e cantores, e do outro as mulheres. O principal instrumento é o bumbo ou bombo, aparecendo, também, a caixa, o pandeiro, o tamborim, a cuica, o reco-reco, o guaiá. Para começar a dança todos se acercam do tocador de

²⁹ Estevam, Alceu – trecho de texto enviado pelo autor ao e-mail do grupo Urucungos

bumbo ou bombo, que diz alguns versos improvisados ou tradicionais. Rossini Tavares de Lima (1962,p.90) acrescenta:

Pode-se preceder o samba propriamente com declamação de longos versos (no caso do samba completo), como que dele participem cantadores que não são sambadores (o caso desafio). A condição única é que, em certo momento alguns versos, por vezes formando um dístico, sejam tomados pelo côro e sambados. Falando desse samba, visto em 1931, na cidade de S. Paulo, escreveu Mário de Andrade, que notou os improvisos longos em que a cada verso o grupo prolongava a última sílaba em fermata. E acrescenta: 'Interessantíssima também, nessas improvisações longas, a evolução da linha melódica, que principiava sempre com decidido sabor eclesiástico, às vezes diretamente inspirada no cantochão. Lá se modificando, até adquirir um caráter mais negro, mais brasileiro e então o samba principiava'.

Qualquer cantador pode lançar a quadrinha ou o dístico com a respectiva música que deve ser dançada. E quando o bumbeiro e demais instrumentistas acertam o toque e os dançadores decoram os versos, começa a parte coreográfica. Ao período que vai desde o canto dos versos até o início da dança, Mário de Andrade denominou de 'consulta coletiva', pois de fato é 'um momento em que todos se consertam prá adotar um novo texto-melodia'.

Segue Valente³⁰:

(...) na cidade de Pirapora a tradição é preservada há cem anos pelos integrantes do grupo Samba de Roda de Pirapora, atualmente transformado em ONG. Trata-se da manifestação popular mais autêntica dentro dessa região, levando em consideração que a sua criação, o seu desenvolvimento e a sua prática parte dos afro-descendentes dos povos Bantus africanos instalados nos perímetros rurais e urbanos de Campinas, onde ficou conhecido e de onde foi propagada para todo o estado de São Paulo como samba de

roda. Esta dança valoriza a participação das mulheres (somente as mulheres dançam) e os instrumentos de percussão, principalmente o Bumbo (muitas vezes entendido como símbolo fálico).

Rossini (1962, p.91), por sua vez, prossegue, nos mostrando que segundo Mário de Andrade a coreografia é um

(...) 'movimento geral de avançar e recuar das filas de dançarinos e instrumentistas. A visão que se tem é dum bolo humano mais ou menos ordenado em filas, e que estritamente apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança recua em poucos passos'. Ela, entretanto, não é um todo uniforme. Há muita improvisação: ora os dançadores 'pulam para o alto, movimentam os braços sôbre a cabeça, fazem voltas com o corpo', como registra Mário Wagner Vieira da Cunha. A parte coreográfica dura apenas minutos e quando este cessa, voltam os dançadores a se agrupar junto ao bumbo, esperando novos versos. No samba há desafios não só entre os participantes do grupo como entre grupos diferentes. Hoje, no entanto, os desafios já vão rareando. Alguém da roda inicia uma cantiga e outras pessoas aprendem o refrão, iniciando, assim, a perseguição às mulheres, num avançar e recuar de ambos, determinando este folguedo de caráter tradicional. Os grupos de samba são chamados 'batalhões' e têm por chefe o mais velho ou o mais entendido nas artes da dança. Este chefe é quem toma determinações gerais e manda em todos'.

No caso do 'Urucungos' o bumbeiro ocupa papel de liderança, comanda o canto, a percussão e também os movimentos da dança. Ele pergunta, ou melhor, ele dá o desafio e as mulheres respondem. Segundo um depoente, na tradição é feito geralmente pela pessoa mais velha ou mais experiente, conhecido também como o "dono do samba". Todavia, estabelece-se um diálogo entre bumbeiros e dançadeiras, numa movimentação unilateral (frente-trás) ou

³⁰ Email de Divulgação publicado em 19 de Fevereiro de 2004 por Roberta Cunha Valente, Estado: SP, Assunto: Shows e Rodas

circular, lembrando os bailados tribais africanos e assim, manda-se sem muita força e se é obedecido sem muita obrigação.

Resta considerar que, como assegura Valente (idem 2004), associado ao samba de bumbo esta presente ainda o desfile dos bonecões, dos cabeções e do cordão de bichos, mais típicos da cidade de Tatuí. Os bonecões e cabeções são construções plásticas associadas à brincadeira do bumbo.

3.6 - Samba Lenço Rural Paulista

3.6.1 - Origem

A origem do Samba Lenço Rural Paulista remete a uma dança de origem africana que foi trazida pelos negros bantos para o interior de São Paulo nas roças da época da escravidão. Ocorrendo na hora de divertimento, ele permaneceu intenso até pouco depois do séc. XVIII nas regiões de plantio de laranja, café e cana, e aí, pelo convívio, recebeu a influências italianas e portuguesas (européia), percebidas justamente pela presença de filas e de trocas de pares.

Foi o ‘samba-lenço’ que deu origem, mais tarde, aos primeiros cordões, ranchos e escolas de samba paulistas. É também uma das fontes inspiradoras da “música caipira” do Estado de São Paulo.

No sua formação o ‘Samba Lenço’ recebia influência de uma referência mútua. Do lado branco ocorria a imitação do gingado do negro, do batuque. Do lado negro (e do branco pobre) a imitação das festas de colheita e dos bailados dos brancos ricos que dançavam na corte. Tudo isso se funde numa quadrilha super complexa, muito mais elaborada do que a quadrilha que se faz hoje em festa junina. Oneyda Alvarenga (In: Ianni, 1988) afirma que o samba paulista das zonas rurais não apresenta a umbigada e está passando dos negros para os caboclos.

No decorrer dessa pesquisa encontramos descrições que caracterizam o Samba-Lenço de Mauá como o único remanescente do gênero no Brasil, que atrai também integrantes da cidade de São Paulo. No entanto, o samba lenço consta no repertório do grupo Urucungos Puítas e Quijêngues desde sua origem (a quinze anos atrás). Tudo isso leva a crer que tanto o grupo e Mauá como o ‘Urucungos’ sejam os últimos grupos que ainda mantêm essa dança folclórica do interior paulista viva. Segundo informantes do ‘Urucungos’ o que ocorre é “essa coisa dele ter ficado no campo a gente tem menor acesso, a gente tem menos gente que faz ele, num veio junto, ele tá mais difícil.” Apesar de sua origem popular esta é uma manifestação bastante desconhecida atualmente, daí a importância do seu resgate, manutenção e transmissão.

Ayala (1987) afirma que, no caso específico de Mauá, a dança chega na região, em 1959, através do Tio João e de Dona Sebastiana. Com a morte dessa última ele desapareceu mas que retornou em 1983, quando dona Guilhermina resolveu fazer uma festa para São João que incluiu a dança.

Já no caso do ‘Urucungos’ suas reminiscências estão mais perdidas. Tudo que se sabe é que tal dança está ligada a algo festivo – principalmente com referência as colheitas e em encontros atrás da igreja, principalmente em Capivari, Tiete, Pirapora, para comemorar o dia de São Benedito, embora fosse encontrado em outras épocas também:

“(…) mas a festa de São Benedito era marcante quando os grupos se encontravam, porque tinha grupo de todo interior da região, principalmente aqui de Campinas, tinha de Jundia, Capivari, Pirapora, Monte Mor, Sorocaba, então, as pessoas dançavam o samba lenço que, também é o irmão do samba de bumbo, então, as pessoas se encontravam para fazer o samba lenço, samba de bumbo, fazer batuque, fazer umbigada, todas essas danças voltadas para o interior de São Paulo, até é um pouco, coisa influenciada de Minas Gerais”.

Das várias informações colhidas, o Samba Lenço Rural Paulista é, sobretudo, uma dança-de-roda dedicada a São Benedito, na qual a percussão, toda ela fabricada pelos próprios integrantes, dá o ritmo para o puxador do canto. Na coreografia porém ocorre divergências de procedimentos, alguns afirmam que as damas tiram os cavalheiros para dançar, enquanto outros apontam que o que ocorre é uma troca de pares, parelha de pares o tempo inteiro, que demonstra uma relação entre os pares.

Já Ianni (1988, p.101), transcrevendo Alvarenga, afirma que

(...) em Tietê, diz ela, existe um samba em que os dançadores se dispõem em duas filas, uma de homens e outra de mulheres, os quais fazem uma série de maneios; do lado dos homens ficam os instrumentistas. Entre as duas filas fica um solista (dançarino), que vai sendo substituído sucessivamente por outros das filas.

Ainda segundo o autor, tanto Mário de Andrade quanto Mário Wagner Vieira da Cunha descrevem detalhes dessas danças. Mas segundo nossa constatação, a descrição desses autores corresponde ao samba de bumbo campineiro dançado pelo 'Urucungos'. Isso indica a variedade de denominações que uma mesma dança pode ter. Assim, o que é samba de bumbo num lugar é batuque em outro, mas pode ser ainda samba lenço em um terceiro lugar. No caso de nossas divisões, seguimos os tipos de danças que correspondem ao repertório do 'Urucungos' que mantém distintamente três tipos de samba em seu repertório (samba de roda, samba de bumbo, samba lenço rural paulista) originados do batuque.

Aliás, conforme nos informa o próprio Mário Wagner,

(...) os sambadores que se encontravam em Pirapora, nos dias de festa pertenciam a batalhões distintos quanto à procedência: batalhão de Campinas, de São Paulo, de Itu, etc., cada um com seu chefe. Sabemos que o samba estudado por Mário de Andrade foi

aquele apresentado pelo batalhão de São Paulo; mas não sabemos a que batalhão pertencia o samba descrito por Mário Wagner. Isto não nos impede, contudo, de aproveitar, para fins comparativos, a descrição fornecida por este autor. (IANNI, 1988, p.102)

Da continuidade do Samba Lenço, segundo Ayala (1987), os esforços do grupo de Mauá se afirma, segundo Ana Rosa da Rocha, filha de Tio João e afilhada de Dona Sebastiana quando observa que há hoje um interesse de filhos e netos dos integrantes em perpetuar a tradição. Já no ‘Urucungos’ encontrar-se registros no Sesc Ipiranga com painel onde cita o Alceu José Estevan (integrante do Urucungos) como o continuador do samba de bumbo junto ao ‘Urucungos’.

3.6.2- Ritual

O Samba lenço, como já explicitamos, é uma dança originária das plantações de café, cana-de-açúcar e laranja. Segundo Ayala (1987, pp.99-100) referindo-se ao samba lenço de Mauá,

(...) durante uma entrevista gravada e, com mais detalhes, em depoimentos não gravados, dona Albina lembrou do avô, já bem velho, indo para a roça com os netos. O pai e o tio dela sempre trabalhavam juntos, ‘pegando de empreitada’ roças de café. Começavam a limpar uma ‘rua’ de café e ‘iam embora’, roçando, enquanto o avô e as crianças, estas com enxadas pequenas, ficavam em outra ‘rua’. A idade pesava para o avô, diminuindo bastante sua capacidade de trabalho. A pequenos intervalos, sentia necessidade de descansar. Aproveitando a sombra de algum cafeeiro, sentava-se, chamava os netos e começava a cantar, ensinava as crianças também. Essa prática também ocorria em casa: ‘toda reunida a criançada em casa, então o meu avô pegava um pandeiro e começava a cantar... jongo, sambá, né? Ensinava tudo à gente como é que é. (...) Então a gente já foi crescendo, tendo noção daquilo’.

A pesquisa de Ayala (1987) permite reconstituir a trajetória do samba-lenço no interior paulista, um de seus depoentes afirmou morar em Catanduva, Rincão e Novo Horizonte e em todas essas regiões encontrar o samba. Outro depoente, procedente de Cosmópolis, afirma ter conhecido a mesma dança em sua região, lembrando de tê-lo dançado também em Laranjal Paulista. Outros ainda informa conhecê-lo do Arraial de S. Bento (Piracicaba), Araçoiaba da Serra (ex Campo Largo) e Tiête. Já em São Paulo

(...) deve-se esclarecer, que um grupo de irmãs que ali chegaram (e mais tarde formariam o grupo de Mauá) não começaram a dançar o samba, em São Paulo. Antes disso, chegaram a participar, em 1955 ou 1956, de outro grupo de samba-lenço, dirigido por uma mulher, residente na vila Brasilândia. O grupo, porém, não durou muito; dona Chiquinha contou que 'quem formava o samba mesmo (...) éramos nós. Tinha a moça lá que organizava, mas as freqüentadoras éramos nós, irmãs'. (AYALA, 1987, p.98)

Assim como o Samba-lenço de Mauá, também no 'Urucungos' podemos verificar que essas e outras danças estão estruturadas sobre relações de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade.

Apesar dessa origem da roça é preciso compreender que

(...) as práticas do Samba-lenço, são exemplos do sincretismo religioso afro-brasileiro, da mesma maneira que outras manifestações do catolicismo popular, assim, enquanto exibem a dança, os sambadores (e os congadeiros, moçambiqueiros, e outros) estão, na verdade, praticando uma devoção, que só não é vista como tal por aqueles que desconhecem os preceitos que regem a manifestação cultural a que estão assistindo. Portanto, a religião não exclui a brincadeira, a alegria – todos gostam de 'festar', seja participando ativamente, seja apenas assistindo. As festas, danças e cortejos do catolicismo popular são formas de devoção, alegres e descontraídas, embora seguindo determinados preceitos. (AYALA, 1987, p.177)

Colhendo fragmentos das pesquisas de Ayala (1987) podemos resumidamente compor os passos dessa devoção no ritual religioso popular do grupo de Samba Lenço de Mauá.

Segundo o autor, os pais e os avós de dona Guilhermina dançavam o samba, participando de festas religiosas das quais faziam parte e muitas vezes eles mesmos realizavam tais festas. Além de verem quando crianças o samba (e, eventualmente, o jongo) em festas, ela e sua irmã praticavam estas danças (e também o batuque) em casa, instruídas pelo pai e pelo avô. Já quando adultas em São Paulo, formando o grupo de Mauá, a dança surgiu da promessa de uma amiga em solidariedade a esposa de um dos participantes que havia ficado doente. Assim, com a recuperação a devota resolveu organizar um grupo para pagar a promessa com Folia de Reis, nessa devoção acrescentaram o samba-lenço que perdurou com a Folia durante os sete anos em que foi cumprida a devoção. Depois desse tempo a Folia de Reis foi extinta mas o samba permaneceu, embora mantendo-se atrelado ao universo religioso.

O ritual propriamente dito se dá da seguinte maneira:

Na casa vizinha, Dona Albina, irmã de dona Guilhermina, preparava uma sopa, que seria a primeira refeição servida a alguns convidados, especialmente os integrantes do Samba-lenço que viriam de Mauá e de outros bairros da capital. Depois do café, as pessoas que estavam na casa de Dona Albina foram convocadas para os últimos cuidados com o terreiro da casa de dona Guilhermina, onde seria feito o samba. Era preciso tirar do caminho vasos de planta, varais e até a casinha de cachorro com seu ocupante, tudo transferido para uma parte mais alta do terreno, junto ao muro dos fundos, de modo a deixar o espaço livre para a dança. Já era noite e começavam a chegar os convidados, ocupando a sala e o quintal da casa. Seu João, acompanhado da família, além de outros dançadores vindos de Mauá e de outros locais, tomaram a sopa, afinaram seus instrumentos e trocaram de roupa na casa de dona Albina. Terminado o terço, dona Guilhermina serve o jantar. Há muita gente na casa, tomando a sala, a

cozinha e o quintal. Na casa de dona Albina, alguns dançadores retardatários tomam a sopa e trocam de roupa. Os instrumentos são novamente afinados.

De repente, quem está na casa de dona Guilhermina ouve os instrumentos e as vozes – é o samba. Cantando e dançando, o grupo sai da casa de dona Albina, entra na casa de dona Guilhermina e pára na sala, em frente ao altar, para saudar os santos.
(...)

Ainda dançando e cantando, os sambadores entram pela casa e, pela porta da cozinha, saem para o quintal. Agora, começou mesmo a festa. Quando param de cantar, dão vivas a São Benedito e São João; feito isso, colocam-se em posição para iniciar a dança. Reúnem-se os dançadores em dois grupos (mulheres de um lado, homens do outro) naquele terreiro plano, previamente limpo e de onde foi retirado tudo que pudesse obstruir a dança. (AYALA, 1987, pp.61-71)

Resta acrescentar aqui que a distribuição de bebidas é essencial dentro do ritual. Bebe-se para poder dançar ou, numa palavra, bebe-se para festejar. Contudo, a distribuição das bebidas são constantemente vigiadas e controladas, tanto em apresentações públicas como familiares, pois a observação da conduta de cada membro reforça ou não o estigma de vadiagem atribuída preconceituosamente aos africanos e pode mesmo inibir a continuidade da expressão popular. Assim, embora seja festa e, portanto, a bebida seja necessária e permitida ela é constante alvo de atenção devido as moralidades vigentes e aos estigmas sociais.

