

Etnografia dos “batuques” afro-brasileiros: reflexões em tempos de patrimonialização

Ethnography of afro-brazilian “batuques”: reflections in times of patrimonialization

Claudia Lora Krstulovic*

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social -CIESAS

29

RESUMO: Para finalizar o meu doutorado em memória social na UNIRIO, escrevi um trabalho sobre a transmissão intergeracional do samba de roda do Recôncavo Baiano em tempos de patrimonialização. Porém, antes de escolher a dança que seria o foco da pesquisa, viajei por vários lugares do Brasil, conhecendo diferentes rodas de dança e música afro-brasileiras, chamadas historicamente de batuques. Este artigo tem o objetivo de apresentar uma breve etnografia onde incluo reflexões e hipóteses sobre performance, memória e transmissão, surgidas a partir dessa experiência, num momento histórico em que as diferentes culturas afro-brasileiras lutam por dar continuidade a seu patrimônio cultural imaterial.

PALAVRAS-CHAVE: Etnografia. Batuque. Dança. Memória. Patrimônio.

ABSTRACT: To finish my doctorate in social memory at UNIRIO, I wrote a work about the intergenerational transmission of the samba de roda in the Recôncavo Baiano in times of patrimonialization. However, before choosing the dance that would be the research center, I traveled to several places in Brazil, knowing different afro-brazilian “rodas” of dance and music, historically called batuques. This article aims to present a brief ethnography where I include reflections and hypotheses about performance, memory and transmission that emerged from this experience, in a historical moment in which the afro-Brazilian cultures struggle to give continuity to their intangible cultural heritage.

KEYWORDS: Ethnography. Batuque. Dance. Memory. Heritage.

* Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Cheguei do México ao Rio de Janeiro a finais de 2011 para fazer um doutorado em memória social. Tinha um interesse muito claro: as danças de roda afro-brasileiras que, depois soube, eram nomeadas de “batuques”. Antes de mim, muitos pesquisadores se interessaram pelo tema, começando por Edison Carneiro, quem afirmou que o “batuque” era o nome que os cronistas portugueses utilizaram para classificar as danças procedentes de Angola e do Congo, e que passaram ao Brasil com a mesma denominação. O batuque teria sido herdado dos africanos de Angola e do Congo, de onde eram originários a maioria dos africanos escravizados chegados ao Brasil e que trabalharam principalmente nas fazendas de cana-de-açúcar, tabaco, algodão, café e na mineração. Nos últimos anos, Antonio Nóbrega, músico, dançarino e pesquisador das danças brasileiras, recupera a palavra batuque como forma de classificar a “família” de danças brasileiras com características corporais, coreográficas e musicais similares. O coco, o samba, o tambor de crioula, o jongo e o carimbó formam parte destes batuques. Elas têm em comum a forma da roda, o sapateado, o bater de palmas, e, sobretudo, diz Nóbrega, a umbigada ou sua insinuação (NÓBREGA, 2012).

30

Aprendi essa classificação através dos livros, porém, só a experiência me fez compreender a profundidade das conclusões dos autores. Na primeira parte dos estudos, além de realizar pesquisa teórica, minha formação em dança e o meu interesse em aprender a dançar, permitiu-me aproximar das danças de roda, experinciando-as e realizando oficinas com professoras de danças populares do Brasil que me ajudaram a entender o ritmo, movimentos corporais, aspectos de organização e contexto cultural dentro das rodas de coco, samba, tambor de crioula, jongo e cacuriá. Tive a dádiva de que as minhas primeiras mestras de danças populares fossem dançarinas e pesquisadoras¹, e hoje entendo que

¹ Juliana Manhães, doutoranda de Artes Cênicas da UNIRIO, pesquisadora de danças de umbigada no Brasil e na África; Laís Bernardes Monteiro, pesquisadora de danças populares brasileiras, mestre em Memória Social pela UNIRIO

foram fundamentais na minha compreensão do mundo das danças tradicionais brasileiras. Essa experiência me levou pelo meu primeiro percurso cultural através do corpo, que gerou um primeiro entendimento sobre as diversas dinâmicas das rodas, contextualizando de forma muito assertiva o ambiente ritual onde elas acontecem, já que elas também participam das manifestações no Maranhão e no Rio de Janeiro. O seu conhecimento da dança ia muito além do ensino de coreografias ou movimentos abstratos, estava carregado de memórias coletivas formadas nas celebrações rituais onde essas danças eram efetuadas.

