



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC
DOUTORADO

UM CONVITE À DANÇA:
PERFORMANCES DE UMBIGADA ENTRE BRASIL E
MOÇAMBIQUE



JULIANA BITTENCOURT MANHÃES

Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes – UNIRIO
Maior 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC
DOUTORADO

UM CONVITE À DANÇA:
PERFORMANCES DE UMBIGADA ENTRE BRASIL E MOÇAMBIQUE

JULIANA BITTENCOURT MANHÃES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.
Linha de pesquisa: Estudos da Performance e Discursos da Imagem e do Corpo – PCI

Orientador: Prof. Dr. Zeca Ligiéro

Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes – UNIRIO

Maior 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC
DOUTORADO

UM CONVITE À DANÇA:

PERFORMANCES DE UMBIGADA ENTRE BRASIL E MOÇAMBIQUE

JULIANA BITTENCOURT MANHÃES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. Zeca Ligiéro (UNIRIO/PPGAC)

Profa. Dra. Eloisa Domenici/ UFBA

Profa. Dra. Inaicyra Falcão /Unicamp

Profa. Dra. Nara Keiserman (UNIRIO/PPGAC)

Profa. Dra. Joana Ribeiro (UNIRIO/PPGAC)

Maior 2014

Dedico este trabalho aos mestres e brincantes que conheci no Brasil e em terras moçambicanas e ao meu companheiro Sergio Castanheira, que me acompanhou com muito carinho em toda a trajetória desta história!

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Zeca Ligiéro, meu orientador, pelo estímulo na construção deste trabalho, sua atenção e otimismo. Agradeço de coração a confiança que depositou em mim, fato que com certeza contribuiu para essa parceria.

À professora Renata Gonçalves da banca de qualificação, que me ajudou nos caminhos para seguir esta trajetória de pesquisa e às professoras que aceitaram estar em minha banca de defesa: Inaicyr Falcão, Eloisa Domenici, Joana Ribeiro e Nara Keiserman – que me acompanha desde o mestrado e que também participou na qualificação – e à professora Enamar Ramos, que além de suplente me permitiu levar as danças brasileiras para suas aulas.

À CAPES pela bolsa de doutorado por um ano e a concessão de bolsa PDSE que possibilitou a experiência em Moçambique. À FAPERJ pela concessão de bolsa de estudos de doutorado.

A Telma Romani, Jana Castanheira pelos apoios e paciência.

Ao funcionário Marcus do PPGAC pelo apoio frequente e os diretores Paulo Merísio e André Gardel que foram prestativos a todo o momento em que foram solicitados.

Ao Nepaa (Núcleo de Performances Afro-Ameríndias) e muitos amigos como: Alissan pela companhia em pesquisa de campo e ajuda nos registros; Tatiana Damasceno e Monica Costa pela cumplicidade no palco com nossos trabalhos artísticos e nossas pesquisas sobre corpo; Denise Zenícola pelos diálogos sobre dança; Ausônia Bernardes pelo entusiasmo em minha pesquisa; Aressa Rios pela cumplicidade até na hora de entrega da tese; Sara Passabon por compartilhar moradia em Maputo; Licko Turle e Jussara Trindade pelas parcerias.

À equipe do espetáculo Umbigar, especialmente a Thaís Teixeira, Martha Avellar e Samara Martins pelo cuidado na produção do trabalho. Às diretoras Paula Aguas e Natasha Mesquita pelos diálogos e carinhos. À Vanessa Machado parceira de muitos caminhos.

Ao grupo de pesquisa Pratco pelos diálogos e por acreditarem no meu trabalho, Fabiana Eramo pelas cumplicidades e ajuda nas transcrições, Raquel Selig pela energia boa, Aline Paes pelo entusiasmo, Endi Vasconcelos pela alegria, Caju pela força.

A Ane Rocha, minha primeira mestra de teatro e que me instigou a escrever o projeto e entrar no doutorado.

A Fábio Simões pelos diálogos sobre música em Moçambique.

A Marcia Guimarães pelo suporte emocional e corporal.

A Wilson Jesus massagista e Sergio acupunturista que restabeleceram minhas energias.

A Gabriel Jauregui pelas belas imagens de tambor de crioula; Marcello Gabbay pelas imagens de lundu; a Rodrigo Folhes, Bianca Brandão e Luisa Pitanga pelas imagens de jongo.

Aos amigos de coração que de alguma maneira estiveram presentes nestes momentos solitários: Alina Braga; Miza Carvalho, Joana Araújo, Marisa Silva, Chris Alcântara, Matilde Vilela, Michele Campos e Daniela Santos, pelos recados e telefonemas queridos que com certeza me deram força para cumprir essa jornada.

Aos amigos do Núcleo As Três Marias: Claudia Brito, Evandro Ifé, Dilmar José, Rafael Rodrigues, Cacau Amaral e Fernando Mendonça pelas inspirações festeiras e os trabalhos coletivos. A Fafá e Gegê, dupla festeira que se tornou uma parceria fundamental.

A Ricardo Schrappe, criador das imagens. Ao querido Marcelo Folgosi que se propôs a compartilhar a leitura de alguns textos em inglês. E a Ricarda Mendes pelas revisões e amizade.

A Letícia Carneiro pelas ideias e clarezas em minhas escolhas e trajetórias.

A Michele Christina e Bárbara Vento pela ajuda nas transcrições.

A Sergio Costa pelas conversas sobre tambor de crioula e as inspirações com a cultura do Maranhão.

A Rose Coreira por compartilhar a umbigada na roda. A Mestre Betinho e Caixeira Malá pelas conversas e batucadas.

A Seu Apolônio, Nadir Cruz, Abel Teixeira e toda família do Boi da Floresta pelo aprendizado na brincadeira.

A Fátima Diniz e Paulo Melo Souza pelos cuidados em Alcântara. A Mundicarmo e Sergio Ferretti pelos diálogos preciosos.

Ao professor Paulo Raposo por ter me recebido e me hospedado tão bem em Lisboa.

A Julia Emília, minha primeira mestra de dança que me mostrou a potência da cultura popular para a linguagem da dança e do teatro, me iniciando.

A Marília Carneiro pelos diálogos sobre Moçambique e por compartilhar autores e amigos.

Khanimambos Moçambicanos:

A Luisa Duarte por ter me recebido em sua casa e ter sido a primeira a me apresentar Maputo.

A Tenka Dara que me iniciou com seu filme documentário e passou contatos virtuais que iniciaram a minha pesquisa.

A Maria Luiza Mugalela pela atenção que me deu em entrevista e na Escola Nacional de Dança, me permitindo assistir às aulas de danças tradicionais, me explicando sobre cada uma delas.

A Quito Tembe que recebeu meu espetáculo Umbigar durante Semana de Dança Contemporânea.

Ao dançarino Idio Chichava pelas trocas e diálogos sobre a relação do tradicional e o contemporâneo e por ter sido acolhida na casa de sua família em festividade de final de ano.

Aos bailarinos Mitozinho por ter me acompanhado em vários lugares de Maputo; a Paciência pela generosidade em ter me levado para ensaio do grupo Xindiro; a Judith que me ensinou os movimentos das danças Moçambicanas; a Augusto e Elias Manhiça do grupo Wuchene por toda ajuda carinhosa quando estava em Maputo e depois por e-mails respondidos prontamente. A Edna Jaime pela entrevista e conversas; ao Pak e Oswaldo pelos diálogos sobre dança.

A Maria Helena Pinto por ter me recebido em sua casa em uma tarde de longas conversas.

A David Abílio e Virgílio Sitole por compartilhar seus escritos e terem me concedido gentilmente entrevistas.

Ao músico Timoteo Couche pelas importantes conversas sobre a marrabenta e João Cabral por ter facilitado a vida musical de meu companheiro em Maputo.

A Wanda Amaral e Wilson Adão do Fundo Bibliográfico que me cederam importantes materiais para minha pesquisa.

À amiga Lia Laranjeira por todos os diálogos, parcerias e indicações.

A Marílio Wane pelos diálogos em Maputo e depois por e-mails que me ajudaram muito no esclarecimento de questões sobre Moçambique. A Victor Chibanga por todo o acervo compartilhado; a Fernanda Gusso e José Miguel que me trouxeram ensinamentos para a vida; a Antônio Prista que abriu sua casa; a Nilza Laice por ter me dado o contato do grupo Tofu da Mafalala abrindo os caminhos; a Miguel Prista e Gabriel Limaverde pelas conversas, sambas e passeios.

Aos brasileiros em Maputo: Felipe Nascimento, que me ajudou no registro com Tufo da Mafalala e Patrícia Neves pelas conversas e olhares sobre a cidade de Maputo.

A Momad e Mama Zaquia do Tufo da Mafalala e todas as mulheres e musiqueiros do grupo, pela companhia.

A Abdul Imede, meu mediador em Nacala Porto, que me acompanhou nos registros e descobertas de batuques.

Ao orientador Nataniel Ngomane que abriu as portas de possibilidades para articular a pesquisa de campo, passando muitos contatos e direcionando o olhar, e a todos os estudantes da ECA com quem dialoguei e vivenciei no workshop de performance.

A Mãe Lusa, Pai Euclídes e Pai Jacob pelas crenças e fé na vida.

A leitura cuidadosa e revisão final da amiga Fernanda Mello, que mesmo em tempos de mudança fez questão em estar junto comigo nessa empreitada final.

As minhas madrinhas Cláudia Barcellos e Cecília pelos carinhos e cuidados.

Ao meu padrinho Agostinho Marques que aposta no meu caminhar.

Ao meu pai Luiz Manhães que vem me acompanhando neste território acadêmico e também nos festeiros, sempre me dando muita força para continuar. E aos irmãos Pedro, Izabel e Maria pelas cumplicidades em família.

A minha querida mãe Elisabeth Bittencourt pela admiração em minha trajetória e por estar atenta para o que for necessário e desejado, sempre me inspirando pela sua alegria de vida e divina.

Ao meu amado Sergio Castanheira por ter sido tão solícito e disposto em ajudar durante esses quatro anos e principalmente pela presença amorosa e bem humorada.

Aos meus ancestrais, em nome da tribo da família do pai e em nome da tribo da família da mãe!!!!

Mulher é linha curva. Curvos são os movimentos do sol e da lua. Curvo é o movimento da colher de pau na panela de barro. Curva é a posição de repouso. Já reparaste que todos os animais se curvam ao dormir? Nós, mulheres, somos um rio de curvas superficiais e profundas em cada palmo do corpo. As curvas mexem as coisas em círculo. Curvo é útero. Ovo. Abóboda celeste. As curvas encerram todos os segredos do mundo.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche, uma história de poligamia*. 2. ed. Lisboa: Ed. Caminhos outras margens, 2002. p. 4

Um convite à dança: Performances de umbigada entre Brasil e Moçambique

RESUMO

Esta investigação tem como objeto a experiência prática e teórica nas performances culturais com batuques de umbigada no Brasil e em Moçambique, traçando um paralelo entre essas danças – cuja gestualidade é o impulso que vem da região da bacia pélvica – organizando uma família de danças entre esses dois países. Ao diferenciar suas características, a partir dos contextos festivos ou espetaculares, bem como através dos elementos do jogo e do ritual com base na brincadeira, propõe a hipótese de que o ato de jogar é o elemento que sustenta a continuidade da performance cultural. O corpo em jogo produz um estado de presença, em que a atenção e o diálogo entre os brincantes/performers que dançam, os que tocam e dançam, além de toda a relação com a roda, fortalecem a conexão entre o corpo indivíduo na busca de seu estilo pessoal, enredado com os saberes ancestrais do corpo coletivo de cada batuque e dança de umbigada.

Palavras chave: Danças e batuques de umbigada; Performance cultural; Jogo; Brincadeira; Presença.

An Invitation to the Dance: *Umbigada* Performances between Brazil and Mozambique

ABSTRACT

The object of this research is the practical and theoretical experience in cultural performances with *umbigada* drums in Brazil and Mozambique, making a comparison among these dances - whose gestures are based on the impulse coming from the pelvic basin region - and organizing a family of dances between these two countries. By differentiating their characteristics, considering both the spectacular and festive contexts, as well as through the elements of play and ritual based on the fundament of playfulness, this research proposes the hypothesis that the act of playing is the element which maintains the continuity of cultural performance. The body at play produces a state of presence, where the attention and dialogue among dancing players/performers, the people who play and dance, and the whole relationship with the *roda* (circle) strengthen the connection between the individual body in search for his/her personal style, entangled with the ancestral knowledge of the collective body of each *umbigada* drumming and dancing.

Keywords: *Umbigada* Dancing and drumming; Cultural performance; Play; Playfulness; Presence.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas

ARPAC – Arquivo do Patrimônio Cultural

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CICIBA – Centre International des Civilisations Bantu

ECA – Escola de Comunicação e Artes

FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

FUNCMA – Fundação Cultural do Maranhão

IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis

IFCS – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISARC – Instituto Superior de Artes e Cultura

NEPAA – Núcleo de Estudos de Performances Afro-ameríndias

NYU – Universidade de Nova York

PALOP – Países de Língua Oficial Portuguesa

PDSE - Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior

PRATCO – Práticas e teorias do corpo entre o tradicional e a contemporaneidade

UEM – Universidade Eduardo Mondlane

UFPA – Universidade Federal do Pará

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFRB - Universidade Federal do Recôncavo Baiano

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNESP – Universidade Estadual Paulista

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UP – Universidade Pedagógica de Moçambique

USP – Universidade São Paulo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto da capa: Umbigada no Tambor de crioula. Foto Gabriel Jauregui e Micaela Neiva

Capítulo 1

Figura 1: Imagens do Batuque de Rugendas

Figura 2: Batuque em São Paulo, de Spix & Martius

Figura 3: Fandango Negro de Augustus Earle

Foto 1: Porto de Camará na Cidade de Salvaterra – Ilha do Marajó

Foto 2: Sede do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho

Foto 3: Músicos do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho

Foto 4: Dona Amélia Barbosa do grupo Cruzeirinho

Foto 5: Ensaio do grupo Cruzeirinho

Foto 6: Homens estalando os dedos chamando suas parceiras.

Foto 7: Dançarina em ensaio do Grupo Cruzeirinho.

Foto 8: Relação entre pares no lundu - Grupo Cruzeirinho

Foto 9: Relação entre pares no lundu - Grupo Cruzeirinho

Foto 10: Parelha do tambor de crioula quentando na fogueira

Foto 11: Umbigada entre coreiras

Foto 12: Umbigada com tambor grande em tambor de promessa no bairro do Maracanã

Foto 13: Umbigada em tambor de promessa no bairro do Maracanã

Foto 14: Umbigada no tambor no povoado de Quebra Pote

Foto 15: Mestre Felipe

Foto 16: Festa de São Benedito, Alcântara – Maranhão

Foto 17: Festa de São Raimundo dos Mulundus, Vargem Grande – Maranhão

Foto 18: Cartaz do Festejo de São Benedito, Alcântara

Foto 19: Igreja de Nossa Senhora dos Rosário, Alcântara

Foto 20: Festa de São Benedito, Alcântara com Mestra Marlene, Rose e Juliana Manhães

Foto 21: Roda de coco na praia

Foto 22: Umbigadas de par na roda do coco

Foto 23: Tamancos Coco Raízes de Arco Verde em oficina no Rio de Janeiro

Foto 24: Beth de Oxum Coco de Umbigada – Olinda, Pernambuco

Foto 25: Mestre Aurinha do Coco Olinda, Pernambuco

Foto 26: Dona Selma do Coco, Olinda – Pernambuco

Foto 27: Umbigada do Coco

Foto 28: Samba de Roda em Cachoeira, Recôncavo Baiano

Foto 29: Samba de Roda de Pirajuía, Recôncavo Baiano

Foto 30: Instrumento do Prato

Foto 31: Dona Edith do Prato

Foto 32: Casa do Samba de Roda de Dona Dalva

Foto 33: Dona Dalva em Cachoeira

Foto 34: Umbigada Samba de Roda Suerdick

Foto 35: Mestre Dona Dalva

Foto 36: Mestre Joselita Moreira de Saubara

Foto 37: Umbigadas no Samba de Roda com Recôncavo – Festa Tambor de Aleluia

Foto 38: Umbigadas no Samba de Roda com Recôncavo – Festa Tambor de Aleluia

Foto 39: Relação da dança entre pares - Quilombo São José da Serra

Foto 40: Tambores sendo afinados na fogueira

Foto 41: Mestre Darcy e Dona Sú

Foto 42: Vovó Maria Joana (mãe de mestre Darcy) com Clara Nunes ao fundo

Capítulo 2

Figura 4: Mapa África Austral. Fonte:
<https://sites.google.com/site/blocoeconomicos20131/sadc> Acesso em: 20, jan. 2014.

Figura 5: Mapa político de Moçambique. Fonte:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mo%C3%A7ambique_mapa.gif Acesso em 20, jan. 2014.

Figura 6: Mapa Linguístico de Moçambique. Fonte: Ngunga, Armindo. Introdução a Línguística Bantu, 2004:49.

Foto 1: Posturas do cotidiano

Foto 2: Posturas do cotidiano

Foto 3: Posturas do cotidiano

Foto 4: Mulheres carregando seus filhos nas costas em Nacala Porto.

Foto 5: Entrada da Escola Nacional de Canto e Dança

Foto 6: Diretora Maria Luiza Mugalela da Escola Nacional de Canto e Dança

Foto 7: Espetáculo Umbigar na Escola Nacional de Canto e Dança

Foto 8: Coordenador do grupo Wuchene Augusto (tocando timbila)

Foto 9: Coordenador do grupo Wuchene Elias José Manhiça (tocando djembe)

Foto 10: Judite Novela

Foto 11: Vasco André Wati (Mitozinho)

Foto 12: Troca cultural com oficina de danças brasileiras com grupo Wuchene

Foto 13: Troca cultural com oficina de danças brasileiras com grupo Wuchene

Foto 14: Instrumentos e tocadores grupo Wuchene

Foto 15: Rita Sousa Cossa (Paciência) do grupo Xindiro

Foto 16: Meninos do grupo Xindirinho

Foto 17: Grupo de mulheres macuas Tufo da Mafalala

Foto 18: Tocadores Tufo da Mafalala

Foto 19: Participação do Tufo da Mafalala no Encerramento do Festival de Batuques

Foto 20: Coordenadora do grupo Tufo da Mafalala Mama Zaquia Rachid

Foto 21: Coordenador do grupo Tufo da Mafalala Momad Sayid

Foto 22: Cena de Casamento com Tufo da Mafalala

Foto 23: Cena de dança da Marrabenta

Foto 24: Cena da dança da Marrabenta

Foto 25: Grupo Estrela Vermelha. Ilha de Moçambique

Foto 26: Paisagem Nacala Porto

Foto 27: Mediador Abdul Imede em frente a sua escola islâmica

Foto 28: Roda dança Nlupato

Foto 29: Detalhe do instrumento chocalho nas pernas

Foto 30: Movimento da pelve dança Nlupato

Foto 31: Instrumento do batuque Nlupato

Foto 32: Instrumento do batuque Nlupato

Foto 33: Instrumento do batuque Nlupato

Foto 34: Grupo Batuque Kacia

Foto 35: Musiqueiros do batuque Kacia

Foto 36: Roda batuque Kacia

Foto 37: Roda batuque Kacia

Foto 38: Grupo Cinema

Foto 39: Musiqueiros tocando e afinando os tambores

Foto 40: Musiqueiros tocando e afinando os tambores

Foto 41: Dançarina dançando de costas para os tambores

Foto 42: Dançarina dançando de costas para os tambores

Foto 43: Dançando para os tambores

Foto 44: Trocas culturais

Foto 45: Participação de Juliana Manhães na dança Cinema

Foto 46: Grupo Beleza Pura

Foto 47: Dançarinas do grupo Beleza Pura

Foto 48: Musiqueiros do grupo Beleza Pura

Foto 49: Troca cultural com o grupo Beleza Pura

Foto 50: Chocalho de pernas

Foto 51: Apito feito de chifre

Foto 52: Tambores cilíndricos com quatro pés.

Foto 53: Tambores macuas grupo Tufo da Mafalala

Foto 54: Tambor n'lapa com panela de barro

Foto 55: Tambor com estrutura de ferro sustentando

Foto 56: Tambores sendo afinados

Foto 57: Tambores do batuque Nlupato

Foto 58: Tambores do batuque Nlupato

Foto 59: Bailarina Edna Jaime

Foto 60: Bailarino Bernardo Guiamba (PAK)

Foto 61: Bailarino Osvaldo Passirivo

Foto 62: Bailarino Idio Chichava

Foto 63: Bailarino Vasco André Wait (Mitozinho)

Foto 64: Juliana Manhães apresentando Umbigar na Semana de Dança Contemporânea

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1 – As rodas das umbigadas	29
1.1) Corpo em jogo – Corpo brincante e suas ferramentas.....	30
1.2) Sentidos das umbigadas.....	35
1.3) Corpo e batuque.....	42
1.4) “A dança como ela é”.....	49
a) Lundu como berço musical e gestual.....	49
b) Tambor de crioula no Maranhão.....	63
c) Dança do coco.....	80
d) Samba de roda no Recôncavo baiano.....	90
e) Jongu no Sudeste.....	100
CAPÍTULO 2 – Diálogos e umbigadas em Moçambique	116
2.1) Primeiros passos: chegada, encontros e percursos.....	116
2.2) Localização e fatos históricos de Moçambique.....	128
2.3) Importância da dança para cultura africana.....	145
2.4) Danças tradicionais.....	149
2.5) Viagem ao norte de Moçambique.....	162
2.6) Danças de umbigada moçambicanas.....	180
2.7) Ponte criativa entre a dança tradicional e contemporânea em Moçambique.....	198
a) Artistas da dança entre o tradicional e o contemporâneo.....	204

CAPÍTULO 3 – Umbigadas entre Brasil e Moçambique.....	233
3.1 Fundamentos das performances tradicionais.....	233
3.2 Tipos de umbigada.....	243
3.3 A cena contemporânea e sua espetacularização no Brasil e em Moçambique.....	259
Considerações Finais.....	266
Referências Bibliográficas	273
Anexos.....	289

INTRODUÇÃO

A presente investigação das tradições de danças populares brasileiras de origens africanas desenvolvidas ao longo de 15 anos, bem como outras de semelhante teor em Moçambique, vivenciadas durante o período de seis meses, cujo foco principal é a gestualidade gerada a partir do umbigo (no Brasil conhecida como “dança de umbigada”), percebe, na execução destas danças em ambos os países, uma grande liberdade do *performer* em relação a sua própria expressividade e seu entendimento da tradição como algo de base para sua cultura.

A pesquisa teórica, seguida da pesquisa de campo em ambos os países, fundamentou o parentesco entre essas performances culturais, evidenciando similaridades nos padrões de movimentos presentes no Brasil, advindos da diáspora africana. Entretanto, alguns elementos hibridizaram-se, incorporando outras características em suas performances, e este estudo pretende revelar particularidades dessas danças, apontando, como hipótese, que o jogo é o elemento determinante para a constituição e continuidade dessas brincadeiras.

No Brasil, as performances advindas das tradições afro-ameríndias são as chamadas brincadeiras, espaços festivos que se deslocam entre o ritual, o jogo e o espetáculo, desenvolvidas pelos estudos pioneiros de Richard Schechner (2003). O jogo está presente nos encontros informais, na cena ritualizada e durante uma apresentação. Neste sentido, podemos entender que o brincante é um performer, é aquele que joga, se utilizando dos elementos lúdicos da brincadeira para usufruir de um corpo disponível, cuja presença atua na memória e no estado de atenção do corpo indivíduo e corpo coletivo.

Um convite à dança é o jogo corporal das performances de umbigada, em que cada brincante está convidado a entrar na roda, e os tambores fazem uma espécie de chamamento no qual a entrada “da porta” está aberta a todos aqueles corpos que se permitem incorporar às pulsações tocadas, reverberando para uma relação coletiva, em que circulam códigos em comunhão. Os pés no chão, quando sapateiam, plantam, selam e amassam a terra ao dançar, nutrem-se dessa base simbólica que é a terra, representada pela força do passado da memória, o presente que torna o corpo vivo e o futuro representado pela esperança na transmissão

dessas gestualidades. É a roda e o movimento que personificam esses três tempos. É um espaço circular e aberto para a brincadeira, para o usufruto do divertimento, para construção da liberdade coletiva, que cultiva a tríade do cantar-dançar-batucar, como afirma Fukiau,¹ como base para a criação de sentidos para suas vidas. Esse chão, enquanto lugar de ancestralidade e conexão com os ancestrais, trazem os elementos do “invocar, honrar e cultivar” como base para o chão que pisamos (Ligiéro, 1998:153). As danças de umbigada tanto no Brasil quanto no território africano, mais especificamente em Moçambique, revelam que a gestualidade tem, na sua potência, o diálogo e a comunicação entre corpos que dançam, tocam e cantam suas histórias.

Há outra parte da pesquisa, prática, artística, que aconteceu de modo concomitante à primeira, teórica e estritamente acadêmica, e que no presente trabalho será discutida como um desdobramento da compreensão do complexo léxico corporal presente nos dois países, Brasil e Moçambique, onde a pesquisa de campo se desenvolveu. A pesquisa artística teve como objetivos a criação de gestualidades impregnadas de um corpo em estado de jogo e a busca de um treinamento com viés contemporâneo, ou seja, deslocando essas movimentações, procurando uma vivência corporal e o desenvolvimento de uma pedagogia de ensino e aprendizagem da dança tradicional nesses dois países onde bailarinos não tradicionais procuram nas danças tradicionais descobrir suas afinidades e raízes. Posteriormente, demonstrarei que a própria dança “chamada de tradicional” também está impregnada de elementos da dança contemporânea, principalmente daquela veiculada pelos meios de comunicação, como a televisão e o cinema.

As danças de umbigada escolhidas no Brasil são o lundu, no Pará; o tambor de crioula, no Maranhão; o coco, no litoral e sertão nordestino; o samba de roda, no Recôncavo baiano; e o jongo, na região Sudeste. Em Moçambique, também foram escolhidas cinco danças de regiões diferentes do país, como a *masepwa*, da região Norte, no estado² de Nampula; *niketche*, do estado da Zambézia; *semba*, do estado de Sofala; *n'galanga*, do estado de

¹ Zeca Ligiéro revela que o filósofo “Busenki K. Kia Fu-Kiau, filósofo do Congo. Seus estudos têm sido de fundamental importância no tocante ao conhecimento os simbolismos das culturas bantos e têm sido largamente usados por curadores de exposições centradas na diáspora africana [...]” (2011:108).

² Em Moçambique os estados do país são chamados de províncias.

Inhambane; e a *marrabenta*, da região Sul – principalmente da cidade de Marracuene e da capital, Maputo.

As performances de danças de umbigadas revelam características em comum, mas também denunciam variadas possibilidades, com caráter singular e ao mesmo tempo múltiplo e variado. Muitos aspectos poderiam ter sido abordados e valorizados sobre essas danças, entretanto, na investigação, mais do que analisar minuciosamente grupos específicos, o que mais importa como elemento fundante é a gestualidade, a expressão do corpo em movimento e em relação ao outro que dança, por isso esta pesquisa será focada na relação da virtuosidade pélvica expressa nas performances, sejam no Brasil ou em Moçambique.

Na primeira parte, a investigação analisa as interseções entre essas danças, sob aspectos espaciais, musicais e corporais, percebendo o contexto étnico e cultural, bem como as dimensões do ritual, do jogo e do espetáculo, visando olhar para essas performances com a perspectiva de apreciar a tradição e sua contemporaneidade. Como ferramenta, faço uso do trabalho etnográfico em pesquisa de campo, a partir do registro com diário de campo, fotografias e filmagens das performances culturais, assim como entrevistas com pesquisadores e mestres da cultura popular.

O eixo desta pesquisa está no entendimento de que existe uma família de danças de umbigada provenientes da África subsaariana, cuja corporalidade destaca elementos que envolvem prontidão, disponibilidade corporal, relação rítmica entre os tambores e dançarinos, utilização da pélvis como eixo de estrutura corporal, capacidade de jogo consigo mesmo e com *partners* em roda – o que influenciou inúmeras danças brasileiras (e de outros países, como Colômbia, Peru, Venezuela e México,³ que não são nosso objeto) –, acentuando o valor do umbigo ou bacia pélvica, como fonte de energia e impulso, e indicando a variedade multifacetada de performances populares que utilizam da mesma fonte corporal em várias regiões do Brasil e de Moçambique.

³ Roger Bastide escreve no seu livro *As Américas negras* sobre danças da Venezuela, do Peru, do Uruguai, da Argentina e do México. “No México, os manuscritos da Inquisição fazem menção, em 1766, a uma dança de quatro mulheres com quatro homens, caracterizada pelas *ombigadas* (umbigo contra umbigo), o que é um traço comum das danças eróticas de Angola” (1974:161-163).

Minhas reflexões e definições sobre essas dinâmicas das performances de umbigada derivam, em grande medida, da compreensão experimental dessas brincadeiras *in loco*, advinda das práticas de frequentar há 16 anos os festejos populares de bumba meu boi no Maranhão; há 13 anos ser brincante de cazumba no Boi da Floresta, de Apolônio Melônio, frequentando quase sempre o período junino e os festejos de morte de boi;⁴ ser uma das fundadoras do grupo As Três Marias – Núcleo de Folguedos Brasileiros, que há 12 anos realiza, no Rio de Janeiro, festas de rua como o *Tambor de Aleluia* e o *Tambor para São Benedito*; trabalhar como professora e educadora na oficina “A Roda dos Brincantes Festeiros”, abrangendo 14 danças brasileiras⁵ e utilizando dinâmicas que misturam as linguagens artísticas; da realização de espetáculos relacionados à cultura brasileira, como *Divino Emaranhado*⁶ e *Umbigar*⁷; e de ser natural do Maranhão, frequentando desde a infância os festejos tradicionais.

Este trabalho teórico resulta também da minha experiência ao realizar várias viagens pelo país na intenção de conhecer e vivenciar as festas brasileiras, sentindo a pulsação de cada ritmo e o jeito de a comunidade se organizar e realizar as celebrações. Assim, visitei o Cariri, no Ceará, para conhecer as manifestações dos reisados, guerreiros e as bandas de pífaro; em Santo Amaro, no Recôncavo baiano, estive na Festa de Nossa Senhora da Purificação, onde conheci dona Edith do Prato, e em Cachoeira, onde pude ver e participar de várias celebrações com o samba de roda, especialmente me relacionando com o grupo de dona Dalva Damiana, do Samba de Suerdick; nos carnavais de Recife e Olinda, pude pesquisar diversos ritmos,

⁴ O que resultou em minha pesquisa de mestrado acerca das *Memórias de um corpo brincante: A brincadeira do cazumba no Bumba-Boi do Maranhão*, defendida em 2009, na UNIRIO.

⁵ As danças vivenciadas são: cacuriá, tambor de crioula e bumba meu boi – boi de matraca, boi de zabumba, boi da baixada e boi de orquestra – (Maranhão); coco, frevo, maracatu, xaxado, afoxé e ciranda (Pernambuco); samba de roda (Bahia); carimbó e lundu (Pará); samba e jongo (Rio de Janeiro).

⁶ É um espetáculo solo teatral, um encontro com a mistura de linguagens. Reúne ritmos, danças, histórias populares cantadas e versos em cordel. São vivências nas ruas, presentes nas manifestações e festas populares, transformadas em ato teatral, buscando a comunicação viva com a plateia através do humor e da brincadeira. É uma brincante, contadora de histórias, que vai contar, cantar e tocar sobre a feitura da farinha d’água por meio de uma viagem que fez pelo Pará, além de histórias do auto do boi do Maranhão. O trabalho estreou no dia 8 de dezembro de 2001, no Museu do Folclore, no Rio de Janeiro, e já percorreu vários festivais e estados do Brasil. Surgiu no processo de pesquisa de utilizar histórias vivenciadas, além de incluir gestualidade de danças brasileiras nos personagens.

⁷ Espetáculo de dança, inspirado nas pulsações das danças de umbigada afro-brasileiras (jongo, coco, samba de roda, lundu e tambor de crioula), misturando elementos da dança popular por meio da linguagem contemporânea. Umbigar acontece nesse processo entre o espaço para o improviso e o coreografado, com direção cênica de Paula Águas e Natasha Mesquita, performance de Juliana Manhães e o músico Sergio Castanheira. Para mais informações e diário pessoal ver o link umbigar.blogspot.com. Acesso em: 10, jan. 2014.

como o frevo, o cavalo-marinho, a ciranda, os maracatus e, principalmente, o coco de dona Selma, dona Aurinha e da Beth de Oxum. Além disso, conheci o encontro de *cabocolinhos* no bairro Chão de Esmeraldas; o encontro dos Tambores Silenciosos dos maracatus de baque solto e o encontro dos maracatus de baque virado na sede do mestre Salustiano. Em Minas Gerais, tive a oportunidade de conhecer a vigorosa comunidade dos Arturos, quilombo que celebra o dia 13 de maio – entre outros festejos – com as manifestações dos ternos de congada e moçambique, em um encontro na Igreja de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Contagem. No Espírito Santo, em Barra do Jucu e em Vitória, conheci grupos de congadas e caxambus no levantamento de mastro. Na cidade de Guaratinguetá, em São Paulo, fui ao encontro de jongo e pude ver a dança do batuque de umbigada da região de Capivari, Piracicaba e Tietê, além de variados grupos de jongo do Sudeste. No Rio de Janeiro estive diversas vezes na comunidade da Serrinha, local onde busquei conhecer melhor a dança do jongo e acompanhava mestre Darcy da Serrinha e dona Sú, fazendo experimentações de uma musicalidade mais contemporânea, misturando sopros e cordas aos tambores do jongo.⁸ Também fui à fazenda do jongo de Quissamã, em um encontro no dia 20 de novembro de 2007, realizando intercâmbio com a dança do tambor de crioula; e fui ao jongo de Bracuí, em Angra dos Reis, para conhecer a sede e assisti-lo no dia em que o grupo conseguiu a posse da terra. No Pará, viajando de barco da capital até Santarém, com suas esculturas tapajônicas, pude visitar a cidade de Alter do Chão, onde conheci a dança do sairé e do boto-rosa. Conheci também a cidade de Marapanim, onde pude apreciar o festival de carimbo. Em Belém, conheci grupos de danças tradicionais, e no Soure, cidade da Ilha do Marajó, busquei a dança do lundu. Finalmente, no Maranhão, estado em que nasci e no qual venho descobrindo preciosidades do bumba meu boi nas cidades da Baixada, sendo tema do meu mestrado, conheci outras brincadeiras, como dança do lelê, no povoado de São Simão; e dança do caroço, visitando a mestra dona Elza na cidade de Tutóia. E, desde 2010, venho realizando

⁸ Acompanhado por alunos do IFCS, da UFRJ, criadores do grupo Os jongados da vida, que, com o mestre, até seu falecimento em 2001, fez várias brincadeiras, apresentações e pesquisas. Este trabalho resultou na continuidade do grupo na cidade de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, por meio do sociólogo Rodrigo Folhes. Em meados da década de 1990, mestre Darcy tinha uma barraca de venda de bebidas na Lapa e, durante o carnaval, aconteciam muitas rodas de jongo, antes de os blocos de rua terem a efervescência atual.

pesquisas de campo para o doutorado, acerca do tambor de crioula, nas cidades de São Luís, Alcântara, Viana e Vargem Grande.

Com o doutorado sanduíche, tive a oportunidade, com o auxílio da bolsa PDSE, da CAPES, de residir por cinco meses em Moçambique (10 de agosto de 2012 a 10 de janeiro de 2013), na cidade de Maputo, de onde me desloquei para regiões mais remotas a fim de pesquisar danças que tivessem uma semelhança com a gestualidade feminina da umbigada brasileira, abrindo o horizonte para conhecer a diversidade de danças tradicionais e grupos e bailarinos de dança contemporânea e apreciar o contexto artístico musical da região. Posteriormente, retornei à cidade de Maputo em setembro de 2013, com a intenção de aprofundar a aprendizagem em algumas danças que distingui como tendo gestualidade de umbigada, e encontrei com grupos tradicionais para praticar essas danças e realizar intercâmbio cultural, ensinando algumas danças de umbigada do Brasil.

A escolha pela pesquisa etnográfica

Em algumas manifestações, como no tambor de crioula no Maranhão, tive mais tempo de pesquisa de campo; em outras, como no coco e no samba de roda, não tive muita oportunidade de me aprofundar em relação ao conhecimento da comunidade, devido ao fato de acontecerem em diferentes regiões do Brasil e, portanto, a distância se tornar um obstáculo. Neste sentido, a observação participante foi de suma importância. A constatação experiencial dessas semelhanças e dinâmicas entre performances de umbigada se confirmam pela relevante e específica bibliografia citada ao longo do trabalho.

Precisamente porque é difícil pinçá-la, a “experiência” tem servido como uma eficaz garantia de autoridade etnográfica. Há, sem dúvida, uma reveladora ambiguidade no termo. A experiência evoca uma presença participativa, um contato sensível com o mundo a ser compreendido, uma relação de afinidade emocional com seu povo, uma concretude de percepção (Clifford, 2008:36)

Quando Clifford expõe a necessidade do sensível, aponta para o fato de o pesquisador se deixar afetar pela situação que se sucede, podendo se misturar com a comunidade sem ficar numa posição distanciada. A partir do contato e das afinidades, o conhecimento se torna legítimo e todo o material coletado representará aquela identidade de forma mais autêntica.

Por essa razão, escolhi, além de observar e registrar, fazer um intercâmbio cultural com os grupos que pesquisei, como em Moçambique, onde o pandeiro foi o instrumento primeiro de diálogo, através dos ritmos do coco e do samba. Assim, estive ora como espectadora, ora como participante deste processo de conhecimento para, em seguida, poder repensar e desconstruir essa gestualidade das umbigadas na criação artística, tendo como discussão teórica os estudos das performances.

O princípio dessa metodologia terá dois eixos básicos: em primeiro lugar, qual sentido da escolha das umbigadas e questões históricas ligadas a essas danças, no intuito de investigar suas possíveis procedências, contextualizando questões ligadas às migrações africanas dentro do Brasil e questões da diáspora nas Américas, mas, principalmente demonstrando como o grupo linguístico da etnia bantu é a maior influência para as umbigadas. Para esse tema será utilizada uma bibliografia de pesquisadores pioneiros no assunto, como Roger Bastide (1971) e sua vasta pesquisa sobre as *Américas negras* e Artur Ramos (1979), sobre *As culturas negras no Novo Mundo*. E, para refletir as questões relacionadas à contemporaneidade das tradições e suas constantes transformações, utilizarei o conceito de motrizes culturais, criado pelo pesquisador Zeca Ligiero em seu livro *Corpo a corpo – estudo das performances brasileiras*, no qual utiliza o termo motriz, se diferenciando da expressão matriz enquanto origem, “para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos” (2011:107).

Será importante também acolher pesquisas que são grandes referências em investigações sobre manifestações culturais brasileiras, como as missões folclóricas de Mário de Andrade, de 1938, às quais Oneyda Alvarenga organizou e deu continuidade⁹ após a sua morte. Mário de Andrade criou a expressão “danças dramáticas” para designar os bailados populares brasileiros com uma parte representada, através dos diálogos e cânticos, e outra mais caracterizada pelo movimento.¹⁰ De grande relevância são os inúmeros estudos de

⁹ Todo o material está disponível no acervo da discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo. Foram editados também seis CDs e um livro pela parceria da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo com o SESC de São Paulo, e outro livro, chamado *Missão de pesquisas folclóricas: cadernetas de campo*, com um DVD, pela associação Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2010.

¹⁰ Segundo Mário de Andrade: “Reúno sob o nome genérico de ‘danças dramáticas’ não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, juntos, obedeceram a um tema dado tradicional e caracterizador, que respeitam o princípio formal da suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas” (1982:71).

Câmara Cascudo (1952–1986) sobre a cultura popular no Brasil; as pesquisas de Edson Carneiro (1961) sobre a cultura afro-brasileira; e o trabalho de José Ramos Tinhorão (2008), relacionado às sonoridades dos negros, entre outros assuntos, em que também se aprofundou. Especificamente sobre as danças de umbigada, Elizabeth Travassos (2004), além de ter coordenado os estudos do jongo para o IPHAN, faz uma investigação que denomina “uma cartografia das danças de umbigada”.

Acerca das questões antropológicas e históricas da dança e do corpo, foram consideradas como estudo principal as teorias das performances de Richard Schechner, mas também serviram de apoio à investigação da historiadora americana Jacqui Malone, com sua contribuição sobre danças vernáculas afro-americanas, um trabalho chamado *Choreometrics*, através de estudos de música e dança em várias partes do mundo e a sistematização desses movimentos, trabalho este construído em conjunto pelo etnomusicólogo Alan Lomax, a bailarina e terapeuta Forrestine Paulay e a especialista em Laban, Irmgard Bartenieff.

No primeiro capítulo pretendo descrever um histórico de cada dança de umbigada escolhida por mim aqui no Brasil – lundu, tambor de crioula, samba de roda, coco e jongo –, por meio de pesquisas que apresentam contextos dos quais fazem parte, sejam performances ritualísticas, religiosas ou do cotidiano, como afirma Richard Schechner (2003), em conjunto com as vivências da pesquisa de campo nos locais onde essas danças são consideradas tradicionais, apontando suas transformações a partir do olhar do pesquisador e de seus interlocutores brincantes e mestres dessas manifestações. Farei uma análise dessas gestualidades a partir de um parâmetro relacionado a fundamentos e princípios que considero importantes para as danças tradicionais, os quais serão comentados ao longo do trabalho.

O segundo capítulo revela o encontro com os batuques moçambicanos, nos quais se façam presentes a movimentação com foco na região pélvica e/ou no sentido do encontro do ventre feminino e/ou masculino, a partir da pesquisa de campo em comunidades que desenvolvem essas danças, principalmente na região Norte do país, além da experiência com grupos de danças tradicionais na capital Maputo. É apontada a importância do mediador para a aproximação de grupos nos quais a língua materna não era o português e também da necessidade do intercâmbio cultural enquanto ferramenta de aproximação, que demarca

questões históricas do país e o quanto essas transformações influenciaram a vida cultural em Moçambique.

O terceiro capítulo é dedicado aos cruzamentos das danças de umbigada afro-brasileiras com danças tradicionais no contexto africano bantu atual, especificamente em Moçambique, traçando características que tanto aproximam quanto diferem ambas as performances, através do diálogo sobre seus atuais usos sociais, firmando um intercâmbio com o momento presente entre Brasil e Moçambique. Buscamos também comparar as danças de umbigada a partir dos elementos da performance cultural – espaço, instrumentos, relação tocador e dançarino, vestimentas – a fim de avaliar suas transformações e revelar suas particularidades.

CAPÍTULO 1 – As rodas das umbigadas

O movimento do corpo revela códigos em que cada pessoa traz consigo sua história, suas marcas e padrões corporais. Thompson (2011) e Schechner (2002, 2003, 2012) indicam que o corpo não está imune a sua experiência de vida e que essa vivência é o que dá as primeiras ferramentas e bases para cada *performer* construir seu estilo pessoal. O antropólogo Alejandro Frigério utiliza a denominação “estilo pessoal” para descrever a importância do individual dentro da ação coletiva: “Esta ênfase no estilo pessoal nos leva à mudanças contínuas que abrem o caminho para inovações que podem, com o tempo, dar lugar a novas manifestações artísticas” (1979:61-65).¹¹ Esta investigação acredita que esse lugar do estilo pessoal provoca no corpo uma presença que aponto como um “corpo em jogo”, e assim demarco as ferramentas que considero serem fundamentais para entender o corpo dos brincantes – que vivem da tradição a sua matéria-prima – a partir das performances de umbigada entre Brasil e Moçambique, estabelecendo ganchos e elos entre o movimento dessa família de danças nesses dois países.

¹¹ Texto de Alejandro Frigerio no original: “Este énfasis em el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden, con el tiempo, dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas” (1979:61-65).

1.1) Corpo em jogo – Corpo brincante e suas ferramentas

Para dançar é preciso sempre *estar* em relação com alguma coisa – e isso já é performance –, seja com outro parceiro de dança, seja você com seu corpo, estabelecendo diálogo com a música e seu ritmo, ou você se percebendo no espaço ou criando uma relação de diálogo e percepção interna com o próprio corpo. O corpo está sempre em ação ou reação e, para isso, o jogo é o elemento preponderante nas performances culturais, tanto nas que se caracterizam como pura brincadeira (danças dramáticas ou não) quanto nas performances religiosas, em que o ritual aparece de forma mais clara. O jogo é o elemento que firma a performance do indivíduo consigo mesmo, com o grupo e com a plateia que o assiste. A dança tradicional emerge desse jogo, trazendo o elemento surpresa como indicador de uma necessidade de o corpo estar em estado de alerta, ou seja, revela um estado de presença, a experiência do fluxo, do “se deixar levar”, um corpo em estado de jogo, de inteireza em sua condição de existência, um corpo vivo.

O corpo brincante prima pela festa como alicerce, há nele um estado de prontidão festiva, uma predisposição corporal para a brincadeira, de maneira a estar com o corpo disponível e entregue “no aqui e agora”. Essa qualidade de movimento em jogo revela que o estado de presença – de um corpo contaminado pelo festivo – traz elementos interessantes para pensar nos movimentos das danças tradicionais e na ponte eficaz entre o ritual e o jogo.

O brincante, que nasce dentro de espaços onde a tradição é predominante em seu cotidiano, vive a dança como um elemento fundante para sua experiência de vida e convive com o lado mais ritualístico e religioso dessas performances, o que, embora não seja o foco deste estudo, é importante apontar como eixo para entender as performances festivas. Entretanto, há aqueles brincantes que não têm na vida a festividade como eixo preponderante, mas que têm o corpo contaminado pelo som dos tambores. Quando percebe que cada pessoa tem um jeito particular de dançar, esse brincante para de se preocupar em acertar o passo ou em contar o tempo, se deixando levar por uma intuição a partir do ritmo, encontrando um “lugar orgânico” no corpo.

As movimentações oriundas de performances populares, seja na dança, no teatro ou na música, podem se transformar em ferramentas eficazes para a criação de uma gestualidade

apropriada de sentidos individuais, relacionadas ao *performer*, mas que, ao mesmo tempo, fazem parte da coletividade presente nas rodas de brincadeiras e batuques. A descoberta dessa potencialidade movida pelo jogo permite ao brincante dançar livremente dentro de uma estrutura previamente definida na roda de brincadeira. Xangô da Mangueira define que “a batucada é a arte da sagacidade, do domínio do equilíbrio do corpo, utilizando-se o ritmo e a destreza” (Rego, 1994:10). Portanto, o jogo é a habilidade necessária para a brincadeira acontecer, de maneira que seu fluxo de movimento seja dominante no corpo do brincante.

Essa relação entre o que dança e o que toca é como um jogo de sons e movimentos. Schechner aponta que “o jogo é algo muito difícil de definir ou pontuar, é um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre. É generalizado. O jogo pode subverter os poderes estabelecidos” (2012:92). A dança festiva está impregnada de sua espontaneidade, fazendo revelar esse estilo pessoal em cada performer. Há danças tradicionais em que as regras espaciais – sejam em roda ou cordões – já delimitam e regem o jogo do movimento, mas percebi, em minhas experiências de campo, que essa regra não é tão fechada, tendo uma subjetividade na surpresa do momento de festividade. Por exemplo, aqui no Brasil, em muitas danças tradicionais – como no tambor de crioula, no samba de roda, no coco e no jongo –, quando estão acontecendo em um momento festivo sem muita preocupação com a apresentação, a regra é: “Quem quiser se movimentar para o meio da roda pode entrar”, e esse elemento do imprevisto cria um poder de alterar as normas estabelecidas. Então, a dança vira uma grande brincadeira, uma erupção, como afirma Schechner, o movimento festivo proporciona este lugar de liberdade no corpo, incorporando uma gestualidade própria, baseada nas pulsações dos tambores. Ao mesmo tempo, destaco algumas danças em Moçambique – como a dança *masepwa* da região Norte, que analisarei no segundo capítulo –, nas quais, mesmo em momento festivo, havia uma regra firme na espacialidade da dança, em que as mulheres entravam na roda intercaladas. Uma mulher não podia entrar ao lado da outra na roda, mesmo que tivesse vontade. Percebi, assim, uma formalidade maior. No entanto, o aspecto do jogo se fazia presente, ainda que de maneira formalizada, pois a dança, mesmo com princípios firmes, evidenciava sons de gargalhadas, um sorriso no rosto e uma brincadeira no jeito individual de se movimentar em grupo.

O aspecto do jogo em performance é fundamental para definir as festividades tradicionais, o sentido da festa agrega vários elementos simbólicos, como espaço em roda, reunião e encontro de variadas pessoas, além da música, dança, ritmo, canto, indumentária e, em alguns casos, a fogueira – necessários para o sentimento da alegria presente nas batucadas. Onde há roda há interação, há um diálogo contínuo entre o que dança e os elementos da performance com “marco na espontaneidade e improvisação” (Malone, 1997:2). Como o jogo provoca atitudes no corpo, produz uma potência criativa, e aqui no Brasil essa situação aparece muito nas performances culturais afro-ameríndias, sendo um elemento fundamental para a continuidade dos festejos.

É importante, também, apontar definições de jogo que estão enraizadas no discurso que proponho sobre os momentos festivos e suas celebrações e ritos, enquanto lugar de amadurecer e construir o pensamento da comunidade, assim como criar territórios de liberdade de expressão. No diálogo entre dois pensadores, o historiador holandês Johan Huizinga e o sociólogo francês Roger Caillois, é defendido o valor do jogo para nossas vidas cotidianas, apontando o valor da brincadeira como fator social e cultural.

Segundo Huizinga (2004), em seu livro *Homo Ludens*, escrito em 1938, o jogo tem uma função social, cultural e significativa, transcende as necessidades da vida e confere um sentido à ação. Já Caillois (1990) defende a necessidade do riso e considera que a palavra jogo evoca as ideias de: facilidade, risco ou habilidade. Entende que o jogo e o riso contribuem para uma atmosfera de descontração ou diversão, acalmam e divertem. Ele se opõe a imposição do caráter sério da vida (Huizinga e Callois, apud Lobato, 2011, p.2-3).

No Brasil, o jogo traz ao corpo uma riqueza cultural ímpar, que é a nossa *mandinga*¹² e *ginga* no corpo, além da força da síncopa na música brasileira com influência africana. “Sabe-se que a síncopa é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte” ou “é uma alteração rítmica que consiste no

¹² A palavra “mandingas” (no plural) também denomina um grupo etnolinguístico formado pelo cruzamento de negros sudaneses com elementos berberes e etiópicos, que habita especialmente o alto Senegal, o alto Níger e a costa ocidental da África; mandês, mandeus [remanescente da desagregação do antigo Império do Mali, ou Madem, criou fama como povo muito afeito à prática da feitiçaria.] (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009).

prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (Sodré, 1998:25). O corpo na síncopa exige preencher o tempo vazio com a marcação corporal, através de sapateados, meneios, palmas e um gingado próprio marcado pela espontaneidade.

Carlos Sandroni pesquisou o verbete síncopa em vários dicionários. Achei de suma importância utilizar alguns de seus exemplos, pois defendo que a síncopa traz uma liberdade para quem toca e quem dança, rompendo e criando outras regras:

“Syncope”, do *Dictionnaire de La musique*, de Marc Honneger: “Efeito de *ruptura* que se produz no discurso musical quando a *regularidade* da acentuação é *quebrada* pelo *deslocamento do acento rítmico esperado*.” Esta definição indica que a síncope seria uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical. Também o *Dizionario della musica*, de Alberto Basso, descreve em seu verbete “Síncope”: “Mudança da acentuação métrica formal...”. Finalmente, o *Harvard Dictionary of Music*, de Willy Apel, define: Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal (2001:21).