3.6.3 - A bandeira ou estandarte

Segundo Ayala (1987, p.174-175), o grupo de Mauá tem

(...) sua 'bandeira', onde está sua identificação e a do santo ao qual o samba é devotado, São Benedito, cuja imagem está pintada no estandarte. Em apresentações públicas, a bandeira fica sempre 'na frente', isto é, em um ponto do qual possa ser vista por todos os dançadores, enquanto fazem suas evoluções. Esta bandeira deve estar nas mãos de

alguém que não falte às apresentações do samba, tanto em residências como em locais públicos e que demonstre interesse, também, pelas demais atividades religiosas do grupo. A frase ‘a bandeira é sagrada’, neste contexto, longe de força de expressão, deve ser entendida em seu sentido literal. Nas apresentações públicas, ela substitui o altar, em eventos públicos.

No caso específico do ‘Urucungos’ a bandeira surge especificamente na dança do Maracatu (que não tratamos aqui) mas tem muito mais haver com a dança em si, como um estandarte, do que com a valoração e importância que é dada a ela pelo grupo de Mauá.

3.6.4 - Figurino

Há várias descrições do figurino que embora divergentes entre si, no que diz respeito ao essencial, seguem um mesmo padrão básico. No grupo de Mauá encontramos a seguinte descrição do figurino:

Os homens usam chapéus de palha de abas largas, calças e camisas folgadas – trajes semelhantes aos usados pelos bateristas de escolas de samba. As mulheres, lenço na cabeça, blusas de mangas bufantes e saias longas e rodadas, algo próximo à fantasia de ‘baiana’. As roupas são bastante coloridas e não seguem um mesmo padrão. O grupo comparece sempre uniformizado a apresentações promovidas pela Secretaria de Turismo ou outras instituições, mas modifica constantemente estes uniformes. Numa situação informal, ‘em casa’, são usados trajes pertencentes a diferentes uniformes, além de alguns dançadores participarem com roupas comuns – no caso das mulheres, não totalmente comuns, já que as saias longas são exigidas para participar da dança. (AYALA, 1987,p. 67)

A descrição desse mesmo grupo colhida da internet afirma:

“As mulheres usam vestido comprido, com babado franzido na barra, nas mangas e nos decotes. O estampado é alegre, de cores vivas e variadas. Acompanha o traje anáguas, também com babados na barra. Na cabeça, um lenço de qualquer cor. A ornamentação consta de colares, broches, pulseiras e brincos. Os trajes são diversos e em todos eles entra o bom gosto da harmonização das cores. As mulheres evoluem-se, em agilidade, segurando um lenço branco na mão.

Também a fantasia dos homens é bem variada: calças de pernas fofas, camisas de mangas compridas, faixa na cintura, às vezes cinturão com revólver, lenço (turbante) na cabeça e um lenço no pescoço. O que muito varia na apresentação dos homens é a harmonização e combinação das cores. Todos os grupos usam tênis branco, alparcata ou sandália, mas lamentam não dançar descalços, como primitivamente dançavam. As cores vivas dos trajes, combinadas entre si, durante a dança, formam um espetáculo belíssimo que agrada a qualquer espectador.”

Já o ‘Urucungos’ utiliza, no espetáculo Cirandas da Minha Terra, um figurino básico em que se dança todos os sambas e jongsos. Ele se constitui de uma mistura dos estilos camponês e escravo, dos quais podemos apontar o turbante usado exclusivamente pelos homens.

Podemos encontrar semelhanças com o grupo de Mauá, no que diz respeito ao uso do chapéu de palha que é usado também, somente pelos homens e somente para dançar o samba lenço. As calças são largas, estilo capoeirista, e as camisas folgadas - a bata, semelhante ao descrito pelos dançadores de Mauá. Isto é, são “trajes semelhantes aos usados pelos bateristas de escolas de samba”, sendo o uniforme masculino básico de todas as danças do espetáculo Cirandas da Minha Terra. Já as mulheres, apesar de não usarem lenço na cabeça, se enquadram na mesma descrição: “blusas de mangas bufantes e saias longas e rodadas ganhando esse efeito pelo uso de anáguas e caracterizando também como algo próximo à fantasia de ‘baiana’”. Todavia, enquanto dançam as mulheres apresentam um lenço na mão. No ‘Urucungos’ é exigido o uso das saias

para os ensaios. E, também, nele, as roupas são bastante coloridas, mas seguem quase que um mesmo padrão.

No que diz respeito ao calçado o grupo dança descalço, mas em função de um asfalto quente ou de um piso escorregadio é permitida a sandália.

3.6.5 - Coreografia



Samba Lenço Rural Paulista



Samba Lenço Rural Paulista

O Samba Lenço Rural Paulista executado pelo grupo de Mauá é descrito da seguinte forma:

Alguns dos cavalheiros saem, já dançando, de seu grupo e vão 'tirar' as damas para dançar. Cada um dos pares, depois do cumprimento, começa a rodopiar, mantendo-se o cavalheiro de frente para a dama, ou ambos rodando sobre si mesmos, sem perder o ritmo e a ginga, nem a leveza do passo e dos gestos. Ao mesmo tempo, aproximam-se e afastam-se um do outro, sem que os corpos cheguem a se tocar, mas 'ameaçando' fazê-lo. Dançando assim, os pares movimentam-se em direção do grupo masculino, até que cada cavalheiro retorne a seu lugar. Aí, é a vez das damas tirarem seus cavalheiros e, com eles, voltarem dançando para o grupo feminino, onde os cavalheiros escolhem outros pares.

A qualquer momento, depois que a dança começa, existem pessoas em seus respectivos grupos, outras chegando ou saindo com seus pares e outras, ainda, no meio do terreiro, a caminho do grupo masculino ou do feminino. A impressão de que a dança é 'desergonizada' só se desfaz quando se acompanha seu desenrolar durante um certo tempo, de preferência desde que a moda é tirada. Só então pode-se entender a seqüência coreográfica e como essa seqüência se repete, até que aquela moda 'morra'. Quando uma moda 'morre', dona Nenê soa seu apito; todos param de dançar e voltam a seus lugares, aguardando que outra moda 'pegue'. (AYALA, 1987, p.68).

A descrição de Ianni, (1988, p.101) sobre a dança de mesmo nome, se resume em:

(...) tocadores que ficam de um lado, em fila, e os dançadores (todas eram mulheres) situam-se também em filas (três filas sucessivas), de frente voltada para os tocadores. Quando dançam verifica-se um avançar e recuar constante dos instrumentistas e das dançarinas." O autor descreve essa coreografia a partir de sua leitura de Mário de Andrade e de Mário W. V. da Cunha, entretanto, como já apontamos esses autores denominam como Samba Lenço Rural Paulista aquilo que no grupo 'Urucungos' se denomina Samba de Bumbo Campineiro. Apesar disso, embora as características coreográficas sejam diferentes as estruturas corporais tanto do Samba Lenço como o Samba de Bumbo Campineiro se assemelham as descritas por Mário de Andrade no que

diz respeito ao “rebolar de ancas, passos improvisados, o inclinar e erguer do torso e uma marcha pesada para frente e para trás.

Já Lima (1962,pp.91-93) também descreve uma coreografia de Samba Lenço abordando os seguintes aspectos:

(...) é uma dança de fila frente a frente, na qual, entretanto, não se observam o vai e vem das fileiras, mas de pares. Em geral, os homens e mulheres dançam com um lenço na mão, acenando-o junto à dama ou cavalheiro com quem desejam sambar.

Com a música, inicia-se a parte coreográfica, na qual se movimentam instrumentistas, cantadores e dançadores, cada um de per si, e nunca em conjunto, como no Samba de Pirapora. Tanto a dama pode tirar com o lenço o cavalheiro, como êste à dama. A coreografia compreende duas figuras em Arraial de S. Bento: “Puxa a fiêra” e “Carreirinha”. Na primeira, um dos dançadores vai até a fila oposta, aproxima-se do parceiro ou parceira com quem quer sambar, e acena o lenço com a mão direita. A seguir, ambos saem com o corpo em sentido transversal ao das filas, com o pé direito na frente e o esquerdo atrás, em geral, apenas apoiado na ponta. Assim, o par vai deslizando, sem nunca levantar os pés e sempre utilizando o esquerdo como alavanca. Apresentando giros em torno da dama ou do cavalheiro, o “puxa a fiêra” termina quando o par chega a uma das filas. E então, o dançador que foi tirado acena o lenço para outro e assim por diante. No decorrer do “puxa a fiêra” vários são os pares que dançam no espaço formado pelas duas filas. A “Carreirinha” apenas se diferencia da figuração anterior por apresentar um maior movimento dos dançadores, indo a dama para bem longe do cavalheiro para depois retornar. Cada “fornada” de samba, como diziam velhos dançadores da zona rural de Piracicaba, pode durar meia hora ou mais. E a dança completa inicia-se lá pelas nove horas da noite e vai até o amanhecer.

Enfim, podemos dizer que uma das danças mais complexas do repertório do ‘Urucungos’ é sem dúvida o Samba Lenço Rural Paulista, conhecido como um dos carro chefes do grupo por simbolizar principalmente o folclore paulista. Essa dança inicia-se com a entrada das mulheres em duas filas indianas enquanto que os homens, em roda (formando um bolo

humano) dançam em conjunto no fim da fila. Somente depois de uma exibição inicial, com a entrada das mulheres, é que os homens entram e com elas formam pares. Formam-se, então, duas fileiras de pares que dançam em suas respectivas filas. As filas, então, se abrem e ficando uma de frente para outra, intercalando casais de dançarinos, inicia-se o que no grupo denomina 'baile'. Este, por sua vez, tem duas formas de execução. Na primeira delas os dançarinos da fila A individualmente trocam de lugar com os da fila B, que estão de frente. Ao término desse baile os casais se reconstituem voltando ao lugar de origem. Ou, na segunda forma, os músicos entram no espaço deixado entre as duas filas, tocando os instrumentos e estimulando os grupos a dançarem seus requebros. Enfim, dali para frente as filas cruzam-se entre si, duas vezes, obedecendo a cadência e a história sugerida pela música e retornando ao lugar de origem. Em seguida as filas viram dois círculos que avançam (a fila da direita forma um círculo para a direita e a da esquerda forma um círculo para a esquerda) e a dança finaliza-se com os dois círculos fundindo-se e tornando-se um só.

Ressaltamos aqui que o Samba Lenço Rural Paulista, dançando pelo 'Urucungos', é o que mais apresenta influência européia, pela formação de quadrados e filas mescladas, todavia sua origem africana, marcada pelos círculos, e sua origem indígena, pelos passos lateralizados, também são evidenciadas.

3.6.6 - Modificações do Samba Lenço

Segundo depoimento colhido por Layala (1987, p.110) "todo mundo que dança samba sabe dançar batuque. Quem dança batuque, sabe dançar samba né? Quer dizer, nem todos também. Aquele tempo era assim, agora, nem todos, agora os batuqueiros de hoje não sabem dançar samba."

Esse lamento revela um certo saudosismo, mas também informa uma precariedade no desenrolar da história do samba.

As descrições de Samba Lenço colhidas para essa pesquisa permitem compreender que há diversas variações dessa dança, algumas bastante ímpares. Conserva-se, no entanto, de semelhante entre todas elas as demarcações sexuais: masculino *versus* feminino, mas, mais especificamente, todas elas tem espaços para improvisos. Assim, acrescenta Layala (1987, p.147):

(...) o mesmo grupo, em diferentes ocasiões, pode mudar o canto e a dança. As possibilidades de variação serão maiores, naturalmente, quando não houver uma seqüência pré-determinada de segmentos, alcançando o máximo em danças nas quais os cantos e a coreografia são improvisados, como é o caso do samba-lenço.

No caso específico do ‘Urucungos’ a variação mais gritante se apresenta no que se denomina baile, em que os instrumentistas dão as vezes na apresentação. Entretanto, ele ganhou essa possibilidade devido ao fato da coreógrafa do grupo, em suas pesquisas, reparar na inexistência dele e inserí-lo na dança do grupo a fim de caracterizá-la como o mais próxima de uma denominada tradição. Todavia, o grupo já assimilou sua própria tradição, e a inclusão do baile ganhou um pouco de resistência, que se revela ao esquecê-lo na execução da dança ou mesmo na atitude de acordar se em uma ou outra apresentação terá ou não o dito baile. Todavia, essa novidade foi bem aceita pelo próprio grupo, como revelou um dos entrevistados: “...e agora com a formação do baile – com os percussionistas entrando eu acho que esta completo.”

O ‘Urucungos’ em si tem plena consciência das modificações de seu repertório, como revela esse depoimento:

“Até eu acho que essa é uma das danças que deve ter mudado bastante – houve uma apresentação no Sesc Ipiranga, o casal segura o lenço, isso é, uma das coisas que a gente não tem, temos poucos homens dançando também (risos).”

Essa consciência é que permite ainda o grupo se auto denominar parafolclórico.

Do grupo de Samba Lenço de Mauá, em que a dança se comporta como extensão da religiosidade, ao grupo ‘Urucungos’, em que a dança se apresenta como símbolo do folclore genuinamente paulista, percebe-se, acima de tudo, a sutileza de gestos que organiza a cultura popular. Darton (1986, p.14) afirma que os populares pensam pela lógica do material, daquilo que lhe é concreto e é desse concreto que organizam o mundo ao seu redor. É dessa mesma sutileza que, somente aqueles que estão inseridos no contexto desses grupos e dessas danças, podem presenciar como nos esclarece esse depoente ao valorizar a cultura popular:

É o que eu acho muito legal também é o que é assim, tem essa coisa né... de falar o pobre é burro, ou sei lá, tem um senso comum assim porque ele não teve acesso a educação, num sei... que ele vai ter diferenças, lógico, né... todo mundo sabe, mas tem uma coisa que eu acho que aí é que é o bonito da cultura popular que é assim, quando ele quer ele é muito inteligente né. Quando ele quer, ele vai reproduz com a cara dele, já dá uma modificada, mas, assim... ele consegue fazer uma dança tão complexa quanto o samba lenço né. Ele consegue falar em códigos que só ele esta falando, de realidade que só o pessoal ali da comunidade tá sabendo que ele tá fazendo né... que ele tá falando. Então assim, por isso também a cultura popular é importante, ela é uma forma de expressão muito inteligente e de resistência né em todos os sentidos...

Finalmente, a trajetória do samba lenço, sua manutenção e continuidade ganha força e importância quando percebemos o quanto ele influenciou diretamente a própria história do carnaval paulista. Como transparece nesse depoimento recolhido pela internet dado pela professora Olga S Moraes:

Bem, as raízes do samba de São Paulo são distintas do samba do Rio de Janeiro. No Rio, o samba é mais urbano, por influência dos baianos. Eles descem para lá com a Guerra do Paraguai e com a Guerra de Canudos, em que foram soldados voluntários. Quando elas terminam, eles buscam suas famílias e levam também o pastoril e o samba baiano, que vai originar os ranchos de lá. Em São Paulo, a raiz é do interior do Estado, ligada aos escravos das fazendas de café e à prática religiosa do jongo. O samba de roda, o samba de bumbo e o samba-lenço eram feitos ao som de grandes bumbões, utilizados também no jongo, cavados com fogo nos troncos de árvores e recobertos com couro de animal. A batida do samba de São Paulo é mais lenta, muito mais profunda, muito mais grave. A do Rio é mais rápida e leve. Um ouvido treinado permite saber quando uma Escola de Samba é de São Paulo ou do Rio de Janeiro pelo ritmo e pela profundidade do toque ³¹.

3.7 - A dança do Jongo: a Magia dos Tambores

3.7.1 - Origem

O Jongo ou Caxambu é uma Dança de origem africana, possivelmente do povo oriundo de Congo-Angola, mais precisamente dos negros bantos.

Em geral, os jongueiros dão como certa a procedência angolosa do jongo. E a comprovação desse fato, pode ser encontrada nestes versos recitados por um cantador de Taubaté, antes do início do “ponto”:

Quando eu veio de Angola, titola
Eu era piquininho assim, piquinim,
Mais eu veio falgano o Jongo,
Coisa que mi dimira,
Quebrou o pau, pausinho,
Quebrou o pau pausinho (LIMA, 1962,p. 100).

³¹ <http://radaruol.uol.com.br/?q=%22samba+len%E7o%22>

Trazidos como escravos, os bantos chegaram ao Brasil-Colônia para o trabalho forçado nas fazendas de café do Vale do Rio Paraíba, no interior dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. De seus rituais e festas, das quais participam homens e mulheres, nasceu o Jongo, que quer dizer divertimento. Não podemos negar com isso sua estada no cativeiro. Não demorou muito para que os senhores, por temer as características mágicas provenientes do jongo, liberassem a tal dança. Porém ele só era permitido nos dias dedicados aos santos católicos. Assim, se para os negros essas eram as únicas oportunidades de confraternização, para os donos da terra, além do medo da dança religiosa que lhes podia causar mal, era não só também uma forma de amenizar o sofrimento de seus escravos mas, acima de tudo, de apaziguar as possíveis revoltas.