Ao mesmo tempo em que ia compreendendo a dança corporalmente, as aulas feitas na pós-graduação em teatro sobre performance afroameríndio, com o professor Zeca Ligiéro, e posteriormente às de história do samba, na faculdade de música (especificamente na Escola Portátil de Choro), foram fundamentais para descolonizar conceitos sobre as artes e tradições afro-brasileiras. Com esses estudos, ficou ainda mais claro para mim que, nas culturas e cosmovisões afroameríndias, estas artes formam um todo entrelaçado, que o pensamento hegemônico, a ciência e a academia têm tentado desintegrar, mas que sobrevive fortemente nas culturas afro-indígenas do nosso continente. Cabe acrescentar que tanto o professor de teatro quanto os de música também faziam parte de tradições religiosas afro-brasileiras e/ou de grupos de música, teatro etc. Fato que também enriqueceu o meu conhecimento em relação às danças que queria pesquisar. Finalmente, o caráter transdisciplinar das aulas e seminários em memória social, concebida desde diferentes pontos de vista – psicológico, antropológico, sociológico, histórico, museológico – criaram um terreno muito fértil para a compreensão da memória social das danças a serem estudadas.

O seguinte passo foi me aproximar aos contextos culturais onde aconteciam as danças de roda estudadas. Realizei visitas exploratórias aos lugares onde elas são representadas. No mês de junho de 2012, assisti às festas juninas na cidade

de São Luís do Maranhão, onde conheci o *Tambor de Crioula*, o *Bumba meu Boi* e o *Cacuriá*. Grupos de vários lugares do interior do Maranhão e da capital exibiam suas manifestações em diferentes praças do centro da cidade. Foi impressionante para mim ver como estes grupos, ainda se apresentando em pequenos palcos, convidavam as pessoas a participar da dança ou representação; exceto quando eram apresentadas em palcos altos, em espaços muito abertos e com muita gente. Nos contextos comuns de apresentações em palcos, nós, que estávamos do lado de fora, seríamos simples observadores, mas aqui fomos também participantes. Nas rodas de tambor de crioula, os palcos estavam colocados no nível do público, desta forma, quem quisesse podia se aproximar e dançar ao ritmo dos tambores. Corporalmente, foi nestas rodas que senti, em todo seu esplendor, uma nova forma de convite, antes desconhecida para mim: a “umbigada” ou “pungada”. Fiquei totalmente encantada com o jeito de dançar das mulheres, cheias duma força, alegria e vitalidade muito especial, com esse jeito de girar, fazer contratempos com os pés e relacionar-se com o tambor, algo que nunca tinha visto. Elas me contavam que vinham de povoados afastados e me convidavam a ir com elas nas suas comunidades, algo que espero fazer brevemente.

O tambor de crioula é uma manifestação popular afro-brasileira tradicionalmente bailada na festa de São Benedito; é um ritual praticado como divertimento ou pagamento de promessa. Hoje em dia acontece em qualquer época do ano, mas principalmente no carnaval e São João, como apresentações em arraiais da cidade. A dança é caracterizada pela presença de uma grande roda composta por tocadores, conhecidos como coureiros, e pelas dançarinas ou coureiras. Os coureiros tocam três tambores rústicos: tambor grande, meião e crivador, que são afinados a fogo e tocados com as mãos. Alguns mestres utilizam a matraca, dois pedaços de pau que são batidos no tambor grande. As coureiras dançam com suas saias rodadas e coloridas. Uma delas fica no centro da roda dançando para os tambores e logo em seguida uma outra vai a seu encontro para substituí-la por meio da umbigada, também chamada de pungá, que nada mais é que um gesto de aproximação, um convite para entrar na dança ou toque dos umbigos. (MANHÃES, citado em LORA KRSTULOVIC, 2016, p. 27-28)