Os movimentos de meneios e saracoteios são reflexos da música que animam os corpos que dançam. Assim como a música quebra ou rompe o corpo, também se transforma, surpreendendo na sua direção e qualidade de movimento. A síncopa é o que propicia ao corpo gingar, rompendo com a repetição de um passo sempre da mesma maneira, possibilitando quebras em seu movimento, trazendo uma liberdade para a criação de uma partitura corporal própria, marcada por contratempos (tempos fracos), tempos fortes e tempos sincopados. O tempo forte é o tempo acentuado em que o pé bate no chão, é o tempo um de cada andamento; o tempo fraco é o que fica logo em seguida, e a síncopa se localiza entre esses dois tempos.

Ginga é uma expressão que se firmou na capoeira como o passo básico para entrar no jogo; e mandinga é um jeito de jogar, dançar, se mexer, com uma malandragem brasileira, ou seja, um jeito particular de mexer o corpo, influenciado pelas nossas misturas e mestiçagens. Segundo o dicionário *Vocabulário crioulo*, de Vicente Salles, “ginga é uma maneira de andar, bamboleando-se. É bambolear o corpo, incliná-lo, se curvar (2003:145)”. Ginga também é uma palavra derivada da língua kimbundo, fazendo parte dos dialetos *njinga e jinga*,¹³ que

¹³ Souza, Mônica Lima e. Dossiê Angola-Brasil, artigo “Venho de Angola camará” (p.16) Revista de História da Biblioteca Nacional, Angola é aqui: Nossa história africana. Ano 4, nº 39, dezembro de 2008.

nomeava uma rainha africana.¹⁴ Mas mandinga traz alguns outros sentidos, como feitiço, mau-olhado, ebó, magia, coisa-feita, despacho (Cascardo, 1998:544). A ginga e a mandinga trazem uma quebra do movimento, é a síncopa na dança. É um corpo com eixo oscilante que surpreende e está ligado ao movimento que o outro dançarino fará, como os coquistas, que dançam o coco fazendo o sapateado e a batida dos pés no chão, mas podendo virar em diferentes direções, mudando o sentido do corpo, ainda assim trazendo um corpo fluido e orgânico. Segundo Denise Zenícola, “o que revela seu critério de eficácia é a riqueza advinda da diversidade de níveis que determinam equilíbrios instáveis e suportes em apoios inusitados. Enfim, a sua ginga, a ginga que está no desequilíbrio” (2005:237). Esse desequilíbrio a que Zenícola se refere é a qualidade de movimento no corpo que propicia o estado de presença e jogo, ou, como Barba conceitua, chamando de equilíbrio extracotidiano ou precário. Muniz Sodré descreve a ginga como “caracterizada pela manha e por movimentos quase coreográficos” (1998:16). A ginga é um jogo do corpo em que cada *performer* traz uma movimentação espontânea, atenta e vigorosa, como, por exemplo, a relação da coreira com o coreiro, por meio da maneira como ela pisa no chão, de acordo com as batidas que o tambozeiro realiza. A pulsação e o sapateado dos pés estão inseridos nas batucadas das mãos no tambor.

A pulsação rítmica é o código de base para o entendimento do corpo na dança tradicional. O andamento e o ritmo da música é que trarão o acento da gestualidade, o corpo precisa sentir esse ritmo internamente para depois externar em forma de passos. Quando esse tempo é sentido no corpo, a dança vem com mais propriedade e, depois de um tempo – variável para cada pessoa –, se torna orgânica.

Jacqui Malone usa o termo vernacular para definir as raízes de tradições festivas e defende a importância do jogo e do improviso para essas gestualidades tradicionais. Em seu texto, cita o crítico literário americano Ralph Ellison, que aponta a importância desse termo:

¹⁴ Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji – a legendária “rainha Jinga”, até hoje presente na tradição afro-brasileira. E embora adversária política do irmão rei, em 1622 atende a um seu pedido, tornando-se embaixadora em Luanda, junto ao governador-geral de Angola, Congo e Benguela, o português João Correia de Souza, para negociar a paz (Lopes, 2011:131).

Eu vejo o vernáculo como um processo dinâmico em que os estilos mais refinados do passado estão continuamente se fundindo com o jogo de improvisações de olhos e orelhas que inventam em nossos esforços para controlar o nosso ambiente e entreter a nós mesmos. Nela, os estilos e técnicas do passado são ajustados às necessidades do presente, e em sua ação integradora dos altos estilos do passado são democratizadas... Onde quer que encontremos o processo operacional vernáculo também encontramos indivíduos que atuam como transmissores entre ele e estilos anteriores, gostos e técnicas (1996:2).¹⁵

Esta investigação compreende o sentido de refinamento de estilos de danças desse passado que sugere Elisson, apontando que os ajustes são possíveis porque o jogo está impresso nesses indivíduos. E os mestres e pessoas que transmitem esses movimentos imprimem uma estética que mistura as informações com novos entendimentos sobre a dança da performance. Alejandro Frigerio menciona que, mais do que a técnica para dançar, é preciso entender os mecanismos sociais que fazem parte dessa gestualidade. Ou seja, além de entender *o passo* da dança, é preciso perceber em que situação social esta dança está sendo realizada (2003:55).

Huizinga afirma que existe um diálogo íntimo entre o jogo e a dança, e que esta é “uma parte integrante do jogo” e “há uma relação de participação direta, quase de identidade essencial” (2007:184). Tratando-se de danças vernaculares de raiz ou de tradição, elas chegam a se confundir com um jogo sagrado que vem de ritos, como as gestualidades de umbigadas, que promovem um diálogo entre os dançadores e tocadores na roda.

1.2) Sentidos das umbigadas

As umbigadas remetem a vários questionamentos relacionados ao feminino, à fertilidade, à vida que vem através do cordão umbilical. Este pedaço do nosso corpo também representa nossas raízes, nossos elos passados e futuros e, fisicamente, pode-se dizer que é a cicatriz que separa e une os membros inferiores dos superiores, a partir da bacia pélvica,

¹⁵ O texto original é: “I see the vernacular as a dynamic process in which the most refined styles from the past are continually merged with the play-it-by-eye-and-by-ear improvisations which we invent in our efforts to control our environment and entertain ourselves. In it the styles and techniques of the past are adjusted to the needs of the present, and in its integrative action the high styles of the past are democratized... Wherever we find the vernacular process operating we also find individuals who act as transmitters between it and earlier styles, tastes, and technique” (1996:2).

trazendo, assim, uma força básica para o eixo de qualquer pessoa. O umbigo é um referencial de uma ancestralidade latente, que também traz códigos ligados à questão de nossa identidade e à história pessoal de cada ser humano.

Há algumas expressões populares que refletem pontos de memória da nossa cultura e nos mostram o quanto o umbigo promove um movimento de impulso inicial por estar na região central do corpo. Como exemplo, cito as expressões: “só olha para o próprio umbigo”, que traz uma conotação de egoísmo, mas também mostra uma relação com seu corpo interno, sua vivência de nascimento.¹⁶ O cordão umbilical é a comunicação da placenta da mãe com o embrião, é o que garante os nutrientes necessários até o bebê nascer e o elo a ser cortado, ficando apenas o umbigo. O umbigo é a marca que fica na hora do corte do cordão umbilical, separando a mãe da criança. A região do umbigo representa, na dança, uma porta de entrada, de conexão, de nascimento, de buraco, que traz um eixo e uma luz própria, lugar onde existe uma energia latente, é o centro do nosso corpo. A palavra umbigo tem sua origem no latim *umbilicus*, diminutivo de *umbo*, com o sentido de saliência arredondada em uma superfície. Em português, as variantes *embigo* e *imbigo* formaram-se pelo latim vulgar e ainda sobrevivem na linguagem popular, e por isso se pode chamar de “embigada” ou “imbigada”, como já escutei brincantes no Maranhão comentando durante uma roda de tambor de crioula. Tinhorão afirma que embigada também pode ser chamada de *semba* (2008:59), e Elisabeth Travassos apresenta a palavra imbigada em uma canção de coco da Paraíba (2004:227)¹⁷. Segundo José Quintão (1934), no dicionário de kimbundo, umbigo se escreve *nkumba*; na língua materna *macua*, do norte de Moçambique – local em que realizei pesquisa de campo –, se escreve *mutekhu* (Prata, 1990:165); e no sul, em *ronga*, se escreve *nkává* (Siteo, 2008:201).

Falar de umbigo é também demarcar todo o ventre, chamada região pélvica, parte do corpo que compreende os dois ossos do quadril (ilíacos), sacro e cóccix, também chamado de

¹⁶ Existem várias expressões para falar do umbigo, como: “costura de deus”, usada quando a mulher está grávida e fica uma marca na barriga; “enterrar o umbigo”, que pode ser considerada uma superstição, uma crendice popular sob algo sobrenatural, tendo o intuito de trazer sorte, dizem até que, quando o umbigo é enterrado em determinado lugar, é motivo para a pessoa não conseguir ir embora ou se mudar; há outra expressão muito utilizada nas aulas de balé clássico, “colocar o umbigo nas costas”, no sentido de trazer a barriga para dentro, contraindo o abdômen e glúteos, trazendo a imagem das costas como ponto de força e conexão do umbigo.

¹⁷ A canção diz assim: “São quatro menina. São quatro fulô. São quatro imbigada. Na roda que eu dou”. Cantadores de coco de Cabedelo (estado da Paraíba). Artigo: “Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada”. p. 227-254. Livro Sonoridades luso-afro-brasileiras. Coordenação José Machado Pais. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal: 2004.

bacia. Segundo Moshe Feldenkrais,¹⁸ a região da pélvis (bacia) é o suporte do corpo e “comporta o centro de gravidade, sendo visto como o centro motor do movimento do homem”. Assim como Godelieve Struyf-Denys¹⁹ em seu trabalho se apoia no funcionamento da pélvis como uma “região que concilia o estático e o dinâmico, como centro de nossa armadura, o ponto de apoio e o lugar central perfeitamente estável de todo o movimento” (Strazzacapa, 2006:51-100). Esses dois pesquisadores reforçam a importância desse princípio básico do brincante – como a relação do corpo com o “fio terra” (o chão que nutre a dança) e o “fio para o céu” (ancestralidade) –, essa relação entre essas polaridades trazem o umbigo como centro de energia.

O ventre nos remete aos órgãos sexuais, por isso muitas danças de umbigada remetem à danças da fertilidade, ligadas ao plantio, à relação da mãe terra e à água. Sua gestualidade traz uma voluptuosidade, fazendo remexer os quadris e gerando uma sensualidade feminina, que pode ser confundida como “dança do ritual de procriação” segundo Alceu Araujo (Araujo apud Travassos, 2004:243).

Essa movimentação me faz pensar na dança do ventre, na qual a gestualidade é focada nessa região, mas que não se pode dizer que é uma dança de umbigada por não ter um diálogo em roda com o coletivo ou com outra dançarina. O fato de a dança do ventre ter uma relação com a mulher e sua fertilidade traz a necessidade de apontar a sua diferença e, ao mesmo tempo, a ligação do umbigo e região do ventre com os ritos de plantação e colheita, como afirma Patrícia Bencardini:

A dança do ventre tem suas raízes ligadas aos templos. Acreditava-se numa grande deusa, mãe de todos os seres humanos e de toda a terra. Era ela quem alimentava a terra tornando-a fértil para a lavoura. Nos rituais em sua homenagem, sacerdotisas expunham seus ventres, fazendo-os dançar, vibrar e ondular. Era a forma de garantir prosperidade e fertilidade para a terra e para as mulheres (2002:28).

¹⁸ Moshe Feldenkrais (1904-1984) foi um físico israelense, um dos grandes pioneiros do campo da educação somática. Seu método é destinado a melhorar o funcionamento humano, aumentando a autoconsciência através do movimento. Para criar esse método ele se valeu de um profundo conhecimento de diversas áreas, como engenharia, física, artes marciais, biomecânica, neurologia, cibernética, desenvolvimento humano e psicologia (1977).

¹⁹ Godelieve Struyf-Denys (1931-2008) nasceu em Nguba, na África, mas suas pesquisas sobre o corpo se aprofundaram em Bruxelas, onde atualmente existe um instituto que dá continuidade ao seu trabalho de cadeias musculares. Dedicou-se aos estudos de cinesioterapia, se formando em fisioterapeuta e osteopata. Para mais informações, ver Strazzacappa, (2012:99) e os livros da própria Godelieve, que foram traduzidos no Brasil, em São Paulo, pela editora Summus, e podem ser encontrados no site <http://www.apgds.com.br/homolog/metodo.aspx>. Acesso em: 20 mar. 2014.

As danças de umbigada são performances culturais com a presença dos negros escravos bantus e não sudaneses, como afirma Cascudo (2002:139). *Semba*, em kimbundo,²⁰ é a expressão que veio de Angola para designar a umbigada, que também se pode chamar samba ou o próprio umbigo. Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989:453), escreve que a palavra samba designa uma dança de roda, e Mozart Araújo acredita que a palavra tenha derivado de *Semba*, vinda da África, que “significa a embigada que o dançarino de centro dá num dos circunstantes da roda, para convidá-lo a dançar”. Já Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1998:798), aponta que a palavra vem de *semba*, umbigada em Luanda (Andrade, 1989:469).

A umbigada é um gestual de encontro de umbigos, que pode ser efetivo, no sentido de se tocarem, ou uma simulação de aproximação, um convite, uma vênua, mas com uma desmesurada projeção do ventre. Essa atitude simboliza o tempo forte da pulsação, acentuando o diálogo entre os dançarinos (as) e o toque dos tambores. A umbigada é um termo usado para diversos batuques da diáspora africana nas Américas, que se configuram como folguedos ou bailes, além de uma diversidade de práticas religiosas, ritualísticas e formas de lazer. Tinhorão revela que a gestualidade da umbigada é “simbólica das danças rituais e do lembamento”, como explica Alfredo de Sarmiento em *Os sertões d’África*, que “é o nome que se dá a cerimônia do casamento entre os negros” (2008:56). Ou seja, a umbigada tem uma conotação erótica, simbolizando desde o casamento ao ato sexual. Cascudo diz que “a umbigada seria atraída para um ciclo de danças quando já perdera sua integração ritual, desaparecido o culto agrário que a ambientava e promovia” (2002:140). Penso então que a umbigada é uma gestualidade que surge de danças com cunho sagrado, se deslocando para danças realizadas em situações mais festivas, onde o jogo, o ritual e o espetáculo dialogam.²¹

O tango argentino e o uruguaio se configuram como uma dança de salão com grande influência europeia e, embora já tenham dialogado com fundamentos da cultura africana, observa-se na dança que, da cintura para cima, existe uma influência clássica, com a postura ereta, mas da cintura para baixo percebem-se sapateados e entremeados nas pernas e pés que

²⁰ Kimbundo, ou quimbundo, é uma língua africana do tronco linguístico banto e uma das mais faladas em Angola (Bastide, 1974).

²¹ Segundo artigo, “Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada”, de Elizabeth Travassos, outro sinônimo para umbigada é ‘bate-baú’, termo que em alguns locais da Bahia designa o choque das barrigas e a dança (apud Carneiro, 2004:235).

se assemelham a danças africanas. Robert Farris Thompson, referência nos estudos sobre arte e filosofia africana, explica melhor essa movimentação em seu livro sobre o tango argentino:

Primeiro, os homens e mulheres formaram duas filas, de frente uns para os outros. Balançavam mais ou menos no lugar, como os músicos negros Pellegrini, da Iglesia de Santo Domingo, em Buenos Aires, em 1830. Ocasionalmente as filas se colidem quando homens e mulheres batiam os umbigos. Este era bumbakana. Bumbakana, para reafirmar, refere-se, no Congo, a um homem dançando de frente para uma mulher, ambos batem os corpos juntos. Um normalmente toca com a barriga, e quadris (*mahunda*) e ombros (*mavembo*) podem também ser utilizados. Ao reunir os dois sexos, a intenção é enfatizar a vida. Buenos Aires e Montevideu usam bumbakana como *ombligada*, “para bater com a cintura” (2005:97, tradução da autora).²²

Na citação de Thompson aparece que a umbigada, ou *bumbakana* ou *ombligada*, também faz referência ao acento da dança no encontro de umbigos, mas que é possível acentuar em outras partes do corpo. No tambor de crioula, algumas mulheres que não querem encostar o ventre na outra fazem a marcação da umbigada na cintura ou até mesmo no ombro, umbigando de lado. A umbigada faz referência ao umbigo, mas, na verdade, mais do que simplesmente encostar o umbigo, existe uma relação do tempo forte da percussão do tocador com o corpo do *performer*. Realizo uma dinâmica em sala de aula em que aponto a necessidade de sentir a pulsação no corpo todo, fazendo sacudi-lo em diversos lugares, deixando-o incorporar aquela pulsação e depois focar aquele tempo rítmico em outras partes, como no cotovelo, no ombro, no peito, com o intuito de buscar a consciência do tempo exato da pulsação, para na hora de umbigar, dentro da roda da brincadeira, o corpo estar em relação mais lúdica e visceral com aquela pulsação.

A palavra samba, conforme Carlos Sandroni (2001:96) afirma, é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre ligada ao universo dos negros. Samba é um

²² O texto original: “First, men and women formed two lines, facing each other. They swayed more or less in place, like the black musicians Pellegrini saw before the Iglesia de Santo Domingo in Buenos Aires in 1830. Occasionally the lines would collide when men and women would strike their bellies together. This was bumbakana. Bumbakana, to restate, refers in Kongo to a man dancing opposite a woman, then both striking their bodies together. One usually hits with the belly, but hips (*mahunda*) and shoulders (*mavemho*) can also be used. In bringing together the two sexes, the intent is to emphasize life. Buenos Aires and Montevideo know bumbakana as *ombligada*, ‘to hit with the waist’” (2005:97).

verbo conguês da 2^a conjugação, que significa “adorar, invocar, implorar, queixar-se, rezar”²³ também tem alguma comunicação com o *zambra*, popularizado pelos árabes na Espanha e que se encontra em vários países da América Latina, como Chile, Argentina e Peru (Casculo, 1998:798). Esta semântica também pode estar relacionada com o instrumento zambê, que destaca um tipo da dança do coco no Rio Grande do Norte, como aponta Andrade em seu dicionário musical (1989:579).²⁴

No livro *História dos nossos gestos*, de Câmara Casculo, o termo umbigada é descrito da seguinte maneira:

Umbigada – Veio de Angola onde a dizem em quimbundo *semba*, no singular *dissemba* e no plural *massemba*. Ainda dançam a semba em Luanda. Do Zaire ao Cunene, de Cabinda às fronteiras da República do Zaire, a Umbigada participa de algumas danças, escolhendo o substituto ou simplesmente passo no bailado. Outrora diziam pela África *batuque*, designação portuguesa para o genérico coreográfico no poente africano. Em Moçambique, África Oriental, dançam a *xingombela*, com umbigadas. Em Banguela o passo *fogope* na dança *rebita*, obriga a batida com o ventre. A umbigada permanece nos bailados populares portugueses, *vira*, *verde-gaio*, *sarapico*, *malhão*, *caninha-verde*, *bailarico*. No Brasil a umbigada figurava do *coco*, *lundum*, *sabão*, *zambê*, *catolé*, *bambelô*. Significa um rito de fecundação nos povos bantus agrícolas do oeste, mais permanentemente que no levante africano (2003:34).

Essa questão, que sempre aparece – que a umbigada veio de Angola –, é uma análise muito genérica da gestualidade, que tem como raiz a denominação portuguesa de batuque que se transformou em variados estilos da família do samba. Por que *semba* vem de Angola? Como teríamos essa precisão? Essa questão me faz pensar que muitas outras etnias africanas vieram para cá e que, como todos os negros escravizados se juntavam em vários portos e já se misturavam lá no continente africano, quando chegavam ao Brasil não era possível ter a exatidão de sua origem.

²³ Quem reza queixa-se de seus males, invoca a divindade a quem adora, e pede remédio e consolação. *Samba* é, pois, rezar. Nei Lopes destaca que um dos artistas mais populares de Dacar era o cantor *Samba Diavaré*, e samba é palavra corrente na África ocidental com significados ligados a dinheiro e pagamento (2011:108).

²⁴ A dança do coco de zambê fez parte da pesquisa de Antônio Nóbrega no programa do Canal Futura chamado *Danças Brasileiras*, disponível no link: <http://www.youtube.com/watch?v=dpaBINcK34U>. Acesso em: 18 jan. 2014.

Descobri, logo no início de minha residência em Maputo, na Escola Nacional de Dança, durante a aula da professora e diretora Maria Luiza Mugalela, uma de minhas entrevistadas neste trabalho, que existia o *semba* de Moçambique como dança, mas que a música era de Angola. Nesse momento, todas as ideias que tinha a respeito dessa origem deram um nó, e surgiu a questão: o que veio primeiro, a dança ou a música? E como poderiam se separar em uma cultura tão misturada como a da África? Rapidamente pude entender também a rivalidade entre Angola e Moçambique, por meio de pesquisas existentes, e como isso se reflete no Brasil, embora essa questão não seja o foco desta pesquisa.

Umbigada era palavra desconhecida entre os diversos artistas que pude conhecer em Moçambique, sejam bailarinos da dança contemporânea com base na dança tradicional ou bailarinos da tradicional, desde os grupos mais urbanos aos mais rurais, cujos residentes conheci fora da capital Maputo. Quando perguntava por umbigo já riam e apontavam o buraquinho da barriga. As palavras meneios e ancas eram usadas popularmente no lugar de quadril ou bacia para explicar o movimento no corpo. Lembro-me quando Mama Zaquia – coordenadora e mestre – do Tufo da Mafalala²⁵ me apontou o lugar de seu sexo e disse que esse era o nome do gesto. Falava baixinho, e eu não escutava, até que entendi como *o conha*. Depois, pesquisando descobri que era como *o cona* em espanhol, que significa colher (o talher), que também era relacionada à concha na imagem da deusa Vênus e que simbolizava a fertilidade do ventre feminino na mulher. Fui buscar alguma palavra que tivesse a ver com a grafia conha no dicionário *Ronga – Português* (Siteo, 2008:92)²⁶ – uma das línguas maternas de Moçambique –, e encontrei *khona* com diversos sentidos ligados à questão da fertilidade e do sexo, como “meter, introduzir e engravidar”.

Em outro momento de visita a Moçambique, em setembro de 2013, oito meses após meu retorno ao Brasil, combinei um reencontro de experiências culturais. Em roda, o grupo de mulheres do Tufo da Mafalala brincou com a dança, que tem umbigada, chamada

²⁵ Tufo da Mafalala é um grupo de danças tradicionais que representa o norte do país, o estado de Nampula, na capital Maputo, e reside no bairro Mafalala, região que representa exatamente os imigrantes do norte, com a maioria da população muçulmana. Tufo é o nome da principal dança que caracteriza a região norte, e é inclusive reconhecido pela UNESCO como patrimônio da humanidade. No segundo capítulo escreverei mais detalhadamente sobre esse grupo e Mama Zaquia, pois foi o núcleo que mais investiguei e que definiu minha ida para a pesquisa de campo no estado de Nampula.

²⁶ O *Ronga* pertence ao grupo de línguas mutuamente inteligíveis designado por *Tsonga*, do qual também fazem parte o *Xitshwa* e o *Changana* (Siteo, 2008). Segundo o Recenseamento Geral da população de 1997, o *Ronga* é falado por 205.064 pessoas nas províncias de Maputo e Gaza e na Cidade de Maputo (2008:v).

masepwa, e quando pararam perguntei sobre o movimento do encontro de umbigos e uma delas falou: “É *zazilar*”. Naquele momento meu ouvido ficou atento com o que elas falavam: “Quando eu escolho ela, para ir trocar de lugar comigo, eu vou até ela e *zazilo* com ela”. E eu perguntava: “Então a gente sempre *zazila* com outro?”. E elas afirmavam com a cabeça e riam, dizendo que sim. Perguntei sobre *zazilar* em homem e elas me responderam que só pode *zazilar* no próprio marido. Por mais incrível que pareça, essa foi a única dança em que, de fato, presenciei o tal encontro de umbigos como acontece no tambor de crioula ou até mesmo no jongo, com um pouco de distância. Todas as outras danças de Moçambique, que analisarei no segundo capítulo, são movimentos nos quais a região pélvica é a ênfase na dança, além da projeção do ventre ter uma relação permanente com a pulsação que está sendo tocada naquele momento.

1.3) Corpo e batuque

“Os pés dançam o que os tambores dizem” (Yoruba) (Thompson apud Malone, 1996:20).²⁷

Batuque é o instrumento, a percussão e o acontecimento, a performance festiva como um todo. Segundo pesquisas de Cascudo (2002:135), Andrade (1989:53) e Tinhorão (2008:58), o batuque africano foi uma maneira de os portugueses designarem as balbúrdias dos negros em seus tempos livres, vulgarizando e abarcando todas as danças nativas africanas. Estes momentos eram considerados perigosos por reunirem ideias, culturas e fortalecerem hábitos.

O Batuque parece ser das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. Sobre ele há informações no Brasil e em Portugal a partir do século XVIII. O Batuque é geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo, onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que se apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado, consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares, a quem pertence a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos

²⁷ Este texto é um depoimento registrado por Robert Farris Thompson durante suas pesquisas de campo entre 1964 e 1973. Texto no original: “The feet say what the drum says” (1996:20). Texto retirado do livro: MALONE, Jacqui. *Steppin' on the Blues: The visible Rhythms of African American Dance*. University of Illinois, Press Urbana and Chicago, 1996.

solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los (Alvarenga, 1945:130).

É interessante observar, nessa citação de Alvarenga, que estão presentes elementos das cinco danças de umbigada que venho investigando como sendo uma ramificação do batuque. A presença do estalar dos dedos no lundu, as palmas, sapateados e meneios caracterizados no tambor de crioula, no jongo, no samba de roda e no coco, cada um com sua especificidade no ritmo das palmas e na força do sapateado.

O batuque, ao que tudo indica, apresenta tanto o aspecto ritualístico como os aspectos de jogo ou brincadeira, essa constatação aparece nos estudos sobre ritual e jogo (play) de Schechner, e Ligiéro afirma, a partir desses estudos, que existe uma “ocorrência da simultaneidade de ritual e jogo dentro da mesma performance” (2011:109). Como, por exemplo: a dança do tambor de crioula ou do jongo é uma brincadeira, mas a existência da fogueira para afinar os tambores traz uma dimensão ritualística. Podemos então designar o batuque como a força motriz de muitas brincadeiras afro-brasileiras. Assim, Tinhorão aponta que “o lundu é derivado do batuque”, e penso que o tambor de crioula, o samba de roda, o coco e o jongo, com suas especificidades, têm nas suas semelhanças as características de diversão, roda e jogo entre os *performers* (2008:49).

No início do século XIX no Brasil, os batuques e festejos foram descritos e revelados em desenhos e pinturas por alguns viajantes, como o pintor Johann Moritz Rugendas, o médico antropólogo Carl Friedrich Philipp von Martius, com a parceria do cientista Johann Baptiste von Spix, vindos da Alemanha, e o pintor inglês Augustus Earle, no qual revelaram os movimentos de danças como o batuque, o fandango²⁸ e o lundu, nas quais podemos

²⁸ O fandango é dança espanhola de origem árabe, movimento ternário e andamento alegre. Nome genérico que engloba várias danças de roda de São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, podendo também significar baile popular, no qual são executadas danças regionais em que o sapateado é mais ou menos uma constância (Andrade, 1989:215).

perceber claramente a alusão à umbigada ou à vênia, além da presença da roda e da alegria.²⁹

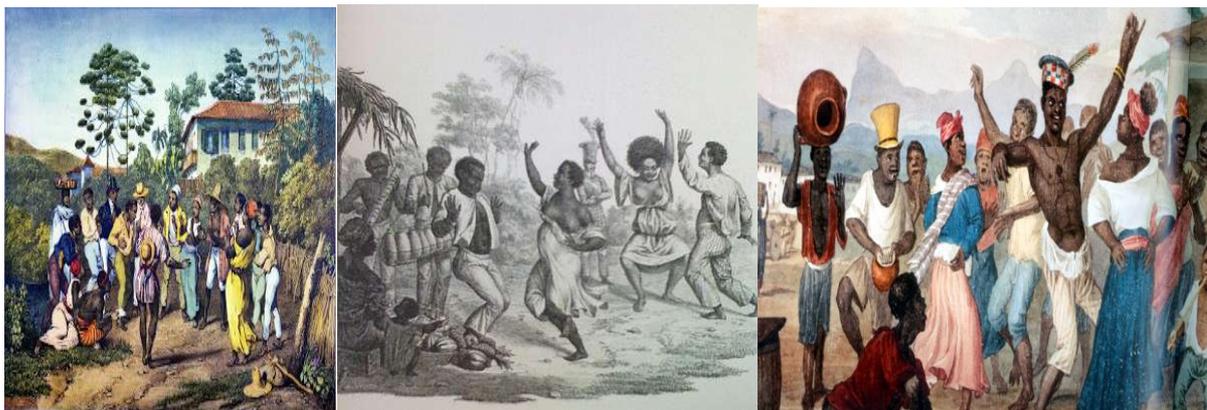


Figura1: Imagens do Batuque de Rugendas;³⁰ Batuque em São Paulo, de Spix & Martius;³¹ e Fandango Negro de Augustus Earle.³²

Brincadeira, brinquedo ou folgado³³ é a manifestação cultural, a performance tradicional brasileira, na qual circulam variadas linguagens, como música, canto, dança, ritmo, jogo e teatro, além de uma estética marcada no colorido e no brilho das indumentárias. É o momento da celebração em si, acompanhada de aspectos artísticos, sociais e/ou religiosos, é o ato da apresentação, assim como nomeia a existência do grupo, é a irmandade que reúne os brincantes, onde cada integrante tem seus compromissos e funções, são as festividades que fortalecem a comunidade dentro do calendário anual, como afirma Maria Laura Cavalcanti sobre as festividades tradicionais: “Um tempo cíclico, fortemente ligado à experiência vital, cheio de conteúdos cognitivos e afetivos” (2006:43). E os brincantes são as pessoas que brincam, se divertem, são aqueles que têm o compromisso de *segurar e sustentar* a

²⁹ No livro *Lundun x Lundu*, de Baptista Siqueira, ele descreve a importância dos viajantes para o esclarecimento de algumas danças como o lundu e o batuque (1970:87).

³⁰ Esta imagem é chamada *Batuque* de Rugendas e foi extraída de: CARNEIRO, Edson. Samba de Umbigada. Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, p.18, 1961.

³¹ Esta imagem é chamada *Batuque em São Paulo* de Johann Baptist von Spix & Martius e foi extraída da seguinte referência: KIEFER, Bruno. A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p.8, 1977.

³² Esta imagem é uma litogravura chamada de *Cena Fandango Negro* de Augustus Earle e foi retirada da Revista de História da Biblioteca Nacional, Africanos: Muito além da escravidão. Artigo: “Um Brasil, muitas Áfricas”. Org. – Alberto da Costa e Silva. Ano 7, nº 78, p.21, março de 2012.).

³³ A palavra folgado vem de folgança, o momento da folga, o tempo do ócio, o ato de se entregar ao divertimento, assim como a palavra folgado designa as danças brasileiras no geral, a manifestação em si, o tempo fora do trabalho ordinário, tempo extracotidiano, que se presentifica nas festas. Também se pode afirmar que o folgado é uma categoria situada por Mário de Andrade como dança dramática (Andrade, 1982).

brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva. No caso do tambor de crioula, os homens são chamados de coureiros ou tambozeiros e as mulheres de coreiras ou tambozeiras; no samba de roda são os sambadores e sambadeiras; no jongo são os jongueiros e jongueiras; no coco são os coquistas ou emboladores; e na dança do lundu não foram encontradas expressões específicas para designar seus brincantes.

Em Moçambique escutei muito dos que dançavam se chamarem de dançarinos, os que tocavam de músicos, mas todos afirmavam que eram artistas da cultura. E também utilizavam a palavra brincadeira para nomear aquele momento privilegiado de dançar, cantar e tocar, o que era evidenciado pelo acentuado sorriso no rosto, destacando o prazer necessário daquela manifestação para seus cotidianos, já que ganhavam pouco dinheiro com aquela arte. O principal era a necessidade da dança e a certeza da continuidade de suas tradições.

Oneyda Alvarenga organiza as danças que possuem umbigada como batuque ou samba, sendo uma subclassificação de danças do tipo lundu (1945:129). Edson Carneiro designou uma área nacional do samba, que se estendeu do Maranhão a São Paulo. Ele constatou que esses negros escravizados foram trabalhar principalmente nas áreas de cultivo do café, da cana-de-açúcar, do tabaco, do algodão, além de nos trabalhos da mineração, tendo a presença principalmente de angolanos e congoleses. É interessante perceber como essas regiões também diferenciam as danças de umbigada, tendo o Vale do Rio Paraíba do Sul como uma região que se caracterizou pela dança do jongo e o Recôncavo baiano como o local do cultivo da cana-de-açúcar, onde predominou o samba de roda (1961).

Edson Carneiro organizou um mapa dessas danças de umbigadas, que tiveram seu valor na década de 1960, momento que se buscava uma unidade nacional com a cultura e identidade brasileira. Ele sistematizou as danças do coco, do jongo e do samba como fazendo parte da mesma família, chamando de *formas de samba (atuais e passadas) no Brasil*, se assemelhando como células corporais, por ele divididas em várias regiões do Brasil:

- 1 – Dança do coco – Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas;
- 2 – Dança do samba – Maranhão, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Bahia, Guanabara (atual Rio de Janeiro) e São Paulo;

3 – Dança do jongo – Estado do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Apesar da diferenciação dos nomes nas regiões brasileiras, todas essas danças possuem o gestual da umbigada e são realizadas com diferentes instrumentos de percussão, fazendo menção às batucadas africanas. Esta referência foi feita para indicar a diversidade dessas danças no Brasil. Sobre a dança do coco, também há incidência dessa dança no Maranhão, com suas diferenças no jeito de brincar mais contido, com o ritmo mais cadenciado e o uso de uma cesta de palha e um coco de babaçu³⁴ pequeno simbolizando o ato do trabalho de quebrar o coco. Existem registros em CD dos grupos *Coco Babaçueira e Coco Katolé*. Sobre a dança que ele coloca como samba, faltou divulgar o estado do Pará, onde até hoje existe a forte presença do lundu. O pesquisador paraense Vicente Salles esclareceu no documentário *O Negro no Pará* (2005), relacionado ao seu livro de mesmo nome, a importância de conhecer Edson Carneiro. Quando Carneiro realizava suas pesquisas sobre a família do samba, desafiou-o a pesquisar sobre a presença africana no Pará, que não havia sido contemplado nas viagens de Salles, pois este chegou somente até o Maranhão. Sobre a dança do jongo, pode-se dizer que essa mesma expressão se encontra em diferentes festividades, embora com algumas diferenças no ritmo, nos instrumentos, na dança e até na espacialidade, como é o caso do batuque de umbigada,³⁵ em que se dança no formato de duas filas. É difícil definir uma localização precisa da manifestação do samba no Brasil, pois implica em uma família de danças, mas esse estudo foi muito importante para o país, ainda na década de 1960, porque trouxe um diagnóstico da diversidade de danças advindas do que um dia foi chamado de batuque.

O livro *Sambas de Umbigada*, de Edson Carneiro (1961), despertou-me a força e a importância das performances que representam a *família do samba* no Brasil, e a partir desta constatação comecei a cotejar essa diversidade de maneira prática e teórica, com a proposta de trabalhar com as gestualidades de umbigada, delimitando ramificações de algumas danças

³⁴ É um tipo de palmeira, muito presente no Maranhão, Piauí, Ceará, Pará, Mato Grosso e Tocantins, que tem o fruto chamado coco de babaçu.

³⁵ O Batuque de Umbigada é uma dança em que os participantes se defrontam em duas linhas, uma de homens outra de mulheres. O ponto culminante da coreografia é a umbigada trocada entre o batuqueiro e a batuqueira. Seus instrumentos são o *tambú* (solista) e o *quinjengue* (acompanhamento). Tradicionalmente é dançado nas comemorações do dia 13 de Maio, na Festa de São Benedito e no Sábado de Aleluia. É atualmente dançado por um único grupo e para a sua realização é preciso unir os dançadores remanescentes de quatro cidades: Tietê, Capivarí, Piracicaba e Campinas (Dias, Paulo. 2001:12).

– lundu, tambor de crioula, coco, samba de roda e jongo – presentes em várias regiões do Brasil. Essa amplitude no território brasileiro edifica a circulação entre diversas etnias africanas no Brasil (Ramos, 1979:235) e confirma que, a partir de uma força motriz, há uma base gestual que engloba muitas danças afro-brasileiras e incorpora alguns fundamentos, como a presença do jogo e da brincadeira na dança, o uso das palmas,³⁶ a relação espacial, principalmente em roda, os meneios dos quadris e a presença da umbigada.

O filme *Choreometrics*, de 1974, de Alan Lomax, Paulay e Bartenieff, produzido por John Bishop, é também um exemplo de investigação em que se relaciona a dança com a cultura num processo comparativo entre os continentes, e sua diversidade se apoia na análise do movimento de Rudolf Laban (1879-1958) – que tem em seu método o fundamento do esforço para pensar nos impulsos internos, através de quatro fatores de movimento (peso, tempo, espaço e fluência) –, que sublinha pontos em comum entre as tradições subsaarianas negras com as do sul e sudeste da Ásia – onde ocorre a tridimensionalidade do movimento bem como a movimentação simultânea do torso e da pélvis em diferentes direções e formas –, distintos das danças tradicionais europeias e ameríndias, onde o torso apresenta o mesmo movimento em bloco dentro da dança (1968). Este filme foi interessante para encontrar padrões de movimento através das danças. No caso da África, perceber que é uma movimentação que se repete em diferentes países, e onde há uma relação intensa entre o torso e a pélvis, em que esta apresenta possibilidades múltiplas de movimentos. Há uma leveza e uma acentuação da pélvis diferenciada, marcada pela conjunção do joelho flexionado, muito presente nas danças de umbigada do Brasil e também de Moçambique.

Há outro modelo de pesquisa, cujo interesse é sistematizar a música e a dança, como o trabalho de Robert Farris Thompson, no qual identificou cinco características da música da África ocidental, como: a) conceito de domínio percussivo da performance; b) métrica múltipla; c) cena de jogo e dança; d) pergunta e resposta; e e) sons de alusão a danças irônicas de deboche (Thompson apud Malone, 1996:15).³⁷ Esta análise facilita o entendimento para

³⁶ O uso das palmas está presente desde as danças egípcias, em que as mulheres eram responsáveis por serem as “tangedoras e batedoras de palmas”. Isso data de 2500 anos antes de nossa era. Elvira escreve sobre o coco “Nele, duas batedoras de palmas marcam o ritmo para um grupo de bailarinas, que avançam em fila com os braços erguidos, cujas mãos se unem pelas pontas dos dedos e cujas palmas estão voltadas para a cima” (D’amorim, 2003:97).

³⁷ O texto no original é: Thompson has identified five traits of western African music that are also present in the dance: dominance of a percussive concept of performance, multiple meter, apart playing and dancing, call and response, and songs

pensar nas características das danças em celebrações africanas e afro-brasileiras. No primeiro ponto, chamo a atenção sobre a importância dos tambores para esse tipo de performance da tradição, em que o batuque legitima a interação harmônica entre o coletivo que dança, o batuqueiro que pontua no tambor, a relação ancestral na qual o poder dos tambores está simbolizado e a relação de conexão estabelecida entre os pés do *performer* e as mãos daquele que toca os tambores. O segundo ponto traz a questão do compasso dentro da frase musical, e para a dança podemos visualizar como pulsação rítmica. O compasso quando se refere a uma métrica múltipla, quer dizer, um compasso composto,³⁸ que pode também ser a síncopa, tão presente na maioria das danças afro-brasileiras, firmando o lugar dessa métrica múltipla como o espaço do improvisado do *performer* – tanto o que dança quanto o que toca. O terceiro e o quarto pontos reforçam a relação de diálogo, que, comentada anteriormente, está relacionada à presença da música, da dança e do canto unidos, pois o que o tambor toca é o que o dançarino pontua em sua dança, e toda música cantada tem uma primeira parte entoada por um mestre e sua resposta no coletivo. Esses elementos são encontrados em muitas celebrações, conforme Zeca Ligiéro também apontou em seus artigos sobre o conceito de motrizes culturais, como, por exemplo, no artigo “cantar-dançar-batucar” (2011:107-156). O quinto ponto se refere ao humor presente nas letras das músicas, assim como na gestualidade, muitas delas colocando em destaque a virtuosidade pélvica do *performer* (neste caso mais feminino), frequentemente sendo chamadas de gestualidades com “dinâmicas de meneios eróticos e provocadores”, como pontua Cascudo (2002:140). Pergunto-me, provocação para quem? Para a cultura ocidental essa movimentação pode parecer de deboche ou erotizada, mas para a cultura africana faz parte de todo um contexto ligado à fecundidade da terra ou entre os próprios seres humanos, e está mais ligada a um jogo, uma brincadeira de corpos, de desafios, em que a dança é o elemento preponderante.

Essas características que Thompson identificou na música africana subsaariana, serviram como referência durante o trabalho de campo no Brasil e em Moçambique, facilitando a sistematização de alguns princípios fundamentais para a reflexão e a criação das danças investigadas. Destaco ainda, nesta fase, o encontro com o trabalho de Forrestine

of allusion/dances of derision (1996:15). Texto retirado do livro: MALONE, Jacqui. Steppin' on the Blues: The visible Rhythms of African American Dance. University of Illinois, Press Urbana and Chicago, 1996.

³⁸ Compasso composto é quando a unidade de tempo é um valor divisível por três (Chediak, Almir.1986:53).

Paulay e Irgman Bartenieff em conjunto com Alan Lomax de sistematização de movimento, que originou o livro *Folk Song Style and Culture* (1968) e o filme *Choreometrics*, de 1974, tendo como base de discussão os fatores do movimento segundo Laban (1978).

1.4) “A dança como ela é”

a) **Lundu como berço musical e gestual**

A partir de diversas referências bibliográficas, pude amadurecer o entendimento do lundu como pilar mestre para pensar a dança e gestualidade brasileira da umbigada. Percorri de Mário de Andrade – em sua missão de pesquisas folclóricas em 1938, com a colaboração de Oneyda Alvarenga, em 1945, na organização das pesquisas dessa missão – a Câmara Cascudo, pesquisador de diversas manifestações brasileiras desde a década de 1930. A obra mais antiga revista sobre lundu foi de Mozart Araújo, de 1963.³⁹ Além dessas obras, pesquisei a de José Ramos Tinhorão (2000, 2001, 2008 e 2010), que contribuiu com a memória cultural africana no Brasil desde a década de 1970; uma obra de Bruno Kieffer, de 1977, que também reforçou o entendimento da música lundu e sua importância no país; e alguns livros de música, como o de Ricardo Cravo Albim, de 2004, e o de Jairo Severiano, de 2008.

Apesar de as temáticas das investigações serem mais musicais, pude ter um entendimento da performance como um todo. No entanto, o que mais esclareceu os movimentos da dança foi a experiência na pesquisa de campo realizada na Ilha do Marajó e em viagens para Belém.

É importante também citar referências mais específicas em alguns estados do Brasil, como o lundu no Rio de Janeiro, retratado pela historiadora Martha Abreu, através das festas do Divino no século XIX (2002); o lundu em Pernambuco e também no Rio de Janeiro, pesquisado por Betti Rabetti e Adriana Schneider, no intuito de investigar o teatro de revista e danças características da segunda metade do século XIX (2008); o lundu no Pará, realizado até hoje e que tem como principal referência Vicente Salles (2005), que desde a década de

³⁹ O livro *A modinha e o lundu no século XVIII* serviu de base para muitos pesquisadores, pois aponta que o lundu é fruto da manifestação dos negros, e a modinha peculiar do lirismo português. Seu trabalho levanta importantes questões históricas, mas foca principalmente na questão musical, inclusive apresentando diversas músicas e suas partituras.

1940 estuda a cultura paraense; além das informações da tese de doutorado do jornalista Marcelo Gabbay sobre o carimbó no Marajó.⁴⁰

A presença dessa dança também aparece com destaque na literatura, sobretudo nos escritos de Manoel Antônio de Almeida, no livro *Memórias de um sargento de milícias*, descrevendo o Rio de Janeiro no século XIX, e em peças de Martins Pena, como *A família e a festa da roça*, em 1840. No teatro de revista brasileiro, Arthur Azevedo foi um de seus expoentes e, em 1896, fez uma revista chamada *Fantasia*, demonstrando de maneira irônica os modos e costumes da época, apresentando o lundu de maneira obscena para o período: "Pimenta, sim, muita pimenta. E quatro, ou cinco, ou seis lundus, Chalaças velhas, bolorentas, Pernas à mostra e seios nus..." (Martins, 1988). Assim como no nascimento do circo-teatro o palhaço Benjamin de Oliveira, conhecido como o primeiro palhaço negro no Brasil, no final do século XIX e início do XX, escreveu e dirigiu peças de teatro, gravou canções com lundus e modinhas, que eram cantadas nos entreatos do circo, acompanhado de um violão. Benjamin gravou em parceria com Mário Pinheiro, por volta de 1910, os lundus "As comparações", "O baiano na rocha" e "Tutu" (Silva, 2007:237).

Lundu, lundum, landu, londu, baiano, descendente direto do batuque africano, segundo Mozart Araújo, são denominações para este gênero musical popular do Brasil, que predominou durante o século XVIII (1963:11).

É bem provável que o termo lundum tenha derivado do termo quimbundo Kilundu, divindade banta de angola, que por sua vez poderá entroncar com o termo Iundu (da expressão Iundu Nyi senga), designativos, na explicação cosmogônica do povo bantu em torno do deus supremo Nzambi, do monte sagrado ou morada das primeiras divindades responsáveis pelo povoamento e fecundidade da terra (Weitzel, 1995:210).

A expressão lundu também pode ter vindo de calundu, que "até meados do século XVIII era o mesmo que candomblé ou macumba, festa religiosa dos africanos escravos, com canto e dança ao som dos batuques" (Cascudo, 1998:229). O lundu podia até ser confundido pelos europeus como uma dança religiosa, pela presença dos tambores, mas era de fato uma dança de puro divertimento.

⁴⁰ A pesquisa de Marcelo Gabbay traz como objeto de análise o carimbó na cidade de Soure, na Ilha do Marajó, a partir do exercício de reconstrução da história do carimbó (2012).

Mozart Araújo defende que sua história social remete a antigos povos dos reinos do Congo e de Angola (1963). É uma gestualidade que veio a partir de motrizes de movimentos derivadas das batucadas africanas e que foram se reinventando, a partir de influências africanas que fazem parte do tronco linguístico bantu.

Entre 1951 e 1954, Mozart Araújo pesquisou em arquivos europeus as modinhas e os lundus no tempo do primeiro e do segundo Império e da República. Para esclarecer um pouco a questão, é preciso atentar-se a códigos que ajudam a refletir onde a gestualidade fez brotar essa diversidade: Câmara Cascudo informa sobre o lundu: “dança irresistível, e confundida com o samba, e a chula portuguesa, já era tradicional em Portugal no século XVI” (1998:524). Araripe Júnior insinua que o lundu já teria “perdido o caráter coreográfico primitivo, quando afirma que Gregório de Matos (1623-1696), a quem confere o cognome de ‘Homero do Lundu’, o cantava acompanhando-se ao som da viola”. Sílvio Romero afirmou que “os lundus são uma variante das modinhas” (Araújo, 1963:15-17).

Se o lundu veio do batuque e depois foi saindo das senzalas para os salões de festa, é normal que tenha mudado alguns dos seus aspectos espaciais, como a presença da roda, mas o que interessa é a presença da gestualidade da umbigada, que continuou, mesmo que se transformando, e pode-se dizer que a umbigada é uma marca na performance que prevaleceu.

Suas características são marcadas por batucadas e meneios sinuosos de quadris, durante o momento da festa e do lazer, amenizando os sofrimentos e as dificuldades da escravidão. Porém, com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, a prática de novos hábitos e costumes foi facilmente incorporada, através das danças nos salões dos nobres, embranquecendo suas dinâmicas sonoras e seus movimentos, originando outros ritmos, se reconfigurando ao entrar em contato com as tradições ocidentais das danças enlaçadas, mas mantendo certa liberdade em sua gestualidade sensual, comportamentos “libidinosos” atribuídos anteriormente somente às festas dos negros da senzala.

Quando o lundu passou a fazer parte das festas da aristocracia do Império, transformou-se em lundu-canção, tendo o rufar dos tambores abafados e os instrumentos de corda e sopro valorizados, e entrando em cena os pianos e cravos com as vozes das sinhás-moças. Mas, assim como o movimento do lundu saiu das senzalas e foi para a alta corte, negros brasileiros também saíram do Brasil para mostrar as aptidões musicais e disseminar essa cultura afro-brasileira. Os pesquisadores musicólogos, como Kieffer (1977), Araújo

(1963) e Tinhorão (2008), dizem que Domingos Caldas Barbosa⁴¹ foi o primeiro brasileiro a levar para as terras portuguesas o lundu, que ao longo dos tempos foi se transformando na dança da fôfa⁴² e no canto do fado.⁴³ Sabe-se que o lundu se processou no Brasil a partir das sonoridades africanas e se estendeu a Portugal, “com efeito, enquanto o lundu subia de nível social, se irmanando à moda, que depois se chamaria modinha, a moda descia do plano aristocrático em que nascera, para se apresentar, no seio do povo, ao lado do lundu” (Araújo, 1963:12).

Segundo António Germano Lima, há a presença do lundu na ilha da Boa Vista, em Cabo Verde, na África, por ser uma localidade também colônia de Portugal e pelo diálogo comercial e as trocas culturais estabelecidas. Ele aponta sua origem como “afro-europeia-brasileira”, porém a dança chamava-se *landu*. Comenta que havia uma origem ritualista ligada a primeira noite de núpcias e chama de um jogo sexual para “aprovar para toda a comunidade a virilidade do homem e a fertilidade da mulher” (2004:272). Assim como havia a presença dos volteios, giros e as umbigadas, presenciavam-se a influência europeia a partir do castanholar dos dedos e as mãos em arco acima da cabeça, como em danças flamencas espanholas ou o fandango português.

No Brasil, o lundu desenvolveu-se em vários estilos distintos, como: choro,⁴⁴ polca,⁴⁵ maxixe⁴⁶ e, posteriormente, samba.

⁴¹ Chamado de “o patriarca da modinha e do lundu”, era um mulato baiano, filho de mãe negra e pai português, que saiu do país colonizado em direção à metrópole portuguesa por volta de 1770, sendo considerado o responsável por ter levado a modinha do Brasil para Portugal.

⁴² Dança portuguesa do século XVIII que se conheceu no Brasil. Em 1761, o padre Bento Capeda, escrevendo sobre os jesuítas, informava que o padre Manuel Franco, do colégio de Olinda “dançava a fôfa, que é uma dança muito desonesta, com mulheres damas” (Cascudo, 1998:396).

⁴³ Canção popular portuguesa especialmente cantada em Lisboa e Coimbra, de origem brasileira, vinda do lundu, já divulgada entre o povo quando a corte portuguesa se estabeleceu no Brasil em 1808 (Cascudo, 1998:381).