A demanda por mão-de-obra para o trabalho nos canaviais, na mineração e nos cafezais intensificou o tráfico negreiro. Com a decadência econômica de outras regiões do país, uma massa imensa de escravos imigrou para o Sudeste onde, em alguns momentos, mais da metade da população era formada por africanos (como foi o caso de Campinas).

Um dos mais velhos jogueiros da cidade de Cunha, narrou-nos que seu pai era africano, sabia o Jongo e que o dançava em Angola. Afirmou também que, primeiramente, só os negros é que dançavam, porém, hoje alguns brancos aprenderam e dançam. (ARAÚJO, 1949, p45).

O jongo é considerado por muitos o avô do samba. No começo do século XX, era dançado no alto das favelas pelos fundadores das escolas de samba, quando ele ainda não era popular. Os versos do partido alto e do samba de terreiro, inventados de improviso, nasceram exatamente nas rodas de jongo. Por isso, alguns pesquisadores colocam o Jongo no estado de um "tipo de Samba" mais antigo.

Além de Jongo, a dança é também conhecida pelo nome de Angoma e Angome, vocábulos usados em Taubaté e Pindamonhangaba para designar o tambor maior, mas em outros lugares, ele também é conhecido como Caxambu, Dança do Jongo, Babelô, dentre outros.

As festas onde se dança o jongo, hoje em dia, costumam ser realizadas no dia 13 de maio, consagrado a São Benedito, na tradição católica, e à Abolição da Escravatura. Dança-se também nos demais dias dos santos católicos de devoção da comunidade, nas festas juninas e nos casamentos.

Considerada de origem dos ancestrais e dos pretos-velhos escravos, a dança do jongo tem raízes religiosas, cujos segredos eram, naquele tempo, transmitidos dos mais velhos para os mais novos.

Os antigos jongueiros eram exigentes com os mais novos, dos quais cobravam dedicação e respeito para ensinar os segredos ou “mirongas” da dança e os fundamentos dos seus pontos. Dessa maneira, enquanto os mais antigos entravam na roda, os jovens podiam apenas observar³².

Estruturado em roda, em torno de uma fogueira (que ajuda a manter a afinação dos tambores), o jongo acontece hoje em praças públicas, da mesma forma que, outrora, acontecia nos terreiros. Com ele, os participantes homenageiam São Benedito e os seus antepassados negros.

Segundo Lima (1962,p. 99):

A primeira referência descritiva que conhecemos sobre essa dança acha-se na “Poliantéia” do Seminário de S. Paulo, aparecida em 1906. Aí, conta J. Fagundes que na viagem de ida e volta e durante a estadia dos alunos na fazenda da Serra, êstes se

divertiam a entoar canções tradicionais e a dançar o Jongo, que na sua opinião, pouco avisada das coisas do folclore afro-brasileiro, era uma expressão seminarista... Mas, ao descrever a dança, o cronista não faz outra coisa senão pintar o Jongo, expressão folclórica dos nossos negros. Diz êle que os estudantes formavam um círculo, ficando um deles no centro. A seguir, cantavam e batiam palmas, enquanto o do centro tinha direito de se fazer substituir por um dos da roda e assim, sucessivamente.

Luciano Gallet realizando pesquisas na fazenda de S. José da Boa Vista, no Estado do Rio, em julho de 1927, assim descreve o Jongo: 'Era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nelas tomavam parte, podendo se prolongar indefinidamente, sem cansaço. Além do mais, é uma exibição das qualidades individuais de cada dançarino, esforçando-se cada um por suplantar o outro'.

Podemos afirmar ainda, que o Jongo nada mais é do que uma manifestação folclórica em que os escravos cantavam o sofrimento. Ao mesmo tempo saudavam os orixás e faziam suas magias para os próprios senhores da senzala: os donos das fazendas e dos cafezais. Passado o cativeiro ele foi preservado pelos afrodescendentes tanto nos rituais religiosos como em eventos e festas, como relata um dos depoentes de Layala (1987,p.108):

Ela contou que estava, com os pais, em um baile de casamento, quando ouviu o som do jongo, dançando em local próximo, e foi até lá. Vê-se, pela explicação que o baile e o jongo ocorriam simultaneamente, mas em diferentes espaços.

A dança do Jongo é hoje considerada típica da região sudeste do Brasil, encontra-se nas suas mais variadas formas espalhadas pelo Vale do Paraíba, na divisa de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O mais famoso entre eles é o que está preservado no

Rio de Janeiro no Morro da Serrinha, berço Escola de Samba Império Serrano. A Serrinha é uma favela no bairro de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro e,

³² Email de divulgação pelo grupo Urucungos Puitas e Quijengues, referendado como de Margarete Azevedo

ali, a dança resiste desde o final do século XIX, quando a prática era restrita aos círculos familiares, sendo proibida a participação de crianças. Não fosse a intervenção de mestre Darcy do Jongo e de tia Maria da Grota, o jongo já estaria desaparecido na região. Nos anos 60, eles criaram o grupo artístico Jongo da Serrinha e passaram a levar as rodas de jongo para fora da comunidade.

Em 1997, o jongo foi retomado com o Projeto Favela-Bairro, plano de urbanização de comunidades carentes na Serrinha. No ano de 2000, coube a tia Maria do Jongo, a Marcos André e aos netos da vovó Maria Joana, Dely e Darcy, antigos integrantes da banda original; a criação da ONG do Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Ela documenta a história da comunidade do morro de Madureira e a difunde nas demais cidades do País com o objetivo de preservar o patrimônio cultural afro-brasileiro. Também desenvolve diversos trabalhos de educação e capacitação profissional com as crianças e jovens do em torno. (AZEVEDO, 2003)

Todavia em Taubaté, São Luís do Paraitinga, Pindamonhangaba, S. José de Barreiro, Redenção da Serra, Lagoinha, Iguape e Cunha também encontram-se os últimos redutos de jongueiros do Vale Paulista, no momento, em fase de revivescência. Embora essa revivescência seja real o oposto também é verdadeiro. O jongo, segundo alguns autores tende a desaparecer mais depressa do que se julga. Para eles, sua decadência é real e processa-se com acentuada rapidez.

3.7.2 - O Ponto do Jongo

O "ponto" do jongo é uma espécie de adivinha, em que o verso cantado não expressa de forma muito clara do que ele trata, é preciso descobrir do que fala a música. Na linguagem do jongueiro, as pessoas que dançam tem que "desamarrar" (decifrar) o "ponto".

Segundo Araújo (1949), para decifrar os significados do jongo era indispensável muita experiência. Por isso, alguns jongueiros eram vistos como poetas-feiticeiros. Nas rodas a disputa era pela sabedoria. Tal qual o repente nordestino, o jongueiro, ao receber um ponto, tinha que decifrá-lo rapidamente e respondê-lo de imediato.

“Quando ele não conseguia “desatar o ponto”, ficava enfeitado, “amarrado”, e chegava a desmaiar. Muitas vezes, perdia a voz, se embrenhava na mata ou até morria instantaneamente

Para iniciar um jongo existe o ponto de abertura ou de licença, entre outros. Há também o de louvação, para saudar o local, o dono da casa ou um antepassado; o de visaria, para alegrar a roda e divertir a comunidade que funcionam apenas como música para dançar; o de demanda, ‘porfia’ ou ‘gurumenta’, para a briga, quando um jongueiro desafia seu rival a demonstrar sua sabedoria, este se tornar então, verdadeiro enigma a ser decifrado. Finalmente tinha se ainda o ponto de encanto que era cantado quando um jongueiro queria enfeitar o outro pelo ponto; e o de encerramento ou despedida, cantado ao amanhecer para saudar a chegada do dia e encerrar a festa. Como exemplo desses pontos temos aqui o de uma crítica feita a um chefe político:

‘Tanto pau de lei que tem no mato, embaúva é coroné’

A explicação deste ‘ponto’ é a seguinte: na cidade há tanta gente boa e de caráter, e justamente o ‘coronel’ é que foi escolhido para um alto cargo. A gente boa é o ‘pau de lei’, e a madeira ôca, inaproveitável, a umbaúba (*cecropia palmata*) é que é escolhida. ”. (Azevedo, 2003)

Araujo (1949) continua:

“Por meio dos ‘pontos’ os escravos combinavam fuga, marcavam encontros, criticavam seus senhores, e atualmente esse mesmo sistema se mantém entre os jongueiros e o pesquisador, pois ao pesquisador compararam-no a ‘galinha que come

dado o milho', pelo fato de anotar os versos cantados, sem lhes pagar nada por 'esse milho...da cultura espiritual'.

Um outro jongueiro cantou assim:

Botei meu joelho em terra, São Binidito me valeu.

A pessoa que 'desamarrou' o 'ponto' decifrou o canto. Depois foi obtida a confirmação do jongueiro que o cantou, acrescentando que foi fácil desamarrá-lo porque aquela pessoa sabia de sua caçada e dos apuros que passara. O 'ponto' significava o seguinte: Augusto Rita foi caçar, de volta, já havia gasto toda sua munição quando, de repente, surge uma onça que mata seu cachorro. Vendo que seria atacado pelo felino, ajoelha-se e suplica o auxílio de São Benedito. Inesperadamente a onça toma outro rumo e êle se vê salvo.

É um episódio da vida que o jongueiro levou para o Jongo, narrando-o sob a forma de 'ponto'. E, assim, são quase todos os 'pontos'. (ARAUJO, 1949, p.49)

Como demonstrado nesses exemplo, os pontos do jongo têm linguagem metafórica cifrada, exigindo muita experiência para decifrar seus significados. Segundo Maria de Lourdes Borges Ribeiro (apud LAYARA, 1987, p.187) quando algum dos escravos avistava o senhor, alertava os demais, cantando em linguagem cifrada. Se nenhum deles o via a tempo, o aparecimento era glosado na mesma linguagem, que só os escravos entendiam. A autora comenta: "Senti, então, que os escravos usavam uma linguagem simbólica que lhes servia de meio de comunicação completamente indecifrável."

Araújo (1949, pp.49-50) continua:

(...) havia um fazendeiro muito rico, porém sovina, fazia festas, mutirões, e dava pouca comida e bebida, foi criticado na roda de jongo:

Ai é home rico,
Tem fazenda trabaiano,

Cum tanto escravo,
Tá no açougue,
Comprano carne,
De quilo em quilo.
Porque num compra,
Um boi intêro?

A filha do patrão, tinha encontros escusos no pomar, não lhe faltou a crítica:

Laranjeira ta tremeno,
No pomar tem gurundí.
Um 'ponto' que foi logo desamarrado foi êste:
No alto daquele morro,
Tem duas muié serrano,
Uma debaixo, outra de cima,
Puêra tá caíno em baixo...

Segundo os jongueiros trata-se do moinho. As duas mulheres representam a mó, e a poeira é o fubá do milho que vai saíndo.

Finalmente um jongueiro mais idoso, disse que há um ponto que até hoje ninguém desamarrou, e que foi feito há 50 anos:

Sapo qué sê dotô,
arubú republicano,
gavião que é ladino,
no gaíno fica mirano

[Enfim, nos pontos nota-se também que algumas palavras são de origem africana, e noutras a pronúncia sofre influência africana, por exemplo]: dizem 'saravá', em lugar de salvar, saudar. Cantaram assim: - "primeiro saravá a Deus para depois saravá o povo". Outras palavras que presumo serem de origem africana são: 'angona', nome que dão ao atabaque grande, e, às vèzes, à própria dança do Jongu; 'candongueiro' ao atabaque; 'Guanazamba' é Deus do céu; 'Zamba' é Deus, e 'malunga' irmão. Quando

falam em Deus o chapéu permanece na cabeça, porém basta falar o nome de um santo que imediatamente êles se descobrem.

Completa o mesmo autor:

Um preto que dizia ter 100 anos de idade e que conhecia um pouco da língua africana, disse que o 'ponto' quer dizer, pergunta, o que em Quimbanda ou magia negra era feitiçaria. Disse também que Jongo quer dizer: 'o que é que Você está fazendo, vamos brincar'. Num dialeto é assim: 'ginga ungå tunga auchití autí', e noutra dialeto: 'gina aonajaê, auaxuê axutá'. (ARAUJO, 1949, nota de rodapé p.47)

3.7.3 - Ritual

Colhemos de Azevedo (2003), as seguintes marcas ritualísticas que acompanham o Jongo:

A mestra do cerimonial improvisa um verso e canta o primeiro ponto de abertura, dando início à roda de jongo. Os participantes respondem cantando alto e batem palmas com animação. Nos pontos há frases curtas que retratam o contato com a natureza, os fatos do cotidiano e o dia-a-dia de trabalho braçal nas fazendas. Também são misturados ao idioma português resquícios do quimbundo, dialeto africano de origem banto. No entanto, se um jongueiro quiser cantar outro ponto, ele interrompe o anterior, coloca as mãos no couro dos tambores e grita a palavra “machado” ou “cachoeira”. Os tambores se calam e o ponto e a dança são interrompidos para que o jongueiro “tire” um novo ponto.

Em outras regiões, porém,

(...) os ‘pontos’ deixam de ser cantados, quando um jongueiro se aproxima do Tambu e coloca a mão sôbre o instrumento ou bate três vêzes na bôca do instrumento, dizendo: ‘Cachoêra’. Quando se trata de ‘pontos de demanda, porém, só depois de aparecer quem seja capaz de ‘desatá-los’ ou dar a resposta ou solução ao enigma é que cessa a cantoria. Se ninguém os decifrar, o mesmo cantador é quem deve lançar outro ‘ponto’ e daí para a frente somente serão cantados ‘pontos de visaria’. (LIMA, 1962, p103).

3.7.4 - A Magia

O Jongo é uma dança sagrada. Seus desdobramentos estão orientados segundo o universo do catolicismo e das religiões afro-brasileiras. Em alguns momentos se fundindo e em outros se confundindo. Assim, do universo cristão recolhemos a seguinte citação de um jongo realizado em Taubaté:

O Senhor e Deus Menino andavam perseguidos pelo Diabo. Fugiam apavorados, quando encontraram um grupo de negros dançando o Jongo. A convite dos negros, eles se esconderam no meio da roda, e por arte dos feiticeiros a roda se fechou de tal modo, que o Diabo passou e não viu os fugitivos. O Senhor e Deus Menino puderam assim prosseguir a viagem. Antes, porém abençoaram o Jongo, dizendo que essa dança daí para frente seria uma dança sagrada”. [Continua a citação] “e em Pindamonhagaba, uma velha jongueira nos falou sobre o ‘fundamento do Jongo’ dizendo: ‘O jongo nasceu de Nossa Senhora. Quando ela soube que Jesus Cristo tinha ressuscitado, ela saiu, com um pitinho na boca, dançando o Jongo’. [O documento ainda afirma]: o caráter religioso fetichistas também é recordado em alguns ‘pontos’ e nesta saudação, que recolhemos no intervalo de um Jongo de Taubaté:

Viva todos os santos,
Viva tôdas as santas,
Ê viva tudo os ermão que tão na roda.
Ê viva tudo os pai véio,
Ê viva pai desse Jongo,
Saravá tudo os pai desse trabalho,
Ê viva! (LIM A, 1962, p. 100-101)

Acrescenta-se a tudo isso que a dança é ainda um divertimento aprovado por São Benedito, e que os levam a passar a noite distraídos dançando ou presenciando a disputa de jongueiros de fama.

Segundo Brandão (1985, p.30):

Deuses há sempre, santos mais ainda, e modos coletivos de crer, ainda mais. Quando uma forma coletiva de crer nos mistérios do sagrado mora entre camponeses ou operários, ela nem sempre dá o seu lugar ao seu oposto, mas à formas

novas, ou as recriações das antigas, de modo a que reinventados, eles possam ser de novo amados e acreditados.

O jongo, nesse sentido, opera a magia ritualística da memória africana, embora o fenômeno de aculturação e assimilação se proceda e interfira. No seu bojo a magia encontra seu lugar de sobrevivência como superstição.