Uma outra dança muito especial que conheci neste contexto, mas que já havia conhecido nas aulas, fundada há menos de 40 anos, chama-se *cacuriá*, e tive a

sorte de conhecê-la na grande festa de São João. Comandada por Dona Tetê, sua fundadora, e suas filhas e netas, pude perceber o caráter familiar, e a forte participação de jovens homens e mulheres. Também sua sensualidade, alegria, ludicidade e cadência. Na maioria das coreografias, se realizavam movimentos de animais que eram cantados nas letras das músicas e que tinham um duplo sentido, fato que resultava cômico para o público. No final da apresentação, também fomos convidados a dançar.

O cacuriá é uma dança de origem maranhense. Ela acontece durante a Festa do Divino Espírito Santo da região, uma das festas mais importantes do estado. Durante a festa, várias danças são apresentadas, como o Boi com seus diferentes sotaques, o Tambor de Crioula e o cacuriá. A dança é feita em formato de roda, organizada em pares de homem-mulher que dançam em uníssono com o mesmo movimento. O ritmo é dado por caixas do divino (instrumento de percussão) e flauta, sempre há uma pessoa que introduz a ladainha, seguida pelos participantes que, além de dançar, respondem ao coro. (LORA KRSTULOVIC, 2016, p. 28)

33

Mais perto do Rio de Janeiro, em 2013, fui convidada a assistir um encontro de jongueiros do Quilombo São José. Era um encontro de *jongo do sudeste*, em que participaram grupos de diferentes comunidades vizinhas, grupos de dança de diversas cidades do Brasil (principalmente São Paulo e Rio de Janeiro), cientistas sociais, gestores culturais e demais interessados na manifestação. O evento resultou numa festa que começou com uma deliciosa feijoada, depois os grupos de crianças abriram a dança, realizada em diferentes rodas; posteriormente, os adultos interviriam, tocando e dançando jongo e samba seguindo o mesmo ordenamento.

O jongo, caxambu, batuque ou tambu consolida-se como forma expressiva e lúdica da população escrava que se concentrava nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região sudeste do Brasil (Dossiê IPHAN 2005, p, 19). Se apresenta nas festas de santos padroeiros, as do período junino, de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Rita, as de algumas divindades afro-brasileiras, como Iemanjá e os Pretos Velhos, as comemorações do Dia do Trabalho (1o de maio) e do Dia da Consciência Negra (20 de novembro), bem como nos aniversários de pessoas importantes das comunidades. (IPHAN, s/p)

Antes da meia noite, as pessoas mais velhas, acompanhados dos seus filhos e/ou netos, todos vestidos de branco, acenderam uma fogueira já preparada no centro de uma grande roda integrada pela comunidade e pelos visitantes; um momento sagrado de conexão com sua ancestralidade africana. O ritual do jongo do Quilombo São José foi realizado no meio de um enorme público interno e externo. Após as conversas, conclui que esse compartilhamento tão abrangente do ritual com a sociedade de fora, não teria sido desse jeito se não tivesse acontecido um processo de patrimonialização, que, mesmo com seus fortes conflitos, valorizou uma manifestação antes profundamente discriminada.

Cabe acrescentar que o jongo também faz parte da cultura afro-carioca urbana, e desde muitos anos é realizado mensalmente na Lapa, um ponto de referência importante da cidade e lugar de resistência de vários grupos de música e dança de raiz afro.