⁴⁴ Gênero musical, conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, exercendo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caráter puramente rítmico-harmônico, com caráter improvisatório (Andrade, Mário, 1998:137).

⁴⁵ Dança em compasso binário, 2/4, andamento alegre, originária da Boêmia. Silvia Leal tratando da origem da dança afirma que a polca, na Polônia, foi conhecida como *mazureck*, “que vem da Mazawia (...). O compasso da *mazureck* é em três tempos (...) as figuras e passos são uma série de movimentos complicados com certo sistema de volta, com menos rapidez do que a valsa, a cadência de um motivo em notas picadas em valores desiguais, que requerem grande energia e leveza para boa execução” (1998, apud LEAL, *Revista Universo Lisboense*). No dicionário de Mário de Andrade, ele descreve alguns tipos de polca, como: polca de relação (com canto em desafio); polca mancada (maneira de dançar com galopadas); polca militar (muito usada nos salões burgueses do século XIX, tem movimentos mais rápidos e a melodia geralmente é executada com um pistão); polca paraguaia (o que caracteriza é a superposição dos compassos 2/4 e 3/4, sendo o canto binário); polca pulada (expressão de Câmara Cascudo ao se referir à música sertaneja do Rio Grande do Norte) (Andrade, Mário 1989:404).

⁴⁶ “Resultou da *habanera* pela rítmica, e da *polca*, pela andadura, com adaptação da síncopa africana”. Outros o fazem uma prolação do lundu, mesclado com a toada. (Almeida, Renato. p. 189). Era dança de salão, de par unido, exigindo extrema agilidade pelos passos e figuras rápidas, mobilidade de quadris, tanto figuras da dança como invenções dos dançarinos. O

No Rio de Janeiro, o lundu foi muito presente nas festas do Divino Espírito Santo em meados do século XIX. Aconteciam muitas festas pelo estado, a maioria relacionada ao calendário cristão, destacando-se as de São Sebastião, São João, Nossa Senhora de Santana e Divino. Martha Abreu,⁴⁷ em seu artigo sobre “os requebros do divino”, descreve que a mais concorrida de todas acontecia no Campo de Santana, no centro da cidade, trazendo o lazer para o espaço público, com apresentações de circo, teatro de bonecos, bandas de música, além dos estouros de fogos de artifício e a presença de barracas com jogos, tabuleiros das quituteiras, bebidas, rifas e leilões. Nestas ocasiões, negros escravizados e catequizados se misturavam a mais nobre elite da corte portuguesa, assim como a ciganos, mestiços e portugueses rurais dos Açores (região onde até hoje acontece a Festa do Divino, em Portugal), o que fazia com que fosse muito difícil delimitar um grupo étnico ou social específico. Provavelmente, nessas festas, cruzavam-se muitas influências culturais, e os negros aproveitavam também para fazer suas batucadas com o lundu, manifestação considerada profana, permitindo essa rica mistura que a festa proporcionava.

Como podemos perceber nas referências sobre o lundu, foi uma dança que transitou desde as camadas baixas da sociedade em momentos festivos aos salões de festas imperiais, sendo presentes nas peças de teatro e circo, como números musicais e dançantes. “[O] lundu era recorrentemente apresentado como número ou nos entreatos de comédias e farsas da época, constituindo, assim, provavelmente, num fenômeno de interseção entre o teatro, a dança e a música” (Alcure, 2008:30).

Atualmente, o único estado brasileiro em que o lundu ainda existe como uma atividade viva e popular é o Pará, mais precisamente no arquipélago de Marajó, e na cidade de Santarém, em Alter do Chão, onde podemos ver imagens realizadas no Projeto Música do Brasil, idealizado por Hermano Vianna.⁴⁸

maxixe dançado por profissionais, nos cabarés, era quase uma dança ginástica. Apareceu na segunda metade do século XIX (Casudo, Câmara. 1998:569).

⁴⁷ Livro: *Carnavais e outras festas*, com organização de Maria Clementina Pereira. Campinas, SP, Ed. UNICAMP, 2002. E o capítulo 7 de Martha Abreu *Nos requebros do Divino: lundus e festas populares no Rio de Janeiro do séc. XIX*.

⁴⁸ O projeto *Música do Brasil* foi idealizado pelo pesquisador Hermano Viana e contém um livro de fotos e texto, quatro CDs e quatro DVDs, com narração de Gilberto Gil, contendo pesquisas de danças e músicas brasileira por todo o Brasil. Foi produzido pela produtora Giros, www.giros.com.br.

O livro de Miranda Neto⁴⁹ esclarece que, “antes mesmo do descobrimento oficial do Brasil pelos portugueses, espanhóis já teriam estado no litoral e visitado o arquipélago”. Vicente Salles diz que “há registros de lundum na Amazônia desde os tempos coloniais” (1984).⁵⁰ Na cidade de Bragança, no Pará, no ciclo natalino acontece a festa da marujada, em louvor a São Benedito, em que se realizam várias danças, entre elas o lundu.

É interessante reforçar a ideia de que cada dança não está isolada em cada comunidade, podendo existir outras que fazem parceria. No caso do lundu no Pará, o pesquisador Anderson Barbosa Costa⁵¹ aponta que “não se pode falar do lundu sem falar do carimbó, porque todos os grupos tocam principalmente estes dois ritmos, o carimbó inicia a festa e o lundu encerra, com seu ritmo mais lento e firmando o convite ao sexo no final da noite”. Curi é o som e imbo é o pau oco que faz o instrumento. O carimbó é a dança mais expressiva e conhecida no Pará e fora do estado. No filme *Carimbó marajoara*,⁵² de Marcelo Gabbay, são apresentadas entrevistas com mestres e mestras do Marajó e suas atuações com o carimbó, trazendo a dimensão ritualística e política.

Caminhos de uma viagem ao Pará em busca do lundu

Minha história de vida com o Pará vem desde o ano 2000, quando concluo o curso de Educação Artística – Licenciatura Plena em Artes Cênicas na UNIRIO e faço uma viagem de um mês e meio pela Amazônia, iniciando por Belém, seguindo de barco à Santarém, Alter do Chão e Manaus, para depois retornar, embarcada durante cinco dias consecutivos, à capital paraense. A partir desse contato inicial, comecei a me interessar pelas danças locais e rapidamente pude apreciar o carimbó em bares da cidade de Belém. Tive a oportunidade de conhecer dançarinos do grupo Parafolclórico⁵³ Uirapuru e frequentei alguns ensaios. Também tenho como fato importante a questão de minha mãe trabalhar em Belém, favorecendo o contato com materiais como CDS, livros e DVDS, me aproximando ainda mais da

⁴⁹ Livro: *Marajó, desafio da Amazônia: aspectos da reação a modelos exógenos de desenvolvimento*, Belém, Ed. UFPA, 2005.

⁵⁰ *Jornal A Província do Pará*, 20 de agosto de 1984.

⁵¹ Anderson Barbosa Costa é musicólogo e músico, formado pela UFPA. Fez a monografia *Introdução à história do lundum marajoara em Soure* e agora está fazendo o mestrado sobre o lundu em vários municípios do Marajó, com a orientadora prof. Dra. Liliam Barros. Este depoimento foi colhido em entrevista em dezembro de 2011.

⁵² Link para ver o filme sobre carimbó realizado por Marcelo Gabbay: <http://www.youtube.com/watch?v=9fwfeEhTqWY>
Acesso em: 25 de jan. 2014.

⁵³ O conceito de parafolclórico se destina a separar grupos que não são tão tradicionais ou que já estão muito espetacularizados em sua indumentária ou maneira de se apresentar. No Maranhão e no Pará estes termos são utilizados para designar grupos que realizam variadas manifestações, não se fixando em uma dança.

investigação. Já em 2006, tive a oportunidade de conhecer o Festival de Carimbó, no município de Marapanim. A festa foi patrocinada pelo Governo do Estado e pela Prefeitura. Na praça principal havia um grande palco montado, onde aconteceram as apresentações e desfiles das sereias do carimbó, as mulheres que dançavam. Havia também um espaço de chão de terra com um equipamento de som montado, onde aconteciam os momentos mais festivos, com o carimbó como baile, com som ao vivo e cada pessoa podendo dançar como quisesse, sozinho ou com par, era um momento festivo e não competitivo como a cena do festival formal. Aproveitei para dançar e perceber essa relação do movimento no corpo, assim como observar o jeito particular de cada um dançar, seguindo a mesma pulsação. Essas experiências anteriores fortaleceram a maneira como meu corpo chegou novamente em terras paraenses, valorizando a vivência enquanto ferramenta fundamental para essa pesquisa, tanto no sentido da observação quanto na memória corporal que fica marcada no corpo.

Em dezembro de 2011, tive a oportunidade de viajar para Belém, através do 38º Encontro de Artes da UFPA, no qual apresentei meu espetáculo *Umbigar*. Nessa ocasião, já realizando a pesquisa de doutorado, resolvi aproveitar para conhecer o município do Soure, no Marajó, e amadurecer o entendimento da dança do lundu, através de novos dados e registros próprios. Esta viagem foi realizada com meu marido, o músico Sergio Castanheira, que me apontou questões muito significativas sobre o universo musical, as quais descreverei logo adiante.

Em Belém fui ao Museu da UFPA conhecer o acervo *Vicente Salles* e consegui algumas referências bibliográficas em livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado, além de recortes de jornais.⁵⁴

Atravessamos o rio Guamá em uma grande embarcação a partir do porto de Belém e seguimos caminho para a Ilha do Marajó, em busca da dança e do ritmo do lundu. Três horas depois chegávamos ao porto de Camará, na cidade de Salvaterra. Em seguida, percorremos uma estrada de terra bem árida, em um transporte que nos levou até o limite da ilha, para

⁵⁴ Foram encontrados os seguintes jornais que falavam a respeito do lundu no Pará: *Correio Paulistano* de 1954 e *A Gazeta* de 1957 de São Paulo, *A Tarde* de 1968 de Salvador e de jornais locais, como *A Província do Pará* de 1984 e *O Liberal* de 1974.

então pegar uma rabeta (um barco pequeno), a fim de atravessar o rio e chegar finalmente à cidade do Soure.

No município do Soure pude conhecer e conversar com três mulheres que comandavam grupos culturais de danças tradicionais, dona Amélia Barbosa, do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, dona Heloísa, do Eco-Marajoara, e dona Dilzamar Nunes, Preta de apelido, do grupo Aruãs.⁵⁵ A primeira informação que se destacou foi o fato da presença de dois tipos de lundu, um chamado marajoara, no sentido de ser criado na própria Ilha do Marajó, e o outro africano, que diziam ser mais sensual e que quase havia sido proibido, pois, durante as apresentações aos turistas estrangeiros que chegavam em navios transatlânticos, as esposas tapavam os olhos dos maridos achando muito obsceno.

Durante um passeio turístico de búfalo para uma praia no Soure, tivemos a surpresa de nosso guia ser um brincante das danças tradicionais locais e dançar o lundu. Ele se chamava Glauber Cláudio, tinha 17 anos e dançava desde os 5, fazendo parte do grupo Cruzeirinho, no qual havia conhecido a mestra dona Amélia. Ele foi nos revelando como percebia a gestualidade:

Lundu africano é mais corpo a corpo, com mais rebolado, como forma de conquistar e seduzir a dama, pegando o corpo da mulher o tempo todo; e no lundu marajoara não tem tanto o corpo a corpo, e o homem seduz a mulher mais pelos olhares e através de movimentos como o estalar de dedos em variados ritmos e estalar de línguas, essa é a diferença dos dois lundus.⁵⁶

Dona Preta nos informou que há grupos culturais de carimbó e lundu nos municípios de Salvaterra, Santa Cruz do Arari e em Cachoeira do Arari (grupo Ananatuba, de Odair Avelar) e que provavelmente há grupos pela ilha toda. A mestra disse que seu grupo Aruãs realiza vinte danças do Pará, e que são em torno de trinta integrantes, custeados por ela mesma, pois não existe nenhum investimento do estado ou município. Ela diz que estas danças não são valorizadas pelo governo, mesmo fortalecendo o turismo local, sendo apresentadas para as pessoas que vêm de fora com a intenção de conhecer a identidade cultural da região. Demonstramos nosso interesse pelo lundu e ela foi explicando que:

⁵⁵ Os aruás foram os descendentes indígenas mais antigos do Soure, inclusive antes da ocupação ibérica o nome da cidade se chamava aruás (Gabbay, 2012:298).

⁵⁶ Entrevista realizada e filmada durante pesquisa de campo na Ilha do Marajó, em dezembro de 2011.

Não faz mais o lundu africano, pelo preconceito dos turistas que ficavam horrorizados com a sensualidade da dança, pois na verdade é uma dança de conquista que no final terminava em relação sexual, que as mulheres andavam quase peladas dançando; e [n]o lundu marajoara era menos explícit[a] a lascividade.⁵⁷

Há o lundu só cantado e o musical, com os curimbós, que podem variar de dois a quatro tambores, com couro de veado – como o Ibama estava proibindo, usavam couro de bezerro, mas pude verificar no grupo do Cruzeirinho o uso do couro de cobra. A formação instrumental do lundu é como no original do carimbó – composta por dois curimbós: um alto e outro baixo, em referência aos timbres (agudo e grave) dos instrumentos; uma flauta de madeira (geralmente de ébano ou acapú, aparentadas ao pife do Nordeste), maracás e uma viola cabocla de quatro cordas, posteriormente substituída pelo banjo artesanal, feito com madeira, cordas de náilon e couro de veado. Atualmente o instrumental incorpora outros instrumentos de sopro, como flauta transversa, clarinete e saxofone.

O lundu marajoara tem um compasso binário e o africano, quaternário, com a presença constante das síncopas. A síncopa é um momento de suspensão do tempo rítmico, que traz uma quebrada no tempo musical que propicia uma ginga no corpo.

Lundu é à base da gestualidade da família de danças de umbigada e seus movimentos têm uma qualidade de energia mais leve, sinuosa, dentro de um fluxo contínuo, bem diferente da pulsação forte do tambor de crioula no Maranhão. A dança do lundu, seja a marajoara ou a africana, é em roda, mas também se podem formar filas em determinados momentos, e é dançada por casais. É muito difícil precisar como era essa dança no passado, pois o que ficou foram esses registros escritos, algumas gravuras e a música. Mesmo com toda a transformação ocorrida, percebe-se ainda a presença de uma pulsação dos tambores, mas entremeada pela melodia dos instrumentos de corda e sopro, trazendo um movimento mais leve, sinuoso, feminino, como uma corte entre homens e mulheres, bem diferente das fortes batucadas de outros ritmos de umbigada, onde os sapateios dos pés são mais firmes e as umbigadas mais precisas, como no tambor de crioula, no coco e no jongo, dos quais falaremos adiante.

⁵⁷ Entrevista realizada durante pesquisa de campo em dezembro de 2011.

A mestra dona Amélia mantém permanentemente ensaios do grupo, tendo ou não apresentações para turistas. É uma maneira de dar continuidade à tradição das antigas danças regionais, propiciando também encontros contínuos de pesquisa, até mesmo porque seu grupo se tornou Ponto de Cultura, consagrado pelo Governo Federal, há alguns anos. Assim, tivemos a possibilidade de participar de um ensaio do grupo Cruzeirinho e vê-los dançando. A dança inicia-se com os pares posicionados em filas, fazendo saudações entre homens e mulheres, cada um parando de um lado, frente a frente, e as mulheres abrindo toda a sua saia no estilo volta ao mundo,⁵⁸ para em seguida se iniciar um jogo de conquista entre os pares.

As mulheres abrindo toda a sua saia no estilo volta ao mundo fingem que não têm interesse nos homens e ficam desviando o olhar e desdenhando dos rapazes, virando as costas com o sensual balanço de suas grandes saias, e eles ficam sempre na intenção de rodear seu corpo, cercando no intuito de prendê-las, chegam até a fazer movimentos bem agachados como se estivessem demarcando territórios, trazendo uma gestualidade lânguida e malemolente, mais suave do que todas as outras danças de umbigada que fazem parte desta pesquisa (tambor de crioula, coco, samba de roda e jongo).⁵⁹ A dançarina traz um movimento da bacia circular, com um rebolado redondo lateral, quando há deslocamento. O torso também tem um movimento leve e fluido, impulsionando o ventre para a frente e para trás. A saia vira instrumento da dança para girar e requebrar, e, assim, as dançarinas ficam quase o tempo todo segurando-a, de diferentes maneiras. Depois de um tempo, é a mulher que tenta prender o homem, colocando a saia em cima de sua cabeça, simbolizando o poderio dela.

Foi interessante observar no grupo Cruzeirinho que a gestualidade tem a presença dos pés que pisam de maneira leve no chão, diferentemente do vídeo da dança do lundu em Alter do Chão, em Santarém, onde a batucada era mais acentuada e a marcação corporal acompanhava essa força no batucar dos pés.⁶⁰ É intrigante perceber as variadas maneiras pelas

⁵⁸ No estado do Pará, escutei falar a expressão de saia estilo *volta ao mundo*. Significa que é uma saia com muito tecido, oito metros para ficar bem franzida e a mulher poder abrir a saia levantando os braços até as mãos se encontrarem no alto e mesmo assim a saia continuar com babados.

⁵⁹ Para conhecer mais a dança do lundu, no Soure, divulgo o link do projeto Muiraquitã de Zeca Ligiéro, realizado em 2009, através do prêmio “Interações Estéticas” da FUNARTE. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl-profiles/item/1993-zeca-muiraquita>. Acesso em: 15 de fev. 2014.

⁶⁰ Projeto *Música do Brasil*, que apresenta a diversidade rítmica no Brasil, coordenado por Hermano Vianna, com vídeos, CDs e livro.

quais a dança se transforma, de acordo com o local e as pessoas que dão continuidade a essas tradições.

FOTOS LUNDU



Foto 1: Porto de Camará na Cidade de Salvaterra – Ilha do Marajó. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Fotos 2 e 3: Sede do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho e músicos – Soure – Ilha do Marajó, Foto: Juliana Manhães, 2012



Foto 4: Dona Amélia Barbosa do grupo Cruzeirinho

Foto: Juliana Manhães, 2012.



Foto 5: Ensaio do grupo Cruzeirinho – pares chegando para iniciar o lundu.

Foto: Marcello Gabbay



Foto 6: Homens estalando os dedos chamando suas parceiras.

Foto: Marcello Gabbay



Foto 7: Dançarina em ensaio do Grupo Cruzeiroirinho.

Foto: Juliana Manhães



Foto 8: Relação entre pares no lundu - Grupo Cruzeirinho

Fonte: <http://grupocruzeirinho.blogspot.com.br/>



Foto 9: Relação entre pares no lundu - Grupo Cruzeirinho

Fonte: <http://grupocruzeirinho.blogspot.com.br/>

b) Tambor de crioula no Maranhão

O tambor de crioula é formado por uma roda com mulheres dançando, homens tocando os três tambores e cantando e uma coreira solista dançando no centro, até chegar outra que vai tirá-la.

Minha experiência com a dança do tambor de crioula vem desde a infância, com minha mãe e meu pai frequentando festejos no Maranhão, e depois, por conta própria, conhecendo mestres e visitando rodas para dançar. Desde que finalizei minha graduação em artes cênicas, na UNIRIO, comecei a viajar mais para o Maranhão, e, em 2001, voltei a morar lá por um ano, em busca do conhecimento das festividades tradicionais. De maneira informal, comecei a recolher materiais de pesquisa em livros, CDs, gravações de músicas e entrevistas ainda em fita cassete, mas dançar foi o fator indispensável para me aproximar das pessoas na brincadeira.

Durante o período de investigação do doutorado, viajei para o Maranhão algumas vezes, mas foi em agosto de 2012 que presenciei alguns festejos com a intenção de registrar a dança e vivenciar a performance como um todo. Fui pela segunda vez ao festejo de São Benedito, em Alcântara, que aconteceu de 12 a 15 de agosto – a primeira foi em 2001, quando fui morar no Maranhão por um ano. Fui a uma brincadeira de tambor, na cidade de Vargem Grande, durante o festejo de São Raimundo dos Mulundus, e participei de uma brincadeira de tambor, com o grupo Tambor Brilho de São Benedito, de Apolônio Melônio, visitando a festa do divino do *terreiro de Nastiê*.

Mário de Andrade visitou São Luís em 1938, através da Missão de Pesquisas Folclóricas, e coletou material pioneiro sobre o tambor de crioula, publicado depois nos livros *Música de feitiçaria no Brasil* (1963) e *Música popular brasileira*, com organização de Oneyda Alvarenga (1945), assim como Câmara Cascudo, na idealização do futuro *Dicionário do folclore brasileiro*, com a presença de um verbete sobre a dança (1954:851).

Em 1975, Domingos Vieira Filho publicou seus estudos sobre o folclore no Maranhão, pesquisando o tambor de crioula entre outras brincadeiras; e através do seu incentivo, quando era presidente da Fundação Cultural do Maranhão – FUNCMA, apoiou a investigação sobre

essa manifestação, vindo a ser publicada em 1979, a primeira obra específica sobre essa manifestação, coordenada pelo antropólogo Sérgio Ferretti. Esse livro tornou-se referência por abordar minuciosamente aspectos históricos, trazendo a dimensão do ritual e do espetáculo, valorizando não só a música como a dança. Sobre esse assunto foram também publicados artigos no *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*.⁶¹ Foram encontradas dissertações de mestrado de maranhenses, como Valéria Lameira, em 2002, com um estudo do tambor de crioula a partir da questão do erotismo e do feminino, dentro do Instituto de Psicologia da UFRJ; Cássia Pires, em 2009, abordando a presença da coreira no tambor e suas relações de performance e jogo, na UNIRIO; e a monografia de Rosenilde Rodrigues, em 2008, enfatizando o jogo cênico dentro da roda do tambor de crioula, especificamente nos festejos de São Benedito, em Alcântara, na UFMA. Além dessas referências, o livro de Ana Socorro Ramos Braga, de 2007, revela o tambor de crioula em uma região específica do Maranhão, a comunidade Piqui da Rampa, na cidade de Vargem Grande, disseminando um trabalho de pesquisa de campo primoroso. E, em 2013, foi lançado o livro sobre a vida de mestre Felipe e seu grupo União de São Benedito, incluindo entrevistas com o mestre e seus brincantes, organizadas pelos coreiros e pesquisadores Sergio Costa e Marco Aurelio Haikel. Essa bibliografia foi muito importante para entender como a dança do tambor de crioula foi aceita pela sociedade maranhense e perceber suas transformações ao longo da história.

O tambor de crioula foi inscrito no *Livro das Formas de Expressão*⁶² e consagrado como patrimônio imaterial da humanidade em 2007 pelo IPHAN, sendo realizado o dossiê *Os tambores da Ilha*, com organização de Rodrigo Ramassote,⁶³ contribuindo enormemente com o conhecimento e mapeamento dos grupos na ilha de São Luís, além do reconhecimento da manifestação como um símbolo de identidade cultural brasileira. Além dessa dança de umbigada também foram reconhecidos pelo IPHAN o samba de roda do Recôncavo baiano,

⁶¹ Boletim da Comissão Maranhense de Folclore sobre o tambor de crioula: <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/0bc67196d2255b30ad16f279fe132e9c.pdf>. Acesso em: 18 de jan. 2012.

⁶² Livro que registra os bens culturais existentes no Brasil para iniciar o processo de tombamento da manifestação como bem de patrimônio imaterial. Essas informações estão contidas no site oficial do IPHAN <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12456&retorno=paginaIphan>.

⁶³ Dossiê do tambor de crioula, realizado pelo IPHAN <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=719>. Acesso em: 16 de out. 2013.

em 2004, projeto organizado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni, da UFPE, e o jongo, em 2005, coordenado pela professora Elisabeth Travassos, da UNIRIO.

Durante a pesquisa de campo entrevistei o coreiro e pesquisador Sergio Costa, tambozeiro que faz parte da festividade tradicional, mas também tem um trabalho pedagógico em escolas públicas no município de São Luís e teve um projeto social independente com capoeira e tambor de crioula chamado “Criação”. Também dialoguei e filmei a dançarina, diretora e educadora Julia Emília, que há 29 anos tem o grupo Teatro Dança, no qual mescla conhecimentos da cultura popular com olhares técnicos e contemporâneos sobre a movimentação dessas danças tradicionais, fazendo uma ponte da arte com a educação.

Praticado no Maranhão, o tambor de crioula pode acontecer durante o ano todo em uma ampla área do estado, mas ocorre, principalmente, durante os festejos de carnaval, de São João, em junho e julho, e nos festejos em comemoração ao dia de São Benedito, em agosto, especialmente no final de semana de lua cheia. A performance pode ocorrer também nas festividades de sábado de Aleluia, 13 de maio (Dia da Abolição da Escravatura e assinatura da Lei Áurea) e 20 de novembro (Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra), assim como nos festejos de morte de boi (em que no último dia acontece uma roda de tambor de crioula, que inicia à noite e dura até o dia amanhecer) e nas festas do Divino Espírito Santo. Pode acontecer em qualquer período como brincadeira ou pagamento de promessa. Em muitos terreiros de tambor de mina (nome mais comum dado à religião de origem africana no Norte do Brasil), há entidades religiosas que gostam de festas de tambor de crioula. No período da quaresma os tambores cessam, por respeito às regras cristãs. Porém, atualmente, pode acontecer uma apresentação do tambor de crioula em algum evento ou instituição, embora seja mais difícil acontecer por simples brincadeira no intuito da pura diversão.

O tambor de crioula é muito confundido com o tambor de mina, por ter uma religiosidade e fé em São Benedito e por fazer parte do momento profano de muitos cultos de mina. Mas é importante definir que o tambor de mina é um culto religioso de origem africana, da região da antiga costa da Mina, hoje Benin, Togo, e Gana, com a presença das divindades chamadas voduns e da ocorrência do transe. O tambor de crioula não apresenta esse caráter religioso, mesmo que algumas vezes esteja circunscrito dentro do sagrado, envolvendo o pagamento de promessas para ter legitimado seu ritual. Não inclui o transe nem a presença de

entidades africanas e é feito principalmente para divertimento.⁶⁴ Existe também um tambor chamado de taboca,⁶⁵ “feito por quatro ou cinco pequenos tambores feitos de taboca ou bambus”, mas com a mesma composição do conjunto de três tambores fazendo o mesmo andamento do tambor de crioula e com as coreiras rodando a saia e realizando as umbigadas (Ramassote, 2007:50). Tive a oportunidade de assisti-lo no terreiro da casa Fanti Ashanti, do babalorixá Pai Euclides Menezes, um dos poucos redutos de São Luís que ainda realiza essa manifestação. É muito bonito escutar a sonoridade dos bambus, observar os homens naquele gestual batendo nas tabocas como se estivessem pilando algum alimento, mas o interessante é perceber como o andamento e a dança são os mesmos.

Os homens que tocam os tambores são chamados de coreiros ou tambozeiros e as mulheres que dançam são as coreiras ou tambozeiras. É uma dança que acontece em áreas livres, em praças públicas, dentro das casas de pessoas ou grupos envolvidos com essa manifestação, mas, principalmente, em terreiros com piso sem pedras para facilitar o deslocamento e os pés descalços na movimentação. O tambor de crioula não necessita de ensaios, pois é uma dança na qual prevalece a espontaneidade, exceto quando os grupos vão se organizar para uma temporada de apresentações, como no caso do carnaval e do São João. Nesses momentos, o encontro vira motivo para reuniões e organizações do coletivo, mas a dança é um jogo da relação do coreiro com a coreira e entre as mulheres para realizar a punha,⁶⁶ ou umbigada, como comentou o coreiro e pesquisador, discípulo do mestre Felipe,⁶⁷ sobre a relação do tamborzeiro com a coreira: “é como se ele estivesse embalando a coreira”.⁶⁸

⁶⁴ Para mais informações sobre o tambor de mina verificar na vasta bibliografia de Sérgio e Mundicarmo Ferretti (Ferretti, 1995:115).

⁶⁵ Quanto ao seu surgimento, várias versões circulam no universo dos grupos. Uma delas revela que já havia essa prática, sobretudo, entre os povos indígenas. Estes, vendo os negros divertirem-se com os tambores de madeira, “e tendo mania de imitar tudo”, inventaram instrumentos semelhantes para os “cabocos” dançarem. No lugar de madeira e couro, coletaram bambus, ocaram e bateram em cima de pedaços de madeira com o objetivo de “tirar o som”. “O tambor tocado com as tabocas ou bambus foi feito por curiosidade, por ser ímpar e único. É diferente, mas igual”, reitera César Imperial, Tambor Bambu Crioula (Ramassote, 2007:50). Encontra-se no link <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=719>. Acesso em: 05 de jan. 2014.

⁶⁶ Foi encontrado no dicionário de Câmara Cascudo, o verbete punha e dentre alguns sentidos um deles era que Ponga era um jogo – Cândido Figueiredo em Pequeno Dicionário Brasileiro (1998:742).

⁶⁷ Mestre Felipe foi a maior referência de mestre de tambor de crioula no Maranhão, vindo da cidade de São Vicente de Ferrer na baixada maranhense e se mudando ainda na década de 1970 para a capital. Foi o primeiro a gravar suas toadas em CD e disseminar o ritmo do tambor de crioula para fora do Maranhão. É um mestre que formou e guiou muitos discípulos com seu grupo Tambor de crioula União de São Benedito.

⁶⁸ Entrevista realizada em agosto de 2011 com o coreiro Sergio Costa em São Luís do Maranhão.

O tambor e São Benedito

É um ritual exercido como divertimento ou pagamento de promessa, uma festa de devoção especialmente a São Benedito,⁶⁹ santo preto, protetor dos pobres e que, junto com Nossa Senhora do Rosário, é homenageado em várias festas afro-brasileiras.

Em situação de tambor de promessa para São Benedito é imprescindível a presença de um altar e da imagem do santo, assim como normalmente se reza uma ladainha e dança-se uma *marcha* de tambor (sequência de toadas) na frente do altar, com o santo sendo carregado na cabeça. Nesse momento, junto com a pungada das mulheres, o santo é oferecido a cada coreira. E, para o tambozeiro, “o tambor de promessa é quando uma pessoa vai agradecer uma graça alcançada e nessa festa dou tudo de mim pra que a promessa dele fosse bem cumprida, né?!”.⁷⁰

A *punga* é a união dos umbigos entre as mulheres, é um jogo de disputa e de desafio de quem dança mais bonito, traz uma conotação erótica pelo fato de que a coreira dança para um tambor grande que fica quase em pé. Porém, a questão da sensualidade e erotismo nessa gestualidade é “o olhar branco, o desencadeador da erotização da dança negra” (Travassos, 2004:247). *Punga* é outra maneira de designar o movimento da umbigada no tambor de crioula, mas também pode ser o nome da própria dança, como afirma Câmara Cascudo (1998:742). Essa gestualidade é tão presente na brincadeira que a regra diz que toda mulher que entrar para dançar precisa pungar na outra para sair. A *punga* se caracteriza pela relação direta da coreira com o tambozeiro, como afirma o coreiro Sergio Costa, a *punga* é o “tempo forte da toada que está sendo cantada”. Tem também a *punga* de rasteira ou pernada – principalmente na região do município de Rosário – entre os homens, que normalmente acontece com o encontro dos joelhos, essa *punga* de homens lembra a capoeiragem⁷¹ e o

⁶⁹ O culto de São Benedito é muito difundido no Maranhão, sobretudo porque o famoso eremita siciliano foi identificado como santo de cor pelos escravos que vieram para cá nas rodas do tráfico. São Benedito é santo forte na devoção dos pretos maranhenses e ficou mais conhecido por ter sido erigido em protetor dos homens de cor do que propriamente pelos muitos milagres que teria praticado durante sua vida de privações e humildade no eremitério de São Filadélio. No Maranhão, o culto a São Benedito tem milhares de seguidores. A fama de milagreiro do “Pretinho”, só é igualada à de São José de Ribamar, cuja devoção e igreja assentam no balneário do mesmo nome, a trinta quilômetros de São Luís (Vieira, F. 1977:49).

⁷⁰ Entrevista realizada em agosto de 2011 com o coreiro Sergio Costa em São Luís do Maranhão.

⁷¹ Esse termo capoeiragem foi utilizado pelo sambista João da Baiana para explicar o sentido de batuque ou batucada entre os homens. Dizia que se fosse o jogo liso era só umbigada, mas que se fosse jogo duro, já era capoeiragem (Baiana apud Travassos, 2004:234).

sentido masculino de querer disputar forças e derrubar o outro no chão, parece até uma luta, mas é uma brincadeira, assim como na capoeira. Um brincante chamado José Moreira Basílio, conhecido como “Afobadinho”, do povoado de Baiacuí, na região de Icatu, falou sobre a punga dos homens:

A punga de pernada só em terreiro de areia, no cimento machuca. Se derrubar não dói, tem gente que quer derrubar de maldade, então a gente não punga com qualquer um, a punga é perigosa, só com quem a gente tá costumado é que a gente brinca (apud Batista, 2009:23).

Há também uma ambiguidade em relação ao fato de ser uma festa profana, mas que ao mesmo tempo pode ser realizada como um pagamento de promessa, segurando a imagem de um santo católico. Sergio Ferretti comenta a relação do tambor com a coreira:

Punga: o toque do tambor grande provoca excitação rítmica corporal de tal forma que seu tocadador ao fim do processo evolutivo de uma marcha (sequência de músicas ou período de execução da dança, que é delimitado por intervalos nos quais os brincantes descansam) de tambor, chega a um estágio aonde seu corpo passa a vibrar numa relação direta coincidente como o próprio ritmo executado (Ferretti, 2005:81).

No Maranhão, uma festividade está entrelaçada a outras celebrações, então um mestre que faz tambor de crioula também pode estar ligado a um grupo de bumba meu boi ou até mesmo de uma festa do divino. Normalmente os tocadores de tambor sabem os andamentos dos instrumentos de boi, assim como as coreiras que dançam o tambor também podem ocupar alguma função no boi ou ser de alguma Festa do Divino. Dentro de uma festa de tambor de crioula existem variados aspectos, do religioso ao profano, do ritual ao espetáculo. É difícil separar onde começa o momento sagrado do profano, pois suas fronteiras são muito enredadas, existem elementos mais religiosos, como a presença do altar, da imagem de São Benedito e da reza, e elementos mais profanos, como a existência da bebida alcoólica, das conversas espontâneas entre os brincantes durante a brincadeira.

Sotaques e instrumentos

Há uma variedade de sotaques no tambor de crioula, ou *rojão*,⁷² como são chamadas as variações regionais nos ritmos, na maneira de tocar, nas toadas e no estilo das danças. Mestre Apolônio Melônio, do Tambor Brilho de São Benedito e fundador do Boi da Floresta, acrescenta: “em uma parte é mais cadenciada, outra mais alvoraçada, mas o sentido é só um. Os cantadores seguem o costume do lugar. Uns cantam mais alto, outros mais baixo”. É interessante observar como os ritmos das brincadeiras de bumba meu boi também podem influenciar na cadência dos tambores e como a maneira de dançar também se transforma – não aprofundarei essa questão do sotaque porque não é o foco desta investigação, mas apontarei a dança da coreira em alguns lugares em que realizei pesquisa de campo: como no festejo de São Benedito, em Alcântara, no festejo de São Raimundo dos Mulungus, na cidade de Vargem Grande, e a partir de muitas rodas de tambor que vivenciei na capital de São Luís. O tambor de crioula na cidade de Alcântara e na região da Baixada é mais rápido – nestes locais predominam o boi de sotaque de zabumba⁷³ (mais acelerado) e de pindaré⁷⁴ (mais cadenciado) – do que o sotaque da ilha de São Luís.

Pude presenciar o sotaque da região de Vargem Grande, local em que a professora Ana Socorro Braga realiza um trabalho de educação e pesquisa, durante a festa de São Raimundo Nonato dos Mulundus, e observei um tambor com ritmo mais cadenciado e com uma dança que muitas vezes parecia um grande bailado, com um balanço que me lembrava da valsa, mas com um acento firme dos pés no chão e o uso das saias para girar. Achei interessante que, naquela situação de brincadeira, não se importavam com a existência permanente da roda, e as mulheres dançavam nas proximidades do tambor, mas também podiam pungar longe da percussão. Percebi que existia uma disputa das coreiras com os

⁷² Essa palavra *rojão* caracteriza a questão da velocidade e foi comentada durante entrevista com o coreiro Sergio Costa em agosto de 2011.

⁷³ O *sotaque de zabumba* ou *Guimarães* fica na região da cidade de Guimarães e arredores, esta nomeação vem dos tambores bombos, chamados zabumbas. Normalmente há três toques diferentes e justapostos. “Tem traços do samba. Os pandeiritos e as zabumbas fazem a espinha dorsal do ritmo, cabendo aos tamborinhos e maracás preencherem os espaços vazios.” (AZEVEDO, 1997: 34).

⁷⁴ O *sotaque da baixada* maranhense, fica localizado em uma região a oeste e sudeste da ilha de São Luís, formada por campos baixos que alagam na estação das chuvas, envolvendo cerca de 15 municípios do estado, é berço do estilo de boi que tem a presença do brincante mascarado *cazumba* (Manhães, Juliana. 2009:42).

coreiros tocadores, chegando algumas a derrubar os homens, fazendo-me lembrar da toada “na areia, na areia, a mulher derriba o homem na areia”.

As músicas e canções são chamadas de toadas e se dividem em loas, versos fixos ou de improviso, que o mestre puxa ou pergunta, e as respostas são o refrão cantado pelas coreiras e o coro. Geralmente, existem toadas de chegada, de despedida, além de várias outras entre a entrada e a saída, que retratam o cotidiano, as riquezas naturais das cidades, envolvendo alguma situação do momento presente.

A primeira ação para poder realizar um tambor de crioula é preparar a lenha e fazer uma fogueira no sentido de “quentar” os tambores, afinando seu couro. Inclusive, esta situação de “quentar” os tambores evidencia muitas relações de amizade, é o momento do diálogo livre, de descansar, de bebericar (aliás, um fator importante para a animação e descontração dos coreiros tambozeiros), assim como de improvisar em cima do verso *parô pra quentar*, onde principalmente os homens se desafiam na criação de versos a partir desse refrão, cantando contextos que estão acontecendo naquele momento da brincadeira até os tambores estarem afinados novamente e a brincadeira retornar.

Os instrumentos do tambor de crioula são compostos pelo conjunto dos três tambores, que é chamado de “parelha”, o tambor grande, também chamado de “roncador”, “furador” ou “tambor mãe”, que improvisa, e é preso a uma corda ou um cinturão entre o tocador e o tambor. O tambozeiro fica com o tambor grande entre as pernas, numa posição quase vertical, fazendo um ângulo relacionado à posição dos braços para tocar no couro do tambor. É justamente durante a batida desse tambor que há o momento da punga. Esse tambor “constrói as frases rítmicas em cada toada e, faça o que ele quiser fazer, ele tem que ir lá no ‘meião’”, segundo Sergio Costa. O meião ou “socador” faz a base da percussão, os integrantes dessa brincadeira o chamam de coração do tambor de crioula, é uma marcação contínua do tambor e a partir da pulsação do meião há um diálogo entre os dois outros tambores, não só por se situar entre, no meio dos tambores, mas também porque seu toque está no intervalo do tambor menor, o “crivador” ou “pererengue”. O crivador tem proporções menores do que a do meião, e repinica sob o som dos outros dois tambores, se encaixando no improviso do tambor grande e fica dentro da pulsação do meião. Ambos os tambores estabelecem o ritmo básico de 6/8 e são apoiados no chão, sobre um tronco, com os tocadores sentados sobre os tambores entre as

pernas. O meio “puxa o toque”, seguido do som “repicado” do crivador, e, por último, do rufar do tambor grande (Ramassote, 2007:54). Estes tambores são feitos de tronco de árvore, principalmente da madeira angelim ou faveira, escavados por dentro. Na cobertura, um couro de boi ou de veado no lugar em que as mãos realizam a batucada.

Alguns grupos de tambor de crioula usam também o instrumento da matraca, que são dois cabos de madeira tocados por um homem que se coloca atrás do tambor grande e bate as madeiras no corpo do tambor grande, trazendo uma percussão mais acelerada com um ritmo vivaz. Sergio Costa diz que “arranja um jeito de preencher alguns espaços que ficam faltando, a função dela é deixar o tambor todinho cheio, é um repinicado”.

Muitos tocadores são também cantadores que puxam as toadas (músicas) individualmente, às vezes improvisando ou repetindo alguma música conhecida. Logo após o canto inicial, os homens e as mulheres da roda cantam um verso que funciona como o refrão ou bis – a pergunta e resposta que Thompson (apud Malone, 1996) firmou como característica da música africana –, durante a execução do qual todos podem cantar, até mesmo os espectadores fora da roda. O público que souber dançar e tocar pode participar, mas é importante que já conheça os fundamentos da brincadeira, as regras para entrar na dança e tenha autoridade para segurar a batida da percussão sem perder o andamento. É interessante conhecer os mestres e brincantes que estão na brincadeira, pois é muito frequente chamarem a atenção de uma mulher por não executar a punga na outra coreira, querendo logo ir dançar no meio da roda com os tambores, ou um coureiro ser tirado do tambor por não estar sabendo ou conseguindo segurar a pulsação e comunicação entre os tambores.

A dança das mulheres

O processo de aprendizagem no tambor de crioula é espontâneo e informal, através da observação das mais novas com as mais velhas. É possível verificar as diferenças da movimentação entre as mulheres mais novas e as mais velhas, enquanto a mais velha faz um movimento mais lento, com o pé mais no chão, as mais novas giram com velocidade e rebolam mais os quadris. As coreiras mais antigas têm a precisão do momento da punga e sapateiam com os pés, quase sem tirá-los do chão, e têm os movimentos com uma

gestualidade menor e focada na batucada dos tambores. Segundo a dançarina e diretora Julia Emília:⁷⁵

A questão da umbigada eu vejo muito um centro baixo né?! O centro que faz justamente o contato com a terra através dos pés, e que chega ao ápice da cabeça, e aí se você vai dividir essa estrutura do corpo você vai ter o umbigo bem na metade. Abaixo do umbigo você vai ter a região pélvica, a cintura pélvica, e esta região pélvica, ela tem uma mobilidade interna, no caso da umbigada você movimenta com todo esse abdômen os órgãos que estão dentro, e estabelece esta conexão com esse giro, que é pélvico, mas ele ao mesmo tempo vai atingir a região sexual, vai entrar na região do períneo.

Pensando no nosso corpo enquanto depositário de energias latentes nas danças com tambores, a base da umbigada é como um diálogo que provoca uma atitude de expressão e traz essa mobilidade interna, um esforço, segundo Laban (1978), em que é produzida uma energia potente antes de o movimento da umbigada acontecer, como uma preparação para esse diálogo entre os tambores e as coreiras.

Julia Emília descreveu que, ao mesmo tempo, traz o princípio do *fio terra* e do *fio para o céu*, provocando essa conexão, o giro, cujo torso cria esse eixo e traz a necessidade de sustentar a força do movimento na base da região dos órgãos sexuais. Essa relação envolve três bases, da relação com o chão, o *fio terra*, a relação ancestral do *fio para o céu*, em que é necessário ter os joelhos flexionados e o torso com uma inclinação, não sendo totalmente ereto, e a região da pelve em lugar de conexão destes eixos.

As coreiras mulheres dançam com saias rodadas coloridas, uma delas fica no centro da roda dançando para os tambores e logo em seguida a outra vai a seu encontro para substituí-la, por meio da punção ou umbigada, evidenciando uma relação da percussão tocada com os passos e o jeito dos pés pisarem no chão.

O batuque dos tambores provoca uma vibração no corpo todo, como se cada batida e andamento trouxessem um tipo de movimentação para a dança. A coreira pode se ater no tambor de base, o meio, e ficar somente na movimentação básica, indo do lado esquerdo para o direito ou para frente e para trás, seguindo apenas o balanço desse andamento, assim como pode se guiar pelo toque acelerado do crivador, trazendo para o corpo uma qualidade de

⁷⁵ Entrevista realizada em agosto de 2011 em São Luís do Maranhão.

“quebrar” o movimento, um tremelicar que pode envolver os ombros, a bacia e trazer passos que transformam o embalo encadeado do meio para uma mudança no corpo, como se fosse de um movimento mais equilibrado para outro com um “equilíbrio precário” ou extracotidiano, como mencionado por Eugênio Barba em sua antropologia teatral (1995:34). É um esforço que “dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar”. É como se o corpo estivesse mais atento às diversas possibilidades rítmicas, mudando o acento na dança, ora para os ombros, ora para os braços, o rodar das saias, como se as ações fossem mais múltiplas e rápidas, criando uma movimentação improvisada, marcada pelo jogo da relação da coreira com a batucada do coreiro. Já a dança no tambor grande é a junção desses andamentos dos outros dois tambores e ainda com o toque surpreendente desse tambor, que faz a dança também ter várias possibilidades, é a animação ritmada deles que traz a força e a maneira que a coreira vai evoluir e vice-versa. O momento da punção feminina é marcado também pelo toque com a mão fechada, chamado de murro no tambor. O rodar da saia da mulher está presente antes mesmo de uma mulher umbigar na outra, ou quando estiver animada na roda, não existe uma regra fechada para a hora de a coreira girar, a movimentação surge da vontade e espontaneidade.

Para dançar o tambor é importante flexionar os joelhos, a fim de ter mobilidade na movimentação que cada tambor proporciona; os giros do tambor têm como ponto de apoio principal a presença de um dos pés totalmente no chão, enquanto o outro dá um passo no sentido da direção do giro para o corpo todo girar. Nos giros, é comum as mãos pegarem na saia como ponto de apoio e evolução e os braços se abrirem ou se erguerem. Enquanto isso, os ombros acompanham o movimento, e a bacia também precisa estar disponível para o encontro do que foi chamado de equilíbrio precário, no intuito do jogo e da brincadeira com a pulsação e o andamento dos tambores. Assim, aparece o jeito particular de cada mulher dançar naquela ocasião, pois dançar tambor é uma inspiração do momento presente.

Os toques dos tambores trazem sentido e direção para a dança, como, por exemplo: quando o tambor grande é tocado de maneira contínua, seguindo uma pulsação rápida das duas mãos sobre ele, é um convite para as mulheres rodarem a saia. Essa situação é um código para as coreiras que já conhecem a brincadeira, mas também posso afirmar que este

toque do tambor traz um *frisson* interno, dando uma vontade grande de girar a saia no mesmo ritmo do tambor.

É curioso perceber a disputa entre as mulheres dentro da roda, seu diálogo gestual a partir da umbigada, na intenção de abrir o caminho para a outra dançarina coreira entrar na roda. O homem se anima com o jeito sensual e a capacidade de improvisação e evolução da mulher dentro da roda. Também tem uma conotação ligada a essa fertilidade, trazendo a ideia de “emprenhar”, quando acontece a seguinte situação: uma coreira está dançando no meio da roda e, de repente, o coreiro do tambor grande apita para o tambor parar e a coreira que está dançando é obrigada a parar subitamente a dança. Como ela não pode umbigar em ninguém ficando no meio da roda, gritam em coro: “Emprenhou!”. Mestre Felipe conta sobre essa atitude de parar o tambor de repente e diz que é o roubo da punça:

É uma brincadeira muito boa de brincar dentro da festa de Tambô. Nós rouba a punça delas é assim: eu tô aqui no tambô grande e a coreira tá lá dançando, aí eu marco a punça, aí quando ela vai batendo o pé certo comigo, eu falho aqui, aí ela perde lá e fica doidinha de raiva (Ferretti, 1995:64).

O desafio e a disputa entre coreiros e coreiras fazem parte da realidade da brincadeira no tambor de crioula, e isso fica claro no jogo entre os tambores e na dança executada pelas mulheres.

A dança do tambor de crioula tem a presença de uma postura, com um porte majestoso, que me fez lembrar a postura das mulheres que vi caminhando nas ruas de Maputo, em Moçambique, segurando os balaios na cabeça – e essa linha, esse eixo entre “céu e terra” que as coreiras estabelecem, de cabeça, plexo solar, região pélvica, joelhos flexionados e o pé que traça o desenho do movimento no chão, é uma movimentação integrada, uma pulsação fluente do pé conectado com os tambores e uma sensação do corpo em estado de jogo e êxtase.

TAMBOR DE CRIOLA



Foto 10: Parelha do tambor de crioula queutando na fogueira. Foto: Juliana Manhães



Foto 11: Umbigada entre coreiras Fonte: Missão de Pesquisas Folclóricas – Cadernetas de Campo – Mário de Andrade



Foto 12: Umbigada com tambor grande em tambor de promessa no bairro do Maracanã

Foto: Gabriel Jauregui e Micaela Neiva Moreira



Foto 13: Umbigada em tambor de promessa no bairro do Maracanã Foto: Gabriel Jauregui e Micaela Neiva Moreira



Foto 14: Umbigada no tambor no povoado de Quebra Pote

Foto: Gabriel Jauregui e Micaela Neiva Moreira



Foto 15: Mestre Felipe Foto: Gabriel Jauregui e Micaela Neiva Moreira

Relação coreira e coreiro



Foto 16: Festa de São Benedito, Alcântara – Maranhão. Foto: Juliana Manhães



Foto 17: Festa de São Raimundo dos Mulundus, Vargem Grande – Maranhão. Foto: Juliana Manhães

Festa de São Benedito em Alcântara



Fotos 18 e 19: Cartaz do Festejo de São Benedito e igreja de Nossa Senhora dos Rosário, Alcântara. 2011.

Fotos: Juliana Manhães



Foto 20: Festa de São Benedito, Alcântara com Mestra Marlene, Rose e Juliana Manhães, 2011.

c) Dança do coco

“Quer dizer que é a luta... é a mesma luta que continua hoje... no dia-a-dia. A gente de dia tá na luta e de noite forma um coco e vamos batucar, vamos dançar, vamos se divertir, né?”. Dona Lenira, cantadora e dançadora de coco (Ayala, 1999:241).

A dança do coco tem uma gestualidade relacionada ao trabalho de quebrar a fruta do coco,⁷⁶ na qual surge primeira a ação do trabalho e depois o requebrar do movimento, e, a partir dessa movimentação, surge então um ritmo, que, junto com esse andamento, une-se às conversas animadas, às alegres cantorias, contando causos do cotidiano. As palmas das mãos e toda essa celebração viram motivo de encontro e cumplicidade da comunidade, que exerce, por meio da manifestação do coco, os valores sociais do coletivo, motivando as festividades e suas memórias.

Sua movimentação mistura alguns elementos básicos da cultura africana, como a relação espacial com a roda, o jogo de movimentos entre dançarinos e tocadores e a presença da gestualidade da umbigada realizada à distância, marcando o tempo forte e impulsionando o ventre para frente. Além da força da palavra de suas emboladas cantadas, que, como afirma dona Lenira, cantadora e dançadora do coco de Gurugi, município do Conde, no Estado da Paraíba, diz o sentido das palavras cantadas:

O coco muitas vezes é um recado. Era um recado, né, que... antigamente, eles não podiam... eles como escravos eles não podiam desabafar com o senhor e eles desabafavam em lamentos. De noite, em noites, eles ali brincando e eles desabafavam (1999:242).