Assim pode se encontrar ainda a crença de que ao jongueiro que é derrotado acontece-lhe uma desgraça e quando vai enfrentar um adversário afamado é bom enfiar uma faca de ponta fina num pé de bananeira, fazendo assim 'fundanga' para que ele não seja capaz de desatar o 'ponto'. (ARAUJO, 1949,p.53)

A operacionalização da magia pode ser sentida também em histórias como essa:

Tomazinho, que é de fato fanhoso, criou bicheira no nariz porque não desatou um 'ponto', então apareceu ozena, pois ele ficou dormindo daquele momento em diante na cinza, até depois do raiar do sol, e aquilo ninguém cura porque foi 'coisa feita'. Ou ainda podemos nos ater ao fato de que, "um jongueiro amarrou uma pessoa que estava zombando da dança dos pretos, deixando-a com a frente virada para a parede até ao amanhecer do dia." Assim de um lado o jongueiro 'cristão' acolheu na roda de jongo o menino Jesus na sua fuga contra o Diabo como tratamos a pouco, de outro, o jongueiro 'pagão' tem parte com o demônio (echú pagão), e assim alertam, e todos os bons jongueiros, já se pode saber, "são também entendidos na arte da quimbanda ou magia negra. Sabem 'botá fundanga e ôio grande'. E por isso continuam as histórias: Havia um que era de fato bom, que de dentro de um corote vazio, ele fazia escorrer pinga e dava para os presentes beberem, e este mesmo jongueiro de um tubo de taquara, tirava uma rama de batata, plantava, fazia crescer, colhia colocava na cinza, assava e depois dava para os presentes comerem batata doce assada. Outro jongueiro famanás que morava lá pelas bandas do bairro do capivara, colocava uma vara em cima do 'candongueiro' e a vara florescia à meia noite. (ARAUJO, 1949, pp.53-54).

Portanto, para se livrar de qualquer perigo,

(...) deve-se dançar com um galhinho de arruda ou guiné na algibeira esquerda e o jongo só deve ser dançado à noite, pois as artes que são feitas nêle sómente são realizadas enquanto não há sol. (ARAUJO, 1949, pp.54).

Mediante a tantos contos, mitos e histórias fica fácil compreender porque "Zé Crioulo, afamado jongueiro do bairro do Cume, da Fazenda Palmeira, afirma que o Jongo vem desde o comêço do mundo, que é uma das danças mais antigas que existem" (ARAUJO, 1949, p.54).

Por tudo isso, pelo que constatamos, os jongueiros gozam de uma auréola de mágicos e feiticeiros e são pessoas que têm determinados privilégios pela amizade com o diabo, mas acima de tudo em meio as suas libações alcoólicas, dançam o jongo porque ele traz muita alegria.

Alguns depoentes do 'Urucungos' confirmaram que os jongueiros se reuniam para fazer suas cantorias, tendo uma ligação bem forte com a religiosidade africana, do candomblé, mas também com influência bastante forte do catolicismo, sendo que, alguns deles, são feitos por grupos bastante fechados que não são aberto para leigos e conforme o canto é feito ele é endereçado para pessoas que alguma coisa positiva ou negativa pode acontecer, como confirma este depoente:

"Eu sei que é muito sério porque alguns cantos eu mesmo assim sem ninguém falar já me afetou bastante – aquela abertura do Jongo – eu vou abrir meu cango eh, eu vou abrir meu cango ah primeiro eu peço a licença para a rainha do mar, para saldar a povaria eu vou abrir meu cango ah - e eu sei que tem uma noite que eu vi o jongo e até foi na Unicamp mesmo, numa oficina que eles vieram dar e aquela noite eu não consegui dormir com esse canto na cabeça e, assim, ficou me incomodando e parecia que eu estava ouvindo aquilo, então, ele tem uma força muito grande".

Esse mesmo depoente afirma que com o tempo a dança foi se popularizando, foi saindo dos morros, saindo das fazendas:

"(...) eles começaram a fazer aquelas coisas: segura o que a gente tem de sério, de profundo e vamos dar para a comunidade aquilo que não afeta tanto cada um, seja mais para divertir, seja uma coisa mais profana" [a fim de explicitar a separação entre o sagrado e o profano desta expressão].

3.7.5 - Coreografia



Jongo Mineiro



Jongo Mineiro

Na sua origem o Jongo ocorria em terreiro ao lado de uma fogueira onde são esquentados os tambores dançava-se em lugar aberto. Hoje os Jongs que assistimos são realizados em praças ou ruas de nossas cidades.

Em alguns locais são comuns as pessoas participantes do jongo, dançarem ao redor dos instrumentos. Noutros lugares dançam em frente aos instrumentos, tendo que é uma dança de roda (uma grande roda de 20, 40 ou mais indivíduos dos dois sexos ladeada pelos tocadores) que se movimenta de forma contrária ao ponteiro do relógio (sentido anti-horário), com passos para frente, pulos, giros, etc.

Para dançar o jongo não é necessário roupa especial e é comum os participantes estarem descalços.

Uma das versões encontradas sobre ele afirma que na "roda formada, os participantes marcam com pés e palmas o ritmo dos tambores" (AZEVEDO, 2003).

Já outros autores afirmam que "(...) o bater palmas e o "sapateio" não parece ser características do Jongo". Segue a versão: "Um homem entrar na roda e convida uma mulher para acompanhá-lo na dança. O casal se aproxima para a umbigada (passo que tem parentesco com coco e congada), mas não acontece o contato físico. Em seguida, é substituído por outro casal" (AZEVEDO, 2003).

Mais comum porém, é encontrar na dança movimentos lascivos. A mulher ou o homem dançando no meio do grande círculo produzindo excitação na assistência, atordoada com as baterias, o sapateio e o canto em geral.

Lima (1962, p.102) complementa:

"Em nossas pesquisas, registramos dois tipos coreográficos: um com par solista e outro com vários pares. O primeiro, que recorda o descrito por J. Fagundes e Luciano Gallet, vimos em S. José do Barreiro e em Pindamonhangaba. Pode-se descrevê-lo do seguinte modo: Um dançador entra na roda, formada por jongueiros e assistentes, e começa a se movimentar para a esquerda, direita, para trás, girando o corpo

e voltando para frente. Depois, aproxima-se de outro dançador, homem ou mulher, e chega quase a lhe tocar o corpo, o que consiste no convite para jogar. O par solista, então, realiza o figurado: a dama e o cavalheiro ficam frente a frente, e depois, podendo-se contar 1, 2, 3, a dama vai para a direita e o cavalheiro para a esquerda e vice-versa; a seguir, sempre dentro de três momentos, ambos se afastam, giram sobre si mesmos e vão para a frente, roçando os corpos, num deslizar contínuo e nunca em 'sapateio'. Esse figurado, o par executa algum tempo até que o dançador que entrou primeiro na roda vá para seu lugar e deixe ao outro a incumbência de arranjar companheiro ou companheira. Às vezes, o cavalheiro realiza uma figuração acrobática, que recorda o movimento dos capoeiras. O outro tipo coreográfico de Jongo, que é mais comum, apresenta vários pares movimentando-se para a esquerda, direita, para trás e para a frente de maneira monótona, sempre na direção contrária a dos ponteiros do relógio. Não havendo damas, que já vão rareando no Jongo, cavalheiro dança com cavalheiro.

Essas descrições referem-se aos jongos mágicos e correspondem a uma tradição mais carioca e dos terreiros de candomblé. Alguns depoentes nos informaram que após o ritual muitos ficavam no terreiro para festejar a noite dançando jongo.”

Sabe-se ainda que os dançantes quando se cansam, saem da roda e descansam ou perto da fogueira ou sentados na sarjeta e que a dança prossegue noite a dentro, findando antes do nascer do sol, pois o Jongo só é dançado à noite.

Como já explicitamos os Jongos vão ganhando formas regionais características das localidades que estão inseridos. A versão capixaba do mesmo foi oferecida nessa descrição de Rubem Braga (1940, p.79):

“O último jongo que assisti na praia [do litoral Sul do Espírito Santo] foi na noite do dia da festa das canôas. Depois contarei essa festa: agora vou começar

dizendo que no jongo quase não intervinham maratimbas (nome dado aos pescadores da região), e sim pretos, moradores dos arredores. Não há pescadores pretos ali, como aliás acontece no resto do Brasil: pescador de mar nunca é preto, nem mulato. Ou muitíssimo raramente. Direi que no jongo em questão havia um branco, ou dois, mas sem graça. Quem mais brilhava era o preto Benedito Calunga pela maneira muito pessoal e demoníaca de pular e dançar com desespero, às vezes, em pé, às vezes de cócoras. Uma dança realmente ela, cheia de aflição e, como já disse, desespero, mas cheia também de molecagem”.

Após o nosso trabalho de campo, chegamos às seguintes conclusões sobre o Jongo do ‘Urucungos’: o grupo preserva dois tipos de jongo, o Jongo Mineiro e o Fluminense, e tem material sobre o Jongo da Serrinha (“o jongo da barata um jongo muito engraçado, trabalha muito bunda: a mulher vai olhar para a bunda na hora que dança”³³). Segundo o grupo o jongo Paulista é da região de Guaratingueta, porém, é considerado um jongo mais religioso. Segundo a presidente do grupo o verso cantando na ciranda: *‘Lá no céu tem uma estrela...’*, também cantando nas rodas de capoeira, na verdade é um jongo e nele existe um ritual em que se abre e fecha o jongo. Um outro membro do ‘Urucungos’, que também participa do Grupo Nação Tainã, sabe fazer essa abertura do jongo e, respectivamente, o seu fechamento. Contudo, a respeito do ritual religioso, os depoentes só conseguiram informar que o jongo é ligado ao camdomblé.

Do Jongo Mineiro, executado pelo ‘Urucungos’, subtraímos que ele se dá na forma de um desafio entre os dançantes; eles cantam os versos que, além de serem versos bastante diferenciados, também se impõe na forma de dançar, como demonstra os versos da canção – *‘ele é carreiro que não sabe carrear...’*, *‘dá licença seu jongueiro...’*, *‘deixa eu falar...’*, como que querendo afirmar: essa é a minha vez! A letra do Jongo Mineiro, no entanto, remete à duas

³³ Colhido de depoimentos de membros do ‘Urucungos’.

interpretações. A primeira delas refere-se aos ‘pontos’ do jongo, ou seja, aos versos enigmáticos que são pronunciados e que interrompe a dança. Para alguns autores esses versos são denominados carreirinhas, assim a canção: ‘(...) *ele é carreiro e não sabe carrear* (...)’ – pode referir-se a idéia de carreira de estrofe; por outro lado, a segunda interpretação, remete ao passado, ao universo rural, quando as cidades do interior paulista ainda se constituíam. Nesse contexto, carreiro é referência ao carro de boi, e nesse sentido a estrofe refere-se ao condutor do veículo que em meio as estradas de terra esburacadas e cheias de pedras, encontravam dificuldades em prosseguirem suas viagens e corriam o risco de deixarem o veículo tombar e esparramarem as cargas que continham.

Embora na tradição os versos, ou ‘pontos’, ocorram de improviso, ao sabor da brincadeira do jongo, no caso do ‘Urucungos’ eles são determinados e ensaiados. Assim, quando o grupo vai para uma apresentação já se tem claramente distinguido quem o fala e qual verso será dito em que momento. Contudo, essa prática durante o universo dos ensaios e festas perdem a rigidez e ganham uma forma mais próxima da original, como fica declarado por esse depoente:

"(...) agora a gente esta respeitando porque o pessoal começou a inventar versinhos, ai chega e fala de surpresa e tá sendo super legal porque eu acho que cansou essa coisa muito ensaiadinha. A Fulana vez um versinho lindo e super legal que ela fala lá que num sei quem pediu num sei o que, ai, ela fala assim, é... o homem pediu dinheiro, eu acho, e a mulher formosura mas é muito bonitinho, então, quer dizer, ai... ela falou para a gente assim: oh quem quiser pode inventar um versinho e pode trazer, lógico se a gente vai fazer uma apresentação, ai, de novo, a gente tem que conciliar as duas coisas, então, trás para o ensaio e ai na hora a gente tem que combinar quem vai falar o que para a gente não perder, o que eu acharia mais legal. Então, estão começando a surgir essas outras coisas também, né."

Também no ‘Urucungos’ os informantes confirmam ser o jongo originário da África, possivelmente de Angola, sendo que sua função é lúdica e que os homens e as mulheres participam da brincadeira em forma de roda, e que através do canto são lançados desafios. Nos depoimentos, pudemos confirmar também que o jongo sobreviveu em poucos lugares, principalmente onde havia um grande número de escravos negros (que foram as regiões de plantio de café). O grupo faz questão de frisar que hoje ele ganhou uma forma profana de se manifestar, em que todos estão reunidos ali para se divertir. No entanto, recordam que ele teve o seu lado religioso e nesse ponto um jogava a demanda para o outro, um jogava uma praga ou tirava um sarro de alguém ou ainda contava uma situação da comunidade sendo tudo na base do improvisado e das rimas.

Dos depoentes colhemos também a informação de seu surgimento na franja paulista, fluminense e capixaba e que se espalhou pelos estados entrando na zona da mata mineira onde é conhecido também como caxambu.

Enfim, no ‘Urucungos’ é possível apreciar essa manifestação de um povo sofrido, uma manifestação popular considerada o Canto de Fé, de Trabalho e de Orgia relembrando um misto de dores, sonhos, lágrimas, sangue, canto e principalmente muita fé.

No que diz respeito a coreografia pudemos coletar também que no grupo, segundo um entrevistado:

"(...) o jongo mineiro, ele tem toda uma brincadeira com o peso do corpo, né. Então, a gente é o carreio e a gente é o carro de boi, uma hora você vai para frente, outra hora, você cai para traz. Quando o carro tá tombando, você tomba também, como se carro e carreio e animal fosse tudo uma coisa só, né. Por que, imagina assim, se for pegar na época que acontecia, que você realmente tinha as pessoas que guiavam o carro de boi eu

acho que devia ser o que carro é hoje para a gente, acaba sendo uma extensão de você, então, assim... uma identificação muito grande com aquilo que estava muito mais perto da natureza né, então, acho que é meio por ai, daí na dança a gente resgata essa unidade que é uma coisa muito primitiva né, de você se imaginar aquela coisa ilimitada, sabe, assim... num tem aonde começa e aonde termina oroborus né, uma coisa só, aquela imagem da cobra mordendo o rabo, então, é por isso que é tão legal a dança popular porque mesmo que a gente não saiba com o movimento do corpo, com uma determinada frequência de som, uma certa batida, com a coisa do ritual de você se unir sempre, naquele dia, naquele horário com aquelas mesmas pessoas você tá refazendo alguma coisa dentro de você né, então... quer dizer, mesmo que eu não saiba eu to vivenciando no meu corpo essa experiência de estar perto da natureza de estar tudo junto e isso mexe comigo e me transforma ai eu levo para minha vida".

Além do Jongo Mineiro, o 'Urucungos' conserva, em seu repertório, o Jongo Fluminense, este porém, é mais jacosos, é sarrista. O Jongo Fluminense é uma brincadeira que também tem haver com o peso do corpo:

"(...) porque o que a gente faz é a história da galinha que sumiu e a mulher desesperada a Albertina: - Albetina diabo cada meu melão... O cara chega e fala a galinha comeu o melão e vai atrás dessa galinha né. E o cara já chega tre lê lê, ele tá bêbado, ele vai, só que ele não acha nada e ai ele começa a procurar, ele tomba para um lado, ele vai para o outro, então, assim... é muito essa coisa da brincadeira e, de novo olha que legal, eu não tinha percebido, de novo essa síntese, quer dizer, quem tá dançando uma hora é a própria galinha que vai com as asas lá em cima e ao mesmo tempo (é o narrador) que tá contando a história da galinha que sumiu. A gente é a galinha, e a gente é o contador de história e a gente é o bêbado que vai para lá e para cá e tudo meio interligado assim né."

Enfim, o jongo que constitui o repertório do Grupo 'Urucungos', fora ser uma brincadeira, é a recuperação da minense na versão popular. Seus temas, como não poderia deixar

de ser, recupera também as coisas do cotidiano. Denunciam os maus tratos. E no universo contemporâneo torna-se memória de tempos idos, aglutina a comunidade pela dança e projeta-se para o futuro como esperança de um lugar de respeito e admiração a diversidade.

3.8 - Dança: adaptação ou modificação

3.8.1 - Como as apresentações conservam as tradições

Na magia do cotidiano do Grupo Urucungos Puítas e Quijêngues pudemos observar uma série de modificações nas estruturas das danças, em relação ao universo original delas. Essas modificações permitiram não só o grupo aglutinar a experiência do dançar como cimentou a própria identidade do grupo. Assim, há que se observar que, no que diz respeito a dança em si, ocorre uma ponderação. Essa atividade oscila entre o espetacular e a preservação das matrizes tradicionais no próprio universo das suas apresentações. Nesse sentido, por ocasião da apresentação na Oficina Cultura – Fepasa Campinas (hoje Estação Cultura), fui solicitado (junto com outros membros do grupo) que dançasse descalço, sem sandália, que em algumas apresentações eu tinha usado, pois, segundo o solicitante, a sandália era permitida quando dançassemos em lugares em que o asfalto machucasse o pé. Essa solicitação indica que uma sutil modificação no figurino, dançar descalço, que flexiona conforme o universo da apresentação, é a expressão de uma necessidade de manter viva a tradição. Apesar dela, em outras ocasiões solicitaram que a formação em roda (conforme o original) fosse substituída por um semicírculo de forma que os espectadores pudessem ver melhor a apresentação, e, daí sim, muda-se a forma tradicional em função de uma melhor apresentação do espetáculo, visando assim, um caráter didático-estético. Para esclarecer essa atitude oscilante nas apresentações dessas danças, percebemos em outra ocasião, num ensaio, que um dos membros inseriu modificações na estrutura coreográfica do samba-lenço (inserindo o baile), depois de ter assistido a um vídeo

dessa dança e percebido que tal parte da coreografia não existia em nossas apresentações. Essa inserção foi uma clara tentativa de modificação da dança encarada pelo grupo em função de aproximá-la da tradição. De tudo isso, podemos parcialmente concluir que, mais que danças populares conhecidas por vários grupos folclóricos, o 'Urucungos' acaba por estabelecer as danças populares campineiras, (já que insere um jeito particular de tratá-las) sem, no entanto, romper com as matrizes conhecidas pela tradição.