Seguindo o percurso, em 2013, já tendo conhecido o Recôncavo, assisti à festa de São João, em Mosqueiro, Sergipe. No dia 23 de junho, véspera do dia do santo, após o ritual onde se escolheu o mastro, ele foi levado à casa que organizava a festa e plantado no meio do quintal; logo depois, à noite, houve a reza ao santo e finalmente uma bela roda de samba de coco, que começou de noite e se estendeu até o amanhecer, cheia de cantos, música, dança e coletividade, onde todas e todos participamos. A celebração esteve integrada pela família organizadora, pessoas da comunidade e, como em todas as outras festas, pessoas de fora: estudantes, pesquisadores, dançarinos, músicos e outras/os interessados na cultura popular.

O coco, ou samba de coco, tem sua área de influência na região litorânea de alguns estados do Nordeste, assim como no sertão nordestino. Câmara Cascudo e Mário de Andrade consideram Alagoas como o berço originário do coco, mas tem sua força em Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Sergipe, e até no Maranhão. “A influência africana é visível, mas sabemos que a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas, especialmente dos tupis da costa” (CASCUDO, 2002, p. 292). A

coreografia é formada por uma roda de dançarinos que giram da direita para esquerda. “Enquanto repetem em coro a resposta de coco tirada pelo solista, ao mesmo tempo que os da roda, e marcam o ritmo com uma pisada forte. Um dançarino vai para o meio da roda e, com uma umbigada, chama outra pessoa para o solo e assim sucessivamente” (SABINO; LODY, 2011, p. 53)

As danças de roda do Recôncavo Baiano

Finalmente, cheguei à região conhecida como Recôncavo Baiano, um território que contorna a baía de Todos os Santos no estado da Bahia, com povoados cheios de água doce e salgada, mas também cheios de história e diversidade, lugares onde conheci pessoas amáveis, solidárias, alegres e carinhosas; uma cultura com a qual senti uma identificação que ainda não sei descrever com palavras. O Recôncavo foi o lugar onde ao fim, fiquei para fazer a pesquisa central sobre o samba de roda.

Muito brevemente explico que o Recôncavo apresenta uma configuração social composta historicamente por uma grande quantidade de africanos e africanas que foram deslocados para trabalhar em plantações e engenhos de açúcar. O geógrafo Milton Santos conta como até a metade do século XIX a atividade agrícola foi a maior responsável pela organização, localização e desenvolvimento das povoações (SANTOS, 1960, p. 19). Após a abolição da escravidão, os habitantes dedicaram-se principalmente a roça, pesca e mariscagem. Assim, a grande maioria dos mestres de samba, capoeira, maculelê etc., que conheci, cresceram realizando essas atividades e produzindo alimentos para o consumo familiar e comunitário. É importante assinalar a existência de pessoas indígenas na conformação familiar do Recôncavo, fato pouco trabalhado na pesquisa, mas sempre realçado pelas pessoas mais velhas com que falei.

Em relação à dança, a primeira que veio à minha cabeça, como estrangeira, foi a capoeira; a grande expansão que teve nas últimas décadas, fez que muitos amigos e amigos do México pertençam a grupos, e eu mesma já tinha experimentado aulas tanto no México quanto no Rio de Janeiro. Sabia também da presença de duas capoeiras, a capoeira de Angola e a regional, ambas desenvolvidas no espaço da roda. Observei, então, como esta dança-luta-jogo afro-brasileira, desenvolvida principalmente nos estados da Bahia e Rio de Janeiro, é uma atividade cotidiana, sobretudo para as crianças e jovens. Depois de sua patrimonialização em 2014, tornou-se obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira na escola, e isto levou a que se incluísse a capoeira como parte da educação no Recôncavo e algumas outras instituições educativas do Brasil. Me dei conta de como a longa história de migração e revalorização da capoeira fez com que tenham se retomado alguns conceitos e metodologias de ensino no samba de roda: sobretudo a figura do mestre e o respeito que os alunos devem a ele.