Muitos ritmos e requebros também são chamados de coco. Há coco, só cantado, como o coco de embolada, e há coco que inclui a dança, recebendo variadas nomenclaturas, como coco-de-roda, em referência à relação espacial da dança; coco-de-umbigada, pela maneira de ser dançado; coco-de-praia e coco-do-sertão, em relação ao local da festividade; ou relacionado aos seus instrumentos, como coco de zambê ou coco de ganzá, ou através de sua construção poética, relacionando a quantidade de versos da música, podendo ser coco de

⁷⁶ É um ritmo que se originou da árdua atividade de quebrar e tirar a casca do coco, aproveitando todas as partes do fruto, produzindo óleos, doces, comidas, sabonetes, se utilizando desde a raiz, com funções medicinais, à palha da palmeira, para construção de moradias.

décima, de oitava ou coco-de-embolada⁷⁷ (França, s.d,40). A celebração do coco era também chamada de samba ou sambada⁷⁸ (este nome pode ser usado para designar a dança do samba de roda), que era o momento do coco-festa, como um baile, sem a preocupação da roda, mas com a importância do encontro, “onde os trabalhadores rurais se congregam”.⁷⁹ Existe uma diversidade de variações rítmicas no coco, com diferentes formas de cantar, algumas em quadras rimadas e outras bem mais improvisadas ou com rimas intercaladas, sempre em tom de desafio e ludicidade cantando seu cotidiano.

Os principais instrumentos utilizados são: ganzá, surdo, bombo, zabumba, pandeiro e triângulo. Em alguns cocos, os coquistas usam tamancos nos pés – como os do grupo Coco de Arco Verde, trazendo um andamento mais acelerado para o ritmo e para a dança. A sandália de madeira é quase como um “quinto instrumento”, além disso tem a sonoridade das palmas, originária do trabalho de quebrar os cocos (Cascudo, 1998:292).

A indumentária varia de acordo com a situação, se for uma brincadeira na beira de casa, podem-se usar as roupas do cotidiano, ou se for uma apresentação. Normalmente as mulheres estão de saia ou vestido e os homens de calça, podendo fazer uso do chapéu de palha. No Maranhão, pude verificar que os casais dançam com um côfo de palha preso na cintura, simbolizando o local onde se colocava a fruta depois de quebrada.

Vivenciei o coco nos carnavais de 2004 e 2005 e pude acompanhar as mestras dona Aurinha do Coco, em Olinda, e dona Selma, no carnaval pernambucano, assim como em visita ao Rio de Janeiro para apresentação de sua brincadeira. Além delas conheci o coco Beth de Oxum, também em Olinda, em um momento de festividade em sua sede, distante do calendário carnavalesco. O que muda na dança é que o jogo fica menos espontâneo, mas o andamento é tão firme que traz uma atitude de brincadeira mesmo quando em apresentações oficiais do grupo, pois até em momento de performance pública não verifiquei uma coreografia organizada, e sim a roda com o básico jogo entre os coquistas.

⁷⁷ Dinalva França, no livro *Paraíba em ritmo de Folclore*, diz que o coco de embolada difere dos outros por ser apenas cantado e não dançado. E que esses emboladores são os poetas da cultura popular, que se apresentam nas feiras populares com seu pandeiro na mão e o desafio dos versos (s.d,p.40).

⁷⁸ Sambada significa a festa, a reunião, o encontro, o espaço para cantar, dançar, tocar, celebrar, ou seja, Sambada é o espaço para brincar, sambar o Coco (Bastos, Dani2011:26).

⁷⁹ Essa informação de que o coco também era chamado de samba e sambada também foi encontrada no documentário *O Coco, a Roda, o Pneu e o Farol*, de Mariana Brennand Fortes, realizado no bairro Amaro Branco, na cidade de Olinda em Pernambuco, 2011.

O grupo Coco de Arco Verde (sertão de Pernambuco) veio se apresentar no Rio de Janeiro e aproveitei a ocasião para organizar uma oficina na qual ensinaram a dança e o toque do interior daquele estado. Percebi que o andamento é mesmo o principal guia do sapateado, mas, nesse caso, os usos das sandálias de madeira dificultam na agilidade da marcação do tempo, embora o passo seja o mesmo do coco que conheci mais na capital. Constatei também a existência de um passo desconhecido, acelerado, em que um pé só executa uma batida de pé mais rápida e forte, como me foi dito “característico dessa região”, mas a umbigada continua presente.

Também presenciei, em 2012, o Projeto Terreiros de Criação, fazendo parte do grupo de pesquisa Corpo em Festa, na UFPE, organizado pela professora e dançarina Maria Acelard. Durante uma semana realizamos intercâmbios culturais com foco na dança, mesclando a questão do movimento tradicional e a ponte entre o olhar pedagógico e o contemporâneo. Participaram estudantes de dança da UFPE, o grupo de dança Pé no chão, de Alagoas, dirigido pela professora e dançarina Telma Cesar, da UFAL, e mestres vindos de brincadeiras tradicionais.⁸⁰ Participei como dançarina e, durante um dia, coordenei a oficina enfocando a dança do tambor de crioula. Foi interessante experimentar os movimentos de sapateado do coco de Alagoas de maneira diferenciada, fora do momento de brincadeira, e perceber um sapateado mais discreto do que o do carnaval pernambucano. A movimentação era mais interna, mesmo que o sapateado trouxesse o mesmo andamento – ou pelo menos essa foi a sensação que tive no corpo. Nesse encontro, pude apreciar minha hipótese de pesquisa em torno da sistematização do movimento tradicional ligado ao desenvolvimento de um treinamento contemporâneo para a criação de outras movimentações, e também por isso foi muito enriquecedor entrar em contato com pesquisas congêneres e diretamente relacionadas com meus próprios interesses.

As bibliografias encontradas sobre a dança do coco refletem mais sobre o gênero musical do que o estudo do movimento e da dança. Nesse sentido, foram encontradas algumas

⁸⁰ Os mestres que participaram deste projeto foram: Aguinaldo Silva, do grupo Cavalo Marinho Estrela de Ouro da cidade de Condado; Paulinho do grupo de Cabocolinho União Sete Flechas em Recife, o bailarino de frevo Luciano Amorim do grupo Brincantes da Ladeira e a dançarina e diretora Telma Cesar que fez dinâmicas com a dança do coco de Alagoas.

especificações técnicas de passos e croquis dos movimentos coreográficos, mas não havia uma reflexão em relação à movimentação.

A pesquisadora Maria Ignez Novais Ayala (1999) afirma que “o material reunido por Mário de Andrade em torno de 1928 é, sem dúvida, o primeiro registro sobre os cocos”. Há também alguns autores, como José Aloísio Vilela (1961), em Alagoas, Altimar de Alencar Pimentel (1978), na região litorânea da Paraíba, e Elvira D’Amorim, da Universidade Federal da Paraíba (2003). Maria Amália Corrêa Giffoni (1973) contribuiu com croquis da movimentação do coco, nomeando os passos e descrevendo as movimentações. Câmara Cascudo (1972) inclui o coco na família das umbigadas.

Há divergências sobre o berço originário do coco, mas sabe-se que sua área de influência marca forte presença em Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará e no Maranhão, abrangendo cidades do litoral e do sertão nordestino. O local onde atualmente se estabelece o território de Alagoas fazia parte da capitania de Pernambuco, conseguindo se desmembrar em 1817 e se definindo então como estado (Cascudo, 1998:292). Creio que se origem desse fato os conflitos entre os pesquisadores dos dois estados em relação à origem da festividade do coco, pois a região do Quilombo dos Palmares fazia parte de Alagoas, mas agora se localiza no estado de Pernambuco.

No documentário *O coco, a roda, o pneu e o farol*, de Mariana Brennand Fortes, um dos entrevistados, Sr. José Aloísio, diz que, quando foi decretada a liberdade dos escravos, muitos saíram do Quilombo dos Palmares e foram para o litoral, trazendo a manifestação do coco para os pescadores; outros foram para o sertão, indo para aldeias indígenas (2011). É possível que, por conta desses movimentos migratórios entre sertão e litoral, as culturas africanas e indígenas tenham se encontrado. Mas é visível, em sua gestualidade de pelvis acentuada para frente, torso com movimentos quebrados e evoluindo em várias direções, que a influência gestual é mesmo africana. Essa dança tem uma afinidade com a plantação e quebra do fruto coco, se tratando da região do sertão, assim como suas músicas que comentam a relação com a praia, mesclando com a cultura da pesca.

A realização desse festejo não tem calendário fixo e pode ocorrer em qualquer época do ano, como celebração do grupo ou comunidade, embora frequentemente aconteça nas

festividades católicas (São João e São Pedro), em julho (dia de Santana), em dezembro (período do Natal) e em janeiro (período dos Santos Reis).

A dança do coco e suas implicações culturais

Durante uma conversa com a atriz e fotógrafa alagoana Sandra Calaça, ela descreveu uma situação que viveu quando pequena e que pude verificar também no artigo de Telma Cesar,⁸¹ professora da UFAL. Reúne-se um mutirão de pessoas para fazer uma casa de pau a pique (com barro e palha), “juntavam o barro, colocavam no chão e dançavam o coco para selar o barro no chão e assim fazer a base para a casa”. O sapateado do coco, também chamado em Alagoas de “trupé”, é muito presente no movimento da dança, e esse nivelar o assoalho do chão demonstra que o pé bate no solo marcando o passo com o pé inteiro. Este movimento coletivo é muito interessante para pensar em como essas danças estão emaranhadas no cotidiano e firmam padrões de comportamento, como nos estudos de *Choreometrics*, de Alan Lomax, em que faz a análise de danças através do mapeamento do movimento do tronco, mãos, pés e uso do espaço (1968).

No caso do coco o torso tem uma precisão dada pelo andamento do ritmo, mas tem uma flexibilidade dada pelo elemento do jogo, que lhe deixa a possibilidade de se direcionar para o lado direito, esquerdo ou para frente e para trás, de acordo com o sapateado. As mãos são muito expressivas, dialogando com o outro dançarino durante a umbigada, e os pés são firmes no sapateado, marcando o tempo forte da pulsação do coco.

No centro da roda dois ou mais coquistas dançam e trocam umbigadas à distância, já que na dança do coco o toque dos umbigos é uma intenção do corpo, é um diálogo entre um par ou entre os pares. A umbigada do coco tem uma precisão que vem da batida de seu ritmo, o jogo dessa umbigada implica na direção que vai realizar os passos do sapateado e a projeção do umbigo, o momento em que ela acontece não é surpreendente (como, por exemplo, no tambor de crioula, em que não há a precisão do momento da umbigada). A espontaneidade está em como se vai umbigar, se os corpos estarão mais próximos ou mais distantes, se o

⁸¹ Este artigo foi cedido pela própria autora Telma César Cavalcanti, durante o projeto *Terreiros de criação*, fazendo parte do grupo de pesquisa *Corpo em Festa*, na UFPE, sendo, portanto, ainda inédito, porém será lançado neste ano de 2014, chamando-se *O Coco Alagoano e seus trânsitos*.

movimento será pequeno ou grande, sempre seguindo a pulsação de base. Logo abaixo, cito Pimentel, sobre as transformações da umbigada que se supõe serem um movimento que também tenha sido reprimido, assim, destacando mais o movimento do sapateado e dos braços, entretanto, segundo o que Telma Cesar, que mora em Alagoas, escreveu em seu texto, há grupos de dançarinos mais jovens que voltaram a realizar a umbigada efetiva, ou seja, juntando os umbigos e realizando um contato corporal, mesmo que os mais velhos digam que há um exagero no movimento.

A umbigada sofreu uma estilização, transformando-se, hoje, em apenas um arremedo sem que os dançarinos encostem realmente os umbigos, como primitivamente sucedia e ainda se verifica em algumas danças semelhantes ao coco. Há casos até que a umbigada transformou-se numa espécie de vênica em que os dançarinos em vez dos umbigos encostam o tórax, como no cumprimento umbandista (Pimentel, 1978:14).

Câmara Cascudo afirma que, nas coreografias, os passos da dança do coco são: *travessão, cavalo manco, tropel repartido (ou trupé) e sete e meio* (1998:293). Entretanto, atualmente os brincantes ou educadores que conheci não sabem relacionar os passos com esses nomes, e percebi que estas nomenclaturas fazem menção aos variados sapateados. Como características comuns das danças estudadas nos diversos estados, destaco os seguintes movimentos e passos: dentro da dança, o pé direito marca mais o tempo forte do que o pé esquerdo, os passos vão para frente, para trás e para os lados, e em geral sempre se dança com um par. O ritmo é bem marcado, com o acento forte bem preciso, sendo fácil perceber o momento exato da umbigada. Percebe-se uma diferença em relação ao tambor de crioula em que o tempo forte da punção não é tão claro na batucada. No coco, é marcado no tempo forte da pulsação, trazendo para o corpo uma precisão gestual, onde os pés marcam o tempo, os braços dançam junto sem uma forma definida.

Existe uma relação da bacia disponível para requebrar o quadril, o requebrado do movimento vem com a junção das pernas, braços, cabeça e ombros, ou seja, o corpo todo dança nesta pulsação e brinca com o desequilíbrio do próprio corpo produzido pela curvatura da coluna vertebral ou torso, que ora se inclina para frente, ora para trás, e sempre com o pé marcando o tempo forte. A pulsação reverbera do umbigo para as extremidades, provocando um jeito particular de dançar para cada *performer* brincante.

O coco tem um movimento em que a precisão é um elemento forte, com pulsação bem-definida e um movimento mais cortado, se diferenciando da dança do lundu, em que a fluidez é a marca da movimentação. É interessante perceber a relação que existe com as danças tradicionais africanas, como os joelhos flexionados, que Malone apontou como a existência da vida e do diálogo com os ancestrais (1996). A bailarina senegalesa Germaine Acogny, considerada “a mãe da dança africana moderna”, com uma técnica que se resume a duas palavras, *ritmo e chã*, dá uma atenção especial à coluna (torso), e mistura técnicas de treinamento do balé clássico e da dança contemporânea com os movimentos do tronco, dos membros e pés descalços da tradição africana.⁸²

Os movimentos dessa dança estão impregnados de atitudes do trabalho sendo incorporados à festividade, até porque são gestualidades em que a força de trabalho se caracteriza pelo labor na terra, na agricultura, e o que acontece é uma restauração do movimento de trabalho se deslocando para um movimento festivo. A partir desse movimento motriz de trabalho, há uma recriação desses padrões de movimento que se deslocam para a dança em conjunto com o ritmo. O método *choreometrics*, de Alan Lomax – “a medida da dança ou a dança como medida de cultura” – analisa exatamente esses padrões de comportamento e afirma que esses movimentos não são de uma emoção individual, e sim cultural, tendo como objetivo observar os contrastes em padrão de movimento frequente para produzir unidades de aplicação universal em estudos transculturais (1968:223).

A dança do coco, assim como outras performances culturais brasileiras, revela que suas gestualidades estão implicadas em movimentos sociais e ligados ao trabalho. A umbigada reforça o estado de jogo na roda da brincadeira e o diálogo entre mulheres e homens em conjunto com a batida dos pés e das palmas das mãos, pontuando o ritmo da canção que está sendo cantada, também relacionada ao universo presente desses brincantes, e se atualizando a cada brincadeira.

⁸² Germaine Acogny tem um site oficial que revela seu trabalho pessoal e sua “Escola de Areias”, espaço de formação em dança africana contemporânea, localizado em Dakar no Senegal. O link é <http://www.jantbi.org/>. Acesso em: 15 de jan. 2014.

COCO



Foto 21: Roda de coco na praia. Fonte: Missão de Pesquisas Folclóricas – Cadernetas de Campo – Mário de Andrade



Foto 22: Umbigadas de par na roda do coco. Fonte: Danças Folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas. (Giffoni, Maria Amália Corrêa).



Foto 23: Tamancos Coco Raízes de Arco Verde em oficina no Rio de Janeiro.
Foto: Juliana Manhães



Foto 24: Beth de Oxum Coco de Umbigada – Olinda, Pernambuco Foto: Juliana Manhães



Foto 25: Mestra Aurinha do Coco Olinda, Pernambuco Foto: Juliana Manhães



Foto 26: Dona Selma do coco, Olinda – Pernambuco.



Foto 27: Umbigada do coco. Acervo Grupo Zanzar, Rio de Janeiro.

d) Samba de roda no Recôncavo baiano

O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente (...) lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos – Depoimento de dona Dalva Damiana (Sandroni, 2004).

O samba de roda acontece em todo o estado da Bahia, mas o Recôncavo é seu berço pela “importância fundamental na formação política, social e econômica” do estado (Sandroni, 2004). O nome samba de roda revela a espacialidade da performance, e a palavra samba revela um acontecimento da comunidade, momento de reunião e encontro para conversar, rezar, tocar, cantar e dançar. O ritmo e os movimentos trazem um *frisson*, uma energia impregnada de sensações e a necessidade de mexer o corpo, de se alegrar como dona Dalva falou em depoimento.

Cito agora as referências bibliográficas pesquisadas sobre o samba de roda. Pesquisei o dossiê do IPHAN, coordenado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni (2004), com o qual a pesquisadora Katharina Döring colaborou, já que pesquisava o assunto havia mais de dez anos,⁸³ pois fez o doutorado sobre “O samba de roda do SembaGota”, com investigações sobre a chula no samba de roda, pela UFBA, em 2002. Também foram encontradas algumas dissertações realizadas na UFBA, no Departamento de Música, investigando a questão da viola no samba de roda, como a de Cássio de Souza Lima (2008); e a questão da política de patrimônio imaterial do samba de roda, de Raiana do Carmo (2009).⁸⁴ Pesquisas de doutorado na área das artes cênicas, de Daniela Amoroso (2009), que pesquisou a dança do samba de roda no Recôncavo baiano e na área da antropologia, na USP, com Francisca Marques (2008) pesquisando a festa da Boa Morte a partir dos aspectos do ritual e da música na performance.

⁸³ Essa informação foi comentada pela própria pesquisadora Katharina Döring durante uma palestra no encontro do congresso Ebecult em 2012.

⁸⁴ Dissertação de Cássio Leonardo Nobre de Souza Lima com o título *Viola nos sambas do Recôncavo Baiano*, Mestrado, UFBA, 2008. E a dissertação de Raiana Alves Maciel do Carmo, *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano*, UFBA, 2009.

No dossiê do Iphan foram pesquisados 21 municípios e 33 localidades da região do Recôncavo baiano.⁸⁵ Segundo Sandroni, o samba de roda tem duas principais vertentes, “samba chula, mais típico na região de Santo Amaro, cujo similar, na região de Cachoeira, chama-se barravento e o samba corrido” (2005:31). No samba chula a dança só é iniciada após o cantor principal ter cantado a chula e as mulheres terem respondido; e no samba corrido o canto pode ir junto com a dança, no entanto, a movimentação é a mesma, mudando somente a regra de valorizar o canto para depois iniciar a percussão em conjunto com a dança.

O samba de roda pode ser realizado em qualquer época do ano, mas tem compromissos de brincar principalmente no período de São Cosme e Damião, em setembro, oferecendo o caruru, ciclo junino de São João e São Pedro, e nos festejos da Irmandade da Boa Morte, na cidade de Cachoeira, durante o mês de agosto (Marques, 2003:19).

As mulheres são chamadas de sambadeiras e ocupam, de modo geral, a função de dançar, raramente a de cantar, mas podem eventualmente tocar o prato (instrumento); os homens são os sambadores responsáveis pelo ofício de cantar e por toda a instrumentação. A sambadeira Da. Mirinha fala a respeito da necessidade da presença feminina e masculina na brincadeira:

A gente precisa muito do homem por causa do toque, porque raramente a mulher toca; e o homem precisa da mulher pra acompanhar na voz e no pé. Sem a mulher não tem samba, sem homem também não tem. Aqui a gente depende dos toques, mas pra sambar depende de mulher: um samba só de homem, você vem, dá uma olhada e vai embora, mas quando vê mulher, fica (Sandroni, 2004:37).

Tive a oportunidade de viajar para o Recôncavo baiano pela primeira vez, em 2005, com a intenção de conhecer a mestra Edith do Prato e ver de mais perto o samba de roda característico da região. Pela praticidade e por falta de apoio institucional – já que viajava ainda com minha pesquisa informal, com o interesse de vivenciar danças em algumas festas brasileiras –, fui somente as três cidades mais conhecidas e com fácil acesso por transporte público, que foram Santo Amaro, Cachoeira e, atravessando a ponte imperial Pedro II, sobre o rio Paraguaçu, alcancei a cidade de São Félix. Conheci pessoalmente Edith do Prato logo depois que completou 90 anos e levei seu CD para pedir um autógrafo e mostrar meu

⁸⁵ As comunidades pesquisadas para o dossiê do IPHAN foram: Aratuípe, Camaçari, Cachoeira, Santo Amaro, Cabaceiras do Paraguaçu, Castro Alves, Conceição do Almeida, Governador Mangabeira, Jaguaripe, Lauro de Freitas, Jaguaribe, Maragogipe, Muritiba, Salvador, São Francisco do Conde, São Félix, Saubara, São Sebastião do Passé, Simões Filho, Teodoro Sampaio, Terra Nova e Vera Cruz (2005:18).

interesse sobre o samba de roda da região. Conversamos sobre suas histórias como sambadeira, mas a mestra estava cansada, pois havia feito vários shows fora do estado da Bahia e dizia que agora já não tinha saúde para viajar e que quase não fazia mais samba de roda. Infelizmente não pude vê-la cantar e dançar com seu grupo naquele ano. Decorridos alguns poucos anos, ela veio a falecer. Mas foi um encontro especial que resultou, seis anos mais tarde, na contação de história sobre essa memória, no meu espetáculo solo *Umbigar*. Fiquei alguns dias em Santo Amaro e tive a surpresa de ser o período da festa de Nossa Senhora da Purificação, podendo ver não apenas sambas de roda, mas também uma procissão nas ruas, com muitas mulheres vestidas de branco e com jarros na cabeça. Dentro do vaso havia água cheirosa para lavar o chão da frente da Igreja da Matriz.

Houve show do Caetano Veloso no período noturno, o que também fez com que a cidade estivesse lotada de pessoas de fora da região. Aproveitei a ocasião da apresentação de samba de roda e perguntei para alguns sambadores se me indicavam alguma mestra de samba de roda de Cachoeira, e me indicaram dona Dalva Damiana, do Samba de Suerdick, fábrica de charuto Suerdick, na cidade de São Félix, local onde dona Dalva trabalhou.

Na cidade de Cachoeira, fui perguntando na rua sobre a mestra e rapidamente me explicaram onde era sua residência. Assim, tive a sorte de ela estar em casa e pude conhecê-la pessoalmente. Conversamos sobre seu grupo e sua alegria de dançar. Ela me apresentou para a neta Any, dizendo que é a pessoa que vem cuidando de toda a organização e que está dando continuidade a sua brincadeira. A mestra ficou muito entusiasmada em me contar histórias e me mostrou os figurinos do grupo, o álbum de fotos e o recém-lançado CD. Ela sambou para mim em sua sala, mostrando um sapateado peculiar, onde os pés quase não saíam do chão, esse passo chama-se miudinho. Foi uma experiência muito interessante, os primeiros olhares sobre uma região para depois retornar e me aprofundar, como aconteceu no mês de abril de 2012, quando pude entrevistar e presenciar mais a movimentação do samba de roda, novamente nas cidades de Santo Amaro e Cachoeira. Dessa vez, já com o olhar focado para a atual pesquisa de doutorado, querendo perceber os elementos da performance da dança do samba de roda, tive certeza de que precisaria ficar meses na região do Recôncavo para compreender sua complexidade e diversidade de grupos dos municípios.

Em 2012 fui conhecer a Casa do samba – Centro de Referência do Samba de Roda em Santo Amaro, que foi inaugurado em setembro de 2007. Nesse local pude apreciar a exposição realizada a partir da pesquisa do dossiê do IPHAN, com as fotos e relatos de sambadores e os instrumentos. Em Cachoeira, participei do EBECULT – Encontro Baiano de Estudos em Cultura, realizado pela UFRB, apresentando um trabalho sobre a punção do tambor de crioula no Maranhão, o que suscitou questões interessantes sobre a umbigada e o samba de roda, fazendo parte do grupo de trabalho *Subjetividades e corpo*, coordenado pelo professor antropólogo Osmundo Araújo Pinho, da UFRB. Tive a oportunidade de apreciar, durante a programação do encontro, uma mesa-redonda com a pesquisadora Katharina Döring e a cantora e dançarina Clécia Queiroz, mediando mestres representantes de três grupos da região, falando sobre o samba de roda, como: *Samba Suerdick*, de dona Dalva, da região central de Cachoeira, sendo representado por sua neta Any Manuela Freitas; *Geração do Iguape*, do mestre Domingos Preto, do povoado Santiago de Iguape, de Cachoeira; samba de dona Zelita, do município de Saubara; e o samba chula *Filhos de Pitangueira*, do mestre Zeca Afonso, da cidade de São Francisco do Conde.

Ao escutar esses mestres revelarem como começaram a brincar o samba, sentimos a força de uma tradição muito antiga. Mestre Zeca Afonso disse que é a sexta geração de sua família, que começou com seu tataravô, de acordo com o que o avô contava. Mestre Domingos Preto disse que “antes não era samba de roda, era samba de caruru”, caracterizando o encontro oferecido para comer o caruru e sambar, mas havendo também a parte religiosa, como afirma “se você bota um samba na sua casa pra fazer uma reza de caruru, aí você bota ordem e diz: ‘aqui você sai, dá umbigada naquele’, aquele quando parar de cantar o outro tira dá umbigada no outro”. A fronteira da festa religiosa se afirma na reza e na comida relacionada a “São Cosme e Damião, sincretizados com os orixás iorubás relacionados aos gêmeos, os Ibeji” (Sandroni, 2004:19). Estes santos católicos viram motivo de festa, como o mestre disse: “rezava e quando acabava se sentava naquele banco de tira, botava uma pingazinha debaixo do banco”, e assim aparecem na performance as misturas entre a brincadeira e a religiosidade. Sandroni faz a seguinte observação sobre o samba de caruru:

Estas festividades são chamadas também de Carurus de Cosme, devido à iguaria da culinária afro-brasileira, o caruru, que é servida na ocasião.

Nessas festas, as crianças comem primeiro – sempre em grupos múltiplos de sete – pois esses santos são considerados seus protetores; depois, os demais presentes. Em seguida às rezas coletivas cantadas, entra o samba de roda como conclusão (2005:19).

Além dos instrumentos tradicionais do samba, como pandeiro, viola, reco-reco, o prato é utilizado em várias regiões pelas mulheres, consagrando a sambadeira dona Edith do Prato por seu brilho no jeito de tocar o instrumento. A mestra dona Joselita também é referência no prato e revelou durante sua fala, na mesa dos mestres de samba de roda, que o uso da enxada, enquanto instrumento, foi utilizado antes do prato, pois não tinha prato de esmalte, e a enxada é um utensílio que tem serventia nas lavouras de cana-de-açúcar. Esse comentário fortalece a ideia das pesquisas de Alan Lomax, Forrestine Paulay e Irmgard Bartenieff, em que revelam, nas investigações sobre estudos do movimento, a similaridade entre movimentos de trabalho e estilos de movimentos das suas danças, comprovando que são muito parecidos (1968:225), da mesma maneira, o uso dos objetos do cotidiano de trabalho para a celebração das manifestações culturais,⁸⁶ já que trabalhavam muito para o plantio e a colheita, no período colonial, com a cana-de-açúcar ou na extração do ouro.

A dança acontece em roda com vários pares podendo dançar de uma vez, apesar de o mais conhecido ser um brincante de cada vez até o momento em que um sambador ou sambadeira entra na roda e o tira através da umbigada, que pode encostar ou não. Os participantes que estão na roda dançam no lugar, mas realizando gestualidades mais discretas, somente quando o samba de roda se trata de uma espécie de baile ou apresentação pública todos podem dançar, e não necessariamente o espaço é sempre em roda.

O passo mais típico é o *miudinho*, que implica em sapateados rápidos e pequenos, trazendo uma agilidade nos pés e o quadril soltinho, levando o corpo para frente e/ou para trás e a bacia realizando velozes bamboleios de um lado para o outro, mas como afirmou Any, neta de dona Dalva, durante o congresso: “o passo da sambadeira é o miudinho, mas eles são mais discretos”. A mestra Joselita Moreira, de Saubara, avisou: “os pés quase não saem do chão, é um arrastado, e as pernas não abrem, ficam juntinhas”, mas costumamos ver as mais

⁸⁶ Entrevista com dona Dalva Damiana, na cidade de Cachoeira, em 2012.

jovens abrindo as pernas para rebolar mais, tornando a performance mais exuberante. O mais incrível e característico do samba de roda do Recôncavo é o sapateado miudinho nas rodas.

Miudinho é um movimento sequenciado da dança do samba, onde os pés deslizam. Na maioria das vezes as pernas ficam em meia dobra num exercício continuado. O miudinho diferencia-se do sapateado americano pelo fato de que nele os pés têm ação rastejada e para o movimento erguem-se a milímetros do chão (Rego, 1994:17).

As sambadeiras mais velhas dizem que, antes de entrar no meio da roda para dançar sozinha, é preciso fazer um movimento de rodear a roda toda, para em seguida louvar e pedir licença aos instrumentos, passando na frente deles, e depois dançar no meio da roda. Dona Dalva Damiana diz que, hoje em dia, “as meninas jovens vão logo para o meio da roda esquecendo-se da licença com os tambores”.⁸⁷ É interessante observar que não é somente na manifestação do samba de roda que os brincantes louvam os instrumentos, este ato é uma influência africana e aparece também no tambor de crioula e no jongo. A sambadeira Dilma Santana, do município de Teodoro Sampaio, no Recôncavo, explica que é “obrigação da mulher, quando ela samba mesmo, correr a roda”, e argumenta que “esse negócio de chegar no meio da roda, pular, pular e sair não é samba” (Sandroni, 2004:55).

A umbigada do samba de roda aparece como um convite para a outra sambadeira entrar e esse diálogo corporal pode ser feito a distância, como um convite ou uma vênica, como acontece no coco e no jongo, como veremos adiante, ou encostar a região do ventre, como no tambor de crioula. Além da necessidade de correr a roda, no passo básico do miudinho há também alguns passos que lembram o jogo da capoeira, que consiste na dança entre um par, antes da umbigada, em que uma brinca com a outra, fazendo movimentos como se quisesse enganar a outra, indo para uma direção e de repente quebrando o movimento e retornando para outro lado, é um momento em que a espontaneidade é o forte da dança. João Luis Uchôa Passos⁸⁸ comenta que o primeiro momento da roda de capoeira é mais lento, entretanto, quando entra o segundo estágio,

o ritmo assume um andamento mais solto e o jogo torna-se mais agitado, proporcionando uma movimentação animada e golpes mais perigosos, com

⁸⁷ Esta informação foi colhida no documentário do projeto *Música do Brasil* de Hermano Vianna, no povoado de São Brás do município de Santo Amaro, no final dos anos 1990.

⁸⁸ Este texto faz parte do artigo “Música, corpo e jogo na performance da capoeira brasileira” que pode também ser encontrado no seguinte site: http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/26_jo%C3%A3o_luis_uchoa.pdf. Acesso em: 21,mar.2014.

subidas, descidas, aproximações e características corporais próximas de um jogo onde o risco é maior, sem perder as características da movimentação da capoeira de angola (2009:1-2).

No caso do samba de roda também há esse movimento de surpresa e liberdade na performance da dança, mas não há a questão de ser perigoso, pois os eixos são a alegria e a brincadeira. Uma sambadeira tem uma relação com a outra de dançar bonito, correr a roda, provocar os tocadores com seus meneios e olhares.

SAMBA DE RODA



Foto 28: Samba de Roda em Cachoeira, Recôncavo Baiano. Foto: Francisca Marques



Foto 29: Samba de Roda de Pirajuía, Recôncavo Baiano. Foto: Luiz Santos Fonte: Dossiê Iphan Samba de Roda, 2004:136.



Fotos 30 e 31: Instrumento do Prato e Dona Edith do Prato. Foto: Juliana Manhães e capa CD Edith do Prato.



Foto 32: Casa do Samba de Roda de Dona Dalva. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Foto 33: Dona Dalva, Cachoeira. Foto: Luiz Santos Fonte: Dossiê Iphan Samba de Roda, 2004:35.



Foto 34: Umbigada Samba de Roda Suerdick. Foto: Luiz Santos. Fonte: Dossiê Iphan Samba de Roda, 2004:54.



Foto 35: Mestra Dona Dalva Foto: Francisca Marques



Foto 36: Mestra Joselita Moreira de Saubara. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Foto 37 e 38: Umbigadas no Samba de Roda com RecôncRio – Festa Tambor de Aleluia, As Três Marias, Rio de Janeiro 2013. Foto: Juliana Manhães

e) Jongo no Sudeste

Jongo é o termo genérico usado para essa festividade afro-brasileira no Sudeste, mas a celebração muda de nome em cada região, “no quilombo de São José da Serra, em Valença, o pessoal diz: vamos dançar um tambu, vamos fazer um tambu. Mas dançar mesmo é a dança do caxambu” (Travassos, 2005:27). Pode ser chamado como a celebração como um todo, que envolve dança e música, ou como nome de um dos tambores. Lourdes Ribeiro (1984) informou que “caxambu é tanto o instrumento membranofone quanto a dança”; Luciano Gallet chamou de bendenguê no Rio e corimã em São Paulo (Alvarenga, 1950:141). Câmara Cascudo (1998:489) e Mário de Andrade (1989:273) dizem que é uma espécie de samba e que é encontrado em vários estados, como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e São Paulo. Alvarenga diz que em São Paulo pode ser chamado também de tambu e em Minas e no Espírito Santo de caxambu – ambos nomes derivados do tambor maior da batucada. “Mais especificamente no vale do rio Paraíba do Sul e no litoral fluminense e capixaba” (Travassos, 2005:20). São territórios relacionados com os pontos onde havia migração de negros africanos para irem trabalhar nas fazendas de café e cana-de-açúcar. Esses estudos relacionados a essa diversidade do nome e a como isso também se reflete nas diferenças dos instrumentos não são o foco de análise dessa investigação, então, não confrontarei essas questões como importantes objetos de investigação, já que a dança é o sentido principal do elemento performático, mas sem deixar de privilegiar a tríade do cantar-dançar-batucar de Fukiau.

Os instrumentos principais são dois tambores: o tambor grande, denominado tambu ou caxambu, fazendo par com o tambor menor, o candongueiro. Em algumas comunidades, há ainda a presença da puíta ou angoma, tambor de fricção semelhante a uma grande cuíca. Muitos desses tambores são afinados na fogueira e feitos de troncos de árvores e couro de animal, podendo ser de veado, cabrito ou boi (semelhante ao procedimento do tambor de crioula). Há alguns cantadores que trazem um chocalho ou guaiá na mão, como no batuque de umbigada da região de Piracicaba/Tietê/Capivari. A forma poética e musical⁸⁹ aparece nos

⁸⁹ O líder da comunidade do quilombo de São José, Seu Toninho Canecão, comentou em depoimento no filme *Jongo, Calangos e Folias*, que além do jongo, se realizavam o calango, e enquanto os tambores eram aquecidos na fogueira, realizava-se uma reza para São Gonçalo, com direito a violão e sanfona (2004:23). Calango é um baile onde se dança e canta o calango. Sua dança é com par enlaçado, em ritmo quaternário, dois por quatro. Lembra o antigo tango. O canto é executado por um solista e o refrão repetido pelo coro. O instrumento normalmente é uma sanfona de oito baixos (Cascudo, 1998:229).

pontos cantados e expressam fatos da vida cotidiana, do passado e do presente. Cada ponto se adequa a determinada situação, pode trazer características jocosas, sarcásticas ou ser de louvação para os tambores. A poesia metafórica do jongo permitiu que os negros escravos se comunicassem de forma que os senhores não compreendessem, facilitando fugas, emboscadas e suas memórias culturais (Travassos, 2005). “A cantoria só termina quando um jongueiro bate no tambu e grita: ‘cachoera’ ou ‘machado’; significando que desatou ou decifrou o ponto” (Gandra, 1995:45). No jongo da serrinha no momento desse grito todos os jongueiros que dançam erguem os dois braços, como se estivessem se comunicando com os ancestrais. Segundo Eva, filha da mais antiga jongueira da Serrinha, a falecida Vovó Maria do jongo, os pontos do jongo trazem essa relação de ancestralidade:

O jongo é aberto e é fechado, tipo uma reza, sabe, ele num fica no ar. Então a gente sempre quando vai começa o jongo, a gente então se benze nos tambores, é uma louvação, uma benção e quando sai a gente se despede; então tem o jongo prá abri e o jongo prá fecha (Gandra, 1995:72).

A performance do jongo foi a primeira movimentação de festas tradicionais que vivenciei no Sudeste, principalmente no estado do Rio de Janeiro, quando vim residir na cidade em 1993 para estudar artes cênicas. A batucada e a disposição em roda dos brincantes me chamaram a atenção, fazendo-me lembrar dos tambores do Maranhão. Simultaneamente eu começava a conhecer os conterrâneos maranhenses que viviam no Rio, e ir ao jongo era também uma maneira de reviver as tradições de nossa terra natal.

A primeira vez em que assisti um jongo foi com mestre Darcy da Serrinha, embaixo dos arcos da Lapa, em uma brincadeira sem estrutura de som com os pontos⁹⁰ cantados a capela, e uma sonoridade forte da voz do mestre, que cantava e gostava muito de contar histórias de sua mãe e sua família. A partir desse momento, comecei a frequentar tudo o que eu descobria sobre essa manifestação em rodas na Lapa, na Serrinha e em alguns municípios do Rio e de São Paulo, com a intenção de dançar, conhecer os mestres e vivenciar a performance como um todo.

⁹⁰ Os pontos podem ser de abertura ou licença (para iniciar a roda de jongo); de louvação (para saudar o local, o dono da casa ou algum antepassado jongueiro); visaria (para alegrar a roda e divertir a comunidade); demanda porfia ou gurumenta (para a briga, quando algum jongueiro desafia seu rival a demonstrar sua sabedoria); encanto (era cantado quando um jongueiro desejava enfeitiçar o outro pelo ponto); encerramento ou despedida (cantado ao amanhecer para saudar a chegada do dia e encerrar a festa) Gandra, Edir, 1995:44.

A seguir apontarei as referências teóricas que fizeram parte desta investigação de doutorado, já que a parte prática foi iniciada muito antes deste período de pós-graduação no meio acadêmico.

Entre a vasta bibliografia sobre o jongo, encontram-se *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, de Edir Gandra; *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*, de Gustavo Pacheco e S.H. Lara (2007); *Pelos caminhos do jongo: história, memória e patrimônio*, de Hebe Mattos e Martha Abreu (2008); *Jongo no Sudeste* (2007),⁹¹ de Elizabeth Travassos, que coordenou o dossiê do IPHAN no qual foram investigados diversos grupos de jongo/caxambu do Sudeste.⁹²

Além da conquista do jongo como patrimônio imaterial, em 2011 foi decretado, na cidade do Rio de Janeiro, pela Alerj em parceria com a UFF e o IPHAN, que o dia 26 de julho seria consagrado como Dia Estadual do Jongo. A data foi escolhida por ser dia de Nossa Senhora Santana, sincretizada nas religiões de matriz africana como Nanã.⁹³ Tanto Santana quanto Nanã são consideradas as avós, as velhas; muitos dos mestres e jongueiros dizem que o jongo é mais antigo do que o samba, sendo considerado seu avô e, assim, mais próximo ao batuque, sobre o qual já comentei neste capítulo. Essa informação não foi encontrada em nenhuma bibliografia, mas se encontra na tradição oral, e mestre Darcy da Serrinha foi um dos que divulgavam essa informação.

Pesquisadores mais antigos, como Luciano Gallet (1934), Artur Ramos (1935), Edson Carneiro (1961), Oneyda Alvarenga (1960) e Renato Almeida (1926) contribuíram para o conhecimento da dança e de seus lugares de atuação, assim como ampliaram os estudos sobre os negros no Brasil. Além disso, foram importantes os verbetes sobre jongo nas edições dos dicionários de Cascudo (1998) e Andrade (1989). Lavínia Costa Raymond (1954) e Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984) abordaram questões ligadas à dança e à coreografia de

⁹¹ Além de alguns documentários como: *Jongo no Sudeste, Se eles soubessem, Jongo, calangos e folias, Velhas lutas jovens histórias e Memórias do cativo*. Realizados pela UFF.

⁹² Segundo o mapeamento do IPHAN há 14 comunidades jongueiras - Angra dos Reis, Barra do Piraí, Pinheiral, Miracema, Porciúncula, Valença, Vassouras, Santo Antônio de Pádua, Serrinha, Arrozal, Paraty, Marambaia, Quissamã e Campos), Minas Gerais (1 comunidade jongueira - Carangola), São Paulo (4 comunidades jongueiras – Campinas, Guaratinguetá, Piquete e São José dos Campos), e Espírito Santo (1 comunidade jongueira – São Matheus, apesar de estarem sendo descobertos outros grupos).

⁹³ Nanã Buruku Grande Mãe ancestral, entidade original do Vodun de Benin, mais conhecida no Candomblé como Orixá, adotada pelos Iorubás antes de serem capturados e trazidos para a Bahia. Para mais informações: Ligiéro, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Nova Era - Editora Record, 1993.

maneira descritiva ou por meio de desenhos coreográficos. Paulo Dias, etnomusicólogo, fundador da Associação Cultural Cachoeira em São Paulo, pesquisou vários grupos de jongo e caxambu do estado, colaborando com o registro fonográfico do CD *Batuques do Sudeste*.⁹⁴

Minhas pesquisas de campo com o jongo vêm ocorrendo ao longo dos últimos 21 anos, durante os quais passei a residir no Rio de Janeiro. Aconteceram, principalmente, com mestre Darcy e o Jongo da Serrinha. Recordo-me de que havia uma preocupação em “levantar”, Darcy usava muito essa palavra.

Em 1996 houve o I Encontro de Jongueiros, na cidade de Santo Antônio de Pádua, e em 1999, o III Encontro de Jongueiros, na Lapa. Na ocasião, pude conhecer diversos grupos, como o Jongo da Fazenda São José de Valença, Jongo de Barra do Piraí, de Quissamã, e assim pude perceber a variação da dança em relação ao Jongo da Serrinha. No ano seguinte fui ao encontro de jongueiros na cidade de Angra dos Reis, acompanhando um grupo de estudantes do IFCS, da UFRJ, que se juntou ao mestre Darcy e se nomeava *Jongados da vida*. Durante a festividade, iniciou-se o movimento da Rede de Memória do Jongo e do Caxambu, na UFF, que, desde 2007, em parceria com o IPHAN, criou o programa de extensão chamado “Pontão de cultura do jongo/caxambu”, coordenado pela professora Elaine Monteiro – da Faculdade de Educação da UFF – em conjunto com o núcleo de pesquisa em História Cultural da UFF, que desenvolveu o Projeto Jongs, Calangos e Folias: Memória e Música Negra em comunidades rurais do Rio de Janeiro, em parceria com as lideranças jongueiras de diversos grupos. Há uma pesquisa primorosa, extensa e de fácil acesso na internet, no site do pontão de cultura, compartilhando diversos artigos e materiais áudio visuais.⁹⁵

Em 2003 fui ao VIII Encontro de Jongueiros, em Guaratinguetá, São Paulo, junto com a Rita Gama (que fazia parte das colaboradoras do dossiê do Iphan), e pude novamente observar as diferenças e semelhanças na dança, assim como os instrumentos e a performance da umbigada do jongo, que é realizada à distância, ou seja, como na dança do coco, os umbigos não se encostam, embora a cadência do jongo traga uma energia mais calma, como

⁹⁴ Paulo Dias já realizou filmes documentários e mantém na Associação Cachoeira espaço para oficinas, shows e palestras de diversas festividades brasileiras, para quem tiver interesse em conhecer melhor, o link é <http://www.cachuera.org.br/>. Foram encontrados dois artigos deste mesmo autor que constam na referência bibliográfica. Acesso em: 05 de fev. 2014.

⁹⁵ Sobre este assunto pode ser pesquisado mais no link <http://www.pontaojongo.uff.br/>. <http://www.pontaojongo.uff.br/>. Acesso em: 20 de jan. 2014.

será revelado logo em seguida. Em 2004 viajei de ônibus com o grupo Jongo da Serrinha para a cidade de Corumbá, no Mato Grosso do Sul, acompanhando-o em apresentações durante o I Festival América do Sul, e pude perceber de perto a relação entre os mais novos do grupo e o respeito com os mais velhos. Lembro que até tia Maria do Jongo – hoje com 92 anos de idade e na atividade com o grupo da Serrinha – participou dançando e cantando nas três apresentações. Foi curioso perceber o grupo trabalhando, realizando apresentações, já que meu contato maior foi em momentos mais festivos. Chamou minha atenção que, mesmo sendo uma apresentação, o casal que quisesse entrava na roda, mantendo em parte a espontaneidade da brincadeira.

A dança do jongo

O jongo pode ser dançado em qualquer festividade da comunidade, celebrando o 13 de maio, que é o dia de preto velho, a assinatura da Lei Áurea – a libertação dos escravos –, dia 20 de novembro relembrando o guerreiro Zumbi dos Palmares, em dias de santos católicos ligados ao grupo, dias de divindades afro-brasileiras, ciclo junino e em apresentações oficiais para órgãos do governo ou eventos particulares.

Embora seja uma dança de roda, foi encontrada uma variação do jongo em São Paulo, chamada *Batuque de Umbigada*, em que a dança acontece no formato de duas filas ou cordões, e a umbigada acontece entre um casal que dança de frente para o outro e em seguida encosta os umbigos. Mas esta é uma exceção e focarei nos jongos cuja espacialidade é a roda e em que a umbigada não acontece com o contato físico, mas à distância. Essa umbigada fica mais na intenção do movimento, na vênua, no comprimento ao parceiro da dança, mas também é uma marcação do pé no tempo forte do andamento.

As mulheres usam saia rodada e comprida ou qualquer roupa do cotidiano. Utilizam a vestimenta para girar e deslizar os pés na pisada da pulsação do jongo, ora para frente, ora para trás.

No Jongo da Serrinha, dizem que foi mestre Darcy que formalizou alguns passos, como mancador – passos miúdos, com a coluna mais envergada, remetendo aos mais velhos, parecendo que está mancando –, amassa-café – quando um pé de cada vez pisa com o pé todo no chão, remetendo ao ato de trabalho na lavoura de café – e o tabeado ou tabé – movimento

em que “o dançarino dá um passo com o pé esquerdo, em seguida outro com o calcanhar direito, matendo o resto do pé levantado do chão; depois, no tempo forte, bate no chão a parte do pé que estava levantada”, marcando o momento da umbigada (Gandra, 1995:68). Esse passo do tabeado é mais encontrado na região da Serrinha.

O jongo é uma dança sem malícia, cujo respeito predomina na movimentação, mesmo tendo sua umbigada geralmente entre um homem e uma mulher. Dentro da roda qualquer um dos sexos poderá ter a iniciativa de chamar o outro para dançar. Pode acontecer tanto de um homem entrar e tirar o homem da roda ou a mulher, assim como entrar o par já definido, tirando então a dupla que está no meio da roda. E na hora de entrar o jongueiro que dança pede licença, “dá uma beirada cumpadre” ou “bota fora ioiô”, pedindo espaço para ocupar o centro da roda como par solista.

Nos jongos de Tamandaré, em Guaratinguetá, ou São José, em Valença, ou em Barra do Piraí, há um passo que se assemelha. Não encontrei registro do nome desse passo, que consiste na perna direita transferir o peso para frente, dando um passo e impulsionando um giro para o lado direito de 360°, para em seguida repetir o movimento, e assim os pares dançam a noite inteira, trazendo seus “trejeitos” particulares para a dança. Já em Quissamã o andamento da batucada é mais acelerado. Mas essas pequenas diferenças não atrapalham a realização de uma roda com jongueiros de diferentes regiões misturados, pois no fundo o andamento e a dança seguem a mesma força motriz e um padrão de movimento, onde o torso e o joelho precisam estar flexíveis para a disponibilidade do jogo na roda.

Observações sobre as cinco danças de umbigadas

Uma história de experiência própria, entre o jongo e o tambor de crioula, aconteceu em 2007, em que tive a oportunidade de participar de um festejo, na cidade de Quissamã – na fazenda do quilombo de Machadinha –, com meu grupo *As Três Marias*, a fim de representar o tambor de crioula do Maranhão. Esta festa foi para a padroeira do quilombo – Nossa Senhora do Patrocínio – em comemoração ao dia de Zumbi dos Palmares, em novembro. Foi muito interessante realizar esse intercâmbio cultural. Os jongueiros vieram dançar o tambor de crioula e a gente também dançou o jongo. Percebiam-se muitas similaridades no jogo entre os tocadores e os dançarinos, mas cada um com uma batida no pé diferente. O tambor com a

umbigada encostando umbigo e o jongo fazendo a ação à distância. Pude perceber que, enquanto para o jongo o desafio estava nas letras cantadas, no tambor de crioula estava na relação da dança com o tocador, pois o toque no tambor de crioula é mais surpreendente, no sentido de que o tambor grande pode improvisar, e no jongo percebi que havia um andamento que permanecia. O jongo me trouxe uma dança mais fraternal, com mais respeito e uma disputa poética; no tambor essa disputa se encontrava mais na dança. Foi emocionante dançar na areia em um terreno que havia sido quilombo, o local e a festa trouxeram uma forte sensação de nossos ancestrais presentes.

As gestualidades das umbigadas brasileiras definidas para essa investigação aparecem na projeção do ventre para frente. Pude perceber que, na dança do lundu, seja o marajoara ou o africano no Soure, na Ilha do Marajó, o movimento da bacia é marcado pela sinuosidade e o movimento circular dos quadris, realizando um rebolado suave. Então a umbigada no lundu pontua um tempo rítmico (assim como todas as outras danças de umbigada) e a movimentação do corpo traz uma fluidez na dança, fazendo-me comparar o elemento da água como uma qualidade de energia para sua gestualidade. Por ser um ritmo mais lento que o tambor de crioula e o samba de roda, trazendo uma intenção mais leve para o corpo, propiciando uma respiração para o movimento mais tranquilo, em que o jogo está nesse requebrado que jorra sensualidade. Ao mesmo tempo é como se o movimento interno fosse também intenso para poder gerar essa fluidez e leveza da dança. É o ritmo com mais influências ibéricas, pois se pode perceber que os outros ritmos de umbigadas desta pesquisa ficaram mais impregnados das batucadas africanas, firmando a presença do toque forte dos tambores para a performance afro-brasileira.

A única dança de umbigada desta investigação⁹⁶ em que os umbigos se encostam literalmente é o tambor de crioula no Maranhão. Já a dança do coco e do jongo, mesmo com os umbigos não se encontrando, percebe-se a projeção da pelve ou a marcação do passo no pé, representando a umbigada. No samba de roda, a umbigada acontece quando os corpos se

⁹⁶ O batuque de umbigada é uma dança do interior de São Paulo, que não faz parte desta investigação, entretanto por ser uma gestualidade em que os umbigos se encostam é importante ser comentada, assim como o fato de que a espacialidade do batuque é o único em formato de filas ou cordões, sendo valorizado nessa investigação o formato das danças de umbigada em roda, como já foi mencionado anteriormente.

aproximam, encostando-se ou não no outro. E o lundu tem a sinuosidade como marca de sua gestualidade.

A relação dos tocadores com os brincantes que estão dançando também acontece de diversas maneiras. No jongo e no coco a marcação do momento da umbigada é precisa, de acordo com a pulsação, sendo que o jongo tem uma cadência mais vagarosa do que a batucada do coco, e essa mesma gestualidade repete-se diversas vezes na pulsação com seu par.