Os olhares de fora também percebem essas modificações e buscam justificá-las. Dessa forma, em uma conversa com amigos na universidade, um deles afirmou que o 'Urucungos', ao dançar o maracatu, preserva um estilo perto do nordestino, já que preserva personagens e cortejo, enquanto o grupo Nação Tainã tem um maracatu cuja percussão centra-se em matrizes paulistas.

Enfim, as modificações também puderam ser sentidas por ocasião do aniversário de Raquel Trindade, quando muitos amigos que dançam essas mesmas danças na cidade de Embu (onde se localiza o Teatro Popular Solano Trindade) vieram para Campinas, e algum deles ao assistir os ensaios do 'Urucungos' também detectou diferenças consideráveis daquelas que eles realizam .

De qualquer forma é preciso reforçar que a maneira de lidar com esse repertório (modificando ou não) ainda preserva o popular, no sentido que fizemos demonstrar durante o decorrer dessa pesquisa. Ou seja, a objetividade e a racionalidade cartesiana é, as vezes, deixada de lado, ou pelo menos flexionada, em função de uma melhor convivência entre os membros do grupo. Entre outras coisas, essa flexão pode ser percebida claramente no comportamento de alguns membros do grupo. Por exemplo, por ocasião de uma apresentação importante, um dos membros veio por esquecer de levar um instrumento musical essencial: o bumbo, ao apresentar o

Samba de Bumbo em um programa de televisão (Viola Minha Viola – TV Cultura). Tal esquecimento foi motivo de tensão, mas também de divertimento para os presentes, fato que revela ainda um jeito mais despojado de encarar a vida, onde os valores se fixam no respeito ao indivíduo e não nas coisas.

A consciência dessas modificações também são sentidas, pelo próprio grupo, como estão revelada no seguinte comentário:

"Acho que é inevitável, uma que o próprio folclore já muda por si só. Com certeza o que os bisavôs fazem o que os bisnetos fazem não é a mesma coisa. Outra coisa é que nós somos parafolclóricos, então, essas características, são importante, assim a própria Raquel, já diz que aquilo que a gente fez, tem algumas coisas que são diferentes. Quando eu vi a filha dela dançando algumas coisas diferentes no sambalenço... e até porque, nós temos a diretora de coreografia que é formada em dança, então, há uma tendência, eu acho, a ter um aspecto bastante coreografado, coisa que os grupos folclóricos não tem essa preocupação estética. Eu acho que o Urucungos tem uma preocupação estética que um grupo folclórico não tem tanto. Eu lembro que logo após a apresentação no programa de TV- Viola Minha Viola um senhor chamado Cornélio Bonzeubém, 72 anos, ele disse: - olha tá vendo aquilo lá, olha eu cantava mas não é bem assim. Então existe um prova, mas eu não acho que isso seja distorcer, não, acho que é o próprio processo. Acho que é aquela brincadeira: quem conta um conto aumenta um ponto, em dança aumenta um passo, né."

Enfim, algumas modificações do grupo são causadas pelo próprio recurso humano que o grupo contém. Recordo aqui que eu mesmo fui convidado para participar do 'Urucungos', por um convite realizado por um de seus membros, num curso de extensão do Folclore e Cultura Popular realizado na Unicamp. Um dia, nesse curso, uma pessoa do grupo recrutou-me para ir lá dançar, pois no grupo não havia muitos homens dançando. Essa característica em si também é

motivo de muitas mudanças que recaem sobre a própria dança. Sobre essas modificações, recuperamos aqui Ianni (1988, p.94), que denuncia a gradativa fusão e intromissão do branco no universo negro como gerador de outras modificações:

“(...) já se constatavam elementos perturbadores do samba, como manifestação exclusivamente negra. Os brancos passaram a participar da dança ativamente. Não havia mais, conforme se verificava anteriormente, a preocupação dos negros e mulatos de manter o samba isento daqueles elementos. E os brancos, por sua vez, não evitavam. Ou melhor, já o procuravam os indivíduos brancos da mesma camada social que os negros, principalmente os caboclos. E assim, pouco a pouco, o samba foi deixando de ser dos negros, foi clareando. Foi secularizando-se, perdendo os caracteres mágicos-religiosos. Já não era uma festa profana, associada a cerimônias religiosas. Aquele passou a ser a exclusiva preocupação da maioria dos sambadores. Assim, o samba de terreiro ganhou novo significado para os brancos que se integrou. (...)”

Quando ele é recuperado em 1955, agora muito mais como parafolclórico do que como folclórico, contrariamente ao samba de terreiro realizado anteriormente a 1940, já era maior o número de brancos, entre os que assistiam. E poucos eram os negros e mulatos, todos também curiosos.

Mário Wagner, também faz algumas considerações a respeito da decadência do samba em Pirapora, (...) segundo seu parecer o samba estaria em decadência no lugar em consequência do desequilíbrio verificado entre a festa religiosa, que era o motivo da concentração de forasteiros em Pirapora, e a festa profana, onde predominava o samba. Naturalmente esse desequilíbrio passou a favorecer o samba, o que levou a uma ação repressiva por parte do clero, que se estribou na licenciosidade reinante no seio do samba.

Nada retira, no entanto, o fato de Pirapora ter sido o celeiro do samba. Lá as variedades se encontraram, se exibiram, se influenciaram, se transformaram e se renovaram.

Desse nascedouro, resta apontarmos o outro lado da moeda. Assim, se de fato houve modificações, se muito se perdeu, muito ainda se mantém, muito se preserva, e talvez essas modificações sejam, de fato, menos modificações no sentido rigoroso do termo se consideramos o quanto essas mesmas cidades se transformaram e que, nesse sentido, essas danças somente se redimensionalizaram ao universo urbano e contemporâneo das próprias cidades que as originaram. Assim, muito mais que modificadas elas seguiram o percurso da própria cidade (de rural para urbana) e por isso mesmo não há nada a ser 'resgatado', mas sim a ser apreciado, sendo o 'Urucungos' um exemplo de como essas danças encontram seu lugar no mundo contemporâneo. Desse modo resta alertar que, no que diz respeito à esse grupo, esses mecanismos populares estão potencializados sobretudo no sentido dado as festas que ele realiza. Lá, despojados de uma assistência exterior, a tradição explode e assim mesmo, com todas as transformações, mesmo com a marca da passagem do cenário rural dos vilarejos, o 'Urucungos' nos ensina que dança(r) é alegria, é festejar a cada rodada de saia, a vida sempre em movimento. E portanto, "não se dança de cara amarrada, de boca fechada". E, como sempre nos lembra um dos mestres do grupo ao referir-se ao samba de roda:

"(...) só se faz com sorriso estampado, com palmas de mão e boca que canta, que participa, que na hora do 'vamô vê', seja pisando na poça da chuva ou no asfalto quente, cada um dá um pedaço de si – talvez seu melhor pedaço - pra fazer brilhar o todo".

Fica, portanto, da tradição, uma energia gostosa que o grupo mantém com seus batuques, que convida todos aqueles que o assistem a também entrarem na dança, e "quem participa sabe, o entra e sai danado que é... porque ir dançar no Urucungos não é como ir a uma academia fazer ginástica. As pessoas que chegam procuram mais do que movimentos mecânicos, parece que procuram redescobrir seu próprio ritmo, uma dança que vem de dentro".

Essa 'dança que vem de dentro' aparece mesmo nas apresentações em que a preocupação estética está mais presente, essa energia do popular sempre se manifesta como ilustra esse trecho de uma entrevista:

"Teve uma apresentação de samba-de-roda que chamou atenção do guarda e como todo bom nego, bom de samba no pé o cara desbundou lá de dançar. Então, eu acho que isso é o papel da cultura popular hoje, todo mundo pode ser igual e sem diferenças de papéis, não tem essa diferença de papel. Acho que é uma coisa que o Urucungos traz muito forte que essa coisa de igualar todo mundo pela cultura popular, pela alegria, pela energia".

Da experiência vivida no convívio cotidiano com o grupo fica em nos marcada no dizer de um de seus membros que "afinal, vem e passa a dança da garrafinha, o tchan, o tigrão. Mas parece que o jongo, o côco, a ciranda, o boi, o samba e o maracatu não passam, são atemporais. Mesmo que não estejam sendo praticados, ficam 'guardados no mundo dos sonhos', esperando pra florir".

3.8.2 - A manutenção da dança

Nos dias de hoje os jovens são absorvidos por modismos estéticos, que no passado estavam incorporados aos rituais, e as tatuagens e os 'pierces' significam ainda hoje aos indígenas um complexo de situações que determinam uma série de condições sociais.

No passado rural, o samba era ensinado desde criança, mas, era também, um rito de passagem – até antes da primeira dança em público as crianças brincavam de samba mas não podiam participar dele numa festa. Era somente quando já considerados adultos (mocinhos) que tinham a autorização dos pais para dançá-lo publicamente.

No contexto do Samba Lenço de Mauá, pudemos verificar que a situação de sobrevivência da família de um dos membros do grupo era limitada pela colheita de café em que toda família trabalhava junto. Lá as dançarinas, ainda crianças, acompanhavam os pais e avós na colheita e nas horas de folga, em que principalmente os mais velhos paravam para descansar. Ocorria a troca de informações e os avós legavam aos netos o repertório dos sambas. Sendo assim, não lhes faltavam oportunidades para aprender e exercitar a dança e as modas que as acompanhavam, naquelas pausas durante o período de trabalho, nas horas livres (nas noites e nos fins-de-semana) em que elas podiam ‘brincar’ de samba (ou jongo, ou batuque).

Enfim, desse contexto para o nosso pudemos observar que as formas de manutenção das danças, de certa forma, ainda seguem uma estrutura semelhante. São os filhos (embora poucos) dos participantes do ‘Urucungos’ que são orientados e acolhidos pelo grupo para que esse repertório seja legado. A atitude dos participantes, bem diferente do contexto rural do passado, permite inserir as crianças nas danças desde sempre. Elas convivem no meio dos adultos e das danças e a elas ‘nada é restringido’. Participam intensamente de todas as danças, as vezes, cumprindo papéis de destaque. No entanto, ainda assim, são raras as que se interessam pelas danças e essa é uma preocupação do grupo, pois nisso, fica um questionamento de como manter esse legado e atrair jovens que as preservem. Talvez esse desinteresse aponte realmente para um esgotamento, isto é, para a perda de sentido e o fim desse legado. No entanto, fica latente no tratamento dado às crianças a esperança da continuidade que somente o tempo ira demonstrar.

Capítulo IV: TRADIÇÃO E TRADUÇÃO



Samba Lenço Rural Paulista

4.1 - O conceito

Falar de cultura popular brasileira é falar de tradições no plural já que, na sua formação, essa nação recebeu influência de diversos grupos simbólicos que somadas (e guardadas as devidas proporções) organizaram o universo representacional do nosso povo.

Apesar das tradições no plural, o elemento imperativo e aglutinador destas diversas tradições é proveniente do grupo dominador europeu que, através do domínio tecnológico da arma de fogo, foi capaz de se impor com muita coerção. Além do recurso da arma não se pode esquecer do simbólico (o catolicismo) como objeto que, também, aglutinou essas diversas tradições em torno da tradição européia dando-lhes os contornos específicos que, com o tempo, gerou nossa 'cultura' atual. Embora tenha sido o elemento europeu o mais hegemônico não podemos esquecer as contribuições dos índios e dos negros oriundos de diversas origens e de diversas proveniências.

Destacamos em primeiro lugar o trabalho da Confraria de Jesus que desembarcou em nosso continente com a intenção catequisadora de expandir a fé cristã e de atrair para si os não

crístãos utilizando-se de uma carga simbólica e produzindo efeitos de sentidos que 'homogenizariam', cada vez mais, o universo pluricultural desde aquela época.³⁴ Entretanto, os olhares curiosos dos pagãos oscilou entre a resistênciã e a aceitaçãõ. E dessa forma, apesar da iniquidade de condições, os menos favorecidos também negociavam com os padres (na medida do possível) seus elementos simbólicos sendo que dessas negociações surgiram diversas expressões e manifestações em nossa cultura. A diversidade cultural presente no nosso país é, portanto, fruto dessas negociações e da força dos símbolos que mais prevaleceram numa e noutra negociaçãõ em cada uma das regiões, dando-lhes as formas atuais. A rivalidade entre grupos e a força de organizaçãõ dos mesmos, bem como a comparaçãõ e contrastes que eles criaram entre si, somados à rituais relacionados a produçãõ agrícola local, sãõ, por fim, outros fatores que devem ser considerados na formaçãõ dessa diversidade.

Rita Amaral³⁵, que analisa o desejo brasileiro de festejar (e algumas festas brasileiras), afirma a presençã dos elementos profanos nas festas religiosas coloniais e como delas derivam as fusões culturais originando as nossas diversas tradições.

Segundo Amaral³⁶

“(...) a festa-colonial constituía o desafio para os diversos grupos sociais contra as dificuldades do cotidiano, além de um escape para as tensões acumuladas contra o poder, fosse ele concentrado na figura do senhor de escravos ou do funcionário metropolitano, do governo português ou da igreja católica. Mas ela se constitui, também, num espaço privilegiado para a criaçãõ de tradições e consolidaçãõ de costumes, permitindo ainda

³⁴ Embora um processo homogenizador esteja em curso, a pluralidade de eventos, manifestações e cerimoniais entre outros é uma constante, o que sugere que elementos como carnaval e futebol entendidos como símbolos nacionais sãõ na verdade aspectos de nossa cultura que funcionam como suporte para simbolizar a naçãõ e que vários outros eventos poderiam substitui-los na construçãõ dessa suposta nacionalidade. Eles sãõ muito mais elementos que ganharam o caráter de símbolos nacionais por conta de coesãõ midiática e disputas de poderes que na sua acessãõ estiveram em jogo.

³⁵ Idem

que as culturas estabelecessem contato de modo mais pautado pelos valores lúdicos, religiosos e artísticos que constituíram linguagens simbólicas com alguns termos compartilhados e que permitiram uma melhor tradução de cada uma delas para as demais, fazendo inclusive, fluir de uma para as outras, novos símbolos e valores culturais.”

Assim, pelas festas religiosas criam-se tradições, isto é, fundem-se símbolos e representações culturais de diversos grupos formando as mais diversas manifestações locais. Daí deriva uma idéia ampla de tradição, entendida como algo que é construído no bojo da vivência e das experiências de um grupo e que são parcialmente transmitidos para as gerações subsequentes. Em outras palavras, uma idéia de tradição como algo criado e passível de modificação. Se nos orientarmos por essa perspectiva em que a tradição é algo mutável, na própria transposição das danças nordestinas (como é o caso do Coco, das Cirandas, do Maracatu...) para serem executadas pelo ‘Urucungos’, no cenário paulista, temos, então, uma possibilidade de classificá-lo como parafolclórico. Ou seja, ao nosso ver, um grupo que absorve a tradição de uma comunidade e a reproduz em outro espaço social que não o original a fim de preservá-la.

Já sob um ponto de vista mais restrito podemos entender a tradição vinculada a algo estabelecido e repassado, sem grandes modificações. Portanto, tendo iniciado, em algum momento (momento esse possível ou não de verificação), e conservado uma série de elementos simbólicos organizados como fundamentais para caracterizar um evento (ou uma expressão, ou uma técnica ou uma manifestação), funda-se uma tradição que se mantém quase que inalterada. Se considerarmos essa perspectiva e lançarmos um olhar sobre o ‘Urucungos’ percebemos, dessa vez que, podemos enquadrá-lo perfeitamente como um grupo folclórico, uma vez que mantém em suas danças os sambas de sua própria região de inserção. Se considerarmos, sobretudo aqui, que

³⁶ Ibidem

pelo menos em uma das danças do 'Urucungos' o samba de bumbo, originário da Cidade de Campinas, local onde o grupo está instalado e convive, que alguns poucos dançarinos e percussionistas carregam-na como legitimamente proveniente de suas comunidades e famílias, então o grupo ganha perfeitamente o status de tradição. Ou seja, com o samba de bumbo o 'Urucungos' é definitivamente folclórico.