36

No Recôncavo, a capoeira convive intensamente com o samba de roda. Os mestres de capoeira com que conversei sempre chegavam à conclusão de que as manifestações de roda do Recôncavo formavam parte duma mesma família, isso pela estrutura dos versos, o canto, os instrumentos utilizados e as dinâmicas efetuadas. Elementos similares nas rodas de capoeira e samba são também a ritualidade, sua multidimensionalidade e o aprendizado incorporado através da observação e a experiência (LORA KRSTULOVIC, 2016).

Existe também uma outra dança-luta, chamada maculelê, que conheci em Santo Amaro. Utiliza-se um jogo de bastões de madeira que, ao mesmo tempo em que ataca ou defende, faz música, funcionando como percussão e acompanhado de cantos e toque de atabaques e agogôs. O atacante pode avançar sobre um ou mais dos seus companheiros usando apenas um bastão, ao passo que os atacados se defendem. Segundo as fontes e o conversado com o mestre, o maculelê é praticado só na região do Recôncavo. As pessoas que vi

praticando faziam parte de um grupo de capoeira de Angola e praticavam numa escola. Outras vezes em que assisti o maculelê foi nas festas do bembé do mercado e na festa da Purificação de Santo Amaro.

Já em Acupe, comunidade quilombola, distrito de Santo Amaro, num festival de Samba de Roda, tive a oportunidade de observar e filmar o *nego-fugido*, uma manifestação impressionante de teatro, dança e música que, embora tenha deixado de se realizar em vários povoados ou cidades, segue sendo muito vigente em lugares como este. Todo mês de julho, por ser o mês da independência da Bahia, acontece o *nego-fugido*, onde cada final de semana conta-se uma parte da história da escravidão e a libertação dos escravos do domínio dos portugueses, através de encenação nas ruas. A performance é também realizada em roda, com música de atabaque e atuação de vários personagens históricos. O último final de semana termina com a libertação dos escravos, momento de festejo no centro da roda, tocando e dançando samba de roda, com o gesto corporal de levantar os braços e sorrir como expressão da alegria suscitada pela sua libertação.

Finalmente, como parte das atividades do mês da consciência negra, em novembro, assisti uma outra dança-teatro em roda chamada de *Puxada de rede*, que representa a pesca abundante durante os meses de outubro a abril, e a pesca de “arrastão” onde são necessárias mais de cem pessoas para utilizar a rede, feita com até mil metros de corda. Na representação, são repetidos cantos, alguns agradecimentos e saudações à orixá Iemanjá.

Um outro espaço que não posso deixar de mencionar são as rodas que caracterizam as festas de candomblé e umbanda. As festas transcorrem numa grande circunferência que abarca o barracão inteiro. Os atabaques são colocados sempre no mesmo lugar e a roda é completada por cadeiras que circundam o espaço, dispostas para os assistentes. Desde o início da festa, outra roda é formada no interior da roda maior, conhecida como xirê, com cantos,

toques de atabaque e danças realizadas em forma circular, onde os orixás são chamados numa ordem que varia segundo a nação de candomblé:

Começa obrigatoriamente por Exu, para terminar por Oxalá, que é o senhor do céu e o mais elevado dos Orixá. Mas, com exceção do primeiro e do último termo do xire, reina a maior variedade na ordem dos termos intermediários; quando muito poder-se-ia dizer que, nas manifestações, muitas vezes se começa pelas divindades mais violentas como Ogum, para ir progressivamente para as mais velhas ou as mais calmas... os cânticos, todavia, não são apenas cantados, são também “dançados”, pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador. O gesto, juntando-se a palavra, a força da imitação mimética auxiliando o encantamento da palavra, os Orixá não tardam a montar em seus cavalos à medida que vão sendo chamados. (BASTIDE, 1961, p. 26)

Assim como as danças que mencionei anteriormente, o xirê está composto essencialmente de dança, canto, música e representação dos orixás e caboclos – estas últimas, entidades que representam os “índios” e outras figuras com características semelhantes.