No tambor de crioula não há um momento apenas da pulsação que determina a umbigada, pois a umbigada está na pulsação entre a relação dos três tambores, embora muitas vezes o que indique o momento da punção (como também é chamada a umbigada no Maranhão) seja o tambor grande. A coreira pode marcar o momento da umbigada de acordo com o toque do tambor grande, mas a umbigada que encosta os umbigos acontece apenas uma vez e em seguida troca-se a pessoa que dança. Antes da umbigada entre os umbigos pode acontecer de as coreiras se encontrarem dentro da roda, girarem para um lado e depois para o outro, ou mesmo reboarem, podendo chegar ao chão, até o momento em que uma delas tomará a atitude de umbigar na outra, de acordo com a pulsação forte que o tambor grande proporciona.

No samba de roda não há uma marcação rítmica precisa (como no jongo, no coco ou no tambor de crioula) para a umbigada. Ela pode acontecer quando der vontade de entrar na roda, tirando a pessoa que estava dançando, e normalmente o passo do miudinho faz aproximação dos corpos, demarcando a umbigada e a saída da outra sambadeira.

Em todas as danças de umbigada há uma relação de cuidado com os tambores e instrumentos, entretanto, em cada dança há uma diferenciação. No jongo os dançarinos têm uma relação de respeito com os tambores, as letras cantadas pedem licença, fazem menção aos jongueiros mais antigos e tratam de temas mais religiosos. O coco é mais alegre, tem uma energia de divertimento profano e menos relação com o sagrado – sendo assim, há também uma espécie de “pedido de licença” entre quem dança e quem toca. No samba de roda, antes de dançar para os tambores e pedir licença, é necessário circular toda a roda para depois

sambar no meio, assim como no tambor de crioula é importante entrar na roda e, além de tirar a coreira que está dançando, saudar os três tambores.

Um elemento festivo que é importante ser considerado para todas as danças tradicionais é a comida. Se é uma festa ou um trabalho comunitário, como no caso da feitura da casa de pau a pique – como comentei na dança do coco –, o alimento é também um componente de diálogo e comunhão entre os participantes. Lody aponta que “o samba é uma extensão corporal das atividades da cozinha: mexer panelas, ralar coco, catar feijão, fritar, bater a massa do bolo” (2011:59). O ato de comer junto é uma maneira de compartilhar, assim como dançar, batucar e cantar.

Essas danças trazem estados de energia diferenciados, pensando esta “energia” como estados de potência do corpo, de tônus muscular ou de esforço, como Laban apontou em seus fundamentos de análise do movimento, ou seja, essas gestualidades causam um movimento interno, uma vibração ímpar para cada brincante que for dançar. No entanto, sob minha ótica, o jongo é a dança mais terrena de todas, com uma relação de base profunda, demarcada pela inclinação do torso, por isso escolhendo o elemento terra na tabela que está a seguir. Já o samba de roda, o tambor de crioula e o coco têm uma energia forte de terra, cada um em sua proporção, mas também agregam uma energia de fogo, no sentido de que trazem movimentos mais súbitos. Associamos o lundu à energia da água, por sua leveza e sinuosidade.

Esses estados de energia demonstram a relação do contato físico do corpo com os elementos da natureza, estabelecendo um diálogo em que as danças de umbigada trazem, na maioria das vezes, os pés despidos, em contato com o chão, com a terra mãe, demonstrando “diferentes situações sociais e religiosas na compreensão geral do que é sagrado” (Lody, 2011:76). Essa conexão entre o pé no chão e a terra sagrada, onde vivem os ancestrais, traz para o corpo uma comunicação eficiente em que os brincantes dançam à memória da própria história, perpetuando-a e renovando-a de geração a geração.

JONGO



Foto 39: Relação da dança entre pares - Quilombo São José da Serra. Foto: Gabriela Barros Moura Fonte: Fonte:Dossiê Iphan Jongo no Sudeste (Travassos, Elizabeth. 2005:30).



Foto 40: Tambores sendo afinados na fogueira. Foto: Thiago Aquino Fonte: Dossiê Iphan Jongo no Sudeste (Travassos, Elizabeth. 2005:44).



Foto 41: Mestre Darcy e Dona Sú. Foto Luisa Pitanga



Foto 42: Vovó Maria Joana (mãe de mestre Darcy) com Clara Nunes ao fundo.

Foto: Wilton Montenegro

TABELA DAS CINCO DANÇAS DE UMBIGADA

DANÇAS	LUNDU	TAMBOR DE CRIOLA	COCO	SAMBA DE RODA	JONGO
LOCALIDADES	Atualmente na Ilha do Marajó, em Santarém e em Bragança – PA.	Em quase todo o estado do Maranhão.	Estados: Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Ceará; e na cidade de São Luís, no Maranhão.	Todo o estado da Bahia, com ênfase no Recôncavo baiano.	Estados: Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo.
ESPACIALIDADE	Roda e/ou filas.	Roda.	Roda e/ou filas.	Roda.	Roda e/ou filas.
DATAS FESTIVAS OU PERÍODO EM QUE ACONTECEM	Ciclo natalino em Bragança, mas pode acontecer durante todo o ano.	Durante todo o ano, mas principalmente no carnaval, dia 13 de maio, São João ou mês de agosto.	Durante todo o ano, mas principalmente no ciclo natalino, no carnaval e no São João.	Durante todo o ano, mas principalmente no ciclo natalino, no carnaval e no São João. Depende de qual santo a sambadeira louva.	Durante todo o ano, mas principalmente nos dias de santos católicos ou de entidades afro-brasileiras, dia 13 de maio, dia 20 de novembro, ciclo junino ou alguma festa do grupo ou comunidade.

DANÇAS	LUNDU	TAMBOR DE CRIOLA	COCO	SAMBA DE RODA	JONGO
INSTRUMENTOS	Dois curimbós (tambores), um alto e outro baixo; flauta de madeira; maracás; e viola cabocla, substituída pelo banjo. Hoje o instrumental incorpora flautas, clarinetes e saxofones.	Parelha: Tambor grande ou tambor mãe, meião ou socador e crivador ou pererengue. Matraca em alguns grupos e o apito utilizado em todos os grupos para indicar o início, o fim e as interrupções durante a roda de brincadeira. Uso de palmas.	Ganzá ou maracá, surdo ou zabumba, pandeiro e triângulo. A sandália de madeira é quase como um quinto instrumento, utilizado somente em alguns grupos. Uso de palmas.	Pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho. Uso de palmas.	Tambor grande: tambu ou caxambu; e o tambor menor, candongueiro. Alguns grupos usam a puíta ou angoma e o chocalho. Uso de palmas.
INDUMENTÁRIAS	<i>Mulheres:</i> Saia longa no estilo “volta ao mundo”, blusa branca, deixando a barriga de fora, colares e pulseiras coloridas, flores nos cabelos. <i>Homens:</i> Calça de cor curta, com faixa na cintura ou não, camisa branca com desenhos marajoaras e chapéu de palha.	<i>Mulheres:</i> Saia colorida blusa branca, torço, pano fazendo um pequeno turbante ou flores nos cabelos. Colares e pulseiras coloridas. <i>Homens:</i> Calça, camisa e chapéu de palha.	<i>Mulheres:</i> Saia colorida até o joelho, blusa branca com babados, estilo cigana, os pés descalços, ou eventualmente com tamancos, flores nos cabelos. Colares e pulseiras coloridas. <i>Homens:</i> Calça arregaçada até o meio da perna, camisa e chapéu de palha.	<i>Mulheres:</i> Saia colorida com grande anágua fazendo volume, blusa branca de renda com babados, torço tipo baiana, flores nos cabelos. Colares e pulseiras coloridas. <i>Homens:</i> Calça, camisa e chapéu de palha.	<i>Mulheres:</i> Saia colorida blusa branca, flores nos cabelos. Colares e pulseiras coloridas. Mestres e alguns grupos usam branco. <i>Homens:</i> Calça, camisa e chapéu de palha.
ELEMENTOS DA NATUREZA	Água	Terra e Fogo	Terra e fogo	Terra e fogo	Terra

DANÇAS	LUNDU	TAMBOR DE CRIOLA	COCO	SAMBA DE RODA	JONGO
SANTO PROTETOR	Não foram encontradas informações relacionadas a algum santo protetor.	São Benedito ou Nossa Senhora do Rosário.	Varia de acordo com a comunidade, no litoral é muito festejado para São Pedro e São João.	São Cosme Damião ou do gosto da sambadeira.	São Benedito ou Nossa Senhora do Rosário.
NOMES DE PASSOS	Não foram encontradas informações sobre o tema, embora nas descrições revelem muitos meneios e requebros em conjunto com as umbigadas.	Não existe sistematização dos nomes dos passos, mas sabe-se que cada tambor proporciona um passo ou jeito de dançar. Chamo passo básico do meião, círculo pelo próprio corpo, remelexo do crivador, quebras de movimento do tambor grande e miudinho.	Travessão, cavalo manco, tropel repartido, sete e meio e o xipapá. (Câmara Cascudo, 1998:293)	Corta a jaca, separa o visgo, miudinho e apanha o bago. (Oneyda Alvarenga, 1945:135)	Mancador ,tabeado ou tabé e amassa café. (Mestre Darcy)

As festividades tradicionais vão se modificando, se reinventando, transformando os elementos de sua performance e dando sentidos novos a velhos aspectos. Canclini aponta o poder e a construção desse processo de espetacularização como “resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam” (1997:262).

No início dos anos de 1970, com a consolidação da indústria cultural impulsionada pelos meios de comunicação e pelo discurso governamental na valorização das culturas populares, aconteceu uma apropriação dos festejos brasileiros, espetacularizando-os, trazendo à brincadeira para “outros palcos” e tornando as festividades religiosas grandes eventos turísticos, como é o caso do carnaval e das festas de São João, nos quais o governo e agentes culturais financiam, de maneira nociva, as performances tradicionais.

Esta investigação tem como finalidade reafirmar que, mesmo com a performance cultural se espetacularizando, os indivíduos que fazem parte dessa festividade insistem na necessidade da alegria na brincadeira, ou seja, o jogo e o ritual se fazem presentes nesse

corpo, ainda que em níveis diferenciados de quando a performance se transforma em espetáculo, mas essa memória está marcada no corpo. A partir dessa constatação, de que o corpo joga com a percussão tocada, independentemente de qualquer coisa, tenho o objetivo de compreender esses movimentos, suas direções e qualidades de energia, enquanto força motriz ancestral.

O processo de espetacularização faz parte do mundo contemporâneo e as brincadeiras festivas vão juntas nesse movimento. Esse olhar espetacular aparece no uso da roupa, que se transforma em um figurino quase igual para todos, na organização coreográfica, muitas vezes abrindo a roda (fazendo uma espécie de meia-lua) no palco para o público poder assistir e não mais estar junto, participando, e na amplificação dos instrumentos e da voz do cantador, que também tem um lado interessante, pois, na verdade, quando vamos a uma brincadeira, temos dificuldade de escutar as palavras cantadas. Então esse movimento de atender às “demandas de mercado de consumo no mundo globalizado” (Trigueiro, 2005:81) é ambíguo por ter um lado bom e um ruim para os fazedores da brincadeira.

Todas estas danças estão em profunda transformação em seus cotidianos, e reinventam tradições, por isso, suas dinâmicas se modificam, e suas maneiras de dançar, cantar e tocar também variam de acordo com as regiões e comunidades, cada lugar trazendo particularidades e um “estilo pessoal” (Frigerio, 2003:52).

A brincadeira está neste fazer cotidiano, sua movimentação está no trabalho e nos momentos de lazer, como afirmou Alan Lomax em *Choreometrics* (1968), e o que me importa é a reflexão dessa transitoriedade, de suas transformações culturais, e que, a partir de padrões de movimentos, suas motrizes gestuais recuperem seus comportamentos, permitindo a transformação a partir do olhar sob a tradição e aberto a novas perspectivas.

Nesta investigação a gestualidade da umbigada se tornou o motor para pensar, principalmente as relações performáticas entre jogo e ritual, sendo que é impossível, nos tempos atuais, não perceber a espetacularização dessas performances culturais, conforme foi dito anteriormente. Essa movimentação da tradição pode trazer chaves interpretativas para as relações culturais diaspóricas, nossos hibridismos entre influências europeias, mas principalmente com a África. Para isso foi necessário dar a devida importância a conhecer e estabelecer uma ponte com o continente africano bantu, neste caso Moçambique, com a

intenção de encontrar esses elementos performáticos, percebendo a existência da gestualidade da umbigada nas danças e as contemporaneidades presentes em suas tradições.

A pesquisa de campo em Moçambique aconteceu a partir de intercâmbios culturais, ensinando as danças de umbigada brasileiras e aprendendo algumas danças moçambicanas. Realizei entrevistas e acompanhei grupos para perceber os elementos performáticos entre o ritual e o jogo, tentando me familiarizar com a movimentação de suas performances.

Vamos agora ao segundo capítulo, que aponta outros olhares sobre as umbigadas.

CAPÍTULO 2 – Diálogos e umbigadas em Moçambique

2.1) Primeiros passos: chegada, encontros e percursos

Ao chegar a Moçambique coloquei-me atenta e aberta para absorver a nova realidade de cores, cheiros, texturas, movimentos do cotidiano e da cena artística. Aspectos do jogo, do ritual e da espetacularização das danças tradicionais foram meu guia para o entendimento da diversidade das performances culturais que aconteciam na capital Maputo, onde cheguei em 11 de agosto de 2012 e residi por cinco meses, até 11 de janeiro de 2013. Nesse período viajei para a região Norte do país, para Nampula, Nacala Porto e Ilha de Moçambique, onde conheci alguns mestres e grupos tradicionais por quase um mês viajando sozinha, com uma câmera fotográfica para registro e um pandeiro como instrumento de aproximação e diálogo cultural. Tive a oportunidade de retornar à capital de Moçambique por 17 dias, em setembro de 2013, para amadurecer alguns intercâmbios culturais que havia realizado na primeira viagem.

Conheci quase a cidade inteira andando a pé, pegava transporte apenas quando precisava ir a uma localidade mais distante. Caminhava como um corpo errante, que se permite se perder para, assim, descobrir a cidade. O jeito urbano corporal me trazia as primeiras pistas de tons, presença e padrões corporais. Perder-se geograficamente traz uma potência no presente, na surpresa do que se pode encontrar logo adiante. Pude perceber os movimentos do trânsito, os diálogos na calçada entre os passantes, o comércio na rua, e observava o jeito de os pés pisarem no chão, a gesticulação dos braços, os meneios dos quadris ao caminhar, o timbre das vozes e as línguas desconhecidas por mim, e isso tudo serviu de pista para a busca das gestualidades de umbigadas no continente africano, mais precisamente em Moçambique.

Percebi que as fronteiras entre o ritual e o movimento do cotidiano são muito mais enredadas. Suas crenças estão firmadas de maneira mais natural, fazem parte do contexto do cotidiano, não têm necessidade de ficar explícitas porque os ritos e crenças estão na intimidade das casas de famílias moçambicanas. Pude perceber que a relação com o sagrado é um movimento interno coletivo ou individual ligado aos nossos ancestrais.

Do ritual à espetacularização, presenciei a abertura do rito de iniciação de meninos e meninas *makondes*, no Bairro Militar, ou Colômbia.⁹⁷ No centro do bairro há uma igreja que, embora já tenha sido católica, é agora da Universal, do bispo Edir Macedo. Simultaneamente aos ritos de iniciação, acontecia um casamento na igreja que havia sido alugada para um ritual tradicional católico mesclado com a cultura africana – havia um grande coral em que os noivos dançavam e cantavam animadamente, com os convidados dançando a *makwayela*.⁹⁸ Nos fundos dessa mesma igreja aconteciam os preparativos para a saída dos neófitos e ao lado da igreja a dança do mascarado *mapiko*.⁹⁹ Foi interessante perceber a simultaneidade de performances de diferentes tradições em convívio solidário, embora de costumes distintos.

Ritos de iniciação são cerimônias e ritos de passagem que todas as etnias moçambicanas realizam para simbolizar uma mudança de *status* na situação social do indivíduo. Normalmente acontecem ritos para o nascimento, a puberdade, antes do casamento e em momento de morte (Medeiros, 2007:16). Nessa situação raspavam a cabeça dos neófitos, meninos e meninas que eram separados e ficariam por quase um mês reclusos e afastados de seus parentes, realizando as regras de iniciação.

Pude presenciar o momento inicial, em espaço aberto para o público, bem como a saída da iniciação, em que havia uma grande festa montada no bairro com um espaço cercado por madeiras, lugar das apresentações, onde aconteceu uma coreografia com os novos indivíduos que voltavam da iniciação. Segundo o antropólogo moçambicano Eduardo Medeiros, esses ritos são “estratégias pedagógicas e de educação sexual”, práticas que

⁹⁷ Um dos bairros mais polêmicos e contraditórios da capital, pois ao mesmo tempo em que se localiza na região de *Sommersshield* (lugares considerados de elite), também se chama *Bairro Militar* porque era o antigo bairro dos militares portugueses que após a independência serviu para os guerrilheiros do partido Frelimo, que conquistou a independência com o ícone do governo Samora Machel, e também se chama *Colômbia* por ser um bairro em que há um consumo e venda de algumas drogas. A maioria desses guerrilheiros era da cultura *makonde*, do Norte do país, onde se preservam as performances tradicionais, como a dança do *mapiko*, os ritos de iniciação e outras. Outro forte contraste, é que no meio do bairro há uma igreja, que outrora havia sido da igreja católica portuguesa e hoje em dia é da igreja universal do Bispo Edir Macedo e que aluga o espaço para outras igrejas para ocasiões especiais como casamentos e missas. Ou seja, é um bairro atípico e muito interessante de ser pesquisado pela sua complexidade, mas que não é o foco dessa pesquisa, já que logo adiante irei falar do bairro da *mafalala*, em que existe o grupo *Tufo da mafalala*, que representa a cultura *Macua* também do Norte do país.

⁹⁸ *Makwayela* nasceu no centro da exploração imperialista no Sul do continente africano – nas minas do Rand da África do Sul. É uma dança de luta contra a exploração, o racismo e o apartheid. É também uma dança de saudade, alegria e festa dos mineiros emigrados no regresso ao seu lar. Antigamente era dançada somente por homens e atualmente é também dançada pelas mulheres por ocasião de casamentos ou outros momentos festivos (Programa do 1º Festival Nacional de Dança Popular, 1978:71).

⁹⁹ Para mais informações sobre a performance do mascarado *mapiko*, buscar Paolo Israel e no site https://www.academia.edu/1928648/Mapiko_masquerades_of_the_Makonde_Performance_and_Historicity. Acesso em: 24, mar.2014.

envolvem uma teatralização de ensinamentos para o cotidiano – por exemplo, como se portar com o marido, como ralar o coco ou como se relacionar com a família – conhecimentos como veículo de “transmissão de valores morais, cívicos e culturais para as novas gerações”. Então a dança e a música estão muito presentes, suas canções e seus gestos estão relacionados com o rito de iniciação específico, a sua cultura (2007:23). Antes da saída dos iniciados, aconteceu o *mapiko*, que é uma dança originária da cultura *makonde*, do estado de Cabo Delgado, em que um mascarado dançarino, chamado *lipiko*, dança sozinho no meio da roda para uma “verdadeira orquestra de batuques”, com tambores de tamanhos e sons diferentes. A máscara tanto pode apresentar uma figura animal quanto representar uma figura humana, como foi o caso nesse dia, em que o mascarado tinha a fisionomia de um militar representado por Samora Machel. Essa dança assumia um “caráter ultrassecreto” que exigia que somente poderiam assistir e participar homens e rapazes já iniciados (Tamele, 2002:24). Entretanto, atualmente – no bairro militar, ou Colômbia, em Maputo – o momento no qual acontece a dança do *mapiko* é aberto à comunidade do bairro e a todos aqueles que quiserem ir apreciar.

Durante a apresentação, a separação entre iniciados e público era bem clara, assim como o espetáculo de dança com músicos tocando, em que mostrava passos muito bem ensaiados e marcados em conjunto com um figurino de terno para os meninos e vestido rosa “tipo princesa” para as meninas. Mais de cinquenta crianças haviam passado pelo rito de iniciação e, por isso, havia centenas de pessoas das famílias e amigos, além de estrangeiros e curiosos assistindo, filmando e fotografando.

Presenciei da performance ritual de comer e rezar ao redor de uma grande mesa de comidas, em tempos de virada de ano de 2012 para 2013, à alegria na dança durante a festa de passagem de ano, que foi o momento mais festeiro, no sentido da brincadeira sem compromisso com apresentação. Foi a oportunidade que tive de vivenciar uma ceia e festa com uma família negra moçambicana, em que a fartura na diversidade de comida, a generosidade da recepção e a alegria de todos me fizeram sentir como mais uma integrante daquela grande família.

Nessa festa a dança marcava presença no corpo de todos, desde o mais velho ao menino de 6 anos, que no início dançava solto pela festa e quase de manhã continuava

bailando dormindo no colo da mãe. Essa celebração aconteceu na casa do bailarino Idio Chichava,¹⁰⁰ um dos artistas moçambicanos que fazem parte desta pesquisa. Quando estava quase amanhecendo, chegaram bailarinos de diversos grupos – a maioria de grupos tradicionais, mas também com trabalhos em dança contemporânea – e dançaram muita *marrabenta* moçambicana e *kuduro*¹⁰¹ angolano. Foi muito interessante ver uma dança realizada de um a um, como um desafio, e com uma gestualidade bem misturada, em termos de passos tradicionais, onde cada dançarino apresentava seu estilo pessoal. Aliás, também é considerado um elemento da cultura africana o fator do desafio, é como uma “pergunta e resposta”, além da questão da importância da individualidade sobre a dança e o estado de um corpo em estado de jogo e improvisado, como afirmou Thompson ao registrar as características da música africana subsaariana (1997:14).

Nesse primeiro movimento de caminhar nas ruas e perceber os contrastes, havia situações que me traziam uma memória brasileira de algumas cidades do interior, como a presença da terra no chão que entrava por dentro dos sapatos ou que voava em um forte vento. Calçadas quebradas com cimento rachado; ruas construídas de maneira planejada, mas com um sistema de sinais de trânsito bem confuso, que se tornava mais complexo por conta da enorme quantidade de carros grandes, de segunda mão, mas parecendo novos, vindo diretamente do Japão. Era uma visão discrepante diante de imagens como o enorme comércio informal nas ruas e no chão. As pessoas não pediam dinheiro nas ruas, mas vendiam “de tudo um pouco”, de lichia em cestos, equilibrados na cabeça das mulheres, e alface e verduras estendidas em um pano no chão até roupas e sapatos usados.

Quem tem mais recursos anda de carro o tempo inteiro – os transportes públicos são de péssima qualidade –, então quem anda a pé é a classe média mais baixa; entre os bailarinos alguns andavam de bicicleta. Além dos carros, há muitas *tchopelas* – um transporte que veio da Índia –, uma espécie de moto que carrega três pessoas. Além disso, há muitas vans velhas e

¹⁰⁰ Link encontrado na internet com o bailarino Idio falando sobre sua relação com a dança tradicional e a descoberta da dança contemporânea https://www.youtube.com/watch?v=egKYkh_og_8. Acesso em: 20 de dez. 2013.

¹⁰¹ *Kuduro* significa quadril "duro" e é um gênero musical que surgiu na Angola e tornou-se também um tipo de dança. O ritmo surgiu inicialmente na África, disseminou-se por Portugal e chegou ao Brasil. É muito influenciado pelo reggae e pelo rap. Para mais informações indico o documentário *I love Kuduro* do realizador português Mário Patrocínio, em que sua estreia mundial aconteceu durante o Festival de Cinema do Rio de Janeiro de 2013 e o site <http://www.significados.com.br/kuduro/>. Acesso em: 20 de jan. 2014.

quebradas, chamadas de *chapas*, alguns pouquíssimos ônibus, chamados de *maximbombo*,¹⁰² ou os caminhões abertos com as pessoas indo em pé, amontoadas, fazendo-me lembrar do “pau de arara” do Nordeste brasileiro, mas sem bancos para se sentarem. Essas cenas me tocaram muito, e pensei que essas pessoas precisavam adquirir uma resistência física com um eixo corporal presente para sustentar volumes com pesos tão grandes nas cabeças, além de um molejo do corpo para suportar solavancos de freadas desses transportes e toda a difícil realidade de sobrevivência. O espaço urbano foi meu primeiro objeto de observação.

Simultaneamente comecei a conhecer os espaços fechados, como as livrarias, as bibliotecas do campus da Universidade Eduardo Mondlane, o Centro de Estudos Africanos, e a Escola de Comunicação e Artes, a ECA, local onde fui recebida pelo orientador e diretor, Dr. Nataniel Ngomane, um dos intelectuais mais influentes do país na área de letras. Ngomane ministra aulas na universidade em Moçambique e realizou pesquisas de mestrado e doutorado na USP. Além disso, dirige projetos culturais, e tem pelo Brasil e por sua cultura um carinho íntimo, tendo residido em São Paulo por oito anos, o que favoreceu ainda mais nosso diálogo. Foi um facilitador que abriu muitas portas, mediando e repassando sua rede de contatos e conhecimentos na cidade. Indicou lugares para frequentar, argumentou a importância de conhecer alguns rituais que teriam relação com minha pesquisa, como os ritos de iniciação, de casamento e *lobolo*,¹⁰³ e me fez perceber a existência de várias etnias moçambicanas na capital, divididas entre bairros da cidade, como os *makondes*¹⁰⁴ no Bairro Militar, os *macuas*¹⁰⁵ na Mafalala e os *chopis*¹⁰⁶ em *Xipamanine*. Além disso, frequentei suas

¹⁰² *Maximbombo* e *chapa* são palavras da língua materna *ronga*, muito falada na capital Maputo, assim como *changana*, a língua materna oficial da capital.

¹⁰³ Termo de origem *nguni* que se tornou comum em todo o Sul de Moçambique para designar a compensação nupcial (Medeiros, Eduardo. 2007:35).

¹⁰⁴ *Makondes* ou *macondes* são os povos que vivem em algumas províncias onde também tem a cultura *macua*, como principalmente na província de Cabo Delgado, na margem do rio Rovuma fazendo margem com os países Tanzânia e Malawi na região de Niassa (Desrosiers, 2011:97). Os *makondes* e *macuas* compartilham de várias semelhanças culturais como a questão da matrilinearidade. A cultura *makonde* tem como características principais o trabalho com esculturas em pau preto ou ébano; as escarificações ou tatuagens feitas no rosto; assim como a dança do mascarado *mapiko*. Ver mais em Antônio Rita-Ferreira (1958).

¹⁰⁵ *Makhua*, *makua* ou *macua* constituem o grupo etnolinguístico que, com o núcleo em Nampula se distribuem pelas províncias de Cabo Delgado, Niassa e Zambézia. A língua que falam chama-se *emakhuwa* ou *macua*, termo por que se designa também a sua cultura, os seus costumes, a sua maneira de ser.

¹⁰⁶ *Xitchopi* é a língua do povo *chopi*. De acordo com Junod (1996, p.33), os *chopi* fazem parte de uma área cultural mais abrangente no contexto do sul de Moçambique: a tribo *tsonga* (Wane, 2010:23). Para uma leitura mais detalhada sugiro a dissertação de mestrado de Marílio Wane *A Timbila Chopi: Construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique* (1934-2005), UFBA, 2010. E na capital Maputo os chopis ocupam principalmente o bairro Chinhambanine ou Xipamanine.

aulas de literatura e metodologia, que me ajudaram a ter uma percepção dele enquanto professor e do interesse dos alunos em sua forma particular em dar aulas.

As imagens urbanas se misturavam e revelavam suas crenças, como os templos sagrados, representados principalmente por mesquitas muçulmanas de diversos tamanhos, templos hindus e algumas poucas igrejas católicas, além das recentes igrejas brasileiras da Universal do Reino de Deus, que possui a maior igreja da África e um canal televisivo local da Record, que também transmite por canais fechados – o que demonstra sua disseminação. É interessante ver como a sociedade moçambicana é miscigenada em suas crenças e como a religiosidade africana é ainda muito discriminada, apesar de os curandeiros terem sido considerados oficiais pelo governo, sendo chamados de “médicos tradicionais”. Pelas construções históricas se percebe o quanto os portugueses investiram no Brasil em suas construções coloniais, diferenciando-se de Maputo, onde há poucas igrejas ou monumentos antigos coloniais de grande porte e beleza, o que se vê muito nos casarões de São Luís do Maranhão e em várias cidades do interior do Brasil. Fui percebendo nesses espaços o quanto a população era mestiça. Lembro-me de um comércio indiano onde havia um altar com imagens indianas e outras católicas, e essa miscigenação me chamava a atenção. Estava interessada em perceber essas mesclas para depois buscar entender como isso interferiria na gestualidade das danças. Mia Couto afirma que “longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente” (2008:19).

A possibilidade de conviver com algumas pessoas facilitou o percurso solitário do cotidiano de uma pesquisadora estrangeira. Houve brasileiros que me indicaram caminhos, como Fernanda Gusso, bailarina que estava passando uns meses em Moçambique para conhecer e experimentar a dança africana em seu corpo; Lia Laranjeira, que estava fazendo doutorado em história pela USP, pesquisando sobre a cultura *makonde*, o que nos levou a dialogar sobre as descobertas e vivências em campo; Gabriel Limaverde, que mora no país há oito anos e trabalha com capoeira; e moçambicanos que já vieram ao Brasil para estudar, como Marílio Wane, sociólogo, que trabalha no ARPAC, órgão do governo de pesquisas

sobre cultura e costumes tradicionais, como o IPHAN no Brasil, e Miguel Prista, da área de comunicação e cinema, que trabalha como professor da UEM.

Conheci alguns espaços culturais, como o Centro Cultural Franco Moçambicano, local mais organizado da cidade e com uma programação variada de teatro, música, dança, cinema, palestras etc.; Casa da Embaixada do Brasil, onde quase não acontece nenhuma programação cultural, apesar de ocupar um lugar importante no centro da cidade – o espaço agrega uma biblioteca, um pequeno cinema e um lugar onde acontecem algumas exposições, mas é raro um evento artístico, apesar da existência do espaço físico, pois quase não acontece diálogo cultural entre os países e não há verbas do Brasil, apesar dos investimentos de inúmeras empresas que ocupam o país, como Vale e Odebrecht; o Centro Cultural Americano; o ICMA – Instituto Cultural Moçambique – Alemanha, onde acontecem vários eventos e onde pude conhecer a escritora Paulina Chiziane, que escreveu o livro *Niketche* – uma das danças que escolhi para essa investigação; e a Casa da Cultura do Alto Maé, onde alguns grupos culturais ensaiam e acontecem aulas de dança tradicional e de dança contemporânea. Também conheci a praça onde fica a Fortaleza e acontece a Feira do Pau – artesanato de ébano, chamado também de pau preto; os shoppings; as muitas padarias com especiarias portuguesas; os supermercados com produtos comestíveis de diversas partes do mundo; e os restaurantes com gastronomia variada, mas principalmente moçambicana, portuguesa e indiana.

Esses espaços públicos foram me mostrando a realidade, pois a maioria dos empregados era de negros moçambicanos, e os proprietários dos estabelecimentos eram geralmente portugueses, indianos, árabes, chineses, portugueses e brasileiros. Percebi que havia “outra colonização” instalada, e não imaginava que já encontraria uma estrutura urbana tão arrumada, por mais que muitos detalhes não funcionassem bem. Havia essa busca da organização pregada pela cultura dominante sob a cultura dominada. Os africanos de maneira geral tiveram que aceitar os valores do colonizador para tentar tirar algum proveito com a “independência” que se conseguiu. Mesmo assim, veremos como a cultura resistiu e como esse movimento foi em conjunto com questões políticas.

Essas imagens urbanas me trouxeram à presença dos valores ocidentais do mundo capitalista, se confrontando com a presença abundante da terra nas ruas, que me fazia lembrar a “mãe terra”, África matriz, “o berço da humanidade”. Cheguei a Moçambique pensando que

veria pessoas usando vestimentas com tecidos africanos e percebi o quanto tinha uma visão estereotipada, que refletia sobre a imagem da África que chegava ao Brasil nos tempos atuais. Alberto da Costa e Silva afirma que a África é um continente em profunda transformação há muito tempo e diz que: “à África, desde muito antes da chegada dos europeus, não haviam faltado nem evolução nem mudanças sociais, nem invenções nem movimento” (2011:230).

E assim iniciei um processo de desconstrução de uma África idealizada – no sentido de pureza e originalidade – para outra misturada, mestiça e com disponibilidade nas trocas culturais. Mia Couto diz que “este continente é, ao mesmo tempo, muitos continentes. Os africanos são um entrançar de muitos povos. A cultura africana não é uma única, mas uma rede multicultural em contínua construção” (2008:79). Ao viajar para Moçambique pude entender que cada país do continente africano tem suas singularidades, mas que existe um padrão corporal em comum, que se transforma entre a zona urbana e a rural.¹⁰⁷

Os personagens centrais dessa investigação são bailarinos e músicos vindos de grupos de danças tradicionais e/ou contemporâneas. Dos tradicionais, criei uma relação de amizade e intercâmbio com o grupo Xindiro, através do contato com a bailarina Rita Sousa Cossa, ou, como todos chamam, a Paciência. Do grupo Wuchene, com os bailarinos Judite Olívio Novela e Vasco André Wati, conhecido como Mitozinho, e os artistas gêmeos Elias e Augusto José Manhiça. E com os bailarinos de dança contemporânea: Idio Chichava, Bernardo Fernando Guiamba – o Pak, Osvaldo Passirivo, Edna Jaime, Virgílio Sitole e Maria Helena Pinto. Além do grupo Tufo da Mafalala, que representa as danças tradicionais do norte do país na capital. Também vivenciei algumas experiências nas cidades de Nampula, Nacala Porto e Ilha de Moçambique, no norte do país, em busca das danças com semelhanças com as umbigadas afro-brasileiras.

Essa viagem me fez repensar o sentido da umbigada, ampliando o que a princípio seriam danças com gestualidade que se propõem ao encontro de umbigos (umbigada

¹⁰⁷ Achei muito interessante quando o amigo Marílio Wane contava quando muitos moçambicanos migraram de suas zonas rurais – principalmente no período da guerra pós-independência (1975-1992) – e vieram viver na cidade, mas com seus costumes locais. Disse que em muitos prédios havia rachaduras na cozinha, porque como na gastronomia tradicional o uso do amendoim é muito corriqueiro, e ele é moído no pilão, esse movimento de pilar quebrou alguns apartamentos que não comportavam essa estrutura de movimentação.

encostando) ou à vênica (umbigada à distância), trazendo à tona questões como a importância do diálogo entre corpos, entre os *performers* que dançam e tocam e o tambor. A umbigada não é somente o ato em si, mas todo o fenômeno da brincadeira, trazendo uma gestualidade que está impregnada de todo o movimento das pessoas que estão na roda. Tudo é estímulo para entrar no meio da roda, tirar um parceiro e dançar junto com as batidas dos tambores. Essa movimentação pode acontecer como um convite para entrar e sair da roda ou simplesmente por querer e ter atitude de dançar com e para os tambores. A umbigada é toda essa comunicação corporal em que cantar-dançar-batucar é o veículo motor que sustenta seu movimento na roda da brincadeira.

Metodologia e ferramentas

A necessidade do contato *corpo a corpo*, a partir de uma investigação baseada na experiência vivida, no diálogo e intercâmbio entre os diferentes grupos e bailarinos, foi o eixo deste trabalho. Busquei mostrar minhas danças, ritmos e cantos, assim como conhecer e experimentar as danças moçambicanas. Uma pesquisa de campo em que o contato fosse determinado por uma contaminação mútua, uma troca cultural, troca de saberes, criando uma atmosfera de aprendizado mútuo. Assim, levei do Brasil alguns instrumentos que pudesse trocar e tocar, como um pandeirão de bumba meu boi e uma caixa do divino do Maranhão, além de um pandeiro e objetos como guarda-chuvas de frevo, uma indumentária e careta de cazumba do boi maranhense. O uso da fotografia e da filmagem percorreu todo meu caminho durante os cinco meses em que residi em Moçambique e foi minha principal ferramenta de registro e aproximação das performances culturais *in loco* ou em apresentações e ensaios. Além disso, realizei entrevistas com bailarinos, professores e pessoas da área cultural, mais especificamente da dança, e fiz fotografias do cotidiano, com o intuito de perceber melhor esse corpo e deixar revelar a gestualidade.

Percebi o desenvolvimento dessa metodologia de maneira inicialmente intuitiva, em especial pela forma como chegava a cada comunidade, principalmente quando viajei para o norte de Moçambique, onde a maioria não falava português. O fato de ser artista sintonizada com as tradições afro-bantus brasileiras me aproximava de todos, trazendo uma semelhança, características em comum por nossas misturas e miscigenações e por perceberem que eu

valorizava e afirmava as influências africanas na cultura brasileira. Rapidamente percebi como o povo brasileiro é querido e como somos também desejados por eles, que possuem muita curiosidade pelo nosso país e, ao mesmo tempo, se sentem fazendo parte, por todo o contexto das diásporas entre o Brasil e Moçambique, que não é o foco desta pesquisa.¹⁰⁸ Importante registrar a presença das novelas brasileiras que passam em circuito aberto nas TVs moçambicanas, inclusive um dos grupos de dança tradicional no Norte de Moçambique chamava-se *Beleza pura*, baseado na novela da TV Globo. Então, não há somente afinidades pela música, língua e gestualidade, mas também uma relação de proximidade pelas exibições das imagens por uma cultura de massa, a indústria cultural por meio da TV.

Essa maneira de chegar a cada comunidade e grupo foi uma opção que se relaciona com o trabalho etnográfico em que “os eventos e os encontros da pesquisa se tornam anotações de campo. As experiências tornam-se narrativas, ocorrências significativas, ou exemplos” (Clifford, 2008:39). A riqueza das informações da experiência vivida está na possibilidade de o pesquisador se incluir, estabelecendo relações diferenciadas com os objetos da pesquisa – neste caso, o fenômeno da roda de brincadeira. É a necessidade do “sensível” (2008:36) em que Clifford aponta para o fato de o pesquisador precisar se deixar afetar pela novidade do que vai conhecer, se misturar com a comunidade e não ficar numa posição distanciada. Ele acredita que, a partir do contato e de afinidades, o conhecimento se torna legítimo e todo material coletado representará aquela identidade de forma autêntica. Assim, farei algumas descrições dessas experiências, através dos diários de bordo que escrevi durante a viagem e as memórias de algumas vivências que se relacionam diretamente com essa investigação.

Outros passos

Cheguei a Maputo durante a Semana de Dança Contemporânea, organizada por Quito Tembe, da *Iodine Produções*, que também realiza a cada dois anos o festival de dança, chamado Plataforma Kinani. No mesmo dia à noite, fui assistir a uma apresentação do festival

¹⁰⁸ Para uma leitura mais detalhada sugiro a dissertação: Magalhães, Juliana Paiva. Moçambique e Vale do Paraíba na dinâmica e comércio de escravos: diásporas e identidades étnicas, séc XIX. Dissertação de mestrado em História na USP, Orientadora: Maria Cristina Cortez Wissenbach, São Paulo, 2010.

e conheci várias pessoas. Na mesma semana, participei de uma mesa-redonda, apresentei um fragmento do meu espetáculo *Umbigar* e realizei uma oficina de danças brasileiras, com bailarinos que estavam fazendo parte de um projeto de residência em dança contemporânea com o bailarino Idio Chichava, Maria Helena Pinto e Lulu Sala.

Foi muito importante para esta investigação ter percebido logo no início a relação de alguns bailarinos entre estas duas linguagens – dança tradicional e dança contemporânea –, pois pude perceber o entrecruzar das duas fronteiras, bem diferente do que é o universo da dança no Brasil, em que estes campos aparecem de forma absolutamente distinta, sendo a dança tradicional chamada de “folclórica”, ou dependendo da região simplesmente de “afro”, sendo desvalorizada em relação à dança clássica, moderna ou contemporânea. Durante esta semana também fui assistir a algumas aulas da residência em dança contemporânea, no Centro Cultural Franco Moçambicano, para conhecer o tipo de trabalho que os dançarinos estavam realizando e ter uma noção da expressividade desse coletivo e depois realizar minha oficina com eles. A partir de alguns bailarinos fui conhecendo grupos, bairros e pessoas fundamentais para minha trajetória no país. Fiz algumas observações sobre estes momentos através do diário pessoal:

Tô assistindo a aula do Idio, um bailarino moçambicano, que faz parte da companhia de dança francesa Kubilai Khan, em Toulouse. Interessante como usa técnicas no chão e traz manobras que lembram a capoeira, com movimentos transformados em dança. Muitos rolamentos que indicam um estilo hip hop. Há cinco homens e cinco mulheres, por enquanto tenho visto mais homens que mulheres dançando. Esta aula é fruto de uma residência que está fechando nesta terceira semana, então já existem sequências e partituras prontas de coreografia (diário pessoal, 14 de agosto de 2012).

No penúltimo dia da residência realizei uma oficina com algumas danças brasileiras e foi muito interessante perceber a vitalidade e a força desses bailarinos. A disponibilidade do corpo para o improviso me encantou e fortaleceu minha expectativa na busca do corpo em estado de jogo.

Hoje realizei uma oficina de danças brasileiras com o grupo de bailarinos do grupo de residência da Semana de Dança Contemporânea da Iodine. Este grupo está há três semanas fazendo aulas com Idio e outros profissionais, como a bailarina e diretora Maria Helena Pinto. Hoje realizei a dança do cacuriá com a caixa do divino, o coco tocando o pandeiro e o frevo com

guarda-chuvas que trouxe de Pernambuco. Iniciei a aula em roda com um alongamento e logo depois vários jogos para abrir o espaço da brincadeira (se bem que eles já são abertos por natureza, pelo menos é uma forte sensação que tenho percebido) (...) comecei a puxar a dança do cacuriá, através da gestualidade do “pisando barro”. Eles não tiveram dificuldade em nenhuma dança, pelo contrário, não saíam da pulsação, às vezes duplicavam ou até triplicavam a pulsação da gestualidade do coco e do frevo, mas estavam dentro, davam um jeito próprio para estarem no ritmo. Não foi preciso desmembrar passo, pois na primeira vez que mostrei já foram juntos dançando. Percebi o quanto o ritmo faz parte do corpo deles. Na hora em que terminamos a aula pedi para que cada um falasse alguma coisa que havia sentido. E foi muito interessante escutá-los falando que essas danças trouxeram um prazer, que não havia como não estar disponível para elas. Disseram que do Brasil só conheciam o samba, então que estavam achando muito interessante perceber que também é parecido com a cultura deles. Muitos disseram que ficaram com vontade de dançar e conhecer mais. Comentaram que parecia que as danças brasileiras tinham mais alegria e que as danças de Moçambique eram mais fortes, e se lembraram de algumas brincadeiras moçambicanas, que quase não se vê mais na capital, que se fazem com cantos, palmas e dança (diário pessoal, 16 de agosto de 2012).

No último dia do festival, dancei um fragmento do meu espetáculo *Umbigar*, com algumas adaptações na junção de coreografias, e tive que me entender de maneira rápida e harmoniosa com a pessoa que fez a luz e colocou o som para mim durante a apresentação. Foi muito emocionante dançar em solo africano com minha gestualidade impregnada de influências dessa cultura. Lembro-me de que me preocupei em ter calma e precisão na gestualidade, além de querer trazer o prazer do jogo nas minhas partituras corporais. Quando saí do camarim, as duas brasileiras – Fernanda Gusso, bailarina, e Claudia Garcia, fotógrafa – comentaram: “isso é que é chegada”, e falaram como foi bom me ver dançando com prazer e limpeza nos gestos. Mas foi no dia seguinte, no final da oficina em que trabalhei, fazendo parte da semana de dança, que fiquei muito satisfeita com o diálogo e o comentário de um bailarino, que também pude ver dançando, e que reforçou minha pesquisa de sistematização de movimentos tradicionais com uma perspectiva contemporânea:

Idio disse que sentiu a apresentação de ontem do *Umbigar* como a continuidade da aula de hoje. Que conseguiu visualizar meu trabalho e agradeceu por ter aprendido mais uma ferramenta para seu próprio trabalho, já que é de Moçambique e nunca havia pensado em misturar esses estilos de dança desta maneira, disse que abriu mais uma possibilidade no seu conhecimento de bailarino (diário pessoal, 16 de agosto de 2012).

O bate-papo sobre *formação em dança* também foi muito frutífero para eu começar a entender o mercado de trabalho em dança existente em Moçambique e as formações dos bailarinos (as) com essa arte. Foi curioso perceber que Idio Chichava e outros bailarinos se chamavam de “soldados da dança moçambicana”, constatei que, para eles, trabalhar com arte é como um movimento de resistência, “uma batalha”. Fui entendendo, pela fala deles, a presença forte do período de luta pela libertação, de como essa questão está impregnada nas propostas das danças contemporâneas e nas danças guerreiras tradicionais que pude assistir, além de aos poucos ir entendendo o motivo de certa formalidade nas pessoas e em alguns eventos e instituições.

2.2) Localização e fatos históricos de Moçambique

Bantu ou banto?

No Brasil, os pesquisadores Nina Rodrigues, Roger Bastide e Nei Lopes utilizam a grafia aportuguesada “banto” em suas pesquisas. Já Artur Ramos e o congolês Kazadi Wa Mukuna decidiram por usar a grafia tradicional bantu. Assim que cheguei a Moçambique e fui fazer pesquisa nas referências bibliográficas, percebi que os missionários e acadêmicos pesquisadores africanos utilizavam bantu, como Henri Junod com seu grande legado, o livro *Usos e costumes dos Bantu* (1996). Tendo em vista esta informação, resolvi utilizar bantu, valorizando as referências escritas no continente africano.

Os estudos sobre as relações das línguas do sul da África têm como marco fundador a publicação da obra *A comparative Grammar of South African Languages*, que cita que o termo *bantu* foi criado em 1862 pelo filólogo alemão Wilhelm Heinrich Immanuel Bleek para designar distintos povos (Almeida, 2012:307). Segundo Arthur Ramos, “a palavra bantu é o plural de muntu, pessoa, para designar a vasta área sul-africana” e deriva da língua kimbundo¹⁰⁹ (1979:232).

A cultura bantu se caracteriza por três aspectos culturais fundamentais: “sua força assimiladora, sua tendência ao sincretismo e às fusões das civilizações”, não adotando

¹⁰⁹ Durante a pesquisa foi encontrado este site do *Centre International des Civilisations Bantu – CICIBA* - <http://ciciba.info/> com muitos artigos e informações sobre os países bantus. Acesso em: 10 de nov. 2013.

passivamente o cristianismo, mas colocando essa religião ao seu modo, tendo a base do culto aos seus antepassados (Bastide, 1974:107). Além disso, foi afirmado por esse mesmo autor que os “escravos do campo”, como eram chamados os bantus no Brasil (1974:101), exerceram suas funções nas plantações, trabalhando no cultivo do café, do açúcar, do cacau, do algodão e de outros alimentos, refazendo ritos de suas terras e originando danças e performances culturais no país. Atualmente, em Moçambique, percebe-se que os povos mais ruralizados que vivem do trabalho agrário são os que mais mantêm suas tradições.

Por que Moçambique?

Durante a primeira fase da minha pesquisa de campo com alguns grupos e mestres de danças brasileiras, tive a clareza de que o conceito sobre a gestualidade da umbigada ainda passaria por vários processos de amadurecimento. Sobre essa relação entre umbigos, região pélvica do corpo, que para as mulheres trazem muitos sentidos do cotidiano – seu ciclo divino de fertilidade –, fui tendo a certeza de que precisaria conhecer e reencontrar essa força e corporalidade no continente africano. No meu caso, em Moçambique, o país bantu em que vivenciei na prática, dançando e observando variadas danças e alguns rituais de iniciação.

Fiz um primeiro recorte, que foi a busca pelas danças do tronco linguístico bantu, entre Congo, Angola e Moçambique. Em um primeiro momento, fui buscar contatos e possibilidades em Angola, no entanto, como rapidamente chegaram informações de que lá não há nenhum professor doutor relacionado às artes e que o país ainda sofre muita pressão política, além de a vida ser muito cara, fizeram-me começar a dialogar com Moçambique. Logo descobri que a UNIRIO tinha convênio com a UP (Universidade Pedagógica) e comecei a trocar e-mails e dialogar com vários professores da educação. Todos foram muito receptivos, querendo ajudar, mas ao mesmo tempo me indicavam a UEM (Universidade Eduardo Mondlane), onde havia a ECA (Escola de Comunicação e Artes), com as escolas de teatro e música.

Através de um e-mail para a reitoria da UEM, consegui o contato do diretor da ECA, o professor doutor Nataniel Ngomane, citado anteriormente neste texto. Lembro-me de como

foi difícil achar professores doutores – principal exigência da CAPES – que pudessem ter relação com as artes. Logo depois pude perceber que, na universidade em Moçambique, as artes estavam dialogando há muito pouco tempo, sendo que na ECA só uma turma do curso de teatro havia se formado até então. Apresentava um quadro acadêmico bem diferente de outros locais da África Ocidental, como Abuja, capital da Nigéria, em que a University of Ibadan tem departamento de artes desde 1948, e em Dakar, capital do Senegal, na Université Cheikh Anta Diop, com a faculdade de artes e humanidades desde 1957.

Posição geográfica

Moçambique se localiza na costa oriental da África Austral, limitado a norte por Zâmbia, Malawi e Tanzânia, a leste pelo canal de Moçambique e pelo oceano Índico, a sul e oeste pela África do Sul, e a oeste pela Suazilândia e pelo Zimbábue.¹¹⁰ Todas as suas fronteiras atualmente tem a língua inglesa como oficial.

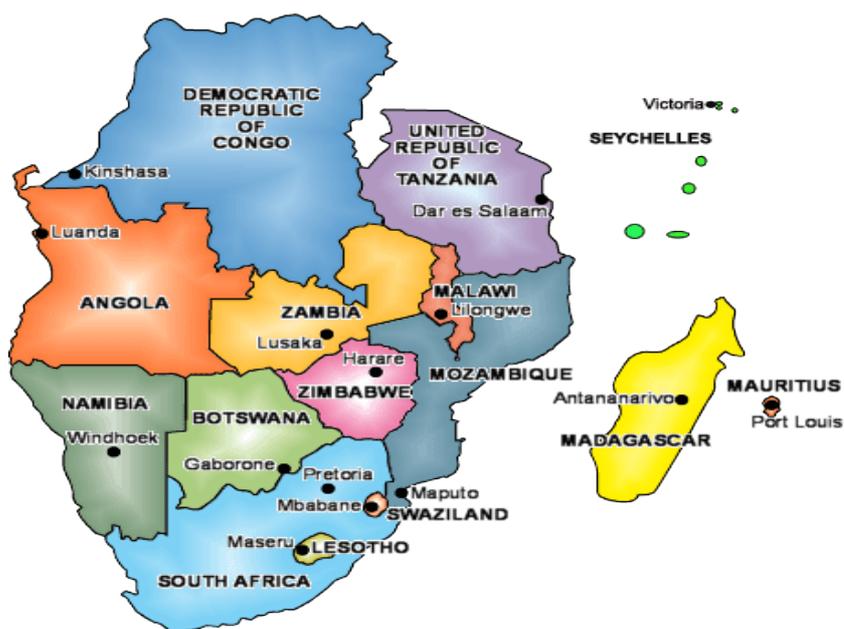


Figura 4: Mapa África Austral

¹¹⁰ As nações aqui sofreram colonização de países europeus como Inglaterra, Portugal, Alemanha e Holanda. Os países da região são: África do Sul, Angola, Botswana, Comores, Lesoto, Madagáscar, Malauí, Ilhas Maurício, Moçambique, Namíbia, Suazilândia, Zâmbia e Zimbábue.