Contudo isso, é preciso considerar ainda um outro conceito: o de tradução. Dele cabe lembrar que as danças que estão no 'Urucungos' ganham caráter espetacular e estética de apresentação (aproximando-o do parafolclórico) e que, portanto, sofrem modificações em função do puramente estético. Essa característica de 'limpar' as danças, isto é, padronizar e dar uma melhor visibilidade e compreensão do seu significado para aqueles que assistem-nas, revela a atitude de redimensionamento das danças e imputa-lhes o sentido de tradução e recoloca o grupo no universo do parafolclórico. Contudo, talvez essas manobras, essas manipulações dos elementos das danças, mesmo as apresentações sejam, no fundo, as maneiras do folclórico sobreviver no universo contemporâneo.

Usando desses dois 'conceitos', tradução e tradição, como recursos que melhor nos permite compreender o trabalho desse grupo, procuramos aqui colocá-lo numa posição fronteira, entre a tradição e a tradução. Assim, de nossas observações e dos depoimentos que seguem buscamos esclarecer sobretudo os movimentos de oscilações entre a tradição e a tradução do qual o grupo está inserido.

4.2 - O grupo como Tradição

De nossas observações pudemos constatar por exemplo que, embora o grupo se assuma como parafolclórico, o convívio de parte de seus integrantes tem um sentido de

comunidade urbana, e assim recupera pelos laços familiares e de amizade um sentido de comunidade que enquadra-o na perspectiva do folclórico. Já enquanto depoimentos, as falas dos depoentes tratam de demonstrar na própria história do grupo uma tradição existente ao tocar na memória de celebridades (como Solano Trindade e Raquel Trindade), e ao se referir a uma espécie de velha guarda que deve ser valorizada e respeitada pois dele faz parte desde sua origem, e que foram historicamente importante para a permanência do mesmo. Vejamos o próprio depoimento:

“O que é muito legal é esse pessoal que consegue lutar no grupo e que faz parte da comunidade negra, isso é muito legal e tem que ter, as vezes, eu fico bravo com as pessoas, as vezes, eu sinto talvez, é falta de respeito, porque geralmente as pessoas que fazem cultura popular já são desrespeitadas, então, se isso acontece fora, acontece dentro do grupo também, geralmente com as pessoas mais tradicionais, as mais velhas, as que tem um papel de mais importância no grupo. Então, o que me incomoda, as vezes, são as pessoas que chegam no grupo e chegam no maior gás, no maior desejo de aprender tudo, depois que já sabe alguma coisa, já não sente que essas pessoas são tão importantes, mas que ela é importante e que ela já sabe das coisas e, as vezes, até vai embora desfazendo dessas pessoas. Então, nesses quinze anos o que mais me chateia é isso, é, (...) o grupo ele já passou por muitas dificuldades, de ensaios, problemas de número de elementos mesmo, (...) de o grupo ter cinco ou seis pessoas, a gente não ter direito quem ia tocar, então... é isso que eu falo a importância dessas pessoas mais antigas, mas que sempre teve lá, Alceu, Bene Moraes, que já não é mais do grupo, mas que teve importância muito grande, a Ana, a Sinha, a Raquel também, que ela é nossa mãe, mas essas pessoas não são, também, tão valorizadas, o Marquinho que fez bastante trabalho. Tem bastante trabalho. Tem bastante pessoas que se deram pelo grupo, principalmente nos momentos mais difíceis, quando a gente não tinha muito oportunidade, que a gente não era convidado em Campinas para dançar, não é ficar

lamentando, mas é respeito, chegar uma hora que fala assim todo mundo aqui é igual, claro que tem que ser igual, mas tem que saber que cada um tem um contexto, então... não adianta falar que uma pessoa mais velha que já lavou tanta roupa que já carregou coisas do grupo, igual a Sinha que sempre deu a casa dela para guardar as coisas, para ser a sede, já fez comida para a gente, mesmo sem ter muitas condições, não dá para comparar ela com uma pessoa que chegou falando bonito, que tem uma informação até maior do que a dela, pela questão do saber da cultura mesmo, e ... mas o que mais me incomoda, é isso aí, é saber respeitar os seus valores o seu patrimônio que são que as pessoas mais velhas, e, as vezes, eu me sinto também, porque eu to no grupo desde o começo e tal, e, as vezes, também eu sou muito, assim, as vezes, eu me aproveito um pouco disso, eu percebo, é inconsciente, mas as vezes, é uma postura de eu sou nêgo veio, então... eu to acima do bem e do mal, as vezes, mas nem sempre... eu acho que o grupo tem que ter esse cuidado, acho que na verdade o que eu estou falando é isso”.

É também como continuadores de uma herança deixada por alguns celebres nomes do folclore, que ganharam expressão internacional, que o grupo se compreende como tradição como revela outro depoente:

“Primeiramente eu acho que tem que se considerar a importância que o Solano Trindade teve com o Teatro Popular Brasileiro, ele viajou o mundo inteiro praticamente com isso, difundindo a cultura popular. O trabalho de pesquisa que foi feito do Solano com a Margarida Trindade e a importância hoje da Raquel com esse trabalho. Então, são nomes de peso dentro da cultura popular, quem é conhecedor mesmo dá área né ...cê fala Raquel Trindade, Solano Trindade, então... o Urucungos tem um papel super importante na preservação desses nomes e na preservação das danças que a gente tá passando”.

A tradição também é entendida como algo que resgata e preserva o pertencimento à cidade. A dança cumpre a função de identidade local. Dançar no ‘Urucungos’ é, dessa forma, preservar e valorizar a tradição da cidade de Campinas:

“(...) eu escolhi o samba de bumbo campineiro, justamente que era uma dança que mexia muito comigo, é... era a minha preferida, porque eu sou campineira então... esta diretamente ligada a questão da memória do meu lugar (...)”

Da mesma forma, os depoimentos que seguem revelam a dança como um resgate de uma identidade maior. O ‘Urucungos’ faz parte da tradição afro-brasileira, é parte da identidade da própria etnia negra no Brasil:

“Do jeito que eu vejo, eu acho assim... que né, por exemplo, o negro esta lá resgatando a raiz dele mesmo e podendo revalorizar porque ele estava humilhado, ele esta inferiorizado e lá ele percebe que não, que ser negro é legal, é bacana olha, olha quanta coisa os negros trouxeram e a gente, a hora que procura um grupo desse, porque, as vezes, eu me pergunto, eu acho que é lidar um pouco com a sombra da gente sabe, que a gente também tem o nosso lado negro, quer dizer, a sombra do negro é o branco e a sombra do branco é o negro né, então... é poder acolher essa sombra e trazer ela um pouquinho para a luz, e se alto descobri, e se alto conhecer mesmo, através disso, é uma oportunidade impar. O Alceu, a Sinha, o pai da Sinha, o Boni eu estava vendo uma fita de vídeo ia falando que nasceu no dia da libertação dos escravos, não sei se foi o pai ou avô dela, a gente tem isso.”

Esse resgate e valorização da cultura africana também pode ser sentidos no plano individual:

“Significa muito porque faz parte da minha educação, depois de um certo tempo a gente esta sempre aprendendo, mas aprendendo, formando opinião, desenvolvendo um conhecimento, coisas que você não tinha essa informação eu mesmo

sou de formação evangélica, então, eu não vivia o mundo da cultura negra eu não vivia os cantos as interpretações da religiosidade africana, tudo, era tudo, voltado para o evangélico mesmo. (...) Então o Urucungos ele veio complementar, ele veio solidificar essa informações que eu comecei a receber no teatro depois que eu deixei de freqüentar a igreja, então, essa dependência e muito grande, eu sou uma pessoa mais culto com relação a minha origem a minha cultura, a minha raça. O Urucungos é importante ele faz parte da minha formação como indivíduo, e também a cultura mesmo e principalmente agora, é difícil falar, de explicar, mas a participação delas (mulheres mais antigas do grupo) dentro do grupo tem uma representatividade da cultura negra muito forte. Isso eu faço questão de preservar. E até eu tenho discutido com as pessoas, que não é questão do preconceito, mas a questão de saber que a cultura negra tem que atingir a comunidade negra, como diz Solano Trindade 'pesquisar na fonte e devolver ao povo em forma de arte', então, esse povo que ele esta falando é a comunidade negra, se não for, ela é a principal. Então, eu acho que o fundamental nesse grupo é ele ter que perceber que ele tem que devolver para o povo em forma de arte”.

Esse universo popular, no entanto, está mesmo no cotidiano do grupo. Aliás, mais do que no cotidiano ele esta nas atitudes, na corporeidade da atividade que é realizada no âmbito popular. Nossas observações permitem verificá-lo no contágio da alegria ou mesmo pelo êxtase, pela organicidade que o desempenho dos brincantes demonstram na sua atividade de dançar. A força que faz o grupo brilhar leva mesmo a equívocos como, por exemplo, a crença do público de que no grupo se faz uso de 'elementos químicos', isto é, de drogas ilícitas que alteram o comportamento de seus participantes, tamanha é a energia produzida neles pela força da dança. Nesse sentido, ele mantém (ainda que em apresentações, isto é, em meio a tradução), os elementos típicos da tradição popular, como revela esse depoimento:

“É difícil falar de uma coisa que a gente gosta de uma forma neutra mas eu vou tentar falar da primeira vez que eu vi o grupo, que eu acho que quando eu bati o

olho eu fiquei muito brava com o comentário da Fulana né. A Fulana e a Sicrana que, uma entrou um ano depois de mim e a outra dois anos depois. É... o comentário da Fulana que era duvidar que alguém pudesse estar entrando sem estar sendo usuário de droga, sem estar apelando para uma coisa química. Eu vejo, a Cultura Popular como algo muito lúdico, extremamente lúdico, (...) eu bati o olho no Urucungos, então, eu vi aquela coisa do Boi né... que é uma coisa bastante festiva e o quanto essa era lúdico, e quanto a gente pode usar isso de uma forma natural, sem estar apelando para questões químicas, e acho que a cultura popular, ela é isso, porque ela vem do povo, ela é uma coisa simples, e acho que a alegria que ele tem, junta a alegria da Cultura Popular, acho que é uma somatória, é um casamento que dá muito certo, e acho que transcende, é uma coisa difícil de falar, é de sentir, a gente vivência, hora quem está lá vendo tem vontade de entrar lá no meio, é o que a gente vê nas nossas apresentações.”

As divergências de atuação, a não conformidade das regras estabelecidas que vira e mexe, são burladas ora por um, ora por outro elemento do grupo, os desvios de script que ocorre nas apresentações, as improvisações de versos referentes a algo corriqueiro do grupo que explodem nos ensaios, as espontaneidades com que as mesmas danças acontecem nas festas que o grupo realiza, os laços de parentescos e solidariedade entre os membros que constitui o grupo reafirmam seus aspectos folclóricos e de tradição. Entre eles é necessário ainda salientar sobretudo que, o que faz do grupo inquestionavelmente tradição é a figura da presidente de honra do grupo, Raquel Trindade, criadora do mesmo, que realmente traz em seu corpo os elementos da tradição nordestina, e de outro lado, a figura de Alceu Estevan que tem como herança de sua própria família a dança do Samba de Bumbo Campineiro uma dança típica da região sudeste sendo o ‘Urucungos’ um dos únicos grupos que a mantém.

Além disso, o grupo como um todo recupera a tradição, no sentido mais forte da palavra nas festas que realizam. Sua autonomia é principalmente exercida no âmbito de suas

festas, pois elas tem sua origem mais remota nos próprios rituais africanos realizados naquele continente. Alguns autores afirmam que os negros faziam batucadas nos navios que os transportavam, no entanto, suas condições de presa não parece condizerem com as diversões que envolvem as batucadas e mais recentemente, o samba, na atualidade. Eles não trouxeram 'nada' daquele continente, mas a memória corporal permitiu reproduzir nas terras brasileiras formas de se expressarem e manterem suas identidades. Das fusões étnicas do cativo somada ao universo religioso e ritualístico que envolvia o evento, a batucada passou a ser aceita pelos senhores por temor e forma de controlar revoltas. As datas permitidas para o evento correspondiam ao calendário religioso católico e a colheita, e mais tarde as comemorações da liberdade. No entanto, fica novamente uma interrogação sobre a manutenção e permanência dessas expressões uma vez que batucar era em certo sentido afirmar uma origem escrava e de inferioridade. Manter a batucada era recordar o cativo, sendo assim, seria natural aos negros negá-la e anulá-la. Como acusa Ianni (1988, p.108), já

(...) com a libertação, tiveram que se defrontar com novas condições de existência social. Cada indivíduo ou família devia procurar o seu próprio interesse; devia-se, agora, entrar no mercado de trabalho nas mesmas condições que o branco (o brasileiro ou o imigrante recém-chegado), que geralmente estava mais socializado para esse mercado. Isto tudo provocava no negro sérios desajustes sociais, que em alguns casos foram letais, conforme nos informa a história. Entretanto, como enfrentar as novas condições? Lançando mão dos recursos disponíveis, a fim de que não fosse demasiado violenta e nociva a passagem brusca do status de escravo para o de cidadão. É isto que os leva a fortalecer a unidade e a harmonia grupais através de todos os recursos disponíveis, donde destacamos o culto de suas tradições comuns. Assim, o samba assume novo significado para os negros: enquanto que as danças das senzalas eram um meio de resistir ao poderio e à opressão da casa grande, o samba de terreiro é um fator que

colabora na manutenção da vida grupal, através do culto das tradições comuns. E assim ele se mantém por muitos anos.

É preciso apontar ainda que ao que parece essas expressões foram mantidas por ser também formas de resistência: no misticismo e ritualismo que as envolviam era possível aos escravos a superioridade sobre os brancos dominando-os com as batucadas de suas feitiçarias. Uma outra possibilidade, diz respeito ainda, ao fato de que para esse acontecimento era necessário muito pouco poder aquisitivo, a princípio qualquer material que produzisse som percussivo era suficiente para que essa dança ocorresse. Assim, o acesso aos batuques como forma de festejar barata também contribuíram, de certa forma, para eles serem preservados.

Concordando com Layala (1987) podemos apontar que Suas condições de sobrevivência estavam relacionados a certas condições de vida e de determinadas relações sociais – relações de trabalho, de vizinhança, de parentesco, regras de conduta e de convivência e forma de cooperação inicialmente de uma sociedade rural. A medida porém que, o desenvolvimento econômico da cidade se intensifica a impossibilidade de manter a família unida numa única fazenda fica mais difícil, começa ocorrer várias migrações dentro da zona rural e mais tarde o êxodo urbano e a freqüente troca de emprego e cidade em busca da sobrevivência. O cenário propício às batucadas e sambas começa a se desfazer, pois fica mais difícil o contato entre parentes e amigos e os laços de solidariedade que permitiam todos contribuírem para as festas religiosas progressivamente se rompe, reduz se o tempo disponível para o aprendizado da dança, a saída de vários integrantes se intensifica e a entrada de novos membros se restringe. Sem contar ainda os entraves provenientes de autoridades que atacam freqüentemente a licenciosidade das festas buscando proibí-las. Já no universo de grande intensidade urbana os praticantes dessas danças e festas se encontram e recriam-nas no âmbito residencial como é o caso do Samba Lenço

de Mauá onde a dança é integrada ao evento religioso ou o caso do 'Urucungos' em que as danças são recuperadas nas festas residenciais.

As festas, nesse contexto, torna-se o refúgio das danças populares executadas pelo grupo 'Urucungos'. É sobretudo, no meio a descontração, à diversão, que elas se ressignificam de forma forte e intensa, é em meio a farra, em torno de mesas onde se come e se bebe muito, em que se fala muita besteira, em que muitas paqueras são realizadas, em que se misturam sabores, em que se vê o fulano encostado num canto passando mal de tanto comer ou beber, em que o fluxo de amigos de convidados se intensifica num entrar e sair de pessoas que chegam e outras que já estão partindo, em que cachorros e crianças correm para todo lado, enfim, em meio a alegria e a intensificação da vida inicia-se quase que espontaneamente uma batucada, a princípio livre sem pretensões mas que vagarosamente vai tomando forma, onde se vê os percurssionistas e dançarinos irem se revezando o dia todo e as canções executadas percorrendo não só o repertório popular conhecido pelo grupo como também as músicas da moda incutidas pela mídia e absorvidas pelo grande público em geral. No entanto, sambas consagrados são recordados, brincadeiras são executadas e, ora um, ora outra, lança uma gestualidade que os demais acompanham sendo que, finalmente a tradição explode plena, as danças específicas do repertório vão ganhando forma e sendo executadas cheias de improvisos, sem marcações, sem passos ensaiados, com a força e a energia que recupera o sentido mais original, e neste momento dança-se para si, dança-se para se divertir, dança-se para celebrar, sendo que, o respeito estético exigido na apresentação sucumbe ao sentido da festa, da alegria, do espontâneo. O grupo torna-se plenamente popular.