Existem também as festas de caboclo onde acontecem *sambas de caboclo*, nas quais são entoados e dançados sambas específicos com letras para estas entidades. Independentemente da nação, todas as casas de candomblé que conheci efetuam estas festas, já que, assim como cada adepto ao candomblé tem os seus orixás para cultuar, também tem o seu próprio caboclo. As pessoas me informaram que os caboclos “gostam de sambar”. E é tanto o gosto pelo samba que muitas vezes estas entidades aparecem incorporados quando os sambas são entoados, e é através do samba que os caboclos se comunicam e mandam mensagens: “Os caboclos dançam no centro da roda um por vez mas tem momentos em que vários dançam ao mesmo tempo, cada um com suas características particulares mas sempre no mesmo espaço e se dirigindo ao tambor” (LORA KRSTULOVIC, 2016, p. 72).

Assim, alguns terreiros convidam grupos de samba de roda que assistem especialmente às festas de caboclo e de exu e tocam as toadas específicas para

essas entidades. Em algumas outras festas, tocam samba de roda no final da festa de orixás ou festas históricas e comemorativas do candomblé, como o Bembé do Mercado: “Os toques para os exus se alternam com os sambas de roda tocados pelo grupo, estes últimos, ao parecer, funcionam como momentos de relaxamento, e distensão” (LORA KRSTULOVIC, 2016, p. 73).

O samba de roda

Para fechar o trajeto com chave de ouro, não poderia faltar o samba de roda, manifestação cultural que tive a honra de pesquisar durante o doutorado e ainda depois dele. Foi em novembro de 2012, quando assisti pela primeira vez ao festejo da patrimonialização do samba. Na casa de cultura de São Francisco do Conde, o grupo Filhos da Pitangueira apresentou o seu repertório composto de *samba chula*. No final da apresentação as mulheres fizeram questão de que eu entrasse na roda para dançar, para mim, foi uma espécie de ritual de iniciação porque uma delas me levou pela roda me ensinando cada um dos movimentos do samba, incluindo a umbigada.

O samba de roda, como o mesmo nome diz, transcorre num espaço circular com músicos, coristas/dançantes e observadores/participantes que fazem parte dela. No contorno, agrupam-se os músicos com seus pandeiros, atabaques, violão e cavaquinhos, também os cantadores, que quase sempre também tocam o pandeiro; os músicos são sempre a referência principal do espaço, e quando o samba é apresentado por um grupo, as mulheres/dançantes fecham a roda e as outras pessoas ficam atrás, podendo participar em algum momento do samba. No caso de ser uma roda de samba tradicional, sem grupo, qualquer pessoa faz parte da roda e pode participar tocando, cantando ou dançando. O espaço do meio é usado somente para dançar, as sambadeiras que fazem parte dos grupos têm a obrigação de entrar e dançar ordenadamente e,

tradicionalmente, as pessoas que integram a roda podem só bater palmas, cantar ou simplesmente observar

Ao longo dos quatro anos de pesquisa morei por temporadas em Santo Amaro, Saubara e Cachoeira pesquisando a transmissão da dança e da música nos grupos de samba mirim. Parte central da metodologia de trabalho foi acompanhar os ensaios dos grupos nas comunidades quilombolas de Acupe e Iguape, mas principalmente o Grupo Mirim da Vovô Sinhá, na cidade de Saubara. Nesses anos, presenciei as festividades tradicionais, espaços e lugares de pertencimento do samba de roda, como as festas de São João, Santo Antônio e Cosme e Damião; também os sambas nas festas de aniversário, festas de caboclo e de candomblé e os que faziam parte de festivais ou experiências mais institucionais, algumas organizadas pelos filhos dos sambadores/as que tinham virado gestores culturais e outros por organismos governamentais.