Quando Vasco da Gama chegou à Ilha de Moçambique, em 1498, os árabes já estavam no território havia muitos séculos. Medeiros afirma, em *As etapas da escravatura no Norte de Moçambique*, que o desenvolvimento mercantil árabe foi anterior ao século XIII (1988:11).

Moçambique provém de uma adaptação do nome de um sultão que os portugueses encontraram na primeira ilha da costa do Oceano Índico, onde desembarcaram. O sultão chamava-se *Mussa Ben Mbiki* e assim os portugueses deram o nome de Moçambique a este território (Silyia, 1996:41) – que foi considerado pelos portugueses como a primeira capital do período colonial, se localizando no norte do país –, sendo um dos principais portos de entrada de comércio árabe e posteriormente português.

Atualmente Moçambique está dividido em 11 estados, chamados de províncias: Cabo Delgado, Niassa, Nampula, Zambézia, Tete, Manica, Sofala, Inhambane, Gaza, Maputo Província e Maputo Cidade. A capital de Moçambique é Maputo, conhecida no período colonial por Lourenço Marques.¹¹¹



Figura 5: Mapa político de Moçambique

¹¹¹ A elevação de Lourenço Marques à categoria de capital em 1898 foi provisória, pois, esta medida carecia de publicação em Boletim da República que só viria a acontecer a 23 de Maio de 1907 (Magaia, Albino. 2010:83).

Diversidade étnica e seus territórios em Moçambique

A variedade de línguas e culturas evidenciam a capacidade do povo moçambicano, ou, em geral, o africano, de dialogar com as novas influências. É impressionante a complexidade das diversas tradições existentes que interagem entre si. Mia Couto escreve um artigo, “Quebrando armadilhas”, em que comenta sobre esse convívio com a diversidade: “Eu vivo num país, Moçambique, em que se costuram várias fronteiras interiores. São fronteiras de culturas, línguas, etnias, religiões” (2011:98). A riqueza está nas peculiaridades de cada etnia. Essas fronteiras indicam as diferenças e as possíveis interações dessas diversas línguas e suas questões culturais. Foi surpreendente perceber como essas culturas convivem atualmente de maneira pacífica na capital Maputo – ou pelo menos aparentemente –, havendo um diálogo entre os moçambicanos africanos com os moçambicanos islamizados e os imigrantes da China, da Índia e, de uns tempos para cá, do Brasil. Desde o período da Independência, em 1975 (explicarei com detalhes em seguida), há um esforço do governo em definir geograficamente esses valores culturais e tentar assim formalizar a cultura moçambicana, na intenção de formar uma nação consistente, valorizando seus ritos e celebrações e indicando suas fronteiras e limites.

Atualmente Moçambique vive um momento de tensão político-militar. Não tenho como objetivo aprofundar o tema porque minha investigação é sobre dança, mas é importante mencionar, pois demonstra que a questão da pacificação acontece em termos culturais. Há opiniões divergentes sobre uma nova guerra no interior de Moçambique neste momento, porque a Frelimo – Frente da Libertação de Moçambique –, o único partido, que está no poder desde 1975, quando Moçambique conseguiu a Independência de Portugal, não cede espaço e diálogo à Renamo – Resistência Nacional Moçambicana –, como foi assinado no Acordo Geral de Paz, em 4 de outubro de 1992, em Roma, por Joaquim Chissano, presidente de Moçambique na época, e Afonso Dhlakama, presidente da Renamo até os dias de hoje. Sabemos que as histórias dos países africanos são marcadas pela repressão, portanto, quando comento que são pacíficos, é importante lembrar que existem países africanos onde o radicalismo religioso não permite a convivência entre as diferentes sociedades. Em Moçambique, apesar das tensões, foi constatado que há um diálogo cultural entre sociedades com influência do Islã, principalmente as culturas *makonde e macua*, como será exposto.

O norte do país se caracteriza principalmente pelas culturas *makonde* e *macua* – povos com maior influência árabe, tendo a cultura muçulmana como força dominante. No final do século XIX, essas duas etnias se estenderam também para a Tanzânia, devido aos fluxos migratórios relacionados com as conquistas e ocupações coloniais (Medeiros, 2007:57).

Esta investigação aconteceu principalmente entre os povos da etnia *macua*, do norte de Moçambique, onde vivenciei a experiência com o Tufo da Mafalala na capital – com a dança *masepwa* – e depois nas cidades de Nacala Porto e Ilha de Moçambique, localidades em que pude conhecer variadas danças com características de umbigadas. Os povos da etnia *macua* “foram a maioria entre os afro-orientais escravizados vindos para o sudeste brasileiro” e depois migrando para alguns estados do norte e nordeste (Paiva, 2010:55), fazendo surgir no Brasil novas tradições de danças com influência africana. Entretanto, como residi na capital, pude conhecer danças de outros estados, a partir de grupos de dança tradicional que apresentavam diversas danças de todo o país. Logo abaixo do estado de Nampula, há o estado da Zambézia – cuja cultura e língua chamam-se principalmente os *lomuè* –, onde conheci a dança *niketche* e onde comentaram sobre a dança *nhambalo*. Seguindo a costa do litoral, fui ao estado de Sofala, com a cultura dos *cisena* e *chisonga*, onde conheci a dança *semba*; ao estado de Inhambane, cuja cultura é chamada de os *chopi*, onde pude apreciar a dança *n’galanga e zore*; e ao Sul de Moçambique, com a cultura dos *changanas* e *rongas*, em que conheci, principalmente, a dança da *marrabenta*, embora tenha ouvido falar da *xingombela* e da *n’fena* como possíveis danças com gestualidades semelhantes às umbigadas afro-brasileiras.

As danças estão interligadas aos grupos étnicos e, por isso, acho interessante inserir este mapa para uma melhor visualização da multiplicidade de culturas e línguas e de como se interpenetram, tornando suas fronteiras conectadas. Na grafia deste mapa, tanto o *xichangana* quanto o *xironga* tem o prefixo *xi* para designar o conjunto dos grupos linguísticos. Sei que não é o foco dessa investigação, mas, como a linguagem e a cultura se relacionam, essa questão também influi nas gestualidades das danças e, se tratando de cultura africana, todos esses elementos são processos de intercâmbios milenares, e a pluralidade é que traz o contraste e a unidade da nação Moçambique.

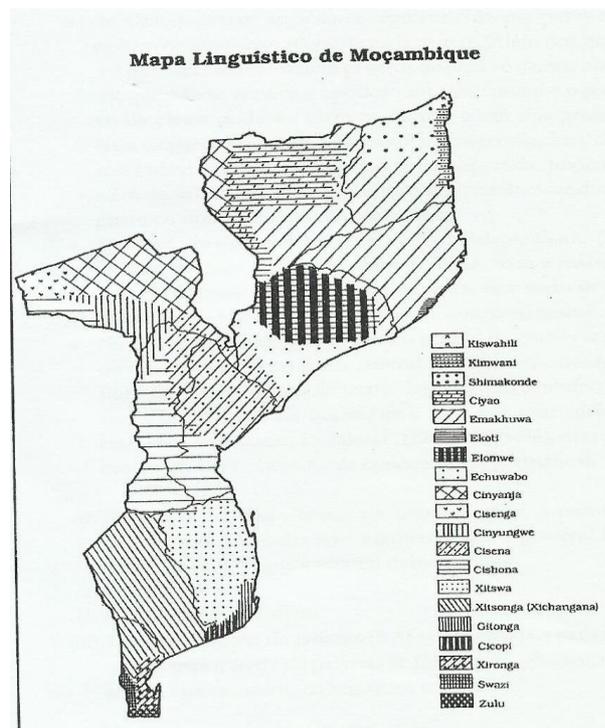


Figura 6: Mapa linguístico de Moçambique

Mestiço desde o início

Os povos africanos migraram muito, seja dentro do continente, dando origem a diversas línguas bantus, ou através do comércio, força primeira que firmou um eixo para os cruzamentos culturais, produzindo mestiçagens.

“A infiltração árabe na África Oriental¹¹² é anterior aos primórdios do Islão. O tráfico marítimo de árabes, persas e indonésios com a costa do leste africano data de tempos imemoriais” (Machado, 1968:369). Moçambique, desde o século VIII, foi uma região estratégica de comércio entre os povos orientais, e os árabes introduziram um sistema religioso social e cultural. No século X, os chineses já eram uma potência no tráfego e comércio marítimo entre a Índia e Moçambique (Silva, 1992:317) e a penetração portuguesa

¹¹² A África Oriental é um pedaço da África banhada pelo Oceano Índico e inclui, não só os países costeiros e insulares, Comores, Djibouti, Eritreia, Etiópia, Quênia, Seychelles, Moçambique, Somália e Tanzânia, mas também alguns do interior, como Burundi, Ruanda e Uganda, além de Malawi, Zâmbia e Zimbabwe. BOA HEN, Albert Adu. Coleção História Geral da África da UNESCO, 2010:169.

no país se iniciou no princípio do século XVI¹¹³ (Magaia, 2010:78), quando muitos povos já haviam se convertido à cultura muçulmana. A partir dessa constatação, pude entender melhor a presença superior de mesquitas em relação a igrejas católicas, tanto em Maputo quanto nas cidades em que passei, pelo Norte de Moçambique, e o comércio e a gastronomia indianos e as obras da cidade de Maputo com domínio chinês.

As posturas corporais são influenciadas por esses entrelaçamentos sociais, produzindo hibridações, e, segundo Canclini, “todas as culturas são de fronteira” (1997:348), ou seja, é preciso ressignificar os sentidos impregnados no corpo moçambicano, trazendo a realidade de uma cultura com tradições entremeadas. Tal cultura é viva, atual, com práticas e ritos milenares que se readaptaram ao longo da história, até os dias atuais, e absorveram códigos da cultura árabe de tal modo que se impregnaram na cultura africana, se remodelando e transformando suas danças. Mia Couto escreve, no artigo “Despir a voz”, que “muito do que chamamos genuinamente africano nasceu da troca cultural com outros continentes” (2011:166). Percebo que essas fronteiras são esses diálogos e trocas em que um pouco de cada cultura se impregna na outra, mas o que é fundamental nessa investigação é perceber que, mesmo com as trocas entre culturas e as transformações ao longo da história, as danças moçambicanas continuam tendo um papel importante nos ritos de passagem, assim como nas celebrações e festividades, fazendo parte da vida de muitas famílias, tanto na área urbana quanto na rural – esta em maior proporção.

Em Nacala Porto, participei de dois ritos de iniciação *macua*, o primeiro para a menina que “virava mulher” – simbolizando a passagem da adolescência para a vida adulta; e o segundo para a mulher que estava se preparando para casar. Este rito só pode ser compartilhado entre mulheres, todas eram mulçumanas e usavam o tecido africano das capulanas¹¹⁴ até na cabeça (será que remetendo simbolicamente à burca?), todavia, batiam no

¹¹³ Goa é um estado da Índia, que ficou sob o domínio de Portugal por mais de 400 anos, de 1510 até 1961, tendo o português como uma das línguas predominantes. Para uma leitura mais detalhada sugiro *As etapas da escravatura no Norte de Moçambique* de Eduardo Medeiros, (1988). Mas a maioria era conduzida para o Oriente, pois o negócio de Moçambique era subsidiário do comércio da Ásia. Até a separação administrativa de Moçambique do governo de Goa, feita em 1752, a possessão portuguesa da costa oriental de África não passava de um complemento do estado da Índia, ao qual estava subordinada tanto política como economicamente (p.13). Por isso a forte presença indiana e muçulmana, isso fica muito caracterizado no comércio e na gastronomia.

¹¹⁴ Capulana é o nome dado em Moçambique, a um pano que, tradicionalmente, é usado pelas mulheres para cingir o corpo, fazendo as vezes de saia, podendo ainda cobrir o tronco e a cabeça. Utilizada largamente em todo o país, é vendida

tambor, cantavam em suas línguas maternas africanas e dançavam seminuas para as neófitas ou iniciadas, fazendo gestos em que o ventre e o umbigo eram o centro da gestualidade. Descobri em seguida que o movimento, a gestualidade de remexer o quadril em conjunto com os braços – fazendo-me lembrar também da imagem de mexer uma panela –, era chamado de *camazulê*, um segredo entre as mulheres, relacionado ao movimento da mulher na hora da relação sexual. Segundo Souto, “vários autores são unânimes em afirmar que a influência do Islão não só conseguiu transformar alguns costumes, como também conseguiu subsistir em paralelo com algumas crenças e ritos tradicionais” e, durante estes ritos, se tornou evidente o domínio da cultura moçambicana em conjunto com a islâmica, uma cultura se unindo a outra (1996:311). Essas características se refletem nos instrumentos, nas melodias cantadas, assim como na gestualidade com menos intensidade e uma gesticulação maior nos braços e mãos, como é o caso da dança do Tufo. Mesmo assim, presenciei diversas danças em que a pelve era o centro do movimento.

Os negros moçambicanos escravizados vieram para o Brasil principalmente a partir de 1786, quando se intensificaram as ligações entre Moçambique e os portos brasileiros, devidas à mudança da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808 (Medeiros, 1998:1). O Brasil vivia o período das descobertas de minério e ouro e de muitas tentativas de rebelião na busca de liberdade. Enquanto isso, em Moçambique também persistia a criação de novos comportamentos e adaptações e, mesmo com domínio colonial, a cultura continuava – ainda que com muitas privações de liberdade de expressão –, as tradições persistiam em movimento contínuo, assim como com rupturas que proporcionaram novas bases.

Fatos históricos de Moçambique

Moçambique viveu sob domínio colonial português até 1975, quando conquistou a Independência por meio de uma luta armada que durou cerca de dez anos, entre 1964 e 1975, conduzida pelo partido da Frelimo,¹¹⁵ tendo como líder o político revolucionário de libertação, Samora Machel, e a ideologia marxista-leninista (Magaia, 2010). Criador do conceito de uma “unidade nacional” cultural para Moçambique, Samora dizia que "a luta

por ambulantes, embora haja lojas especializadas na venda destes panos. A riqueza de cores e motivos constitui-se numa característica da riqueza cultural do país.

¹¹⁵ Frelimo é o partido que está no poder de 1975 até os dias atuais, tendo o presidente Armando Guebuza no poder desde 2005. Seu fundador presidente foi Eduardo Mondlane, seguido de Joaquim Chissano e Samora Machel.

armada constitui uma libertação cultural" (Silya, 1996:20). Samora valorizava a cultura como chave para unir a “nação moçambicana”, realizando nos primeiros anos da independência aberturas de instituições que serviram de alicerce para a cultura, com o intuito de “assegurar o destino dos documentos recolhidos durante a campanha Nacional de Preservação e Valorização da Cultura, que teve lugar entre 1978 e 1982”.¹¹⁶

Durante esses primeiros anos de Independência, o governo Samora criou estratégias de união da nação, a partir da criação de algumas instituições, como o Instituto Nacional de Cinema, com o objetivo de “filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo”,¹¹⁷ revelando a cultura do país e contribuindo para a aproximação e conhecimento mútuo dos povos. Em 1979 foi fundada a Companhia Nacional de Canto e Dança, “com 30 artistas jovens amadores, provenientes de muitas e diferentes regiões do país”, que teve como missão primordial “fazer recolha, preservação, valorização e difusão, através do espectáculo e outras formas, do património cultural do povo moçambicano” (Abílio, 2000:1-2). Houve também a criação de algumas instituições, como a Escola Nacional de Dança e a Escola Nacional de Música, em 1983; o Arquivo de Património Cultural (ARPAC); o Arquivo Histórico de Moçambique; e o Museu de História Natural, com algumas bases etnográficas. Essas iniciativas revelam o valor do líder revolucionário que se tornou o primeiro presidente da República Popular de Moçambique. Infelizmente, muitas destas instituições não estão sendo preservadas como deveriam, pois não há do governo atual nenhum investimento financeiro e interesse, entretanto, elas continuam em funcionamento, como falarei mais detalhadamente das instituições ligadas à dança.

Dois anos após a Independência, iniciou-se uma guerra civil, liderada por Dhlakama, presidente¹¹⁸ do partido da Renamo, tendo a intenção de desestabilizar a Frelimo. Durante essa guerra, a Renamo contou com o apoio dos Estados Unidos e da África do Sul sob o

¹¹⁶ Essa informação foi extraída de um folder de divulgação do ARPAC – Instituto de Investigação Sócio Cultural, em que divulga a origem, evolução e objetivos da instituição, enquanto órgão governamental.

¹¹⁷ Essa citação foi extraída da série número dois do *Kuxa Kanema* e foi proferida por Samora Machel.

¹¹⁸ Nas últimas eleições autárquicas, no ano de 2013, a Renamo decidiu não participar das eleições, por acusar a Frelimo de fraudar constantemente os resultados. Inclusive atualmente têm acontecido ataques contra o líder da Renamo e há um clima de guerra instaurado no país, especialmente na região de Gorongosa, localizada na província de Sofala. Esse assunto é bem interessante para pensar no país em tempos atuais, mas não é o foco desta investigação. Para mais informações buscar referências de Michel Cahen.

regime do *apartheid*, e a Frelimo teve o apoio da então União Soviética. Essa guerra durou 16 anos e aconteceu principalmente na zona rural até o ano de 1992, trazendo várias consequências para a capital e por todo o país, do extermínio deliberado de muitas comunidades e a enorme migração da área rural para a urbana à falta de muitos alimentos, causando fome e racionamento de comida, e o aparecimento de outras influências culturais para a capital Maputo. O país fez o acordo de paz há somente 22 anos e as estruturas de organização política ainda estão em profunda transformação, apesar de a política estar solidificada, tendo o partido da Frelimo no poder até os dias de hoje.¹¹⁹

É fundamental apontar algumas questões políticas de Moçambique, pois as atividades culturais também sofreram muitas influências durante esses diversos períodos. É curioso refletir sob a cultura de Moçambique a partir dessa cronologia: antes e durante o período colonial e a relação com os “assimilados e ditos primitivos”; no tempo do movimento pós-independência e a busca pela unidade nacional em conjunto com o período da guerra civil; e os atuais momentos de paz nacional e liberdade de expressão. Compreendi que “o colonialismo não morreu com as independências”, e que uma nova maneira de colonização ainda imperava (Couto, 2008:11). Assisti a filmes de um programa moçambicano chamado *Kuxa Kanema*,¹²⁰ e algumas imagens não saíram da minha cabeça: Como Samora Machel fazendo visitas às escolas públicas de Maputo, sendo aclamado pelos estudantes, vestido de militar, com um jeito formal e forte ao falar da nação moçambicana com muita esperança no futuro.

¹¹⁹ O que deu fim à guerra civil em Moçambique foram os acordos de Roma, de 1992; só que eles não foram celebrados para democratizar, mas para pacificar. Em Moçambique, houve uma abertura, não democratização, porque a fusão entre partido (Frelimo) e Estado permaneceu. Ela era muito forte no tempo de Samora Machel, enfraqueceu um pouco no tempo de Joaquim Chissano e voltou a ser muito forte atualmente no governo de Guebuza (Cahen, 2013:168).

¹²⁰ *Kuxa Kanema* quer dizer o nascimento do cinema e foi um jornal cinematográfico semanal realizado no período pós-independência tratando de questões políticas e culturais de Moçambique, registrando momentos históricos do país. Este capítulo que cito foi realizado no ano de 1981, pelo Instituto Nacional de Cinema, com direção de Luís Simão e Ismael Vuvo. Recuperado e remasterizado, pelo Instituto Goethe de Moçambique (ICMA) no ano de 2012, sendo lançado no festival *Dockanema* de documentários de Moçambique. Este nome posteriormente foi também um documentário sobre o surgimento do cinema em Moçambique, idealizado pela cineasta Margarida Cardoso. Para quem tiver interesse este filme está no seguinte link <http://www.youtube.com/watch?v=0H400osWpm0>. Acesso em: 27 de fev. 2014.

Tradicional, primitivo, indígena, assimilado

No período colonial a cultura tradicional moçambicana foi contida e muitas comunidades, ditas *primitivas e indígenas* pelos colonizadores, foram banidas, principalmente dos centros urbanos, assim como punidas nas áreas rurais. “Na ideologia colonial, o conceito de *tradicional* serviu para caracterizar comunidades atrasadas, primitivas, que comparadas com o desenvolvimento capitalista eram das mais estagnadas” (Siliya, 1996:63). Entretanto, esses povos que o estrangeiro colonizador designou preconceituosamente como *indígenas* e *primitivos* são aqueles que mantêm uma forte relação de respeito e cuidado com a natureza, seja no trabalho na terra, seja preservando sua memória ancestral por meio de performances com danças e ritos.

Os negros que compartilhavam a cidade e alguns costumes dos brancos portugueses eram considerados os *assimilados*, pois assimilaram a cultura do colonizador e “civilizavam-se”.¹²¹ Entretanto, aqueles que não aceitavam os costumes dos brancos no cotidiano, porque eram mais ligados as suas tradições e ancestralidades, resistiram ao domínio colonial. Os assimilados auxiliavam na colonização, através do domínio da leitura e escrita do português, da crença na fé cristã e do abandono aos costumes nativos. “A assimilação foi querida pelos detentores do poder colonial como uma tentativa de recuperação de um certo número de autóctones, do ponto de vista do colonizador” (Silva, 1978:58).

Sobre esse período colonial e o processo das danças durante a guerra e nos momentos atuais, o diretor e fundador da Companhia Nacional de Canto e Dança, David Abílio, afirmou durante uma entrevista:

Com a penetração colonial, algumas danças foram reprimidas porque achavam que tinham mensagens subjetivas. Essas danças existem desde antes do tempo colonial, algumas hibernaram por que não eram encorajadas e nem estimuladas. É após a independência que recomeça todo processo de resgate, a era dos festivais. Os festivais eram de resgate dessas danças tradicionais e enfim estavam sujeitas a morrerem com os nossos avós porque não havia um estímulo para sua prática.¹²²

¹²¹ Para uma leitura mais detalhada ler José Capela (1978).

¹²² Entrevista transcrita e concedida em setembro de 2012 na sala de David Abílio, no recente e atual prédio do Ministério da Cultura.

Esse processo de mobilização das massas e de educação revolucionária também foi uma maneira de escamotear no pós-independência a intenção de um sistema com partido único autoritário, mesmo que também tivesse uma intenção positiva, no sentido de construir uma unidade nacional pluriétnica, resultando na diversidade das identidades de cada região geográfica. Então, é uma questão ambígua, pois, se por um lado a herança europeia marginalizava os valores culturais ancestrais, por outro a “luta armada de libertação nacional” enraizava-se nos ritmos e danças moçambicanas, e, ao mesmo tempo, a Frelimo se preocupava que essas celebrações não permitissem a modernização do país.

A atriz moçambicana Lucrecia Paco também afirma que no período colonial “as práticas culturais/tradicionais só tinham espaço na periferia, que eram as zonas suburbanas. Porque naquele período os pretos também não tinham acesso à zona alta da cidade. Só que sempre houve grupos que praticavam a sua cultura, os seus cantos, os seus rituais”.¹²³ Segundo Samora Machel, com “a independência nacional as danças reapareceram publicamente para reafirmar a identidade cultural” (Siliya, 1996:61), e junto com as danças também se fortaleceu a importância das línguas chamadas nativas ou maternas.

Eduardo Medeiros explica que, dentro de cada língua materna, há variações, chamadas de *dialetos*, uma diferenciação da mesma língua (2007:13). Percebi que, entre alguns professores e bailarinos, chamar as línguas maternas de dialetos era constrangedor para os estrangeiros que falavam e os moçambicanos que ouviam, diminuindo o valor da identidade nacional.

Quando viajei para o estado de Nampula, no norte de Moçambique, algumas pessoas me diziam que a língua materna era principalmente *macua*, mas que havia também o *lómue*.¹²⁴ Existia uma diferença do *macua* do litoral para o *macua* da capital em Nampula e para o *macua* da região mais ao norte do estado, diziam que era mais uma acentuação de palavras, mas percebi que existe um processo de hibridização de algumas línguas. Fui observando que muitas línguas eram faladas na capital e que os jovens, no linguajar cotidiano,

¹²³ Citação extraída do livro {EM}GOMA – Dos pés à cabeça, os quintais que sou. 2011:79.

¹²⁴ Foram encontradas duas maneiras de escrever o nome dessa língua materna, *lowme* ou *lómue*, a maneira como foi escolhida para essa investigação, por conta do antropólogo moçambicano Eduardo Medeiros divulgar dessa maneira (2007).

misturaram o português¹²⁵ com palavras em inglês e até francês, além de um grupo de línguas locais designadas por *Tsonga*, do qual fazem parte, principalmente, as línguas *changana*,¹²⁶ *ronga*¹²⁷ e *xitshwa*, mais representativas do Sul de Moçambique, ou os *lomuè*, *macuas* e *makondes*, representando o norte.

Em Moçambique as línguas maternas são diversas, e é difícil ter exatidão, mas, segundo Armindo Ngunga (2004:49), no mapa linguístico há mais de vinte línguas e cada uma delas ainda tem suas variantes. Essas línguas são aprendidas em casa, no cotidiano, enquanto que o português se aprende na escola. Assim, há uma porcentagem grande da população que não fala o português, e sim as línguas maternas, incluindo o árabe no Norte de Moçambique. Durante a convivência com moçambicanos de diversas áreas, constatei que as línguas maternas são muito presentes entre as classes mais baixas, perdendo o uso para a classe média e alta.¹²⁸ Durante a minha convivência com os grupos tradicionais, na maior parte do tempo eles se comunicavam com suas línguas maternas, e falavam em português somente quando dialogavam comigo ou outra pessoa de fora.

Foi um grande estímulo para a cultura moçambicana a organização dos festivais ligados à cultura. O primeiro foi de dança, conforme Abílio fala na citação abaixo:

Um dos grandes feitos pós-independência na área da dança se relaciona com a realização do 1º Festival Nacional de Dança Popular em 1978, que quase movimentou todo o povo desde “círculo à nação” expressão usada nessa altura para significar que o festival decorreu desde o bairro da localidade até à capital do país, tendo sido na altura inventariadas mais de 250 danças diferentes (Abílio, 2006:10).

¹²⁵ Se nos debruçarmos sobre a realidade social moçambicana verificamos que, numa população de 13 milhões de habitantes (censo de 1980) 78% dessa população tem como língua materna uma língua bantu. E neste espaço demográfico-linguístico apenas 141.106 pessoas (censo de 1980) têm o português como língua materna, número que corresponde a 1,2% da população total do país (Silva, Calane. 2013:169).

¹²⁶ *Changana* é a língua da etnia dos *Tsongas* de Moçambique, falada no sul de Moçambique, pegando o estado de Gaza e Maputo (Sitoe, B.1996:5). É a língua mais conhecida e falada na capital Maputo.

¹²⁷ Tronco linguístico de povos que habitam os estados ou províncias de Maputo e Gaza e na capital Maputo (Sitoe, 2008:v).

¹²⁸ Na realidade moçambicana, e principalmente nas zonas urbanas, o número de sujeitos sociais que falam somente a língua portuguesa e não se interessam pelas línguas nacionais está a crescer. Aliada com a política que reforça o uso exclusivo do português como meio do ensino e interação oficial, coloca as línguas nacionais na posição de inviabilidade e incentiva a fuga de investimento sujeitos sociais (adultos, pais) no tocante à transmissão destas aos seus filhos. Assim, perpetuam-se as políticas de silenciamento, cada vez mais acentuadas, das línguas moçambicanas (Cossa, Eugénio Lourenço. 2011).

Este primeiro mapeamento cultural das danças incentivou em seguida o primeiro Festival Nacional da Canção e Música Tradicional. Segundo a atual diretora da Escola Nacional de Canto e Dança, Maria Luiza Mugalela, aconteceram dois anos de festival de dança e dois anos de festival de música e, a partir do quinto ano, se tornou multidisciplinar. Atualmente acontece a cada dois anos o Festival Nacional de Cultura, que a cada biênio se desloca para uma região do país. Assim que cheguei a Maputo, em setembro de 2012, havia acabado de acontecer esse festival no estado de Nampula. Ocorrem também festivais menores, estaduais e municipais, que são chamados de Festival Municipal de Batuque, com caráter competitivo. Os grupos se dividem em categorias de crianças, jovens e adultos que realizam uma coreografia, muito bem ensaiada, de uma dança tradicional relacionada a sua cultura e etnia. É um concurso de eliminação, tendo um júri que vai escolhendo os grupos que irão para a final. Os três primeiros grupos ganham um valor em dinheiro como prêmio e, para minha imensa satisfação, o grupo que eu estava acompanhando foi que ganhou o primeiro lugar, o Tufo da Mafalala.

Presenciei algumas etapas deste festival, desde uma eliminatória em uma escola municipal aos ensaios do Tufo da Mafalala, no lugar efetivo em que aconteceria a final e no último dia em que todos os classificados se apresentaram. Chamou-me muita atenção a formalidade das organizações, desde o momento na escola até a final. Há uma seriedade nesses eventos culturais, assim como em outros episódios organizados pelo governo. Encontrei escrito no meu diário pessoal uma anotação sobre uma conversa informal com o moçambicano, músico e professor de comunicação da UEM, Miguel Prista, em que afirmou “por aqui não é comum fazer um som na rua, os tambores são colocados como ritualísticos, então não é comum fazer essas músicas tradicionais de maneira espontânea na rua, como é o samba no Brasil, aqui é tudo mais cartesiano”. Novamente fiquei refletindo sobre esse sistema excessivamente metódico que aparecia nas cerimônias do governo e como isso trazia uma repressão na expressão do povo, fazendo com que essas festas acontecessem dentro de estabelecimentos fechados ou dentro de alguns bairros específicos e mais populares.

2.3) Importância da dança para a cultura africana

Essa pesquisa tem como foco as danças de Moçambique, entretanto, foi inevitável descobrir danças com essa mesma gestualidade em outros países africanos. Durante este processo investigativo, foram encontradas danças de umbigada em Cabo Verde, a partir da referência bibliográfica sobre a dança do *landu*, na Ilha de Boa Vista, com artigo de Antônio Germano Lima,¹²⁹ e no documentário *Kolá San Jon é Festa di kau Berdi*,¹³⁰ de Rui Simões, em que pude assistir durante o 7º Dockanema – Festival do Filme Documentário de Moçambique – que aconteceu entre os dias 14 e 23 de setembro de 2012. Este filme apresenta a festa de São João e mostra a dança *Kolá*, com uma movimentação de umbigada idêntica a do tambor de crioula, mas que, neste documentário pelo menos, não se apresentava em formato de roda, e sim de cortejo, e acontecia principalmente entre homens e mulheres. Em Angola escutei falar de um músico moçambicano chamado Timóteo Couche, que é professor de música da ECA e me cedeu sua monografia sobre marrabenta. Ele me falou sobre a dança *rebita*, em que há umbigada, e encontrei imagens no YouTube¹³¹ demonstrando uma dança de par, dançada em roda, com as mulheres fazendo uma roda dentro e os homens fora, em outra circunferência, o que talvez já seja uma transformação para apresentação. Em várias referências bibliográficas do Brasil registrei que existe a dança *semba*,¹³² mas que, diferentemente de Moçambique e das danças de umbigada afro-brasileiras, tem uma tradição que vem das danças de salão, ainda que com um sapateado bem diferenciado da uniformidade de danças de salão do ocidente, com os joelhos bem flexíveis, fazendo-me lembrar até do tango presente na Argentina e no Uruguai e do samba de gafieira com os corpos enlaçados. Não faz parte do objetivo desta investigação falar de danças vindas de outros países africanos, mas acho importante apresentar que esse universo das danças de umbigada é ilimitado e está presente em variados países do continente africano e outros em que houve a diáspora africana, como, por exemplo, Cuba e vários lugares da América do Sul.

¹²⁹ Para uma leitura mais detalhada sugiro o artigo “O landu: do Brasil à ilha da Boa Vista, ou símbolo de um diálogo de culturas”, p.271-289. Livro *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Coordenação José Machado Pais. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal: 2004.

¹³⁰ Este link é o trailer do filme - <http://vimeo.com/57222693>. Acesso em: 10 de jan. 2014.

¹³¹ Exemplo da dança *rebita* em Angola encontrada em link do YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=qKtugUuTtHg>. Acesso em: 13, fev.2014.

¹³² Para mais informações sugiro os seguintes autores: Câmara Cascudo (2002), José Ramos Tinhorão (2008) e Nei Lopes (2011).

A cultura africana tem na dança uma relação de ancestralidade que está presente no dia a dia urbano e rural, cada um com suas devidas proporções, em conjunto com a música e o canto, o cantar-dançar-batucar que Fukiau definiu como característica preponderante da cultura africana. Dançar é uma necessidade de diálogo que desempenha um papel de comunhão entre os presentes e os antepassados, as danças ocupam um lugar destacado nos rituais e por isso não há cerimônias sem danças, fazendo parte predominante nas cenas de ritos como casamento, iniciação, morte, no plantio com as sementes e colheitas.

Percebe-se também um corpo diferenciado em cenas do cotidiano, como, por exemplo, em uma conversa na rua entre duas mulheres, sentadas em esteiras no chão com as pernas esticadas para frente e o tronco ereto, ou uma mulher limpando a rua com um pedaço de vassoura, inclinando o torso todo para frente, padrões corporais bem diferentes do usual de uma cidade cosmopolita ocidental. Comecei a perceber que todos dançavam, das crianças, que desde muito bebês se balançavam nas costas de suas mães, até os mais idosos, e isso me fez entender outra dimensão para o valor do corpo na vida diária e nas danças e cantos das performances culturais. A partir dessas situações nas ruas de Maputo, nos grupos de dança que conhecia e na observação das noites musicais da cidade, comecei a refletir sobre a liberdade com o corpo e a erotização das danças de umbigadas reveladas pelo olhar preconceituoso do branco ocidental. Na cultura africana, há uma liberdade maior com as partes do corpo que estão relacionadas aos órgãos sexuais, que para o olhar estrangeiro são partes “pudentas” do corpo, definindo a atitude da dança como sexualizada, remetendo a umbigada a uma imitação do ato sexual.

Aqui no Brasil, a dança explicitamente sexualizada é o rebolado do funk, que outrora teve a lambada e até hoje tem o *axé music*, ou até mesmo do lundu, que se sucedeu ao maxixe – considerado dança excomungada pela elite. Mesmo sem a presença da umbigada, “alimentam a imaginação da sensualidade coreográfica” dessa mesma gestualidade, não só pelo movimento quanto pelo conteúdo das letras cantadas (Travassos, 2004: 238). Essa gestualidade trazia semelhanças com algumas danças que via nas casas noturnas de Moçambique com show ao vivo – como o espaço Gil Vicente, onde toca muita música tradicional com sonoridades de influências diversas. No entanto, para o moçambicano, esses movimentos tinham um caráter mais comum, corriqueiro, a gestualidade pélvica já estava

intrínseca na cultura e no corpo. Quando entrevistei a bailarina Edna Jaime, ela comentou que, quando dava aulas de dança tradicional para estrangeiros, havia momentos em que “não aceitavam fazer alguns movimentos porque era extremamente umbigal e sexual pra eles, mas pra nós é tão normal”.¹³³ Essa percepção no corpo moçambicano e africano me abriu as possibilidades de enxergar a dança que buscava com a gestualidade de umbigada, para além do encontro de umbigos, mas com a força do movimento da pelve em relação às pulsações dos tambores.

A importância da mulher na sociedade e para a dança

Assim que cheguei a Maputo, chamou-me atenção a força das mulheres trabalhando nas ruas e o movimento intenso com os filhos nas costas. Já havia visto no interior do Maranhão mulheres carregando baldes com água em suas rodilhas,¹³⁴ e sei que isto está presente até hoje em muitos interiores de cidades brasileiras e em muitos outros lugares do mundo, principalmente no continente africano. Porém, nas paisagens urbanas, aquela nova cena diária de sustentar diversos volumes de maneira controlada, equilibrando-os na cabeça, me surpreendia a cada dia que caminhava pelas ruas de Maputo. Observava mulheres com trajés de capulana, algumas com lenço desse tecido na cabeça, para o objeto não escorregar, e outras tendo contato direto no centro da cabeça, e ficava reparando em como esta estrutura corporal se tornava presente nas danças.

Suas expressões não eram de sofrimento, mas de um movimento diário natural, que exigia um esforço, visível em seu porte físico, com pernas grossas, braços fortes e plexo solar aberto. Refletia que, para carregar tanta coisa na cabeça, era preciso ter estabilidade e presença no corpo, tendo um tônus muscular vigoroso, com a bacia pélvica firme, dando suporte para o corpo como um todo.

Em Maputo há muitas atividades nas ruas, principalmente nos bairros mais populares, como *Maxakene*, *Mafalala*, *Xipamanine*, onde sempre há roupas e sapatos usados para vender – que são chamados de *calamidades*¹³⁵ – vindos de países ricos. A maneira de vender os

¹³³ Transcrição de entrevista realizada com a bailarina Edna Jaime em Maputo, 2014.

¹³⁴ Rodilha é um pedaço de pano, torcido e enrolado redondo para facilitar o transporte, na cabeça, de caixas, latas e etc.

¹³⁵ Em Moçambique, quando se precisa de roupa barata, vai-se às calamidades. Uma expressão que já se instalou na linguagem do dia a dia e que significa que se vai comprar algo, sobretudo roupas usadas, que foram oferecidas ao país pela

sapatos é muito particular, pois parece uma instalação no chão em que os sapatos ficam enfileirados e com os pés misturados para não serem roubados. Percebi que este comércio era feito pelos homens, estando as mulheres mais ligadas às atividades do lar em casas de famílias e no comércio, apoiado em panos no chão, de leguminosas, frutas e verduras que, na maioria das vezes, estavam mais conservadas do que as vendidas no supermercado. Havia também castanhas-de-caju descascadas na hora e lichia sendo carregada em balaios de palha e vendida a quilo. Junto com essas mercadorias, percebi que também eram vendidos uniformes para empregadas do lar, que ficavam expostos em árvores de alguns bairros mais sofisticados de Maputo. Chocou-me perceber as relações estabelecidas com essas mulheres no trabalho, e rapidamente presenciei ações do cotidiano de trabalho que me traziam a memória do que lia sobre a escravidão das mulheres que trabalhavam nas casas grandes, considerando suas devidas proporções, pude ver que existia uma demasiada servidão. Percebi resquícios e marcas das relações de poder entre colonizador e colonizado, mesmo em tempos de independência, assim como a relação hierárquica entre os homens e as mulheres ocupando uma posição de inferioridade.

Aos poucos pude perceber o quão forte era a presença das mulheres nas danças tradicionais, assim como aqui no Brasil, em que as mulheres foram tomando conta de variadas funções nas manifestações culturais. A presença feminina se inicia na função da comida para um tempo depois ocupar o centro da roda da brincadeira, organizando, tocando, cantando, mas principalmente atuando na dança! E muitas dessas danças trazem relações com a questão da fertilidade da terra e da mulher, estabelecendo uma relação com o movimento da umbigada, relacionando também “os ventres femininos como instrumentos reprodutores” (Travassos, 2004:236).

Minha busca em Moçambique foi encontrar danças que fazem parte de um contexto feminino, danças da fertilidade, danças da alegria, danças de iniciação, como argumentou Maria Luiza Mugalela:

Nós temos dança pra todo tipo de cerimônias, pra convívios, casamentos, de morte, nascimento, ritos de iniciação feminina, ritos de iniciação masculina,

comunidade internacional, mas que acabam nas mãos de comerciantes que revendem o que devia ser dado às populações mais necessitadas.

quando a produtividade é boa, quando a produtividade é má, durante as colheitas, quando a colheita é muito boa temos danças, pra pedir chuva, quando tem muita chuva, quer dizer, temos danças pra todo tipo, pra vida em geral do povo moçambicano; temos mesmo danças apenas pra divertir.¹³⁶

Essa conversa com Maria Luiza evidenciou para mim que, em Moçambique, e creio que no continente africano, se dança para tudo. Toda celebração de alegria ou de tristeza é motivo para dançar. Nesse instante tive a certeza de que precisava de anos de pesquisa para conseguir ter uma noção abrangente da família de danças que procurava. Por isso, há danças das quais terei mais informações e outras das quais apenas ouvi falar a respeito, pois quase não há registro escrito ou filmado da maioria dessas gestualidades. Esse fato só tornou a pesquisa mais instigante para mim, sendo assim, busquei em diversas situações a presença da gestualidade de umbigada.

Minha permanência em Moçambique foi inspirada também por leituras de muitos romances, contos e artigos, que me fizeram perceber ainda mais o universo africano em que estava pisando e os contextos femininos. Um dos primeiro livros que li foi *Niketche: uma história da poligamia em Moçambique*,¹³⁷ da escritora Paulina Chiziane,¹³⁸ uma das poucas autoras femininas moçambicanas, que escreve suas experiências nos textos, marcando a força da mulher moçambicana e suas diferenças culturais em cada região do país. A narrativa apresenta uma história de amor entre um homem polígamo e quatro mulheres de diferentes etnias do território moçambicano na cidade de Maputo. A partir desse contexto, aparecem as características de cada comunidade étnica. A mulher *macua*¹³⁹ em Moçambique tem como arquétipo a mulher mais forte, bela e independente, estando na região norte do país. As *macuas* fazem parte do casamento matrilinear, o que significa que, quando se casam, as noivas vão para a casa da família da mulher, diferentemente do sistema patrilinear que prospera no sul de Moçambique, onde as noivas vão viver com a família do noivo (Medeiros,

¹³⁶ Entrevista realizada em Maputo, na escola nacional de dança, com a diretora e professora Maria Luiza em outubro de 2012.

¹³⁷ A personagem principal se chama Rami, casada há vinte anos com Tony, um alto funcionário da polícia, de quem teve vários filhos, descobre que o partilha com várias mulheres, com as quais constituiu outras famílias. Numa procura febril, Rami obriga-se a conhecer “as outras”. E descobre que o seu marido é polígamo.

¹³⁸ A escritora diz na orelha de seu livro *Niketche* “Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance (*Balada de Amor ao Vento*, 1990), mas eu afirmo: sou contadora de histórias e não romancista. Escrevo livros com muitas histórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos a volta da fogueira, minha primeira escola de arte. Nasci em 1955 em Manjacaze. Frequentei estudos superiores que não concluí.

¹³⁹ É uma família de línguas bantu faladas na região norte de Moçambique, a maioria das quais são *macuas*, membros do grupo étnico mais numeroso deste país, cerca de três milhões e meio de pessoas (Martinez, 2009:21).

2007). Mesmo sendo as mulheres *macuas* mais independentes, elas têm uma postura subordinada ao marido, mas, segundo Machado, em suas investigações na cidade de Angoche, no Norte de Moçambique, o respeito com as mulheres “aumenta com a velhice, sobretudo quando a descendência é numerosa” (1968:191).

A missão principal da mulher dentro dos preceitos da cultura tradicional africana é a procriação, melhor dizendo, a maternidade. Para a mulher, ser mãe¹⁴⁰ é algo obrigatório. Muitas mulheres com mais idade, e que são mães, são chamadas de *mama*, e comentam que cada filho é considerado uma “sorte”. Aquelas que não podem gerar um ser humano são consideradas com feitiço. Machado comenta que, nas áreas mais ruralizadas, em que a cultura tradicional é mais forte, quando em um matrimônio não há a presença de filhos, ele é fadado ao fracasso pela pressão da comunidade (1968:190).

Essas observações fazem parte dos fundamentos da tradição, pois a realidade urbana vai transformando e buscando a expansão dos direitos da mulher. Tive uma grande surpresa quando fui fazer pesquisa de campo no norte e percebi que a maioria das mulheres que estava conhecendo – fazendo parte de um território mais simples e popular – sequer falava o português, ficando absolutamente reclusas nas próprias casas. Já na capital, Maputo, há mulheres independentes financeiramente, todavia percebe-se um machismo exacerbado em relação à mulher na sociedade.

Com o livro *Niketche* pude perceber a força da mulher *macua*, então tive interesse em conhecer essa comunidade étnica na cidade de Maputo. Cheguei ao grupo Tufo da Mafalala, a partir do chefe do grupo, Momad Matano, e de sua esposa, Mama Zaquia Rachid. Durante muitas conversas com Mama Zaquia, e lendo sobre a estrutura familiar *macua* no livro de Major Machado (1968), percebi o quanto é valorizado, não somente para o homem, mas também para a mulher, a questão do prazer sexual e como há uma relação de intimidade das mulheres com suas partes íntimas – há inclusive uma prática entre as mulheres *macuas* chamada *ethuna*, que consiste em “puxar e distender os lábios vaginais” para dar mais prazer.

¹⁴⁰ Dar a luz para a mulher *macua* significa concretamente riqueza, libertação da miséria, segurança perante a incerteza da vida. Elo de união visível entre o passado e o futuro, sinal evidente de que a ligação com os antepassados protetores e medianeiros da vida, não se quebrou (Martinez, 2009: 80).

Elas dizem que é para enlaçar o parceiro e que alguns movimentos de algumas danças mais femininas estão ligados a esse enlaçamento (1968:213). Dessa maneira, pode-se compreender que está envolvida uma enorme sedução entre os tambores e as dançarinas; um “anima” o jeito de o outro tocar e dançar e as mulheres trazem na movimentação sua feminilidade, expressa nas ancas, cujos movimentos sinuosos refletem a relação de liberdade com o prazer sexual e a alegria intensa com a vida e o ato de dançar, trazendo a celebração de alguma situação importante da vida, seja no trabalho na terra ou nas festividades. Percebi que, para essas mulheres do Tufo da Mafalala, por exemplo, dançar era como encontrar com suas intimidades, seus desejos mais internos e profundos, assim como é um elo com o passado na reafirmação de identidade étnicas e culturais.

2.4) Danças tradicionais

Assim que fui conhecendo os grupos de dança tradicional, percebi que as danças se dividiam principalmente entre as danças de guerra, de guerreiros – que serviam como preparação física para a guerra ou acontecia quando os guerreiros voltavam vitoriosos – e as danças de alegria e da fertilidade, com uma gestualidade mais lânguida e sensual e com a participação predominante de mulheres. As danças nas quais mais pude perceber a gestualidade das umbigadas foram as chamadas de alegria e fertilidade, entretanto, a dança *n'galanga* é considerada de guerra e tem na sua gestualidade movimentos rápidos com a pelve,¹⁴¹ o que chamou a atenção para minha investigação.

No dia em que cheguei a Maputo pela primeira vez, fui assistir a um espetáculo da Semana de Dança Contemporânea e conheci Judite Novela, do grupo Wuchene, e Paciência, do grupo Xindiro, e já fiquei sabendo que ambos os grupos teriam ensaios durante aquela semana.

Por onde começar a se apresentar para um grupo quando você não sabe exatamente o que vai poder oferecer nem em que vão poder te ajudar? O início é sempre misterioso, uma grande surpresa. Assim que chegava a um ensaio ou apresentação, ficava observando e depois

¹⁴¹ Estas informações foram extraídas das bibliografias vindas de revistas da Companhia Nacional de canto e Dança e do I Festival de Dança Popular, além de entrevistas com Maria Luiza Magalela e os comentários de vários bailarinos como Judite, Paciência e Mitozinho.

de um tempo perguntava se podia fotografar ou filmar. Poder registrar um grupo de dança já é um vínculo de diálogo e troca, então explicava que poderia filmar e fotografar, e que em seguida cederia uma cópia para que eles tivessem suas próprias imagens, deixando alguma contribuição. Dependendo da convivência, esse apoio ia se estendendo, como aconteceu com o grupo tradicional Tufo da Mafalala, em que a máquina fotográfica tornou-me a “fotógrafa oficial” em todas as ocasiões que o acompanhava. No norte do país, o pandeiro foi a ferramenta que fez a ponte do diálogo entre a brincadeira deles e a minha pessoa, principalmente porque a maioria das pessoas não falava português. Nessa região mais rural e pobre, além do retorno com os registros, paguei um valor em dinheiro para cada grupo que conhecia e no qual participava da brincadeira.

O primeiro grupo do qual me aproximei em Maputo foi o Xindiro – que, na língua *changana*, significa “pião que gira” –, um grupo que ensaia no bairro Maxakene e existe há 16 anos. Fui de *chapa* (significa van, em *changana*) com Paciência em um domingo pela manhã, e havia vários homens na rua de terno e gravata indo à Igreja católica. Paciência é uma bela mulher negra, que dança lindamente com um sorriso estampado no rosto e uma sensualidade intensa. Trabalha em escolas públicas, ministrando aulas de danças tradicionais, e foi a única bailarina de dança tradicional que conheci que também fazia faculdade de artes no ISARC. Lembro que assim que chegamos ela comentou, “este é um sítio da alegria”, imaginei que era um bairro muito festeiro e cheio de grupos e danças. Tratava-se de um bairro bem popular e o ensaio ocorreu em uma sala de aula da Escola Municipal Primária Maguiguana. O interessante é que, ao mesmo tempo, acontecia uma partida de futebol entre crianças, que também se aglomeraram para ver o ensaio quando iniciou a batucada. Dentro da sala de aula, os integrantes do grupo colocaram as poucas carteiras que havia na sala para o lado. Era uma escola bem pobre, percebi que algumas salas nem tinham lugares para as crianças se sentarem.

Chamou-me atenção que os grupos tradicionais que conheci – como Xindiro e Wuchene – têm muita seriedade nos ensaios, aliás, se encontram diversas vezes para ensaiar. O que me atentou para o fato de as performances serem bem coreografadas, não havendo espaço para a espontaneidade, tão presente nas performances afro-brasileiras. Mas achei muito interessante a maneira como o ensaio do Xindiro se iniciou, um dos bailarinos, o

ensaiador como eles chamaram, começou a andar pela sala e fazer alguns movimentos e todos começaram a ir atrás e repetir a movimentação, com ele fazendo o movimento e contando o tempo, mas sem nenhuma palavra sendo dita. Outra percepção é a preocupação com a forma, a precisão e a sincronia de todos juntos, mesmo as danças que não eram de guerra – como a *marrabenta* –, em que na movimentação não há tanto a força como elemento principal, e sim uma sinuosidade. A dança estabelecia uma relação visível com o parceiro, através do olhar atento, mas o que importava mesmo eram a forma e o fato de todos dançarem ao mesmo tempo, trazendo uma limpeza nos movimentos. Essa questão está relacionada ao fato de ser uma região mais urbana, agregando influências, e nesse sentido o círculo da dança se abre para poder dialogar com as informações externas.

Quando entrevistei alguns bailarinos, percebi que a dança tradicional realizada em Maputo priorizava em sua formação a valorização pela forma, pois a maioria não passava pela experiência de conhecer e vivenciar as danças em seus lugares de origem, e assim não se preocupava com suas histórias. Considero as questões históricas muito importantes para as danças tradicionais, pois trazem um efeito diferenciado ao corpo, já que o movimento fica mais pleno de presença por ter todo um contexto ancestral, facilitando o entendimento do corpo para a realização do movimento.

Assim que chegaram os músicos e começaram a tocar, foi como um encantamento pela beleza dos movimentos, a força com movimentos rápidos e quase acrobáticos em conjunto com a forte batucada de diversos tambores, além da *timbila*,¹⁴² que se parece com um xilofone, com proporções muito maiores, esse era o único instrumento melódico. Esse instrumento é utilizado em diversas danças, mas representa o povo *machopi*,¹⁴³ do estado de Inhambane. Logo se juntaram muitas crianças do bairro para assistir ao ensaio. Havia um cronograma de quais danças seriam ensaiadas e o tempo de duração das mesmas.