4.3 - O grupo como Tradução

O grupo Urucungos Puítas e Quijengues é considerado um grupo parafolclórico e é enquanto tal que o mesmo se reconhece. Dos elementos parafolclóricos pudemos constatar que o grupo mantém em seu repertório uma coletânea de danças típicas de várias regiões do Brasil mas, mais especificamente, do Nordeste e do Sudeste brasileiro. É exatamente essa presença de danças típicas não provenientes de regiões em que o grupo está inserido que reforça o seu caráter de tradução. A presença de indivíduos nordestinos no grupo poderia justificar o uso dessas danças, no entanto, ocorre de fato um deslocamento em relação ao contexto que essas danças foram criadas que alimenta uma perspectiva de tradução e portanto de parafolclórico. Porém, apesar disso, a presença dessas danças seriam melhor justificadas se observarmos que o Estado de São Paulo teve no passado (e de certa forma ainda tem) um perfil extremamente atraente para a migração interna do país. Nesse sentido, levadas e levadas de indivíduos nordestinos fugidos da seca do sertão encontraram nessa localidade terreno propício para a sua sobrevivência e, vindos da região da seca trouxeram consigo muito mais que a bagagem material. Assim, as danças nordestinas que o grupo mantém em seu repertório ganham uma perspectiva de um resignificar-se, de um manter viva e atuante o universo de referência dos grupos migrantes do nordeste na região do sudeste e, sendo assim, ela ganha sentido em ser praticada fora de seu contexto original, pois muitos daqueles que as assistem atualizam a memória dos tempos difíceis onde essas danças marcavam as diversões, as festas, os enlances...

Uma outra maneira que permite tratar o grupo como tradução, fica latente no depoimento que segue ao frisar a forma como o grupo modifica as danças em função de uma postura estética, mas apesar disso, o grupo resiste em assumir um caráter puramente estético e para isso, ele argumenta seu compromisso social com a comunidade em que vive:

“Um debate em Blumenau afirmaram que o grupo parafolclórico só serve para espetáculo, eu falei, para espetáculo e, eu falei, porque a gente vai no posto de saúde do jardim Itatiba, em escola que não pode pagar; porque, nosso grupo é aberto e chama tanta gente, as vezes, que não pode estar tendo acesso participando e começa a ter acesso, não é só espetáculo, o Alceu defendeu a gente: - olha nós nos preocupamos muito com a nossa estética, tem toda uma direção artística, a gente tenta montar uma estrutura para ter um espetáculo uniforme, unísono, só que não faz sentido a gente montar o espetáculo muita gente vê e não pode ter acesso. Ai que eu pensei o que a gente vai fazer em tanto espaço beneficente, mostrar o trabalho, explicar, então... o que vocês estão falando, não faz sentido, porque além do espetáculo tem todo um compromisso social que pelo menos o Urucungos tenta garantir. A gente tenta se aproximar no lado artístico, que é ai que entra as mudanças das danças, que era para o público ter alguma coisa mais organizada, podendo apreciar melhor ou entender melhor também e não é só espetáculo”.

Porém, arriscamos aqui em ir um pouco mais longe, e afirmar que apesar dos elementos nordestinos que afirma o grupo como parafolclórico e das modificações estéticas verificadas nas apresentações, ele mantém com seus sambas uma tradição originária do universo rural de pequenos vilarejos que constituíam as cidades do interior paulista da qual o mesmo faz parte. As modificações encontradas nesses sambas nada mais são do que as novas formas que eles adquiriram no bojo do desenvolvimento da própria cidade e assim apesar de modificadas e adaptadas essas danças nada mais fizeram se não seguir os percursos exigido pelo próprio desenvolvimento dessas cidades. Esses sambas são muito menos elemento de resistência de um universo rural que já se foi e, muito mais, a memória gestual que encontrou seu lugar num universo urbano e contemporâneo da qual essas cidades se tornaram.

A forma de sobrevivência desse repertório que foi estocado historicamente nas mãos do grupo 'Urucungos' ganhou os contornos espetaculares e de shows didáticos que permite a permanência da tradição no universo contemporâneo e capitalista.

Nessas apresentações e shows didáticos ao reforçar de uma maneira saudosista e colocar essas danças num universo que já se foi, o grupo passa novamente da perspectiva da tradição para a perspectiva da tradução.

Essa tradução também se faz notar nos famosos 'Encontros de Folclore' que ocorrem em diversas cidades que tem a pretensa função de valorização da cultura popular. Sintetiza Layala (1987) que lá encontra-se, acima de tudo, um enorme engodo do popular, um popular que poderíamos dizer: para inglês ver. Os grupos convidados para tais eventos são com raras exceções deslocados de suas comunidades e contextos para essas apresentações. Ali diante de palanques com autoridades da cultura (representantes das secretárias de folclore e cultura, que quase sempre fazem muito pouco pelo popular), eles depois de cansativas viagens, esperam horas de pé, as vezes, sem água, até o momento de sua apresentação. Além disso, devido a quantidade enorme de grupos convidados eles tem o tempo de suas apresentações reduzidas à minutos tão curtos que tornam as manifestações em si quase que vazia de sentidos.

Mediante a tudo isso, ainda encontram-se anúncios publicitários de patrocinadores do evento que quase que ignoram a situação de insatisfação dos representantes das tradições e perdem tempo demasiado em utilização do local do evento com suas propagandas panfletários. Mais que isso ainda, encontra-se sempre nessas ocasiões a politicagem de certos candidatos políticos que também utilizam da situação para se promoverem.

Completando tudo isso temos a escola e a indústria cultural que difundem ainda uma visão da cultura popular como algo pitoresco, sintoma de pobreza, atraso e falta de cultura pelo menos, da cultura que realmente conta e assim a aparente valorização não impede este enfoque negativo que tende, no limite, a anular o ‘folclore’ enquanto forma de cultura, isto é, a caracterizá-lo como incultura.

Essa desvalorização silenciosa enfraquece os laços sociais dos participantes e inibe a participação de novos indivíduos que delas se afastam pelo temor de serem rotulados de ignorantes.”.

Nesse sentido, o caráter puramente estético das apresentações oferecidas pelo ‘Urucungos’ caracteriza-se muito mais como forma de sobrevivência desse grupo no universo contemporâneo. Ele divulga um repertório popular em suas apresentações e guarda para si, nas suas festas, o caráter de tradição. Assim em ongs, instituições ou Casas Culturais as apresentações ganha caráter de show, elas sempre são vista de cima e como algo que deve ser apoiado e promovido mas, muito menos apresentação essas danças tornam-se claramente representação, ficando estabelecido assim, a necessidade de padronização estética e a característica parafolclórica de seu desenvolvimento. O evento em si reforça a visão de apontar somente como seria mais ou menos essas danças dentro de um universo que não existe mais.

Ignora-se ai os calendários das manifestações, seus aspectos religiosos e reforça-se a dicotomia de um fazer para dentro e um fazer para fora, já que até mesmo o público dessas apresentações, também assume um papel de espectador como de turistas curiosos com o exótico passado dos afro-descendentes.

O evento, torne-se diversão, torna-se um passa tempo agradável e embora o universo popular permita e convide o grupo de assistente-espectadores a participarem das danças, como ocorre muitas vezes, o caráter festivo é reduzido. Tudo isso, contribuem enfim, para que o grupo em si mesmo encarne o papel representacional que lhe é exigido e reserve para si dentro de suas festas particulares o caráter realmente festivo da tradição fazendo de suas festas particulares, por tudo isso, o momento de sua autonomia em relação as exposições públicas que as promovem.

Esse aspecto representacional da sentido a preocupação estética as apresentações do grupo e reforçam ainda mais seu papel parafoclórico, que em última instância permite sua sobrevivência. É nesse sentido que ela passa a ser o cerne das orientações dos ensaios e, ali se cobra que tudo saia 'direitinho', busca-se padronizar os gestos, os ritmos, as ações. Os ensaios se orientam em função do público leigo e constitui em algo realizado para fora, configurando mesmo o caráter didática das danças e o sentido de tradução imputado ao grupo.

4.4 - O grupo como Fronteira entre a Tradição e a Tradução

Das formas de condutas estabelecidas pelo grupo para sobreviver no universo urbano e contemporâneo fica explicito sua oscilação na fronteira entre a tradição e tradução mas, como procuramos demonstrar, é necessário reforçar que mesmo os elementos de tradução, configurados na forma de apresentações, perdem seu valor ao considerarmos a alegria contagiante com que essas apresentações se dão. Dessa forma, as modificações ocorridas nessas danças, são formas de adaptação da tradição rural do passado construídas dentro do processo de desenvolvimento da própria cidade. Essas cidades ao desenvolverem-se e urbanizarem-se, arrastaram consigo toda uma maneira de viver e festejar (a cultura das festas religiosas que incluíam os sambas) que se

redimensionalizou em busca de permanência de seus sentidos. E, dessa redimensionalização, ainda não terminada, derivam boa parte das contradições que o grupo enfrenta em todo o seu âmbito, como resume esse depoimento:

“(...) o grupo esta na fronteira porque em alguns momentos eu me perguntava mesmo, a gente se alto denomina parafolclórico né... porque a gente não é aquele agente natural né... quer dizer, eu num, minha família não fazia, então, seja como for quando você vai lá tem esse caráter, ainda mais agora com a Renata que é professora, quer dizer a coreógrafa é formada na Unicamp, então, a gente não é agente natural mesmo né. E tem esse caráter de aula porque, a gente vai lá e, ela é professora, ensina os passos, ela tem uma preocupação estética né... mas, ao mesmo tempo a gente é mais que isso porque nosso encontro tem todo, a gente faz essa festa, eu casei dentro do Urucungos, então, eu acho que (...) é bem essa fronteira mesmo a gente é cultura popular sim, porque tem uma preocupação, quer dizer, a gente recebeu, a gente tem uma fonte, a gente tem uma mãe boa, a gente tem um avô bom, que eu falo, pé quente né... importante, que é o Solano Trindade e a gente também, tem uma coisa que eu acho que cada um que tá lá, sendo negro, sendo branco mais ou menos, tá buscando sua raiz porque todos nos temos uma raiz afro.”

De todos os depoimentos, um dos mais interessantes em apresentar a posição fronteira (entre a tradição e a tradução) que demonstramos parece ser o que segue, nele podemos observar que essa posição entre tradição e tradução se dá de forma conflituosa em função do próprio comportamento de seus membros, nele também fica evidenciado o processo de estruturação, e um processo que revela as dificuldades dos mais populares em ‘intelectualizar’ as atividades do grupo como já apontamos. Vejamos o depoimentos:

“Já teve algumas situações no Urucungos caóticas, assim coisa de doído né... e vez enquanto rola isso, se tem uma rodona, já aconteceu até em assembléia, eu

lembro, eu acho que foi a última assembléia que eu participei que no fim a gente dava risada de tanta piração, porque a gente lá discutindo um monte de coisa, colocando regras e chamando as pessoas para participar ai vira a Fulana: não gente que que é isso, onde nós estamos, gente vamos nos amar, gente que isso, assembléia, diretoria. Sabe, uma piração assim, regras num sei o que: gente, gente vamos nos amar, o Urucungos é mais que isso vamos ser irmãos; num sei o que, e a gente olhando para a cara dela e a gente esperou, esperou ela falar, ai tudo bem Fulana só, o Urucungos sempre teve, ele nasceu com uma diretoria, ele já nasceu com um regimento interno, nem é de agora, porque ela falando, eu estou estranhando o Urucungos não era assim, e num sei que, porque a Fulana acho que conhecia um tempão, e acho que, num sei né, ai assim, tudo bem, ai baixou, baixou, da licença a gente precisa continuar, mas foi uma coisa assim, gente que piração sabe, porque de repente tem haver com quem somos nós, então, a gente não é agente natural, a gente precisa de regras, já pensou com esse mundo de gente, a gente precisa de diretoria, a gente precisa se adaptar ao mundo capitalista internaltico e sei lá eu mais o que, né (...)"

Nesse depoimento ficou revelado uma resistência, fato que demonstra ainda, como que essa 'intelectualização' aponta a possibilidade do grupo burlar a ordem ou seguir uma ordem outra que não a organizacional proveniente de fora (que vem sendo implantada) e, assim, novamente insere o grupo num modelo 'fronteiriço' entre o modo que a tradução tem de resolver as coisas e o modo como a tradição tem de resolver as coisas, revela acima de tudo, o cruzamento entre duas visões de mundo.

Desse confronto entre a tradução e tradição pode se dizer que o grupo ganha uma estrutura hierárquica que ao mesmo tempo que organiza suas atividades, contenta, de um lado, os elementos 'intelectualizados' do grupo que precisam da ordem e da organização e, de outro, contempla também, a perspectiva popular porque no topo dessa hierarquização elege-se os

elementos da tradição, isso é, coloca-se como membros os indivíduos da velha guarda a fim de valorizá-los. No fundo as forças da tradição e da tradução forma dentro dessa organização cargos hierárquicos com função de um conselho administrativo onde essas forças ganham equidade em negociar os rumos do próprio grupo. São, sobretudo esses elementos que, em última instância, estão atuando no universo dos conflitos que eventualmente ocorrem, sua equidade se dá num policiamento e cobrança de uma parte (a tradução) da conduta dos participantes em função de manter as regras estabelecidas e da outra parte (a tradição) em buscar a descontração, a diversão e a festa. Todavia, é necessário colocar que essa dicotomia não é tão marcada assim, e que também, não há uma obediência total de uma força sobre a outra, elas variam em função do grau de poder exercido ora por um e ora por outro.

Para exemplificar esse confronto de forças, podemos apontar, sobretudo uma certa vigilância e controle sobre o excesso de bebida alcóolica permitido na apresentações que, ora é respeitada e ora desrespeitada. O conflito é marcado porque, dentro da tradição, o universo da festa pede a fuga do cotidiano. Festa é extravasar, é romper com o cotidiano e a bebida é um dos elementos constitutivos nela necessário. Na tradição dessas danças populares se bebia a noite toda e, muitas vezes, esse ritual incorporava mesmo homenagem aos santos festejados, daí o derrame de um gole de bebida na terra: 'pro santo'. O beber, assim, era parte integrante das danças e elemento constitutivo da festa e da tradição. No entanto, era (e ainda é) também parte constituinte de uma tradição estigmatizar o negro como propenso a farra e a desordem. Ele torna(va)-se o vagabundo que só pensa na roda de samba. Estigmas que reportam a atitudes preconceituosas de desvalorização e desrespeito da contribuição das culturas afro-descendentes na formação da cultura nacional. Em outras palavras: coisa de branco preconceituoso que usa(va) desse recurso para condenar tais práticas e justificar os pedidos de repressão. Essa visão

distorcida, querendo ou não, age de forma negativa tanto no universo representacional das etnias afro-descendentes, como também na visão das próprias danças do grupo, assim, um controle por parte dos membros da tradução age na forma de policiamento para que não ocorra nenhum risco de uma reação violenta e repressora por parte de nenhum elemento da comunidade em que o grupo se apresenta. Para um grupo formado por pobres e, além disso, pretos, a preocupação com a moralidade e a imagem frente aos 'outros' é uma forma de defesa do próprio grupo. Essa posição todavia contribui fortemente para romper com um dos elementos festivos proveniente da tradição e estimulada pelos membros populares do grupo que é o ato de beber.

Em resumo as forças tradução e tradição agem nos espetáculos para que o grupo se mantenha, sendo que ambas tem suas razões de ser e são necessárias a sobrevivência do próprio grupo.

Outro elemento constitutivo que reclamam o confronto das forças da tradução e da tradição é a introdução da licenciosidade nas danças, esse caráter erótico provocativo só vem ocorrer e ganhar força de significação com a entrada do branco nas rodas de samba. Não que a sensualidade não estivesse presente antes, mas é sobretudo com o branco que as danças a exploram e a definem como um de seus elementos constitutivos. Nesse aspecto a licenciosidade introduzida pelos brancos e absorvida pelos negros também reclama vigilância uma vez que pode justificar a ação externa e o impedimento dessas danças.

Finalmente, durante toda a pesquisa estivemos atentos em explicitar o confronto entre dois universos referências que se cruzam no 'Urucungos' que denominamos numa palavra de tradução *versus* tradição, daquilo que corresponde a tradução além dos elementos acima apontados, resta ainda apontar, o fato do grupo conter em si uma série de profissionais autônomos entre outros que derivam de campos de saberes em que foram treinados a organizarem suas vidas

a partir de um referencial mais positivista e cartesiano. Esses indivíduos uma vez assumindo cargos importantes dentro do gerenciamento do grupo remodelaram-no em função dessas suas experiências, o grupo ganha estatuto, organiza um padrão de ensaio e distribui funções entre seus membros (como produção: quem faz contatos para novas apresentações, direção de figurino: que cuida e organiza todo o figurino, direção artística: que verifica os elementos estéticos da dança...) enfim, o grupo se burocratiza e todos esses elementos faz do mesmo realmente um grupo parafolclórico.