40

Não caberia neste artigo uma descrição minuciosa de cada um dos sambas e da minha experiência inteira no Recôncavo e especificamente nos sambas, só finalizo esta parte dizendo que o fato de ter compartilhado com sambadeiras e sambadores, ter dançado, comido, cozinhado para os santos, conversado e até tocado samba, além de ter enriquecido meu conhecimento e espírito, me deixou um panorama muito claro da importância dos “batuques” na história e presente das populações do Recôncavo.

O fato de ter investido tanto tempo em observar os ensaios e a forma de transmissão da memória em cada um dos grupos de crianças me fez ver a importância dos mestres e mestras como guardiões de saberes que só eles conservam, deixando um conhecimento inestimável para as próximas gerações. Teve destaque também o valor da família consanguínea, religiosa e festiva na transmissão do conhecimento, assim como elementos que até hoje são pouco valorizados na transmissão cultural, como o jogo, os espaços comunitários, a

regularidade da prática, a alegria e a criatividade no momento do ensino-aprendizado.

Os batuques e a continuidade da memória afro-brasileira

As vivências que experimentei na primeira etapa de pesquisa me deram um maior entendimento das danças afro-brasileiras, apreciando semelhanças e diferenças entre elas, compreendendo melhor sua estrutura e organização, assim como as diversas formas corporais e sua estrutura rítmica. Também ajudaram a ter um panorama geral do processo atual que vivem as danças e músicas afro-brasileiras, num momento imbuído das políticas nacionais (e internacionais) de salvaguarda.

Depois de observar a diversidade de expressões de danças, e o processo que estava vivendo a dança tradicional afro-brasileira, quis saber mais sobre como crianças, adultos e as pessoas mais velhas estavam se adequando aos planos de salvaguarda, feitos para dar continuidade a suas tradições. Também me interessei sobre como estava sendo a convivência entre o tradicional e o moderno, já que, como descrevi anteriormente, todos os “batuques” estavam sendo apresentados em palcos para um público externo, para isso, as comunidades estavam se reorganizando em “grupos” – no caso do Recôncavo de forma muito intensa. A enorme quantidade de grupos e casas de samba, fenômeno recente, encaixado nas novas políticas culturais patrimoniais me pareceram importantes para entender os novos processos de transmissão da memória da dança e da música. Vi, então, como o samba de roda expressava fortemente as minhas inquietudes.

Escolhi o samba de roda depois de ver a forte organização dos sambadores e sambadeiras e o seu empenho em dar continuidade a esta tradição, o trabalho

de campo deixou ver como o processo de salvaguarda que tem vivido o samba de roda tem envolvido uma grande quantidade de população interna, além de pessoas e instituições externas. Por outro lado, como temos visto, a região do Recôncavo Baiano é extremamente rica em manifestações feitas em roda: o maculelê, a capoeira, o samba de roda, o samba de caboclo, puxada de rede etc.

Depois da viagem à região, e de constatar essa diversidade de manifestações culturais dentro do meu foco de pesquisa, pude ver a roda como espaço de organização social e simbólica onde se transmite e recria a memória corporal (LORA KRSTULOVIC, 2011). Me apoiando no pesquisador Paul Connerton, que elabora o conceito de memória incorporada, vi o samba de roda e os batuques em geral como expressões transmitidas e conservados pelo corpo através de “performances (mais ou menos) rituais” (CONNERTON, 1993, p. 4). O autor, procurando a explicação da transmissão nas práticas não inscritas “na tradição e como tradição”, aborda duas áreas da atividade social: as práticas corporais e as cerimônias comemorativas.

No caso dos novos espaços de representação dos batuques, um aspecto importante na transmissão seria a repetitividade destas cerimônias comemorativas, seja em datas tradicionais ou recentes, como os dias em que se festeja a patrimonialização em cada um dos casos. As cerimônias comemorativas, ao serem pensadas como performances, devem ser pensadas como hábitos que se repetem ciclicamente. A memória incorporada nos permite reproduzir uma atividade a partir de códigos sedimentados no corpo; atividades de técnicas e gestos, como disse Diana Taylor, as performances são “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina comportamento reiterado” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Os batuques, então, têm sido a forma em que se têm reproduzido parte importante da memória destas populações, através de dança, música e rituais, uma forma de conservação e reprodução das memórias ancestrais unificadas no corpo.