Neste início de minha investigação, percebi que o Xindiro, assim como muitos outros da capital, era um grupo que realizava dezenas de danças nacionais a partir da concepção de

¹⁴² Para uma leitura mais detalhada sugiro a dissertação de mestrado de Marílio Wane *A Timbila Chopi: Construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique* (1934-2005), UFBA, 2010.

¹⁴³ Esse prefixo *ma* na frente do nome da etnia representa o plural, significa que está querendo falar do povo *chopi* como um todo. Essa informação foi encontrada no livro de Armindo Ngunga (2004), assim como foi dita pelos moçambicanos que fiquei mais próxima, como Marílio Wane e Miguel Prista, que já estudaram no Brasil.

um diretor que criava os desenhos coreográficos, os quais muitas vezes misturavam movimentos de diversas tradições de danças moçambicanas. Achei interessante como tinham liberdade para misturar as gestualidades e mesmo assim se colocavam como dança tradicional. Questionei se essas misturas já eram um olhar contemporâneo sobre as danças, mas, para eles, era natural mesclar, o músico Augusto Manhiça, do grupo Wuchene, tem o seguinte entendimento:

A maioria dos tambores são parecidos, mas existem diferenças porque os tambores que acompanham o *mapiko*, por exemplo, são os únicos para o *mapiko*, com as inovações e a modernização pode-se tocar com tambores de *tufo*, tambores de *n'galanga*, porque também se tenta misturar, porque quando a gente mistura um tambor de *tufo* com um de *mapiko*, são dois povos que se encontraram, temos os *macuas* e os *makondes*. Então vai se quebrando aquele choque... ah eu sou *maronga*, ah eu sou *machopi*, isso divide a moçambicanidade quando isso acontece, enquanto a ideia é todos somos moçambicanos, então não pode existir essa coisa de etnias divididas e logo a unidade nacional morre. Então quando os tambores se encontram é o momento certo para também se unir os povos.¹⁴⁴

Achei curioso o comentário do Augusto, porque a necessidade da mistura surge pela questão da unidade nacional, pois a diversidade das línguas demarca suas diferenças, trazendo uma dificuldade para o diálogo. Mesmo assim, fortalece a unidade cultural do país. Ele expõe a importância de o moçambicano se colocar mais unido com sua cultura. Esse discurso tem a ver com todo o processo de Independência do país, fazendo com que não conseguisse pensar de maneira mais estética, considerando que as misturas já representam uma nova invenção cultural de danças e ritmos.

Acompanhei algumas apresentações do grupo Xindiro, inclusive em uma escola considerada a mais estruturada da cidade, a Escola Secundária Graça Machel. Essa apresentação foi para receber o ministro da Tecnologia do governo, durante a inauguração da X Mostra de Ciência e Tecnologia, e percebi o quanto os grupos também se submetiam a qualquer custo para se apresentar para o governo. Nesse caso, esperaram três horas para se dançar por cinco minutos, durante a passagem do tal ministro. Nesse dia tive a oportunidade de “ir junto com os homens tocadores até o lugar de fazer fogo para aquecer os tambores e vi

¹⁴⁴ Transcrição de entrevista realizada com Augusto Manhiça do grupo Wuchene.

a semelhança do ritual em relação aos tambores de crioula e outros do jongo, assim como de perceber que este movimento é masculino”¹⁴⁵.

O grupo Xindiro também tinha um coletivo somente de crianças, chamado *xindirinho*, um projeto patrocinado pela Embaixada da Noruega, no qual trabalham em escolas ensinando às crianças as danças locais de Moçambique. Percebi que em Moçambique as embaixadas de vários países apoiam projetos culturais. Assisti a um ensaio de preparação para uma apresentação do *xindirinho* e fiquei impressionada com a maneira com que ensaiavam as crianças. Considerei uma educação com metodologia dura, com um linguajar para adultos, falando sempre de desafios. Quem conseguia pular mais alto era considerado o melhor e seria o escolhido para dançar. A situação novamente me fez pensar se essa maneira de transmissão de danças não era um resquício do militarismo da Frelimo e da repressão colonial, entretanto, à medida que fui lendo sobre os ritos de iniciação e outras regras da estrutura familiar, pude perceber o quanto a cultura africana é hierárquica na organização de seus poderes, sendo assim muito autoritária, e essa questão atinge vários níveis da educação, inclusive a transmissão das danças tradicionais.

Durante a mesma semana, fui assistir a uma festa de celebração de 15 anos do grupo Wuchene, com uma apresentação de diversas danças e ritmos tradicionais do país, seguindo os mesmos moldes do grupo Xindiro, só que, nessa ocasião, com muito mais componentes. Esse coletivo é chamado de Associação Grupo Cultural Wuchene (que significa nascente, na língua *ronga*), e nesse mesmo dia Judite Novela me apresentou aos coordenadores do grupo, Elias e Augusto José Manhiça, uma dupla de jovens que já passou por alguns grupos da cidade, como *o milorho*,¹⁴⁶ a Companhia Nacional de Canto e Dança e o Xindiro, até criar o próprio trabalho. Aliás, por lá se começa a dançar e a trabalhar muito cedo. Mas havia algo diferente nesse grupo, pois percebi uma consistência na pesquisa e organização. Eles ensaiam todos os dias da semana no período da tarde, pude frequentar vários ensaios e realizar um diálogo cultural ensinando algumas danças brasileiras.

¹⁴⁵ Esse texto faz parte dos escritos de diário pessoal, durante a pesquisa de campo em que residi em Moçambique. Foi escrito no mês de setembro de 2012.

¹⁴⁶ *Milorho* é um grupo mais antigo do que o Wuchene, já existe há vinte e um anos. E essa palavra *milorho* em *changana* significa sonhos, para mais informações no blog do grupo - <http://milorho.arteblog.com.br/> Acesso em: 02 de mar. 2014.

O grupo Wuchene “trabalha com cerca de 30 danças tradicionais que representam o país todo do Rovuma ao Maputo e do Zumbo ao Índico. Esta associação é composta por 34 artistas dentre os quais, a direção, os músicos e os bailarinos”.¹⁴⁷ Também tem um coletivo só de crianças, de júnior e sênior como Augusto chamou, e uma banda musical, que também se apresenta em várias localidades da cidade de Maputo. O grupo já viajou para alguns festivais municipais de Moçambique, foram a Xangai em 2010, para uma exposição mundial, representando o país, e à Suécia em 2013, apresentando a cultura moçambicana.

O bailarino Mitozinho (Vasco André Wati) foi quem me levou ao primeiro ensaio que assisti, em uma escola em um bairro popular e periférico chamado Polana Caniço. Aliás, Mitozinho é um show à parte. É um jovem bailarino com uma força e uma beleza na sua dança que chamava a atenção de todos. Em seu corpo, havia uma precisão e um diálogo diferenciados, uma presença distinta, era um corpo que respondia ao toque dos tambores na precisão, mas que ao mesmo tempo não criava uma relação com o espectador. Além disso, ainda era jogador de futebol, o que me fez entender de onde vinha tanta força e preparo físico. Assim que cheguei o ensaio já havia começado com a percussão e a dança. Eram muitos tambores de diferentes tamanhos, além da *timbila* e outros instrumentos como chocalhos usados no tornozelo. No ensaio seguinte que acompanhei, já estavam ensaiando na FEINA, ou Parque dos Continuadores, uma feira de artesanato e gastronomia permanente, em um bairro mais próximo da zona central da cidade, um ponto mais movimentado e interessante para mostrarem e divulgarem o trabalho. Por duas semanas fui assistir e registrar, às vezes participar dançando, e por dois dias ministrei os ensaios com algumas danças brasileiras.

O ensaio inicia com alongamento e aquecimento em conjunto com as pulsações que o pessoal da música vai fazendo nos tambores sem se preocupar com qualquer ritmo tradicional. Constatei que havia o elemento da brincadeira e do prazer em tocar e que, na parte corporal, o bailarino que puxava os movimentos trazia passos isolados de algumas danças e, na diagonal, todos o repetiam. Essa parte inicial já era muito forte para mim, e percebi que não tinha resistência física para aquele ritmo. Dancei com eles poucas vezes, preferindo assistir e observar os elementos que faziam parte do ensaio. Em seguida, realizaram coreografias que já

¹⁴⁷ Essa informação foi extraída de um e-mail com release, em que Elias e Augusto me enviaram para divulgação dos seus trabalhos.

estavam prontas, no intuito de limpar os movimentos e repetir para não esquecer. Não estavam se preparando para uma apresentação marcada, seus ensaios me pareciam mais como um *treinamento corporal* para não perder o ritmo e o preparo físico que as danças exigiam. Assisti a ritmos como a dança de guerra masculina *xigubo*, que me fazia lembrar alguns golpes acrobáticos da capoeira regional; coreografias como a *marrabenta*, que, assim que eu assisti durante o ensaio, reconheci como uma dança que já havia visto outras vezes em Maputo, por ter uma qualidade de movimento mais leve e sinuosa, além das danças da *n'galanga*, que apresentam uma movimentação fácil de ser reconhecida, um movimento muito acelerado dos ombros e da região pélvica para frente, deixando o joelho bem flexionado. Saí desse ensaio acreditando que as duas últimas danças teriam a ver com a gestualidade das umbigadas pela relação da pelve, ainda que com qualidade mais intensa, como é o caso da *n'galanga*, ou mais sensual e sinuosa, porém forte em alguns passos, como é o caso da *marrabenta*.

Os componentes do grupo Wuchene queriam muito conhecer as danças brasileiras, então nos dois ensaios seguintes fiz um aquecimento com jogos em roda e em seguida toquei no pandeiro os ritmos do coco e do samba de roda. Depois cantei, pedindo para que cantassem comigo, e foi muito precisa a resposta do canto deles e a imediata alegria que surgiu na roda. Os passos do coco e do samba de roda, perto dos ritmos moçambicanos, eram fáceis, e eles não tiveram qualquer dificuldade na brincadeira. Após dançarmos, vieram comentar que acharam muito interessante a realização dos jogos em roda, que os ajudaram a se olharem mais e acharam os movimentos parecidos com algumas danças de Moçambique – como *niketche* e *semba* – por terem leveza e sinuosidade. Todas essas observações foram entrando no meu diário pessoal e percebi que começava a organizar uma família de danças de umbigada moçambicanas, mas foi quando conversei com a diretora e bailarina da Escola Nacional de Dança, Maria Luiza Mugalela, que a família de gestualidade se definiu para esta pesquisa, como será demonstrado nas páginas a seguir.

Em relação à performance cultural do coletivo, penso que também trabalha a partir da relação com as apresentações, mas há um cuidado maior na dança e na música, uma precisão nas coreografias devida a toda a dedicação do grupo e um interesse e abertura de aprender

novas linguagens.¹⁴⁸ Senti o grupo como uma família unida e com sede de conhecimento. Quando cheguei a um consenso de quais danças havia escolhido como foco, tive a oportunidade de registrar a música e a dança deles, de fazer aulas particulares com a Judite Novela e de dialogar com Mitozinho, que também dançava com bailarinos de dança contemporânea, fazendo a transição entre a dança tradicional e a contemporânea. Compreendi que o preparo dos dançarinos tradicionais em Moçambique parecia de esportista, ginasta ou acrobata, porque é muito impressionante a resistência do corpo para executar saltos e passos tão rápidos. Força e rapidez são dois elementos muito presentes na dança tradicional moçambicana e os movimentos das ancas e pelve também seguiam essas características. A pelve não tem somente o movimento de rebolado redondo, pode ser também uma marcação precisa que acontece principalmente para frente ou para trás, mas também para os lados, como no miudinho do samba de roda, porém muito mais acelerado e forte.

A espetacularização ainda era um elemento consistente nas performances culturais que estava pesquisando e queria encontrar a presença do jogo na dança ou uma brincadeira que fosse mais ritualizada, em que o sagrado estivesse mais entrelaçado. Creio que a minha busca será mais bem-sucedida em áreas rurais, com menos visibilidade e prestígio, pois quanto mais a dança é observada por outros que não sejam do próprio convívio, mais se espetaculariza. Comecei a perceber que teria mesmo que viajar para uma zona mais rural, e foi quando a ideia de ir para o Norte se tornou mais evidente.

Ainda sim, continuava a busca por um grupo “mais tradicional” para que pudesse amadurecer o contato ao longo dos meses que ainda tinha em Moçambique, de outubro a janeiro. Comentei com o orientador Nataniel Ngomane que havia escutado falar de um grupo de mulheres no bairro da Mafalala que representava as danças do Norte, e ele falou a respeito de uma professora da ECA, Nilza Laice, que morava no bairro e poderia me ajudar. Nilza conseguiu o telefone do líder do grupo, Momad Matano, e, como em lugares menores as situações parecem acontecer de forma mais rápida, nos dias seguintes já estava ligando para ele, e explicando que era uma artista do Brasil que queria conhecer danças moçambicanas e mostrar algumas danças brasileiras. Pedi para fazer uma visita a fim de conhecer o grupo, mas

¹⁴⁸ Além de o grupo ter interesse nas danças brasileiras, querendo que eu ensinasse alguns ritmos do Brasil, eles estavam fazendo um intercâmbio sobre uma dança afro-americana chamada *lindy hop*, ao som de ritmo jazzístico.

nem imaginava o que estava por vir. Logo que o conheci, soube que estava chegando mais perto do meu objetivo de encontrar uma performance que trouxesse mais os sentidos da tradição, com uma comunidade mais ligada aos ancestrais, tendo somente uma etnia regendo seus conhecimentos.

O grupo Tufo da Mafalala foi o grupo que escolhi, e que se tornou um dos principais alicerces para a investigação em busca das danças de umbigada em Moçambique, representando o norte do país. *Tufo* é uma das principais danças do norte, com forte influência árabe, surgida inicialmente na Ilha de Moçambique, sendo considerada patrimônio nacional pela UNESCO. Mafalala é um bairro de Maputo, constituído “maioritariamente por populações muçulmanas de origem *macua*”, estreitamente associado às influências da cultura e religião islâmica (Silva, 2000:204). É o bairro onde viveu o político Samora Machel, o ex-presidente Joaquim Chissano e o poeta José Craveirinha em tempos coloniais.

O bairro da Mafalala é um dos bairros mais legendários da cidade de Maputo por ter sido berço de alguns homens e mulheres que mais tarde se tornaram importantes referências sociais, culturais e desportivas do país com maior destaque para a área das artes e letras. Mesmo assim, o bairro da Mafalala é um dos mais precários em termos de habitação (Osório, 2012:30).

Este grupo foi criado pelo patriarca Matano Sayid, de Nampula, pai do atual coordenador Momad Sayid, ainda durante o período colonial, em 1962. Era considerado um grande dançarino e cantor. Tinha alguns conhecidos em Maputo que o pediram que fosse para lá a fim de representar as danças da região norte de Nampula. Mama Zaquia, esposa de Momad e atual coordenadora do grupo, que nasceu na Ilha de Moçambique, declarou que dança desde pequena no grupo que era do pai e afirmou: “na época que eu era criança havia homens dançando e mulheres tocando, mas depois mudaram as coisas e as mulheres dançam agora e os homens é que tocam”.¹⁴⁹ Infelizmente não consegui mais informações sobre essa questão, mas imagino que, após a Independência, as mulheres foram expandindo mais seus direitos – criaram a Organização das Mulheres Moçambicanas (OMM) – e se aproximando da cultura, aos poucos sendo valorizadas e requisitadas na dança.

¹⁴⁹ Transcrição de entrevista realizada com Mama Zaquia, na sua casa, durante o período em que visitei o grupo variadas vezes.

No ano 2000, com a morte do pai Matano, o filho Momad seguiu seu caminho, com a intenção de dar prosseguimento ao grupo, mas, como não gostava de tocar nem de cantar, ficou na organização, articulando apresentações e diálogos, enquanto a esposa Zaquia se responsabilizava pela parte artística. Ele comentou, durante entrevista sobre a continuidade do grupo: “se eu morrer algum de meus filhos há de pegar, porque isso não pode morrer, tem que sempre estar no ar”.

Atualmente fazem parte do grupo Tufo da Mafalala cerca 25 mulheres, de diferentes cidades da região de Nampula, além de três músicos, filhos de Mama Zaquia e do chefe Momad. O grupo viajou em 2003 para a África do Sul e em 2009 para a Argélia, para o Festival Pan-Africano, representando a cultura moçambicana. Eles ensaiam pelo menos três vezes por semana e se apresentam todas as vezes que são requisitados por algum órgão do governo, em muitas cenas de casamento – que inclusive é um forte mercado de trabalho para diversos grupos –, gerando uma renda mensal, assim como quando há passeios turísticos realizados pela Associação Iverca¹⁵⁰ – coordenada por Ivan Laranjeira –, nos quais os turistas param na sede do grupo, e residência do casal Zaquia e Momad, para apreciar, por pelo menos trinta minutos, as danças do *tufo* e *n'sope*.¹⁵¹ É interessante pensar que, ainda que esse grupo também se apresente, oferece características da tradicionalidade, pois todas as integrantes vieram de uma mesma região, distante de Maputo, e estão na capital representando uma cultura, mas com todos os rituais de iniciação e outras práticas da cultura *macua* fazendo parte do convívio e cotidiano – inclusive todas elas conversam entre si em suas línguas maternas.

Nessas duas danças não havia gestualidade de umbigada, mas quando fui sozinha conhecer melhor o grupo, dançaram a *masepwa*, em que havia o encontro de umbigos. A partir de então resolvi que me aproximaria do grupo e criaria um trajeto de viagem para o norte, a partir dos contatos de pessoas que as mulheres me oferecessem. A convivência com essas mulheres me fez perceber a força da mulher na cultura, nas performances da dança e do canto. São todas muito bem cuidadas, tratadas e mais soltas dos maridos, apesar de também serem donas de casa. Existe uma união familiar entre elas, como afirmou Mama Zaquia:

¹⁵⁰ Mais informações no site <http://www.iverca.org/>. Acesso em: 02 de mar. 2014.

¹⁵¹ *N'sope* é uma brincadeira de criança feita com cordas que se transformou em uma dança da região Norte em Nampula. Duas mulheres balançam uma corda no ritmo do batuque e as outras vão passando pulando e fazendo sapateados e estripulias incríveis.

“*Macua* é assim, crescemos com a cultura de dançar, brincar, conversar, por que quando se está sozinho não se pode seguir com alegria. É preciso que estejamos juntos”.¹⁵²

No grupo há um rigor no traje e nos adornos que são fundamentais. As mulheres usam uma vestimenta formada por capulana, blusa e lenço, todas com a mesma estampa, mudando com frequência os diferentes modelos de roupa sempre desenhados e criados pela coordenadora Mama Zaquia. São duas capulanas amarradas à cintura, uma por cima da outra, cobrindo as pernas, uma blusa de capulana que pode ter babados com rendas e muitos brincos, anéis e colares dourados, além de um brinco no nariz, lembrando uma espécie de *piercing* – outra marca da mulher *macua*, pois antigamente “havia muito ouro naquela região, inclusive sendo motor de tráfico e comércio” (Medeiros, 1998). Aliás, Zaquia cria, além das vestimentas, as coreografias e letras das músicas que serão cantadas, tanto em *macua* quanto em português.

Com esse grupo tive a oportunidade de frequentar algumas cenas de casamento, tanto celebrações mais sofisticadas, com o grupo contratado para dançar, quanto celebrações mais simples, como foi o caso de um casamento dentro do próprio bairro da Mafalala. Uma característica que me marcou muito foi a performance de entrega dos presentes, realizada através de cantos e danças. Por exemplo, lembro-me de uma festa em que um grupo de amigas íntimas vinha junto, dançando e cantando com os presentes na cabeça, e, quando chegava perto da noiva e do noivo, que se encontravam sentados esperando para ser presenteados, fazia uma roda ao redor deles e umbigava, dançando entre si, chamando a outra pessoa para a roda e no final colocavam o presente na cabeça da noiva. Essa cena me fez lembrar a roda das danças de umbigadas que estava pesquisando, mas infelizmente não consegui ter mais informações sobre a existência de um nome específico para essa movimentação. Disseram na festa que fazia parte dos rituais da tradição dos casamentos.

¹⁵² Quive, Eduardo, p.19. LITERATAS, Revista de Literatura Moçambicana e Lusófana, ano II, n° 47, setembro de 2012, http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2012/10/literatas-revista-de-literatura-mo%C3%A7ambicana-e-lus%C3%B3fona-n%C2%BA-47.html. Acesso em: 03 de mar. 2014.

Compareci à casa de Mama Zaquia e Momad em muitos encontros, alguns para acompanhar fotografando algum evento de apresentação e, nos mais interessantes – na sede, em momento de ensaio – fizemos intercâmbios das danças do samba de roda e coco do Brasil e da *masepwa* moçambicana, além de conversarmos muito sobre as curiosidades que tínhamos sobre a cultura de ambos os países. Percebi o quanto o Brasil era adorado e querido, sentia que me tratavam como irmã ou mesmo filha. Fizeram-me sentir da família.

No momento em que mostrei o pandeiro, os músicos se interessaram pelo toque e perguntaram pelo samba, única dança da qual já tinham ouvido falar.¹⁵³ As mulheres se identificaram com o movimento brincado em roda. Repetiam o refrão “areia”, de uma música de coco que eu havia ensinado, e se divertiam dançando sem qualquer preocupação com passo. Movimentavam-se com a batida do pandeiro e das palmas, das quais mostrei como eram as pulsações, e simplesmente dançavam criando o próprio sapateado no coco, mas percebi que seguiam o mesmo padrão da gestualidade da dança e, naturalmente – sem eu comentar sobre o assunto –, começaram a chamar a outra, trocando de lugar, entrando e saindo do meio da roda. Nesse momento “me caiu à ficha”, vivenciando na prática as várias características de base que nós, brasileiros, temos em nossas danças por conta da cultura africana. Uma disponibilidade corporal, uma espontaneidade para dançar sem preocupação com a forma e com uma brincadeira viva. Quando mostrei o miudinho do samba de roda, gritavam de alegria ao realizar o movimento. Percebi o quanto nossas relações amadureceram rápido, pelo fato de eu chegar com um pandeiro e com vontade de trocar e brincar junto. A princípio não paguei nenhum valor em dinheiro, e, pouco antes de retornar ao Brasil, resolvi dar uma boa quantia, agradecendo por todo o diálogo, mas em nenhum momento Momad, Zaquia ou qualquer outro componente pediu “moedas” em troca desse intercâmbio cultural.

Após as danças brasileiras elas dançaram a *masepwa*, que é uma dança de roda com umbigada, com uma relação forte entre o sapateado e o som dos tambores. O momento da umbigada acontece durante uma pausa rápida da percussão, e a umbigada pode ocorrer em variadas parte do corpo, como cabeça, braços ou pernas, mas elas realizavam na região das

¹⁵³ Em grupos mais jovens descobri que conheciam o funk e o hip hop brasileiro, mas o samba era a bandeira nacional que todos conheciam sobre o Brasil. Cheguei a escutar também em algumas rádios música popular brasileira, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, e percebi que também em Moçambique Roberto Carlos era considerado um rei da música. Também escutei algumas músicas de axé music ou pagode.

ancas. A dança me fez lembrar um pouco da movimentação do jongo, pela inclinação presente no torso. Segundo Mama Zaquia,

a dança da *masepwa* é sempre redonda, mas cada pessoa que for entrar no meio da roda vai pensar antes se vai entrar de cabeça, vai fazer mortal, vai entrar pelas pernas, mas o passo é sempre o mesmo e é sempre junto com o tambor, você tem que ouvir batuque, o batuque é que manda tudo.

Havia uma regra para entrar: a cada mulher que entrava no meio da roda, a próxima a entrar tinha de estar a pelo menos três mulheres de distância, e assim sucessivamente, até todas dançarem. Dancei junto com elas e enfatizava bastante a umbigada com encontro de umbigos, e percebi que elas se divertiam muito com meu movimento. Achei muito difícil o sapateado e fiquei atenta à batida, reinventando o passo a minha maneira, mas seguindo a batida do tambor.

Nesse momento estava satisfeita com o coletivo que havia encontrado e tomei a decisão de estudar mais as danças e a cultura dos *macuas* da região norte de Moçambique, tentando estabelecer um recorte nas centenas de danças que descobria, mas sem deixar de dar importância para as outras danças que encontrei. Seguindo o mapa, do norte ao sul de Moçambique, seriam: a *masepwa*, o *niketche*, o *semba*, a *n'galanga* e a *marrabenta* – com mais informações bibliográficas e vivências no meu corpo por meio das observações nos grupos e em aulas de dança em Maputo. Por meio de entrevistas com Maria Luiza Mugalela e o grupo Wuchene, descobri outras danças como a *xingombela* e a *fena*, da região sul de Moçambique; o *zore*, de Inhambane, sobre o qual consegui entrevistar uma bailarina da região, Judite Marenguiça, que fazia parte de um coletivo de mulheres que dançavam na cidade de Maputo, e consegui alguns registros filmados de um aluno de música da ECA, chamado Joaquim Borges Gove, de quando ele havia realizado pesquisa de campo em comunidades do interior de Inhambane, e que me revelaram uma gestualidade na região do ventre.

Como o tempo para pesquisar era pouco e o país têm uma grande extensão, além de os meios de transporte aéreos serem bem caros e as estradas terem qualidade ruim, decidi viajar mesmo pela região de Nampula, com o intuito de vivenciar de mais perto, buscando uma relação mais “corpo a corpo” com as danças. Dialogando com Momad e Zaquia, do Tufo da

Mafalala, decidimos que eu iria até a cidade de Nampula de avião e depois seguiria de transporte público para as cidades de Nacala Porto e Ilha de Moçambique.

2.5) Viagem ao Norte de Moçambique

Viajei de Maputo para a cidade de Nampula, capital do estado com o mesmo nome, com fronteira entre os estados de Cabo Delgado, mais ao norte, Niassa e Zambézia ao sul. A localidade é habitada principalmente pelo grupo *macua*, que, segundo Medeiros, é o mais numeroso do país (1998). Essa cidade tem uma considerável vida acadêmica, com a Universidade Pedagógica (UP)¹⁵⁴, a Universidade Católica de Moçambique (UCM)¹⁵⁵ e a Universidade Lúrio.¹⁵⁶ É um centro importante para toda a região norte, não só em nível de escolaridade, mas também de investimento, pois em seu litoral, principalmente na cidade de Nacala Porto, localiza-se o principal centro de negócios do país, com muitas indústrias multinacionais e destaque para as presenças indiana e chinesa e grandes empreendimentos de empresas brasileiras, como a Odebrecht, na área de construção e pavimentação, e a Vale do Rio Doce na parte de refinaria de carvão. Aliás, é uma imagem destoante a quantidade de grandes empreendimentos industriais, obras monumentais nas estradas e a abundância de comunidades pobres e miseráveis. Mas são justamente elas que preservam seus batuques e danças, autodenominando-se “sociedades tradicionais”, quando procuram preservar elementos das performances artísticas e ritualísticas em suas duras vidas conforme os ensinamentos aprendidos com os antepassados.

Siliya, em seu livro *Ensaio sobre a cultura em Moçambique* (1996), destaca que as sociedades tradicionais são aquelas formações sociais que existiam antes do colonialismo português. Mas então o que é que persiste como tradição dessas sociedades atualmente? Foi interessante verificar os elementos performáticos que permaneceram nos costumes das comunidades que pude conhecer em Nacala Porto. Entre as tradições, destaca-se o uso dos instrumentos de percussão com pele de animal e afinados no fogo, apropriando-se dos

¹⁵⁴ Para aqueles que estiverem mais interessados, a Universidade Pedagógica tem um site <http://www.up.ac.mz/>. É a única universidade do país, que tem sede em diversos estados de Moçambique. Acesso em: 05 mar. 2014.

¹⁵⁵ Para aqueles que estiverem mais interessados, a Universidade Católica de Moçambique tem o seguinte site: <http://www.ucm.ac.mz/cms/> Acesso em: 05 mar. 2014.

¹⁵⁶ Para aqueles que estiverem mais interessados, a Universidade Lúrio tem o seguinte site: <http://www.unilurio.ac.mz/unilurio/>. Acesso em: 05 mar. 2014.

elementos disponíveis na natureza. Os tambores são “corpos de ressonância” (Dias, 1986:86) que serviam também para avisar à comunidade próxima sobre algum acontecimento, e o couro de animal esticado é o que faz ressoar e também pode estar ligado a cerimônias de sacrifício ou para os ancestrais, como acontece em algumas crenças da cultura africana. O fogo, além do seu caráter utilitário de aquecer o corpo, cozinhar os alimentos e clarear os caminhos à noite, tem um aspecto ritualístico e sagrado. Cascudo comenta que “a lareira se tornou sede religiosa, centro irradiante de tradições, narradas pelos mais velhos aos mais novos ao calor reconfortante” (1988:397). O canto, o bater das palmas das mãos uma na outra e a dança continuam sendo os alicerces básicos do tradicional batuque, porque “o corpo é o centro de tudo” (Ligiéro, 2011:131) e a partir desses códigos há uma expressão que todo o coletivo “entende”, é um saber ancestral movido pela voz, o som das palmas marcando a pulsação e o corpo movendo-se a partir desses estímulos. Outro aspecto também de continuidade com as performances ancestrais é a presença da roda, um símbolo de integração como um “corpo coletivo” que inclui todos os presentes e os ancestrais, um espaço que produz uma “energia” vibrante, em que a roda pode girar ou as pessoas permanecerem no lugar com as movimentações de cada batucada. Segundo Xangô da Mangueira, “a batucada se forma com os participantes em círculo fazendo ritmo com as mãos e cantando” (Rego, 1994:10). Por último, o processo de transmissão do conhecimento por meio do convívio informal, típico das tradições orais, continua a vigorar nas comunidades: crianças aprendiam a dançar e cantar de maneira natural, simplesmente participando das performances da maneira que lhes era prazeroso, e assim assimilando os conhecimentos das técnicas centenárias preservadas pelos mais velhos.

A partir da valorização desse olhar sobre a tradição, querendo encontrar mais a presença da brincadeira e do corpo em estado de jogo, fui ao norte do país, acreditando que descobriria movimentos mais apropriados de ancestralidade, com menos influências do mundo capitalista contemporâneo.

As tradições são as condições duradoiras de vida que constituem bases seguras e estáveis para a existência de modos de vida de um povo e que servem de ligação para o nascimento de valores nos hábitos, costumes e atitudes duma sociedade que se transmite de geração em geração (Siliya, 1996:64).

Em Nampula, por meio do professor Adelino Inacio Assane, da área de pedagogia da UP, tive acesso às instituições culturais do governo, como a Casa da Cultura, onde encontramos com Rufina Sayid e Sergio Boavida Herculano, que indicaram a Ação Cultural, uma espécie de secretaria de cultura do estado, em que os grupos tradicionais se cadastram e realizam o registro para a participação em alguns festivais da região ou convite do governo para apresentação em alguma cerimônia. Fomos recebidos por Lopes Muína e Angelo Machi, que trabalham na organização cultural da cidade. No início, percebi certa desconfiança e uma resistência em colaborar, mas eu estava acompanhada de um professor local que trouxe respeito ao me apresentar. Expliquei mais detalhadamente sobre o movimento e a relação com a região do umbigo para ser mais bem compreendida, e disse que estava indo para Nacala Porto e Ilha de Moçambique pesquisar, mas que gostaria de ter uma relação de que danças relacionadas com meu interesse e em que lugares poderiam ser encontradas. A resposta de uma das pessoas que cuida do arquivo foi surpreendente. Após folhear um grande catálogo e anotar coisas: “então, se estou a entender, queres danças com tronco nu e umbigo de fora, com movimento de ancas e barriga, as danças umbigais”. E me perguntou: “só femininas? Porque temos um monte de danças masculinas”. E me deu um papel com a listagem de todas elas, que foram as seguintes:

* Relação das danças praticadas por mulher, divididas entre as cidades do estado de Nampula:

- Angoche: *namuca, parampara, roro e xacacha*;
- Moma: *namaca e nisope*;
- Ilha de Moçambique: *masepwa*;
- Nacala Porto: *xacacha e cinema ou cilema*;
- Eráti: *equirimo*;
- Macarôa: *cilema*;
- Monapo: *kacia*;
- Muecate: *cicla*;
- Nampula: *xacacha, parampara, e kunema*.

* Praticadas por homens:

- Moma: *muacanheque*;
- Mogovolas: *tropa*;

- Murrupula: *nsiripuité e elata*;
- Malema: *nacula*;
- Muecate: *thaura*;
- Macaróa: *nikewendje*;
- Nacala Porto: *nsiripuité e elata*.

Na hora fiquei perplexa com a quantidade de danças e com o fato de muitas delas serem também com homens, desmistificando minha hipótese de que são danças mais femininas. Novamente percebi que tanto os homens quanto as mulheres dançavam muito e que minha concepção de feminino naquele momento estava ocidentalizada, no sentido de que mexer as ancas em Moçambique era natural. O corpo do homem ou da mulher sintonizados com as necessidades do coletivo, o corpo do indivíduo marca a importância do grupo. Assim, comecei a repensar algumas separações ocidentalizadas que indicavam em meu olhar para ampliar a importância do corpo, como coloca David Le Breton sobre o corpo rural africano:

Nas sociedades rurais africanas, a pessoa não está limitada pelos contornos de seu corpo, fechada em si. Sua pele, e a espessura de sua carne, não delineiam a fronteira de sua individualidade. O que entendemos por pessoa é concebido nas sociedades africanas sob uma forma complexa, plural (2012:36).

A concepção de corpo e indivíduo está atrelada aos valores do coletivo comunitário, a comunhão desses batuques é um aprendizado que passa de geração a geração. A região mais ruralizada se adequa mais à realidade dos conteúdos da tradição e o corpo fica nesse lugar de elo e dependência e creio que, por conta dessa situação, os batuques tornam-se os lugares sociais de aprendizado e convivência mútua.

Foram encontrados no livro *Os senhores da floresta: Ritos de iniciação dos rapazes macuas e lómuês*, de Eduardo Medeiros, alguns nomes de tambores em *macua*, que em sua tradução para o português mostram o quanto a dança está presente na vida dos moçambicanos: a palavra *ngoma*, usada na cidade de Quelimane, na Zambézia, designa a mulher (2007:178); *Ekomá*, que “é o termo genérico que designa não só o tambor, instrumento de percussão, como todos os instrumentos de música, englobando ainda, no

campo semântico, todo tipo de dança e batuque da iniciação” (2007:178); ou o tambor *nlapa*, cuja “palavra serve também para designar dança e batuque” (2007:180). Estes exemplos evidenciam o quanto o batuque já se refere à dança, ao canto e à concentração da comunidade em prol daquele momento, seja mais ritualístico ou não.

Acho importante compartilhar as anotações de meu diário nesse dia, que soube sobre a quantidade de danças aparentadas com minha pesquisa nos grupos culturais no estado.

Fiquei de olhos atentos para tudo que ele falava para entender as palavras, porque tinha uma rapidez ao falar que dificultava a compreensão. Disse que havia 5.080 grupos de danças tradicionais registrados, contando com grupos de teatro e música. Nampula é a cidade principal, mas as danças têm mesmo suas origens nas cidades do interior. (...) em cada bairro havia um posto administrativo que poderia ajudar a contatar os grupos, e, só na cidade de Nampula, havia 157 grupos até o primeiro trimestre de 2012. (...) são organizados três festivais anuais: o *Grana*, que é da cultura islâmica; o do *Núcleo de Teatro*; e o *Ntsopi* – dança das cordas. E há o *Festival Nacional da Cultura*, que é de dois em dois anos e vai mudando de província (diário pessoal, nov. 2012).

Essa lista foi meu primeiro levantamento de possibilidades e meu primeiro documento por escrito comprovando a existência desses batuques. Entretanto, dessa listagem de danças, tive a oportunidade de conhecer somente as danças *cinema*, ou *cilema*, de Nacala Porto, e *kacia*, que, apesar de registrada naquela instituição como pertencente ao povoado de Monapo, consegui ver em Nacala Porto. Conheci a dança *nlupato*, que não estava na listagem, e quase assisti à dança *xacacha*, mas a líder do grupo passou mal, tendo que ir para o hospital. De qualquer forma, tive a confirmação da existência de um grupo que fazia esse tipo de dança. Na Ilha de Moçambique revii a dança *masepwa*, que conheci pelo grupo Tufo da Mafalala, em Maputo.

Uma questão importante para ser abordada é a compreensão de que estava entrando em um universo dos batuques mais densos, com comunidades ligadas às danças de maneira mais sagrada, mais tradicional. Percebi que a escrita das línguas maternas, no caso, a *macua*, não tinha uma norma fixa, pois se misturavam códigos de letras e vogais do português com a língua materna. Por exemplo, no caderno em que estava a lista, a palavra “masepua” estava

com “u”, mas no dicionário e em alguns registros bibliográficos, vi com “w”. Isso também foi percebido com a letra “c”, que na verdade é usada como “k” ou “s”. Essas questões demonstram as dificuldades de um trabalho etnográfico com línguas totalmente desconhecidas e já em contato com línguas de raízes europeias, fortalecendo a necessidade de fazer anotações de acordo com o que era escutado para depois tentar chegar a um consenso por meio de conversas, dicionários e livros que falassem a respeito. No *Dicionário Macua Português*, de A. Pires Prata (1990), foram encontradas algumas dessas danças indicadas – todas com a descrição de um batuque, como: *silema* (p. 431), *elata* (p. 33), *masepwa* (p. 109), *nsiripwiti* (p. 237) e *roro* (p. 424). A partir de então, a compreensão de o quanto a oralidade é um processo fundamental para o repasse do conhecimento foi fortalecida, pois se a linguagem escrita não era significativa na realidade cultural deles, a força cultural estava na necessidade de dançar e brincar para as crianças e os mais jovens aprenderem. James Clifford afirma que não há como o pesquisador etnógrafo não colocar algo de si próprio nas narrações, mas o que traz eficácia a essa experiência é a “interpretação consciente” com a valorização de uma realidade “subjéctiva”, mas impregnada de fatos (2008:240). O que importa são os fatos, as ações, e o autor coloca que o trabalho de campo “é como o lugar de cruzamento criativo, assim como de disciplinarização dessas fronteiras” (2008:244). Então, busquei nessa viagem revelar o que observava, com o olhar estrangeiro de artista, mas esforçando-me para evidenciar questões que meu mediador Abdul e as pessoas que conheci me mostravam.

Viajei para a cidade de Nacala Porto com um telefone de uma pessoa que fazia parte do grupo tradicional *Beleza pura*. O contato surgiu a partir de uma prima de Mama Zaquia chamada Sandra Rachid, que conheci em uma cena de casamento e que tinha uma pessoa da família em Nacala Porto, que se chamava Zinha Rachid. Para minha surpresa, assim que cheguei à cidade, Zinha ligou para meu celular, dizendo que todo o grupo me esperava para eu conhecê-los.

Cheguei ao grupo Beleza Pura, de Zinha Rachid, e havia várias mulheres arrumadas de capulana para dançar o *tufô*. Em seguida conversei com o grupo me apresentando e falando que podia mostrar danças do Brasil. Falei também sobre a possibilidade de ampliar e revelar fotos como troca, já que não tinha muitos recursos. Aliás, esse assunto de pagar é muito delicado, mas de suma importância, primeiro porque não possuía os recursos econômicos que

mereciam; segundo porque a relação com o dinheiro, atualmente necessário, estabelece um diálogo de troca, e muitos brincantes desses grupos que conheci eram muito pobres, tinham apenas o trabalho na roça e a pesca como alimento, além da feitura do carvão para vender.

Nesse mesmo dia fui com Zinha Rachid conhecer Abdul Imede e Omar Sayid, tocadores do grupo Beleza Pura e de outros grupos, como Estrela de Ouro, Raiate e AFAM (Associação Familiar de Memba). Todos esses grupos dançavam *tufo*, e entendi que a maioria o dançava por ter se tornado mais conhecido, além de ser considerado patrimônio e por ser associado aos grupos formados por pessoas do Islamismo – essa região tem muitas influências árabes. O *tufo* é uma dança com um molejo suave nos braços e ombros, com instrumentos arredondados que parecem um pandeiro¹⁵⁷ sem as platinelas, sendo afinados na fogueira, e outros em variados formatos, típicos da cultura árabe. Aliás, desde o primeiro momento em que cheguei à cidade, constatei ser uma localidade de muçulmanos. As mulheres andavam nas ruas com capulana como saia, mas também usavam outras capulanas, do mesmo estampado ou às vezes liso, para cobrir os ombros e a cabeça. Tive que rapidamente comprar capulanas e me vestir de maneira adequada ao lugar, escondendo os ombros, a cabeça e as pernas. Apenas quando estava no espaço de um grupo específico não precisava ficar escondida até a cabeça.

O uso do véu faz parte da história das mulheres para esconder seus atributos femininos dos homens, criando uma performance em que esconder traz a ambiguidade de como é por baixo. Em Nacala Porto não vi a burca que tapa todo o rosto, deixando somente os olhos à mostra, e sim lenços do tecido capulana para a cabeça. Percebi que a relação do não mostrar, assim como seria para os homens tirar o chapéu em lugares fechados, é um sinal de respeito. Para as mulheres no cristianismo, hinduísmo ou islamismo, tapar o rosto e outras partes como ombros e joelhos era um sinal de recato e submissão, mostrando a hierarquia entre o masculino e o feminino. A resistência a essa condição acontecia nos misteriosos ritos de iniciação africanos de mulheres, em que entre elas podiam ficar nuas umas com as outras ensinando a busca do prazer. É como se o proibido aguçasse a vontade e, assim, a performance cultural hibridizasse elementos da cultura árabe com a cultura africana bantu, fazendo-me lembrar da dança do ventre, em que as mulheres vão tirando os véus, realizando

¹⁵⁷ Os instrumentos do *tufo* faziam-me lembrar dos pandeirões e o tamborito do bumba meu boi do Maranhão, que, aliás, também tem influência árabe.

movimentos ondulados com a bacia, justapondo-se às danças que descobria em Nacala Porto, em chãos de areia, com as mulheres tremelicando os quadris ao som de tambores. O entrelaçamento desses elementos culturais e sociais veio a engendrar o que Canclini designou como “culturas híbridas” (1997).

Nesse primeiro dia mostrei a lista que havia conseguido em Nampula e um dos tocadores, chamado Abdul Imede, me informou as danças que conhecia. Ele era a pessoa mais comunicativa e percebi, de maneira intuitiva, que poderia ser meu mediador, a pessoa que traduziria o *macua* para mim e vice-versa. Poderia me apresentar para cada grupo, além de me levar de moto para as comunidades, já que vários desses bairros nem tinha estrada para se entrar, eram becos com pequenos caminhos. Novamente foi muito importante chegar à comunidade com uma pessoa local e conduzida por um homem, pois não poderia também entrar sozinha em comunidades isoladas numa sociedade que respeita as leis muçulmanas de diferenciação de gênero e da submissão da mulher, que se encontra numa “posição bastante inferiorizada em relação ao homem que goza de uma independência familiar quase absoluta” (Machado, 1968:190). Por conta dessa situação, ter um homem da comunidade me apresentando fazia com que me respeitassem.

Em cada comunidade foi realizado um diálogo corporal entre danças do grupo e danças do Brasil que eu mostrava (samba de roda e coco), como já havia feito em Maputo. No entanto, agora, a maioria não falava português, e o entendimento precisava do mediador e de atenção no olhar, com uma compreensão “sensorial”, no sentido de que o entendimento acontecia pela brincadeira, através de gestos, pulsações nos tambores, expressões de alegria, de maneira intuitiva em que ambas as partes compartilhavam a experiência do encontro.

A escolha pelo samba de roda e pelo coco foi feita porque eu poderia tocar o pandeiro e fazer o ritmo de maneira simplificada, enquanto ao mesmo tempo cantaria, levando simultaneamente o movimento da dança. O jongo, o tambor de crioula e o lundu me exigiriam mais instrumentos e pessoas para realizar a célula rítmica básica. Já sabia que seria muito complicado depender de equipamento de som e eletricidade e determinei que o mais importante seria a brincadeira em roda com esses ritmos e perceber como as pessoas reagiriam com à presença de uma artista brasileira mostrando outro ritmo.

No início, andava com caderno e caneta para anotar o que precisasse, mas percebi o quanto chamava a atenção e passei a escrever no celular, que foi o recurso que mais funcionou, pois todos têm e usam. O grupo *cinema*, do qual falarei adiante, até mesmo cantou uma música e fez uma encenação relacionada ao ato de falar “alô” no celular. O caderno e a caneta geravam curiosidade, mas quando anotava as palavras e termos no celular, ainda que pedisse para eles repetirem, era mais normal.

Compreensão sensorial e a importância do artista mediador

Quando aponto sobre a questão da compreensão sensorial, quero dizer que a intuição teve que prevalecer em muitos momentos durante o diálogo corporal. A comunicação foi difícil em muitos momentos, mesmo com aqueles que falavam um pouco do português, pois muitas palavras e alguns sentidos não eram compreendidos, ou seja, falava-se português, mas o vocabulário era muito restrito ou diferente. Relembrou-me a importância do Abdul, que ficava explicando os sentidos do que eu estava dizendo na língua *macua* para tentar fazer com que o outro entendesse o que estava querendo dizer. Foi um enorme impacto a percepção de me sentir literalmente analfabeta em um lugar, pois não entendia sequer uma palavra da língua *macua*. Essa relação foi me mostrando a necessidade de sentir e buscar uma compreensão mais sensorial e intuitiva, valorizando mais a gestualidade das danças em si, assim como esse diálogo corporal.

O corpo se tornou um objeto repleto de experiências de intimidade, cumplicidade, angústia e atritos, apontando diferenças e, principalmente, experiências de fusão entre a arte e a vida. Essa experiência do sensorial está ligada ao que Jacques Rancière conceitua como “partilha do sensível”, relacionado ao que é compartilhado em comum, “que dá forma à comunidade”. Os movimentos que vivenciei com esses grupos foram saberes compartilhados, “uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (2005:7). E foi através dessa sensibilidade que consegui dialogar com Abdul Imede.

Abdul Imede está sendo meu mediador, aquele que intermedia me apresentando, dizendo quem eu sou e inclusive me auxiliando nas filmagens.

E cada vez está mais atento aos registros, quando fala para eu dançar no meio e quer registrar eu dentro. Percebo que estamos em um aprendizado mútuo, sinto que ele colocou como missão dele me ajudar no meu trabalho de pesquisa e tem sido muito ético com ambas as partes na maneira como tem me apresentado, na sinceridade do que posso dar em troca. Temos conversado muito e trocado experiências sobre nossas diferentes realidades. Ele sobre a questão de ser muçulmano e respeitar as prescrições do islamismo e eu como artista brasileira que investiga danças (diário pessoal, novembro, de 2012).

Abdul me contou de alguns grupos que ele conhecia e a cada dia marcava com novos grupos, às vezes tendo que ir a lugares distantes para contatar as pessoas e sem a minha presença. Quando chegávamos à comunidade, ele explicava em *macua* quem eu era, que queria conhecer a dança do grupo e também ensinar danças do meu país. Em seguida, havia a negociação sobre o valor em dinheiro e outras moedas de troca, como a proposta do retorno do registro com as fotos já impressas. Essa situação antecedia sempre os nossos encontros, fazendo um acordo prévio de valor e da situação de intercâmbio de danças.

Em cada comunidade tive que ter, como objetivo, vivenciar lapsos de encontros, no sentido de que pude estar somente uma manhã ou tarde inteira com cada grupo, não podendo conviver mais tempo devido a uma agenda repleta de visitas. Precisava confirmar a existência da umbigada em vários grupos locais na região. Somente o grupo Beleza Pura, que havia me recebido e do qual Abdul fazia parte, estava dentro do roteiro dos 15 dias em que fiquei em Nacala Porto. Sempre encerrava o dia indo visitar o grupo, que ensaiava todos os dias porque estava se organizando para se apresentar na cidade de Maputo em dezembro, em uma cerimônia de casamento. A cada dia novos grupos apareciam, mas não dispunha de muitos recursos econômicos para prolongar minha visita à região, e tive que optar por seguir viagem, pois ainda queria conhecer a *masepwa* e a Ilha de Moçambique.

Intercâmbio e diálogo cultural

O toque do meu pandeiro me aproximava das pessoas, mesmo que estas não entendessem o português. O toque do tambor com canto trazia uma seleção natural e conhecida que me facilitou na aceitação e compreensão. Quando entrava na brincadeira deles, ficava descalça, com o intuito de alcançar proximidade e permitir que meu corpo se preenchesse dessas texturas, buscando vivenciar de maneira mais intensa e corporal, para

depois poder pensar nesses momentos “como um burilar de estados de presença” (Jorge, 2009:115). Acredito que o pensamento sobre o corpo se torna objeto de análise, principalmente quando este corpo vivencia as sensações do percurso de movimento e de vida.

Quando me ofereciam cadeira e preferia sentar na esteira no chão, percebia que chamava a atenção deles, pois era o objeto exótico e ímpar daquela situação. Percebi que ser brasileira já me aproximava, pois gostavam e tinham curiosidade sobre o Brasil, sabiam de que parte da família de seus ancestrais foi forçadamente para nosso país, embora não gostassem muito de falar sobre esse assunto. No grupo *kacia*, havia uma mulher chamada Chicha que falava português, e ela me dizia que as mulheres estavam apontando para o meu bumbum, dizendo que éramos parecidas. Tenho certeza que essas coisas facilitaram minha aproximação, mas o que de fato trouxe uma aceitação imediata foi tocar o pandeiro ao mesmo tempo em que cantava e dançava. Isso permitiu que me recebessem como brincante. Elas se chamavam de artista e, apesar de a palavra ser um conceito ocidentalizado, não conheciam a palavra brincante, embora chamassem a dança de brincadeira e também dissessem que eram dançarinas. Mesmo não compreendendo o que era dito em suas línguas maternas, me sentia mais cúmplice daquela situação que eu mesma estava “inventando” ou na qual estava sendo incluída em um momento que havia se transformado em uma celebração de encontro.

Para mostrar a dança do coco, escolhi uma música chamada “Areia” – gravada pela coquista pernambucana dona Selma –, cujo refrão é bem simples e as palavras faziam parte da realidade deles. A música falava de mar e areia e a resposta era sempre “areia!”, trazendo uma repetição harmoniosa entre todos! A facilidade na resposta trazia de imediato a brincadeira da roda. Depois que percebi que funcionava, comecei sempre pelo coco para em seguida fazer o samba de roda, com o qual não tive tanta facilidade por ter escolhido músicas mais difíceis, mas que trazem um molejo musical, como “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi, que também foi interessante porque eu apontava para a cabeça e para o pé e eles repetiam a sonoridade e dançavam, assim como a música “Dona da casa, eu vim aqui”, cantada por Edith do Prato em seu CD, que diz “Dona da casa me dá licença, me dê seu salão para vadiar. Eu vim aqui foi pra vadiar, eu vim aqui foi pra vadiar”, e tem como refrão “vadeia, vadeia, vadeia”, que acredito que não tenham compreendido, embora ficassem muito animados, entrando e saindo da roda, e alguns repetiam a sonoridade das vogais da palavra.

Em algumas comunidades visitadas, as demonstrações se transformaram em grandes brincadeiras, e eles não queriam parar mais. Perguntavam-me se já haviam dançado tempo suficiente e, mesmo que eu dissesse que sim, eles continuavam. Além disso, aparecia uma quantidade enorme de crianças e adultos de várias partes para vir ver o que estava acontecendo e que batucada repentina era aquela.