Assim, em resumo temos de um lado um movimento para dentro composto pelos seguintes elementos: tradição = folclórico = festa ; e de outro uma movimento para fora definidos pela tradução = parafolclórico = apresentação; e na fronteira entre eles o próprio grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperamos, enfim, aqui a necessidade de explicitar que o termo 'cultura popular' não pretendeu designar um conjunto coerente e homogêneo de manifestações. Pelo contrário, este conjunto é heterogêneo, ambíguo, contraditório, como assinalam vários dos autores citados na introdução e, assim, apontarmos, finalmente, que as práticas culturais das danças que compõem o repertório do grupo Urucungos Puítas e Quijêngues é um saber que se constitui dentro de uma certa tradição. Não no sentido de estar preso ao passado, opondo-se à mudança, mas no sentido de se ligar a um modo específico de encarar e de se relacionar com a natureza, com os outros homens e com o sobrenatural. De conceber e elaborar os versos, as músicas, as danças e de transmitir esse saber.

Tradição, assim, significa

(...) a inscrição em um determinada trajetória, que vincula os sambadores com os participantes (antigos e atuais) e com os demais grupos de samba, de batuque, de jongo, de outras danças religiosas ... Essas manifestações e os que as praticam têm em comum – sem esquecer suas diferenças – uma determinada inserção nas relações sociais e culturais. (LAYALA, 1987, p.209).

Tal idéia de tradição implica a continuidade sim, mas não exclui a transformação. Dela resulta a ambivalência do grupo em fazer dessas danças algo para fora as apresentações para grande público, de forma espetacular considerando as diversas preocupações estéticas e, ao mesmo tempo, algo para dentro como fica explícito através de suas festas.

As modificações pelas quais passam as manifestações culturais populares, devem-se às mudanças no contexto social e cultural em que se inserem. No entanto, isto só é possível porque não apenas o contexto, mas também as manifestações e as relações entre um e outras são

dinâmicas. Ou seja, sua transformação não é obrigatoriamente uma descaracterização, mas algo que lhes é inerente. Pode-se dizer, assim, que esta produção cultural se constitui no interior de uma tradição e, ao mesmo tempo, contribui para construí-la e mantê-la operando.

Resta, enfim, afirmar que

(...) cultura popular significa, nesse grupo, e em outros, e talvez este seja a melhor forma de compreender esse termo: a resistência. Resistência porém, não no sentido de preservar e manter inalterado formas estéticas do passado ou de outros contextos espaciais, mas sim, de reafirmar padrões e valores distintos dos dominantes. Uma produção cultural alternativa à dos meios de difusão da ideologia dominante. O grupo conserva o samba porque nele reproduz (produz novamente a cada momento) todo o conjunto de práticas culturais que se distinguem da cultura e das ideologias dominantes e, em certa medida, se contrapõem a elas tornando-se alternativa. (Layala, 1987, p.211).

BIBLIOGRAFIAS:

AYALA, Marcos (1987). **Samba-lenço de Mauá - Organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa**. Dissertação de Mestrado/ FFLCH/USP, São Paulo.

BAKHITIN, Mikhail (1999). **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Ed. UnBrasília; São Paulo: HUCITEC, 4ª ed.

BEISIEGEL, Celso Rui (1988). "**Cultura do Povo e Educação Popular**". in: *A Cultura do Povo*. (Valle e Queiroz, orgs.). Coleção do Instituto de Estudos Especiais nº1 São Paulo: Cortez.

BERLINCK, M (1984). **CPC UNE: Centro Popular de Cultura**. Campinas:Ed. Papyrus.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (1985). **Memória do Sagrado, estudos da religião ritual**. São Paulo: Ed. Paulinas.

_____ (1981). "**Depoimentos da festa do Congo**". in: *Sacerdotes de Viola - Rituais Religiosos do Catolicismo Popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes.

_____ (1982). **O que é folclore?** São Paulo: Brasiliense.

BURKE, Peter (1995). **A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Cia das Letras.

COELHO, José Teixeira (1986). **Usos da Cultura: Política de Ação Cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

DARTON, Robert (1986). **O grande Massacre de gatos e outros episódios da história cultural Francesa**. Rio de Janeiro: Graal.

GEERTZ, Clifford (1989). **Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar.

KÜHNER, Maria H.(1975). **Teatro Popular: Uma experiência**. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

ALMEIDA, Renato de (1942). **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro.

AMARAL, Amadeu (1948). **Tradições populares**. São Paulo.

ANDRADE, Mário de (1937) – ‘**O samba rural paulista**’; *in: Revista do Arquivo Municipal*, vol.XLI, ano IV, nov., São Paulo.

_____ (1982). **Danças Dramáticas do Brasil**. Ed. Itatiaia/Instituto Nacional do Livro

BASTIDE, Roger e Fernandes, Florestan – ‘**Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**’, In Anhembi, nº 30, 31, 32, 33 e 34, São Paulo, 1953.

BENJAMIN, Roberto - **Folguedos e Danças de Pernambuco** - Fundação Cultural Cidade do Recife, 1989.

BOSI, Alfredo –**Dialética da Colonização** - Companhia das Letras,1992.

CASCUDO, Luís da Câmara – **Dicionário do folclore brasileiro** – Rio De Janeiro, 1954.

CARVALHO, J. J. **O lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna**. In: O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 8, nº8 Departamento de Teoria do Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro – Unirio, 2000

CASSIRER, Ernest. **Antropologia Filosófica**. Ensaio sobre o Homem - Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana - Mestre Jov. São Paulo 1977.

COMENDA, Neide. **Grupo de Samba-Lenço em São Paulo**, In: Revista do Arquivo Municipal. Livro 177, 1969

CUNHA, Mário Wagner Vieira da – ‘**Descrição da festa e Bom Jesus de Pirapora**’, In Revista do Arquivo Municipal, vol XLI ano IV, novembro, 1937 – São Paulo.

DIAS, Afonso ‘**O batuque em Tietê**, in Folclore, nº4, São Paulo, 1952.

DIAS, José A. B. F. (2001). **Arte e antropologia no século XX. Reciprocidade e Sobreposição**; in: Revista Etnográfica. C.E.A.S., Lisboa, vol 5, nº.1, J.A.B.

ELIADE, M. (sd.). **O Sagrado e o Profano, a essência das Religiões**. Lisboa: L.B.L.Enciclopédia, Livros do Brasil.

FERNANDES, Florestan (1943). **“Congadas e batuques em Sorocaba”**, in: Sociologia, vol. V, nº. 3, São Paulo.

KARTZ, Helena. e MADUREIRA, Antonio José. (1989) **Danças Populares Brasileiras**. Projeto Cultural Rhodia SA

LAPA, José Roberto do Amaral (1995) **“O canto e os antros –1950-1900”** Campinas Edusp

NETO, Antônio Augusto Arantes (1997). **Cultura Popular: conservadora?**; in: Revista de Ciências Sociais, vol. III, nº 1 e 2.

ONEYDA, Alvarenga (1947). **Música popular brasileira** – trad. De José Li3n Depetre, México, 1947.

RAMOS, Artur (1935). **O folclore Negro do Brasil**. Editora da Casa do Brasil.

ROMERO, Sílvia (1954). **Folclore Brasileiro: Cantos Populares**. Livraria José Olímpio Editora.

VALLE, Edenio; QUEIROZ, Jose J. (1988, org). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez.

PERIÓDICOS:

ALVES, Henrique (1979). **Revista Folclore**; Recife; nº 88.

ARAUJO, Aluceu Maynard (1949). **Jongo** Revista do Arquivo Municipal, livro 128.

_____ (1953). **“Documentário folclórico paulista e instrumentos musicais e implementos”**; in: Revista do Arquivo Municipal, vol CLVII, ano XX, São Paulo.

AZEVEDO, Margarete (2003). **Revista Kalunga**, no. 148.

- BRAGA, Rubem (1940). **O jongo entre os maratimbas**; in: Revista do Arquivo Municipal, nº 66.
- CARVALHO, J. J. (2000). “**O lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna**”; in: O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética, nº 8, Rio de Janeiro: Unirio.
- FRADE, Cásia (2000). **Jornal do 4º Encontro com o Folclore e Cultura Popular da Unicamp**. Campinas: Unicamp.
- IANNI, Octavio (1988). “**Uma cidade antiga**”; Coleção Museu Paulista vol 5. Editora da Unicamp
- LANE, Frederico; JAPUR, Jamile e LIMA, Rossini Tavares de (1952). “**Notas sobre o atual batuque ou tambú do estado de São Paulo**”, in: Comissão Paulista de Folclore, nº1, Centro de pesquisa folclóricas Mário de Andrade São Paulo, São Paulo.
- LIMA, Rossini Tavares de (1962). **Melodia e Ritmo – Samba/Jongo** in: Folclore de São Paulo; São Paulo: Ed. Recordi.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor (sd). “**Cultura Popular Controvérsias e Perspectivas**”; in: Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais, ANPOCS - BIB, nº 12.
- RABETTI, Beti (2000). “**Memória e Cultura do Popular no Teatro: o Típico e as Técnicas**”. in: O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética. nº. 8, Rio de Janeiro: Unirio.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges (1968). “**O Jongo**”; in: Revista do Arquivo Municipal, São Paulo.
- ROSÁRIO, Maria do. **A Dança como Função Religiosa**. In Boletim Comissão Estadual de Folclore Secretária do Estado da Cultura -SP
- SILVA, Hélio Moreira da. **Jongo de Roda**. In Boletim Comissão Estadual de Folclore Secretária do Estado da Cultura -SP
- VALENTE, Roberta Cunha (2004). **Shows e Rodas**. In: Estado de São Paulo, 19 de Fev. 2004

VELHO, Gilberto; CASTRO, E. B.; VIVEIROS (sd). **O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica**. Mimeo.

VIENA, Hidegardes (1981). **Samba de Roda** Fundação Nacional de Arte/FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Folclore brasileiro Bahia Ministério da Educação e da Cultura – Secretária de Assuntos Culturais.

REFERÊNCIAS DA INTERNET:

www.aguaforte.com/antropologia Amaral, Rita In: Festa à Brasileira, sentidos do festejar no país que ‘não é sério’

<http://radaruol.uol.com.br/?q=%22samba+lento%22>

http://www.avebrancadf.hpg.ig.com.br//sambaderoda/samba_de_roda.html

<http://www.brazilsite.com.br/folclore/danca/dan06.htm>

<http://www.jongodaserrinha.org.br>

<Http://www.quilombhoje.com.br/solano/solanotrindade.htm>

ANEXO

Regimento Interno do “Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos Puítas e Quijengues” aprovado na Assembléia Geral de 19 de Agosto de 2000.

O “Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos Puítas e Quijengues”, com sede à rua Araes, nº 435 – Vila Costa e Silva, CEP 13.081 –140, Campinas-SP e com CGC nº 00523641/0001 – 20, entidade cultural sem fins lucrativos, tendo objetivos de realizar danças, peças teatrais, promoção de eventos e cursos de cunho e caráter popular, reuniu a sua diretoria, elaborou, aprovou em Assembléia Geral e faz saber aos seus componentes e filiados o seu Regulamento Interno.

Da Filiação

Artigo 1º - Toda pessoa (independente da pigmentação da pele, etnia, credo, religião, ideologia e idade) poderá fazer parte do grupo como componente/filiado, desde que cumpra as normas estabelecidas pelo Estatuto e Regimento Interno do mesmo.

Artigo 2º - A partir da data de filiação, o componente/filiado terá todos os direitos garantidos em conjunto com os demais filiados.

¶ 1º Será considerada como data de filiação o dia constante no campo “data” da ficha de cadastro padrão preenchida e assinada pela pessoa requerente de sua filiação, a partir do preenchimento do cadastro.

¶ 2º Aos menores de idade serão tomados como representantes, seus pais ou responsáveis, constante na ficha de cadastro em campo específico.

Artigo 3º - Será considerado desfilado o componente/filiado que deixar de comparecer, de assinar o livro de presença por mais de 30 dias consecutivos, salvo se estiver sob licença ou se enviar através de outro componente do grupo, justificativa plausível de sua ausência.

Dos Filiados

Artigo 4º - Toda pessoa já filiada, deverá manter-se atualizada e informada quanto as atividades do grupo (ensaios, reuniões, assembléias, apresentações, cursos e outras promoções desenvolvidas pelo grupo).

Artigo 5º - Os componentes filiados poderão ser indicados ou participarem como voluntários de comissões de grupos de trabalho, auxiliando os membros da diretoria.

¶ 1º Cada comissão ou grupo de trabalho deverá ser composto por, ao menos, um membro da diretoria.

¶ 2º Em aceitando, o componente/filiado passará a integrar a respectiva comissão ou grupo de trabalho e participará solidariamente, com os demais, dos trabalhos designados.

Dos Direitos

Artigo 6º - A partir do momento da filiação o componente terá direito de:

Participar de assembléias, reuniões, comissões ou grupos de trabalho;

Apresentar propostas ou soluções criteriosas aos trabalhos desenvolvidos;

Apresentar e participar de projetos de trabalhos e de prestação de serviços que atendam aos objetivos e finalidades do grupo;

Utilizar do patrimônio e outros bens, desde que com prévia autorização do diretor responsável ou comissão instituída para tanto, bem como consulta da agenda de apresentações; e que o mesmo se responsabilize pela sua guarda;

Participar de eventos e promoções outorgados pelo grupo e/ou conveniados através de outros setores.

Receber pagamento por custos de serviços realizados para o grupo.

¶ 1º Se a data de filiação ocorrer nos 30 (trinta) dias anteriores à realização da assembléia para eleição de nova diretoria ficam suspensos os direitos relativos a voto do novo filiado até que estes sejam restabelecidos, após a eleição da nova diretoria.

¶ 2º O pagamento sobre serviços prestados por componentes/filiados deverão estar previamente definidos através de projeto aprovado pelo grupo (Art. 10º).

¶ 3º A aprovação de pagamentos por custos de serviços prestados deverão observar a existência da devida dotação orçamentária para a sua realização.

Artigo 7º - O componente filiado que elaborar projeto e/ou participar de função essencial e definida dentro do projeto de trabalho aprovado pelo grupo para a execução de prestação de serviço, e este o seja efetivamente remunerado ou patrocinado, poderá receber o repasse sobre os custos pelo trabalho de elaboração ou de sua participação, na medida do que for estipulado previamente pelo projeto ou de comum acordo.

Dos Deveres

Artigo 8º - Os membros do grupo devem participar dos ensaios e apresentações, assim como, das reuniões e Assembléias, quando solicitados.

¶ 1º Os ensaios têm início às 14:00 h. As 14:15 h deve iniciar-se o aquecimento, com os componentes presentes, independente da quantidade dos mesmos. Os componentes que não chegarem pontualmente às 14:00h, terão ainda, tolerância de uma hora para entrar no ensaio, ou seja, poderão participar do ensaio desde que cheguem até às 15:00h. Chegando após esse horário deverão permanecer no banco, apenas assistindo ao ensaio.

¶ 2º É dever dos integrantes do grupo, zelar pelo bom andamento das atividades desenvolvidas pelo mesmo.

Das Comissões ou Grupos de Trabalho

Artigo 10º - A aprovação de projetos para a execução e prestação de serviços pelo grupo deverá ser realizada segundo critérios definidos pela diretoria ou comissão específica designada para tanto, e aprovados no grupo.

Artigo 11º - A execução dos serviços deverá ser realizada observando rigorosamente os objetivos, finalidades e cronograma estabelecidos e aprovados previamente, salvo por razão ou modificação explicitada de comum acordo entre o Grupo e a entidade tomadora do serviço.

A Diretoria atual do Grupo do Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues, eleita em Assembléia Geral no dia 06 de novembro de 1999 e cujos cargos foram revistos, ocorrendo algumas substituições em 18 de fevereiro de 2001, também em Assembléia Geral, tem vigência até 06 de Novembro de 2001 e compõe-se de:

Presidente: Ana Maria Miranda

Vice- Presidente: Alceu Estevan
Primeiro Secretário: Renato Hoti Nunes
Segunda Secretária: Cintia de Campos de Oliveira
Primeiro Tesoureiro: Elizeu de Cruz
Segundo Tesoureiro: Antonio Carlos
Diretora Cultural: Wannyse Zivko
Suplente: Adriana Frias
Diretora de patrimônio: Édna M. D. Bento
Suplente: Neusa (?)
Diretor de Ritmo: Marcos Simplício
Suplente: Alceu Estevan
Diretora de Guarda-roupa: Rosária Antonia (Sinhá)
Suplente: Italle De Paula Viotto (Charlie)
Diretor de Canto: Roberto Bonifácio
Suplente: Gilson A B. Bispo
Diretora de Coreografia: Renata de Oliveira Cruz
Suplente: Alyne W. Missato
Diretor Artístico: Roberto Bonifácio
Suplente: Marcos Simplício
Conselho Fiscal: Édna M. D. Bento, Marta Alves e Wannyse Zivko