Quanto à transmissão das memórias às gerações recentes, sempre lembro de uma frase da pesquisadora Margaret Mead, que escreveu em 1970:

Até faz muito pouco tempo, os adultos podiam dizer: sabe duma coisa? Eu tenho sido jovem e você nunca tem sido velho. Mais os jovens de hoje podem responder: “Você nunca tem sido jovem no mundo no que sou jovem eu, e jamais poderás sê-lo” (MEAD, 1970, p. 92).

Que podemos dizer hoje sobre as novas gerações de crianças e adolescentes afro-brasileiras interessadas nos batuques? Como é possível a transmissão intergeracional quando vemos uma diferença tão acentuada no mundo, em que os valores familiares e comunitários têm mudado tão acentuadamente e, em alguns casos, têm se perdido; em que a indústria musical e cultural tem alcançado outras dimensões globalizantes, afetando os lugares mais recônditos; em que podemos saber o que se toca e se dança em outros lugares do mundo em questão de frações de segundos; em que as crianças do interior da Bahia têm celulares com Whatsapp, Facebook e Instagram e podem pesquisar sobre qualquer tema. Em que a “educação” é percebida de forma tão diferente, vinda de escolas onde se aprendem coisas que os avós ou ainda os pais e mães nunca aprenderam; crianças que nos momentos livres são proibidas de brincar na rua pelo medo da violência provocada pelo narcotráfico e pela polícia. Ainda neste contexto, as crianças e adolescentes negras do Brasil, reconstroem a sua história e memória através dos batuques, e afirmam sua identidade mostrando ao mundo um conhecimento valorizado com a patrimonialização e os governos que apoiaram as iniciativas da UNESCO, muito diferente ao momento vivido hoje em dia, sobre o qual poderei escrever mais objetivamente depois de voltar dum novo trabalho de campo pós-pandêmico.

Fecho ressaltando o valor das políticas culturais que fortalecem e valorizam as diversas culturas brasileiras, mas, neste caso específico, as afro-brasileiras. Essas políticas que ajudam a criar redes de apoio, que trabalham contra o racismo e a discriminação e em prol dos direitos humanos, que outorgam uma vida digna aos mestres e mestras da cultura popular, mas também aos mediadores ou gestores culturais, assim como aos adolescentes e crianças que, através dos batuques, tentam fortalecer sua identidade e absorvem a memória dos seus antepassados para transmiti-la às gerações que estão por chegar.

Referências

- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2002.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Portugal: Celta Editora, 1993.
- DOSSIÊ IPHAN. *Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2006.
- LORA KRSTULOVIC, Rosa Claudia. *Con el Diablo en el cuerpo*. La concepción del Diablo en danzas de tradición afroamericana: los casos de Chuao y Portobelo. (Tese de mestrado em Estudios Latinoamericanos). UNAM, Ciudad de México, 2011.
- LORA KRSTULOVIC, Rosa Claudia. *A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do Recôncavo*. (Tese de doutorado em memória social). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.
- MANHÃES, Juliana. *Um convite à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique*. (Tese de doutorado em Artes Cênicas) PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.
- MEAD, Margaret. *Cultura y Compromiso*. Estudio sobre la Ruptura Generacional. Argentina: Granica Editor, 1970.
- NOBREGA, Antonio. *Naturalmente, teoria e jogo de uma dança brasileira*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade Nacional de São Paulo, 2012. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300027. Acesso em: 10 ago. 2021.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul. *Danças de matriz africana*. Antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Editorial Pallas, 2011.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais, 2013

LIGIERO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2012.

LIGIERO, Zeca. *Corpo a Corpo*. Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Editorial Garamond, 2011.

Recebido em: 30 de agosto de 2021

Aprovado em: 22 de novembro de 2021