Apresentaram-me também a outras brincadeiras, que funcionavam como dramatizações cantadas junto com as danças. Foi o caso de algumas histórias, como a do homem que tinha duas mulheres, mas não tinha dinheiro. Ele pedia uma esteira a sua mãe e, na hora de dormir, as duas mulheres brigavam pela única esteira. Ou, em outra história, quando representaram o casal que tinha acabado de ter um filho e que não podia mais fazer sexo ou dormir junto enquanto o recém-nascido não completasse um ano de idade. Abdul traduzia o que eles falavam e cantavam e foi muito interessante perceber que se divertiam muito com as próprias histórias. Na plateia, estava um grupo de crianças e de adultos, rindo e se reconhecendo culturalmente.

Quando participei do rito de iniciação de preparação da mulher para o casamento, essa situação repetiu uma espécie de representação de suas vidas cotidianas, e percebi que era uma maneira de educar e transmitir os valores da sociedade entre eles. O que para nós, do mundo ocidental, é tratado como encenação teatral, para eles era uma grande brincadeira.

Experiências em Nacala Porto

A primeira troca de experiências artísticas foi com o grupo Beleza Pura, com o qual, apesar de não realizar nenhuma das danças da minha lista de busca de danças desconhecidas, pude estabelecer um diálogo maior pela assiduidade e continuidade de encontros. Desde o primeiro dia, após o momento de ensaio, quando comecei a cantar a música “Areia”, do coco, percebi um entendimento imediato da letra. Nesse grupo muitas mulheres falavam o português e então cantaram com propriedade, e pude desenvolver mais uma explicação sobre o movimento e a dança, a relação de umbigar na outra.

Apresentei o movimento e, quando dei início ao toque do tambor, elas já começaram a dançar junto e cantar. Mostrei o movimento da umbigada e

elas acharam que era um canto e foram juntas cantando “olha a umbigada, olha a umbigada!” (diário pessoal, nov. 2012).

Nestes encontros pude perceber a alegria, a aceitação e a brincadeira das mulheres ao dançar. A questão nem era se o passo estava correto ou não, pois o principal é que criavam uma maneira particular de realizar a movimentação, e era o que me interessava. O estado de presença que José Gil coloca como um corpo que se permite “escapar a si próprio”, com o intuito de “abrir-se a um movimento imparável” (2001:139). Percebia que nossa brincadeira havia criado uma aura, na qual o corpo se tornou impregnado e invadido pela situação da brincadeira.

Nos dias seguintes tive a oportunidade de entrevistar a Omar Sayid, o organizador das coreografias desse grupo, e conhecer de maneira mais próxima as pessoas desse coletivo. Vivenciei uma situação muito interessante em que a questão da compreensão sensorial novamente veio à tona, pois havia uma mulher nesse grupo que não dançava, mas estava sempre presente: a avó da Zinha. Nós duas sempre sorríamos uma para outra, falávamos com o olhar e, quando fui procurá-la para tentar uma entrevista, descobri que ela não falava português, ou seja, nosso diálogo corporal foi tão forte que nem havia percebido que ela não compreendia minhas palavras.

Batuque Nlupato

No segundo dia, conheci um grupo e uma dança chamada *nlupato* e percebi que os nomes dos batuques são o nome do grupo.

Eles vivem em um bairro fora da cidade e assim que chegamos já havia algumas pessoas deitadas nas esteiras sob a sombra de uma árvore. Logo depois veio um dos chefes conversar e negociar o que seria feito e por quanto. O chefe disse que eles não têm costume de ensaiar, pois como repetiu em português Abdul: “eles têm essa dança no corpo”. Então só se apresentam em algum evento, ou entre eles, em alguma celebração festiva ou algum ritual, já que é uma dança que pode ser realizada em qualquer época do ano.

Rapidamente um monte de crianças, mães e pessoas da comunidade reuniram-se para ver o que estava acontecendo e quem era a pessoa de fora. A negociação foi feita com os chefes da dança e eles foram se arrumar.

Enquanto isso, peguei meu pandeiro e comecei a tocar o coco e depois o samba. No mesmo instante todos começaram a dançar e fizemos uma roda em que, a cada momento, entrava um. Rapidamente todos foram dançar e quase não consegui nem mais tocar de tanta gente. Percebi também que foi um momento festivo, porque eles não costumam fazer isso aleatoriamente lá dentro da comunidade (diário pessoal, nov. 2012).

É uma dança que pode ser dançada por homens e mulheres, mas só havia três homens arrumados para dançar e às vezes uma mulher entrava com muita vontade de requebrar e eles gostavam e observavam, mas disseram que nas apresentações iam somente eles. Abdul me contou que os homens excluía as mulheres de atividades que não fossem cuidar da casa e dos filhos e sentiam ciúmes, por isso a maioria não sabia falar português. Os maridos receavam que, ao aprenderem a língua oficial do colonialismo, pudessem querer ir embora ou tentar arrumar um emprego.

Havia um tocador com dois grandes tambores, que pareciam ser feitos de barris grandes, e outros tambores menores, todos afinados no mesmo processo do fogo. O interessante é que não precisavam ficar tanto tempo na fogueira, como os do tambor de crioula, pois usavam uma espécie de palha ou caniço e, ao colocarem fogo na palha, a brasa ia quase direto ao couro.

Disseram que o grupo já existe há pelo menos trinta anos. Os homens vestiam capulanas em formato de saia até os joelhos, com um cinturão que evidenciava o movimento e um chocalho nos pés.

Os movimentos eram nas ancas, que mexiam para todos os lados, na diagonal, lateralmente, para frente e para trás, na maior precisão com os tambores. Enquanto dançavam, os que assistiam riam e gritavam. Não havia encontro de umbigos, mas uma relação do movimento do ventre em relação à batida do tambor, bem exato e visível. Observei essa situação na maioria das danças em que a pulsação do tambor é o que manda. A batida do tambor parece estar nos pés ou nesse movimento do ventre, que novamente disseram que se chama *o conha* e remete ao ato sexual.

Batuque Kacia

No dia seguinte fomos ao grupo *Kacia* e, quando chegamos, havia homens e mulheres sentados e deitados em esteiras na sombra a nossa espera. Essa era uma imagem que se repetia a cada dia. A esteira e a árvores são elementos permanentes de seus cotidianos, lugar da sombra, do descanso e das conversas e histórias. Esse grupo foi muito receptivo e o momento inicial de falar sobre meu interesse já foi rapidamente aceito.

Chegamos a um grande quintal, onde uma mulher chamada Chicha, que sabia falar português, disse que havíamos chegado à sede do grupo *Kacia*. Havia uma árvore com ótima sombra, esteiras e cadeiras, e eles começaram a se arrumar, pegar os tambores e aquecê-los com fogo e palha. E eu, como estava autorizada, já comecei a filmar e registrar aqueles momentos preciosos. As mulheres foram para dentro de casa se arrumar e depois saíram com capulana como saias e uma faixa de pano bem embaixo do umbigo, na região do bumbum, evidenciando o movimento das ancas. Os homens me explicavam que o tambor grande é o *simba* e que o pequeno é *tchocoro*. Tocavam também um ferro fazendo uma marcação. As mulheres saíram da casa em fila cantando e os tambores já estavam tocando, depois fizeram uma roda. Disseram que faltava o apito que animava ainda mais, mas se animaram tanto que toda hora diziam que seria a última canção, mas, por eles mesmos, queriam fazer mais (diário pessoal, nov. 2012).

A dança tem um sapateado bem minucioso e delicado na pulsação do tambor. As ancas se mexem para os lados bem fluidos e há uma relação do tronco com o chão, inclinando o torso. Havia momentos de palmas e uma mulher batendo em uma espécie de almofada que soltava um pó, porque havia farinha dentro. Ao mesmo tempo, marcavam a pulsação da palma das mãos junto com o tambor. Comecei a dançar com elas e nessa hora gostaram muito, riam e me ensinavam, fazendo o movimento para mim. Até me deram a tal da almofada para eu bater. Percebi que meus pés saiam mais do chão, como se os pés delas estivessem mais afundados na terra.

A cada gesto me incluíam na brincadeira e percebi que era recíproca a satisfação. José Gil aponta que “a reciprocidade implica de facto um aumento da energia: é um acontecimento poderoso – estas reciprocidades sentidas criam possibilidades nas quais assentam esforços comuns que vão dos desportos à cultura em geral” (2001:138). Quando fui embora depois de mostrar minha dança, as mulheres fizeram uma espécie de cortejo atrás de mim, cantando, e

Abdul disse que o canto dizia “vamos levar nossa filha a casa”. Ou seja, me incluíram nas suas famílias, me aceitaram.

Quando estava indo embora, um dos integrantes desse coletivo, que inclusive era cego, mas comandava os tambores, disse que havia escutado que queríamos conhecer a dança *cinema* e que fazia parte também de um grupo com essa dança. No dia seguinte à tarde, fomos conhecer o grupo.

Batuque Cinema ou Cilema

As mulheres começaram cantando e saindo em fila da porta da casa do chefe Momade. Rodearam os tambores por trás, até que pararam na frente deles, viraram de costas e ficaram mexendo as nádegas e dando pequenas paradas, como umbigadas, para o lado ou para frente, mexendo o ventre de acordo com a batida do tambor. Ora dançavam de costas para o tambor, ora de frente, mas sempre com o movimento do quadril.

Usavam capulana tipo saia, uma faixa na cintura, como na *kacia*, turbante na cabeça e um grande lenço sobre o pescoço. Muito interessante que o cumprimento aos tambores era feito de costas, bem diferente do que eu conhecia nas danças afro-brasileiras, e ficavam de joelhos só remexendo as ancas de acordo com a batida do tambor.

Depois eles se animaram e não queriam mais parar. Parei de registrar, tirei os sapatos e comecei a dançar, e todos adoraram me ver mexer. Quando terminou, fiz um pouco da dança do coco e do samba de roda.

A dança e a música trazem uma enorme aproximação que facilita o diálogo, pois podem não entender tudo no canto, mas já vão dançando na pulsação e na pisada de acordo com o ritmo. Adoram ver que eu também tenho gingado, se divertem e riem (diário pessoal, nov. 2012).

O tambor fica no meio e as mulheres passam por trás e ao redor do tambor. Às vezes, de uma a uma, ficam dançando de costas para os tambores, entretanto, quando fui para o centro da roda, uma delas veio brincar comigo, fazendo a gestualidade da umbigada, indicando que outra entraria no meu lugar. Fiquei imaginando que deve existir tanto a dança sozinha quanto de par. Quando o apito pede para as mulheres pararem, ficam mexendo o

bumbum parado no lugar, como se estivessem tremendo a região de trás do umbigo, enquanto o canto também para e só ficam os tambores e o apito tocando.

A experiência em Nacala Porto foi muito especial, pois percebi que havia muitas danças em que as ancas eram o foco principal e vivenciei a brincadeira em terra batida, de maneira mais orgânica. Tornou-se evidente que a umbigada, mais do que uma gestualidade que envolvia umbigos, ampliou-se para o movimento das ancas, para uma forte relação com os tambores, seja de frente ou de costas, e para a cumplicidade entre as mulheres em roda e entre os batuqueiros. Percebi que essas danças eram realizadas em qualquer época do ano, e não comentaram se havia um momento específico. Creio que eram mais danças de brincadeira do que ligadas ao trabalho na terra, como outras das quais ouvi falar em Maputo, realizadas devido à colheita ou ao plantio. A gestualidade que marcou essas danças constitui-se de movimentos muito rápidos com as ancas, chegando a parecer com um tremelicado intenso. Ficou evidente também a relação com o chão, pois parecia que os pés quase não eram erguidos, enquanto as ancas eram fluidas e soltas em seus movimentos, com os joelhos flexíveis. Não eram danças fortes e pesadas, como as danças de guerra, mas também não havia uma variedade de passos, como em algumas danças de alegria que havia conhecido em Maputo – *niketche*, *semba* e *ngalanga*. Na verdade o principal era o que o batuque provocava na região pélvica do corpo.

Saí de Nacala Porto sabendo que precisava retornar um dia. Agradei e me despedi do grupo Beleza Pura, sabendo que ainda o encontraria em Maputo, e segui viagem rumo à Ilha de Moçambique.

Experiências na Ilha de Moçambique

Mama Zaquia me ligava quase todos os dias para saber como eu estava e, agora que me encontrava na terra onde ela havia nascido, brincou afirmando que não iria querer voltar mais. Disse-me para buscar a rainha do *tufu*, dona Janina, do grupo Estrela Vermelha.

A ilha é um lugar belíssimo com mar azul-claro, um espaço pequeno que permitia andar a pé o tempo inteiro. Fui conhecer o Museu de Artes Decorativas, o Museu da Marinha e de Artes Sacras, aliás, todos muito bem cuidados. Fui atendida por um guia muito inteligente com o nome de Agostinho, que fez Faculdade de História em Évora, Portugal, ajudado por

um padre que aqui vivia. Durante a visita falei de minha pesquisa e ele se prontificou a me ajudar a encontrar algum grupo de *masepwa*, mas disse que achava que não tinha mais na ilha. Falei de dona Janina (informação dada por Zaquia do Tufo de Mafalala) e ele reconheceu o nome da mestra, comentou de um filme que ela havia feito e disse que me levaria a sua casa, que era no início da cidade, chamado Motim ou Areal (diário pessoal, nov. 2012).

Conheci Janina Momade.¹⁵⁸ Esperta e bonita, já foi logo dizendo que não tinha mais a dança *masepwa* na ilha, mas que podiam fazer. Perguntei sobre o filme que havia feito, e ela colocou o DVD para eu assistir na sua casa – retratando a questão da mulher querer ser mais independente e poder estudar, aprender a ler e escrever e as suas lutas com os respectivos maridos por conta da mudança em processo. Foi interessante para compreender melhor a relação das mulheres na tentativa de ter mais liberdade dentro daquele universo dominado pela cultura muçulmana.

No dia seguinte cheguei à sede do grupo e local de ensaio, lá havia muitas mulheres já de capulanas iguais, com bolas amarelas e vermelhas, e lenços na cabeça se organizando para dançar para mim. Fiquei na dúvida se me apresentava no início, mas deixei Janina comandar como seria feito. Também nesse grupo a maioria entendia português, o que me facilitaria o diálogo depois.

A dança da *masepwa* pode ser em cordão (fila) ou em roda, entre mulheres e homens, apesar de aquele grupo só ter mulheres. Havia um homem no batuque e até as mulheres também estavam tocando. Percebo que é um jogo entre duplas, mas, por mais que pareça espontâneo, tem uma regra da dupla que entra na roda, que não é aleatória. Há uns passos que fazem levantar o joelho para, em um segundo momento, realizar a umbigada, que pode ser entre os umbigos. Também percebi que pode marcar o tempo em qualquer parte das ancas ou cintura ou pode ser de lado. Depois fizeram um segundo tempo, em que algumas sentavam e outras ficavam em pé, em frente, e reboavam, mexiam as nádegas na frente da que estava sentada e colocavam as mãos sobre a cintura da outra. Esta parte eu não vi o grupo da

¹⁵⁸ Janina Momade é líder do grupo cultural de canto e dança *Estrela Vermelha*, da Ilha de Moçambique, que foi fundado em 2 de janeiro de 1931. Mais informações no site <http://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/caderno-cultural/11124>. Acesso em: 08, mar.2014.

Mafalala fazendo. Achei a apresentação muito rápida e um pouco burocrática para me apresentar, mas, de qualquer forma, a questão da umbigada foi tão visível que nem tinha o que querer mais. Fiquei um pouco atrapalhada, tentando observar a dança e os pés para entender o tempo básico da pulsação, pois estava sozinha, sem mediador, tentando filmar e fotografar ao mesmo tempo. Não entrei nesse grupo para dançar, somente registrei.

Quando terminaram, me apresentei e comecei a cantar as músicas “Samba da minha terra” e depois “Dona da casa eu vim aqui”. Comecei a sambar e elas vieram junto, no passo delas, dançando miudinho. Em seguida cantei a música “Areia”, do coco, e rapidamente cantaram também e fizeram muitos passos reinventando maneiras de fazer a marcação do pé. Crianças se aproximaram, dentro da sala e na janela, e também começaram a cantar. Foi bastante animado. Entretanto, a performance não teve o jogo como elemento preponderante. Como o grupo Estrela Vermelha, da Ilha de Moçambique, é mais famoso, já tendo viajado para outros países, e a Ilha é muito turística, percebi que Janina foi bem formal na maneira como se apresentaram, mesmo que durante a dança se perceba que elas se divertem e gostam. O foco principal dessa investigação foi perceber a umbigada em sua gestualidade como no tambor de crioula, encostando os umbigos entre duas mulheres.

2.6) Danças de umbigada moçambicanas

Ao longo do tempo que residi em Maputo, além do período em que viajei para o estado de Nampula, defini algumas danças como sendo da família das umbigadas. Foram encontradas informações por escrito em poucas referências, dois livros editados: *Danças tradicionais da Zona Norte de Moçambique* (2002); e *Canção, dança e instrumentos de música tradicional nos distritos de Búzi, Dondo e Marromeu da Província de Sofala* (2005); além desses, uma revista do II Festival Nacional de Dança Popular, de 2002, todos encontrados no ARPAC e copiados; uma revista do *Grupo Nacional de Canto e Dança* e o programa do I Festival Nacional de Dança Popular, que era como um livro informativo de todas as danças, repassados pela bailarina Maria Helena Pinto; e um livro cedido pelo coordenador do Wuchene, Augusto Manhiça, chamado *Danças tradicionais da província da Zambézia*, editado pela Casa Provincial da Cultura da Zambézia em 2010.

Preciosos documentos foram recolhidos das fontes do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa (FBLP),¹⁵⁹ uma instituição fundada em 1988 em parceria com o governo português, tendo em vista melhorar o acesso ao livro em Moçambique. Entretanto, as entrevistas sobre as danças foram realizadas por outra instituição de pesquisa do governo chamada ARPAC, da década de 1980, e repassadas para o Fundo Bibliográfico digitalizar e preservar no acervo. As informações sobre estes documentos foram obtidas por meio de Wanda Amaral e Wilson Adão, que digitalizaram centenas de páginas datilografadas de entrevistas da década de 1970, período em que o governo Frelimo realizava um trabalho de mapeamento das danças nacionais. Muitas informações também foram adquiridas a partir de entrevistas, da experiência de dançar e observar grupos locais.

No norte de Moçambique – região de Nampula – não foram encontradas informações por escrito, o que indicava que estava pesquisando danças realmente desconhecidas pela maioria. Mas foi principalmente quando cheguei a Maputo e conversei sobre as danças que conheci em Nacala Porto que ratifiquei minha suspeita, pois mesmo os bailarinos do grupo Wuchene e as diretoras da Escola Nacional de Canto e Dança e da Companhia Nacional de Canto e Dança nunca tinham ouvido falar delas. Inicialmente, fiquei me perguntando se podiam conhecê-las com outros nomes, porque percebi que algumas gestualidades eram muito parecidas e, com a imigração interna dos trabalhadores no país, algumas danças mudavam de nome, mas tinham muitas semelhanças nas gestualidades.

Percebendo o quanto eram danças que precisavam ser divulgadas, deixei imagens para que os bailarinos de grupos tradicionais de Maputo pudessem conhecê-las, pois viajar pelo país também é muito caro, o que dificulta a pesquisa. Nesses tempos virtuais, em que parece que encontramos tudo no Google, me deparei com nomes de danças, instrumentos e expressões sobre os quais não havia link – os que encontrei, disponibilizo em anexo nesta tese. Fiquei em dúvida se essas danças poderiam ser analisadas, mesmo sem referência bibliográfica, mas logo depois entendi que era preciso fazer menção a elas e principalmente

¹⁵⁹ Os dados adquiridos pelo Fundo Bibliográfico, por terem sido digitalizados, não contêm o ano em que as entrevistas foram realizadas e na maioria das vezes não há o nome do entrevistado, por conta dessa situação os dados bibliográficos são falhos, mas as informações são muito importantes, pois trazem registros do período pós-independência e todo movimento da busca pela unidade nacional da cultura.

revelar minha experiência, para que servisse de estímulo para outros pesquisarem. O completo desconhecimento dos batuques da região que visitei tornou o objeto ainda mais precioso.

As danças que descreverei agora são os batuques que conheci e dancei com os grupos Wuchene, Xindiro, Tufo da Mafalala e na Escola Nacional de Canto e Dança, por meio da diretora Maria Luiza Mugalela, assistindo às aulas de danças tradicionais ou ouvindo comentários da própria diretora sobre fazerem parte da família de danças de umbigadas.

Início, a partir do norte, por *masepwa* e *nsiripwite*. Descerei pelo mapa a partir daí para *niketche*, no estado da Zambézia, *semba*, do estado de Sofala, *ngalanga* e *zore*, de Inhambane, e *marrabenta*, do sul de Moçambique. Aponto outras danças em que há uma virtuosidade da pelve, comentadas por Maria Luiza Mugalela como *parampara* (que também faz parte da lista de seu Muína, de Nampula) e *nhambalo*, com a referência no livro *Danças tradicionais da província da Zambézia e n'fena*, e registro no livro *O folclore moçambicano e suas tendências* de Craveirinha (2009).

Sobre os instrumentos, é importante esclarecer, o quanto foi complicado realizar o registro fotográfico de cada tambor. Por essa razão, farei uso de desenhos encontrados no livro *Instrumentos musicais de Moçambique*, de Margot Dias (1986). Recebi explicações de músicos moçambicanos, como Venâncio Mbande Junior, filho do mestre Venâncio, sobre o instrumento *timbila*, da região de Inhambane; Clélio Vilanculos, artesão de instrumentos; e Fábio Simões, *luthier* carioca que já realizou pesquisas em Moçambique.

Outra informação relevante é que os nomes dos instrumentos também mudam. Às vezes o mesmo tambor é chamado de diferentes maneiras, dependendo da região, por conta das diversas línguas vernáculas. Como a cultura é muito oral, a escrita segue a forma que o pesquisador entende, o que também dificulta a convicção do que é de fato o correto.

De maneira geral os tambores podem ser abertos ao fundo, com uma membrana de pele para cobrir, ou cobertos em ambos os lados por essas peles de animais, que variam entre antílope, cabra, boi ou cobra (Dias, 1986:114). A maioria dos tambores têm o corpo de madeira, com formatos variados, mas também existem tambores feitos de zinco, a partir de latas pequenas ou grandes, como de óleo diesel. Há um tipo de tambor chamado de fricção,

semelhante à cuíca do samba ou o tambor-onça do boi no Maranhão. O tocador varia a posição do tambor, que pode ser preso entre as pernas, ficar no chão, encostado num tronco ou pendurado no ombro por uma corda. Alguns são sustentados por suportes de madeira ou ferro. Especificamente para o tambor *m'lapa* ou *n'lapa*, há uma panela embaixo sustentando e fazendo ressoar a batucada de acordo não só com a batida no tambor, mas também com o movimento das pernas de levantar e abaixar o instrumento. Alguns tambores são tocados com varetas de madeira e outros com as mãos. Normalmente eles se organizam na performance estando dentro da roda ou no mesmo círculo em que se encontram as brincantes dançarinas.

Masepa, massepua ou masepwa

Masepa, massepua ou *masepwa* são variações de um termo que na língua *macua* significa “rede de pesca”. A dança é originária do litoral, onde predomina a pesca (Tamele, 2002:123). Mama Zaquia declarou que essa dança nasceu na Ilha de Moçambique, fortalecendo esse contexto da pesca, e é praticada por ambos os sexos, apesar de as mulheres atualmente serem maioria e os homens atuarem como batuqueiros.

As canções visam encorajar os pescadores, persuadindo-os a enfrentar os perigos da atividade pesqueira. Tamele afirma que geralmente é “praticada nas manhãs” e está “ligada à última fase dos ritos de iniciação masculina e feminina” (2002:124). Essa informação foi encontrada em livro, mas em nenhum momento Mama Zaquia defendeu essa relação com a iniciação, e disse que a dança era por brincadeira. Talvez o batuque tenha perdido a função mais ritualística, tornando mais forte a relação com a brincadeira, permanecendo o jogo e a dança.

A palavra batuque pode designar a performance em si bem como o instrumento. Na dança *masepwa* usam-se nove instrumentos, sendo que há dois tipos de tambores pequenos: o *mapata*, encaixado num suporte de ferro para segurá-lo; o *ankilili*, ferro redondo apoiado num varão metálico cuja base, de forma circular, assenta no chão, e é tocado por dois ferrinhos. Juntam-se ainda um batuque médio, o *chabomba*, revestido de pele de gazela nas duas extremidades; dois batuques chamados de *madjendje*, com formato quadrado, revestidos de pele na parte superior e com quatro pernas de sustentação; o *inkhitia*; e um batuque médio

ntxuntxu, sustentado por um suporte de ferro (Tamele, 2002:125). Pude verificar o uso do apito tanto na Ilha de Moçambique quanto em Maputo, com o grupo *Tufo da Mafalala*.

As mulheres usam duas capulanas servindo de saia, lenço e blusas do mesmo padrão de estampa. Na Ilha de Moçambique, o grupo Estrela vermelha, no início da dança, tirava uma das capulanas cantando uma música. Esse movimento já fazia parte da coreografia e trazia certa sensualidade. No Tufo da Mafalala elas permaneciam com as duas capulanas, sendo que uma tinha um tamanho maior do que a outra.

Esse batuque representa a atividade pesqueira, uma das fontes de subsistência para os habitantes da costa. Assim, cada movimento tem um significado: quando os dançarinos ficam em roda, o ato simboliza uma rede de pesca e representa o fim da faina, momento em que se faz a avaliação da produção obtida; quando ficam sentados, corresponde ao agradecimento pela produção conseguida; a fase em que dançam dois a dois corresponde ao momento em que duas pessoas vão verificar a quantidade de peixe apanhada na rede; dançar em fila significa iniciar a pesca; e quando se dispõem em roda a partir de uma fila, significa o fim da atividade. A participação das mulheres nessa dança, que representa uma atividade exclusivamente masculina, constitui uma forma de manifestar solidariedade aos homens, juntando-se para comemorar os resultados obtidos (Tamele, 2002:124).

Tanto o grupo Estrela vermelha, da Ilha de Moçambique, quanto o Tufo da Mafalala apresentaram as mesmas regras espaciais na dança *masepwa*. Antes de viajar para o norte, pensava que essas regras se estabeleceram devido ao fato de o grupo estar fora do seu habitat, mas, quando cheguei à Ilha de Moçambique, entendi que era mesmo a regra da dança, e, depois de ler o livro de Tamele, as regras ficaram bem-compreendidas. Entretanto, ao observar a dança *masepwa* em ambos os grupos, percebi que não apresentava todas as fases que Tamele descreveu. O que ficou claro na Ilha de Moçambique é que as dançarinas iniciavam em fila e em seguida iam para a dança de par na roda; e, em Maputo, o Tufo da Mafalala já iniciava na roda e com a brincadeira de entrar e sair do meio do círculo. De qualquer forma, os dois grupos apresentavam o movimento da umbigada encostando o ventre, mas fazendo a marcação do tempo forte da umbigada uma de frente para a outra sem tocar completamente. Achei interessante que a pulsação e o momento da umbigada eram o

principal, mas como o jogo está muito presente, cada uma imprimia um jeito particular nos passos dançados.

Nsiripwiti ou elata

A dança *nsiripwiti*, também conhecida como *elata*, eu não vivenciei, mas por estar na lista da Casa da Cultura em Nampula, ter encontrado em três das poucas referências que consegui e ter sido citada pela atual diretora da Escola Nacional de Canto e Dança, Maria Luiza Mugalela, como parte da família de danças que procurava, achei importante incluí-la neste estudo.

O termo *nsiri* significa passarinho pequeno, e *nsiripwiti* designa um animal selvagem que corre atrás de galinhas nas florestas. A dança recebe este nome por apresentar um comportamento mais selvagem (Tamele, 2002:121). De acordo com os dados de entrevistas do Fundo Bibliográfico e do programa do I Festival Nacional de Dança Popular, essa dança surgiu no estado de Nampula, no distrito de Ribaué, mas também acontece no estado da Zambézia. Foi levada por trabalhadores agrícolas, na época de trabalho forçado no período colonial para a produção de chá no Gurué, em Nampula.

Tanto a revista do II Festival Nacional de Dança Popular quanto o programa do I Festival Nacional de Dança Popular afirmam tratar-se de uma dança que ocorre em diversas ocasiões festivas, em cerimônias ligadas à agricultura, a pedidos de chuva aos espíritos, nos rituais de iniciação masculina, após o ato de circuncisão, em cerimônias fúnebres ou em algum importante empreendimento coletivo, como, por exemplo, a construção de uma casa. Sobre o assunto da coletividade, há nos dados do acervo do Fundo Bibliográfico que:

(...) o dono da casa convidava os dançarinos e tocadores para oferecer esta dança àqueles que o ajudaram, enquanto era preparada a comida para todos. Conforme podemos aprender, e o mesmo nos declararam os velhos, esta dança exaltava o valor do trabalho coletivo e realçava a importância da ajuda mútua para o bom desenvolvimento dos trabalhos.

Esse batuque é dançado pelos homens e, segundo Francisco José, “as mulheres não fazem parte porque são vítimas de ciúmes dos companheiros” (Tamele, 2002:122). Essa

situação também foi detectada na dança *nlupato*, em Nampula, e demonstra a forte repressão dos homens em relação às mulheres.

Durante o desenrolar da dança, os dançarinos vão entoando canções, acompanhados pelo rufar dos tambores:

Nos instrumentos têm dois tambores com o nome *tchutchu* ou *txuntxu* ou *ntuntxu* (tambor médio) que são tocados com duas varetas compridas; o tambor maior chamado *petheni* ou *patheni*; e, finalmente, o *m'lapa* ou *n'lapa* (bataque pequeno que é colocado dentro de uma panela de barro). O tocador do *m'lapa* necessita de ter grande maestria, pois ao mesmo tempo em que toca o *m'lapa* introduz e tira-o da panela, com movimentos de pernas, para variar o som e toca também um pequeno tambor que tem amarrado na perna. Um *xoro* (bataque menor); e outro chamado *raveta rani*. Nas pernas usam um conjunto de chocalhos. Na cintura usam um cinto de onde pendiam diversas peles de pequenos animais e dezenas de guizos feitos de chapas metálicas, chamados *marrepe* (*Revista do II Festival Nacional de Dança Popular*, p. 48).

Em Nampula, o coreógrafo Omar Sayid falou-me em entrevista sobre o *marrepe*. Declarou que era uma indumentária muito usada em várias danças do norte e que servia para evidenciar a gestualidade das ancas. Penso que o pano ou lenço que observei nas danças que conheci no norte seria uma adaptação do *marrepe*, na qual amarravam uma capulana na cintura para servir de saia e por cima desta prendiam um cinto ou pano dobrado, dando destaque, de fato, ao movimento de meneios das ancas.

Sobre o vestuário, as informações se repetiram. O traje deixava o tronco nu e as pernas traziam um conjunto de chocalhos feitos de frutos. Na cabeça os dançarinos utilizavam um enfeite feito com bico de pássaro e uma capulana, com o mesmo estampado das mulheres, que usam fazendo uma saia e um cinturão chamado *marrepe*. Infelizmente, hoje em dia, nem todos os dançarinos usam o traje a rigor, muitas vezes por dificuldade em arranjar todos os adornos referidos (*Revista do II Festival Nacional de Dança Popular*, p. 48).

A coreografia é bastante vigorosa, destacando-se movimentos da cintura, das ancas e das pernas. Dança-se em fila com os instrumentistas na frente (Tamele, 2002:121). Levanto, como hipótese, que essa dança *nsiripwiti* também seja conhecida como *nlupato*, que vi em Nacala Porto, pois muitas informações convergem, como o cinturão chamado *marrepe*, o fato de os homens dançarem mais e a coreografia ser vigorosa. A dança que conheci em Nacala

era a única em que havia vigor e precisão nas ancas, diferentemente das outras que conheci, como *kacia* e *cinema*, que eram dançadas por mulheres.

Niketche ou Niquetxe

A dança *niketche* é muito difundida pelos grupos tradicionais em Maputo, na Escola Nacional de Canto e Dança e na Companhia Nacional de Canto e Dança. Foi um batuque em que pude dançar no grupo Wuchene, com a bailarina Judite Novela, e com o qual, vivenciei em meu corpo, percebi relações de seu sapateado com a dança do coco e de sua umbigada com o jongo. Fui informada de que era a dança do amor, da fecundidade.

Os dados com entrevistas do acervo do Fundo Bibliográfico apresentam o nome da dança com as consoantes k e q. A revista e programa dos festivais utilizaram a letra q, e Tamele e Paulina Chiziane usam a letra k, que será minha escolha para utilização neste trabalho.

As referências encontradas afirmam que é uma dança tradicionalmente praticada por grande parte da população do noroeste da Zambézia, mais especificamente do distrito de Gilé, ou Gorué, e foi se expandindo para outras cidades durante o período colonial, acompanhando o movimento dos trabalhadores no trabalho forçado das plantações de chá.¹⁶⁰

No livro, *Danças tradicionais da Zona Norte de Moçambique*, havia a informação de que, antes do período colonial, esta dança era executada em rituais fúnebres, mas também em datas festivas, cerimônias de pedido de chuva, fim de colheitas e ritos de iniciação (2002:104).

A feitura desta dança dependia da disponibilidade dos dançarinos. Inicialmente dançava-se a qualquer altura do mês, após a chegada dos latifundiários é que a dança começou a sofrer transformações quer na encenação ou na coreografia, inclusivamente ao tempo da sua execução. Os meses em que se fazem a dança predominantemente são os meses de junho, julho, agosto e setembro; por ser um período em que os camponeses encontram-se semi-disponíveis da produção agrícola (Fundo Bibliográfico).

¹⁶⁰ Estas informações foram extraídas de uma revista do *Grupo Nacional de Canto e Dança*. Realização: Instituto Nacional de Cinema.

Em todas as referências pesquisadas foi encontrada a informação de que antigamente a dança *niketche* era dançada por ambos os sexos. Atualmente, em Maputo, tanto no grupo Xindiro quanto no Wuchene, ou na Escola Nacional de Canto e Dança, essa informação estava coerente com o que de fato acontecia.

Os tambores têm vários formatos e tamanhos, como *n'lapa*,¹⁶¹ associado a uma panela de barro; o *npetxene*, pequeno tambor amarrado na perna; e o terceiro, o *mukhunhary*, um tambor maior com uma pele de *ntabwe* (espécie de lagarto cuja pele é muito apreciada para o forro dos tambores). O *ngotxo* é um tipo de chocalho feito de latas ligadas umas às outras e o *nlope* ou *etomopi* é um chifre que serve de apito para chamar as populações vizinhas para participar.¹⁶²

Os textos de Tamele informavam que as vestimentas dos dançarinos eram “saias de pele de animal e latas nos pés”, mas atualmente o uso da capulana é determinante na indumentária de muitas danças, variando as estampas e os modelos das saias e blusas (2002:104).

A informação que encontrei sobre a gestualidade, foi que “a coreografia é exibida em círculo, destacando-se os movimentos do tronco, das ancas e das pernas” (Tamele, 2002:104). O Fundo Bibliográfico trouxe mais detalhes:

Os dançarinos acompanhando o som dos tambores, dançam, fazendo movimentos bruscos, piruetas e, durante a execução da dança os dançarinos são portadores de uma vara. Mímica e o teatro são características desta dança, sobressaindo também alguns mascarados (com máscaras de casca de árvore enfiadas na cabaça) que fazem piruetas no meio da roda pelos outros dançarinos.

Minha experiência com a dança foi ver o *niketche* em apresentações, então não via o formato da roda, como Tamele comentou, mas sim de frente para o público. Também não presenciei os mascarados e a representação que encontrei em dados do Fundo Bibliográfico.

¹⁶¹ Este tambor é observado em diversas danças como *nsiripwiti* e também presenciei na dança *cinema* em Nacala Porto.

¹⁶² Estas informações foram extraídas das seguintes referências: *Danças Tradicionais da Zambézia*, 2010:35; *Revista Festival Nacional de Dança Popular*, 1978:49 e o livro *Algumas Danças Tradicionais da Zona Norte de Moçambique*, 2002:104.

Na apresentação do grupo Wuchene, a coreografia trazia o início com movimento das mulheres. Em seguida elas saíam e os homens entravam e, no final, dançavam juntos. Percebi que o movimento dos homens é mais saltado e forte e o das mulheres é um deslizar das ancas para o lado direito e esquerdo, com a perna direita acompanhando o movimento e uma marcação com a perna esquerda, em que o pé esquerdo assinala o tempo forte. No entanto, em ambos havia o movimento da pelve para frente, marcando a umbigada.

Semba

O livro *Samba de umbigada*, de Edson Carneiro (1961:45), e o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo (1998:893), indicam que Alfredo de Sarmiento registra que a palavra *semba* seria o nome com que os angolenses designavam a umbigada. Nei Lopes, no livro *Novo Dicionário Banto do Brasil*, escreve no verbete *semba* que é uma “expressão musical que constitui a espinha dorsal e a corrente principal da música popular brasileira” (2012:226). O fato é que, no Brasil, *semba* é informado como dança de roda com umbigada, ou ritmo originário do samba. Atualmente não ouço falar dessa dança, mas ela tem o valor de uma gestualidade embrionária, relacionada aos povos bantus e à diáspora africana. Por meio de alguns vídeos no YouTube sobre o *semba* de Angola,¹⁶³ percebi que, pelo menos atualmente, se tratava de uma dança de salão que talvez tenha embranquecido devido à colonização, saindo do lugar de batuque para os salões mais nobres, o que também aconteceu com o lundu. Entretanto, Fábio Simões, pesquisador de instrumentos étnicos e artesão de instrumentos, declarou ter tomado conhecimento, a partir de um filme¹⁶⁴ que se passa no interior de Luanda, em Angola, que o *semba* antigamente era feito em cortejo e com o uso somente de instrumentos de percussão, como o tambor *ngoma*, o tambor de fricção *puíta*, o *dicanza* (uma espécie de reco-reco) e o *hungo* (parecido com o berimbau da capoeira no Brasil). Há, inclusive, o movimento de retomar o modo como era feito antigamente, o que,

¹⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=OyMWGm2y-IM> / https://www.youtube.com/watch?v=D_kTbbeAtfM (Dança Semba Angola). Acesso em 10, fev.2014.

apesar de não ser o foco do trabalho, é curioso para uma busca mais aprofundada sobre a dança no território africano.

Existe *semba* em Moçambique? A princípio achava que esta dança acontecia somente em Angola, porém, segundo Maria Luiza Mugalela, “a música é em Angola, mas a dança é de Moçambique”.¹⁶⁵ O fato é que havia um jeito de dançar, com certo sapateado miudinho ou até mesmo um requebrar nas ancas, que me fazia lembrar uma gestualidade muito semelhante à do samba de roda brasileiro.

Os textos do Fundo Bibliográfico e da *Revista do Grupo Nacional de Canto e Dança* se repetiam e revelavam que a origem da dança *semba* em Moçambique é na província de Sofala, no centro do país, e que “a dança exprime o sentimento de jovens apaixonados. O rapaz corre para pegar a rapariga. Esta se esquiva e o rapaz cai, mas mais tarde acabam por se entender”. Já David Abílio, fundador da Companhia Nacional de Canto e Dança, afirmava em seu texto que a dança era “alegre, bela e movimentada” (2000:9). Não foram encontradas informações a respeito dos instrumentos, mas constatei uma variedade de tambores durante as aulas de *semba* e nas apresentações do grupo *Wuchene*.

A primeira vez que assisti a essa dança em Moçambique foi durante uma aula na Escola Nacional de Dança. Imediatamente percebi a virtuosidade pélvica, um meneio nos quadris de maneira lateral, podendo ser enfatizado o movimento para os dois lados ou somente para um dos lados. Primeiro as alunas executaram o passo das mulheres, depois dos homens e, em seguida, fizeram pares representando as figuras masculina e feminina, já que não havia meninos na turma. Os movimentos dos homens são definidos mais pelos saltos e pela marcação de sapateado dos pés; os das mulheres, por meneios das ancas.

Quando fiz aula com Judite Novela, percebi que o movimento dos pés na *semba* era mais alargado e para os lados. No *semba* os pés vão mais para frente e com passos menores e mais arrastados, por mais que o quadril vire um pouco para o lado. O movimento do quadril na *semba* era todo circular para os lados, como se formasse um oito deitado, de maneira contínua. Apenas no momento da umbigada à distância é que havia um movimento mais

¹⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=FGMqM4GSMPC> . Na minutagem 17:41 até 18:40 tem a dança *semba*. Acesso em 15, fev. 2014.

¹⁶⁵ Essa informação de Maria Luiza Mugalela surgiu a partir da transcrição de entrevista realizada na Escola Nacional de Canto e Dança.

preciso. Junto com as pernas há um movimento circular dos braços para frente. Quando o braço direito vai para frente, a perna correspondente dá apoio ao corpo do mesmo lado, e a outra perna sustenta o peso. O movimento dos braços busca o equilíbrio para o corpo junto com o torso, que se inclina um pouco para frente.

N'galanga, ou ngalanga

Segundo o programa do I Festival Nacional de Dança Popular, a dança *ngalanga* é originária da região de Zavala, em Inhambane, povo *chopi*. É uma dança de guerra, por ter uma relação de vitória e combate, mas nas pesquisas do Fundo Bibliográfico também pode ser considerada de alegria, pois celebra o regresso dos guerreiros após a vitória.

Foram encontradas várias informações sobre esse batuque no período colonial, pois “tentaram colocar essa dança como dança de resignação e derrota, mas o simbolismo dela é muito forte e ficou marcado mais com a presença da força da vitória”.

O nome *ngalanga* é recente, antes esta dança tinha como nome *nginha*, na sua execução as mulheres utilizavam como instrumentos musicais um batuque, chamado *ngoma* e batiam as palmas das mãos acompanhadas de canções. Com a penetração colonial, nas zonas onde se executavam a dança *nginha*, as mulheres deixaram de executá-la porque as estruturas coloniais não deixavam. Assim, esta dança tomou outra forma e passou a ser dançada por homens daí deram o nome de *ngalanga* como ficou sendo reconhecida.

Assim como “no período pré-colonial não utilizavam nenhum instrumento senão os paus que batiam para marcar o ritmo e *umpundo*”, ou *shodi* (chifre do antílope impala), que foi substituído pelo uso do apito. Com o decorrer do tempo, esses paus foram sendo trocados por “cascas de árvores, troncos ocos e depois estes foram cobertos de peles, se transformando nos tambores” e, a partir dessa altura, o *ngalanga* passou a ser acompanhado por três tambores:

O *mutchinga* – parece um pilão cuja entrada foi coberta com uma pele; o *chikluelu*, *chikhuluo* ou *chikulu* – tambor maior coberto no topo por uma pele – hoje se usa o tambor de uma grande lata que guarda óleo diesel; o *chindroma* ou *chindzomana* – tambor pequeno com trinta cm de altura e um palmo de largura. Utiliza-se também a *mbila* ou *timbila* e o *shodi* ou

umpundu, um chifre pequeno de gazela ou impala, que na guerra era usada para acordo com diversos apitos.¹⁶⁶

Segundo os registros do acervo de entrevistas do Fundo Bibliográfico, a vestimenta lembra a roupa dos guerreiros, com “fibras de casca de árvore e penas de avestruz para despistar e confundir o inimigo”, mas hoje, são utilizados elementos como linha de lã e capulana. Nessa dança, os dançarinos formavam um “semicírculo e dançava-se um a um e, depois de todos terem dançado, dançavam todos em conjunto, cada dançarino saltitava de forma violenta”.

A dança *ngalanga* impressiona pela rapidez dos movimentos dos ombros e braços para frente e ao mesmo tempo a bacia fica solta com pequenos movimentos para frente e para trás. Foi a gestualidade que encontrei mais dificuldade de executar por se tratar de um movimento pouco usual em relação às danças afro-brasileiras da investigação. O que me chamou a atenção foi esse movimento em que a umbigada se torna frequentemente rápida e com uma gestualidade menor e sem sair do lugar. Os braços ficam um pouco dobrados e realizam um movimento forte e rápido para frente e para os lados, como se quisessem afastar ou tirar algo que estivesse à frente. Os outros movimentos trazem um deslizar das ancas, sempre com os joelhos flexíveis. A umbigada está principalmente neste movimento rápido e sequencial que descrevi anteriormente.

Zore

Não tive a chance de dançar o *zore*, mas como foi mencionado por várias pessoas e tive a oportunidade de conhecer a dançarina Judite Marenguiça (outra dançarina com o nome Judite; a outra é do grupo Wuchene), consegui alguns vídeos no estado de Inhambane que, segundo os dados que mencionarei, são dessa dança, portanto achei importante incluí-la. Essa dançarina, indicada por um aluno de música da ECA, nasceu na cidade de Maxixe, no estado de Inhambane, Ela afirmou que as mulheres da sua terra usavam a capulana e por cima colocavam um pano chamado *queca*, para que, na hora em que dançassem, as ancas e as

¹⁶⁶ Essas informações foram encontradas no folder do *II Festival Nacional de Dança Popular* (2002:9) e nos relatos do Fundo Fundo Bibliográfico de Moçambique.

nádegas chamassem atenção (parecido com o *marrepe*, que indiquei anteriormente como tendo o mesmo objetivo de destacar o movimento das ancas).

Judite Marenguica afirmou que seu grupo, cujo nome também era *Zore*, constituído por mulheres de Inhambane residentes em Maputo e se apresentava em qualquer época, “nas comemorações de 25 de setembro, 25 de junho,¹⁶⁷ em 7 de abril, Dia da Mulher Moçambicana, e também em 8 de março, Dia Internacional da Mulher”. Sobre a dança, fez alguns comentários interessantes como:

É uma dança em roda com espaço para os instrumentos e vinham de duas em duas e dançavam no meio, saíam sempre uma de cada lado, tocavam o umbigo e dançavam para os tambores. A dança é principalmente a partir das ancas, não mexia a parte de cima do corpo, ficando no mesmo lugar, somente a mexer. Disse que a região do umbigo é chamada como minha panela que minha mãe me deu, pra fazer minha comida e não é para fazer o homem me enciumentar e que as mulheres provocavam muito os homens.¹⁶⁸

Perguntei se essa panela se referia ao umbigo ou à *conha*, ela disse que era a *conha*, ou seja, o órgão sexual da mulher. Lembrei-me também da panela de barro que havia nos instrumentos da dança *cinema*, de Nacala Porto, e *nsiripwiti*, também da região norte.

É uma dança que antigamente era executada pelos *bitongas*¹⁶⁹ para comemorar o fim das colheitas, principalmente nas noites de lua cheia, pois esta constituía um símbolo da fertilidade. Simbolizava também uma expressão de “fertilidade em geral para a vida da comunidade, especialmente para a vida das mulheres, crianças e do gado” (Marney, 1980:35).

Para marcar o ritmo utilizam-se cinco tambores, tocados por três homens: um toca o tambor grande, o *giklulu*; outro, dois médios, os *kirissi*, e mais dois pequenos; e um terceiro, o *m'pundo* (chifre de impala). Mais recentemente, esta dança passou a ser acompanhada de *xakala*, instrumento feito com latas de zinco. Enquanto dançam, as mulheres utilizam apitos e chocalhos (*nzela*), feitos com latas de leite e preenchidos com sementes. As canções tiveram sempre como tema dominante a crítica social (*Programa do I Festival Nacional de Dança Popular*, p. 23).

¹⁶⁷ Dia 25 de setembro de 1964 foi quando oficialmente se iniciou a guerra da Frelimo contra o poder colonial e 25 de junho de 1975 é a data em que Samora Machel junto com seu partido conseguiram a independência do país, se tornando República Popular de Moçambique.

¹⁶⁸ Entrevista realizada na ECA com a bailarina Judite Marenguica.

¹⁶⁹ *Bitonga* ou *gitonga* é um povo que forma a língua dos nativos da província de Inhambane (Ngunga, Armindo. 2004:29).

Segundo as entrevistas do Fundo Bibliográfico:

Normalmente eram executadas por mulheres em movimentos trepidantes das ancas, nádegas, barriga e pernas, enquanto os homens tocavam os tambores. As dançarinas formam um semicírculo, com os tocadores à frente, e entram, duas a duas, para o meio, disputando entre si a primazia de continuar a dançar com as outras.

Nas gravações do estudante Joaquim Borges Gove, da ECA, realizadas em visitas aos grupos de *zore* nas cidades de Jangamo e Cumbana, no estado de Inhambane, observei uma movimentação em que o elemento da brincadeira era forte, e tanto homens quanto mulheres dançavam remexendo as ancas em duplas. Quando homens dançavam com mulheres havia uma gritaria, porque o homem brincava com a situação de conquistar a mulher. Havia também momentos em que traziam movimentos da dança *ngalanga*, por ser também da região de Inhambane.

Essa dança me lembrou da dança *cinema*, que assisti em Nacala Porto, pela movimentação das ancas – tremendo na frente dos tambores e de acordo com sua pulsação. A umbigada está nesse lugar do movimento das ancas, vibrando em diálogo com os tambores e os pares, mas não é uma umbigada precisa, pois o movimento acontece incessantemente, muitas vezes parado no lugar e mexendo somente as nádegas e a região do ventre.

Marrabenta

No dia em que cheguei a Moçambique soube da existência da *marrabenta* por meio de cartazes nos centros culturais, mas ainda não imaginava que ela faria parte de minha pesquisa. Percebi que eram dança e música bem populares de Moçambique, tornando-se símbolo nacional cultural e tendo, inclusive, o Festival Marrabenta, iniciado em 2007, envolvendo grupos e cantores do Sul de Moçambique, demonstrando a enorme popularidade da dança e da música no país.

Sobre essa dança há diversas referências bibliográficas comparando-a a outras danças, pois é a mais conhecida em Moçambique e fora do país também. Há o livro *Marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002*, de Rui Laranjeira, lançado neste ano de 2014; o livro *O*

folclore moçambicano e suas tendências (2009), de José Craveirinha, com artigos sobre a *marrabenta*; a monografia, ainda inédita, do músico Timóteo Francisco Lídia Couche,¹⁷⁰ com o título *Transcrição e análise musical: subsídios para o estudo das características musicais nas obras de compositores da marrabenta, 1930 à 2010*, que fornece dados importantes sobre o desenvolvimento da análise musical, tendo em consideração seu registro em partitura; além disso, o ARPAC está produzindo um livro sobre a *marrabenta*, que será lançado provavelmente neste ano.

O termo *marrabenta* é originário das línguas portuguesa e *ronga*, através da junção da palavra “rebentar”, do português, com o prefixo “ma”, do *ronga* (Craveirinha, 2009:52-53). Rui Laranjeira¹⁷¹ afirma que também está relacionado com o ato de arrebentarem as cordas das violas na execução musical (2005:13).

Laranjeira aponta que a *marrabenta* surge nas zonas mais rurais, nas proximidades de Maputo, em Marracuene, Manica e Gaza, e é resultado das “migrações de jovens adolescentes”, em seguida ganhando espaço na cidade, que ainda chamava-se Lourenço Marques, no período colonial (2005:18).

A *marrabenta* está inserida no cotidiano boêmio de Maputo, e todos sabem dançá-la e misturam passos de *kuduro* angolano, de ritmos tradicionais, como a soltura dos ombros da *ngalanga*, com o remelexo do quadril da *marrabenta*. A dançarina Judite Novela declarou que a *marrabenta* tem “passos muito variáveis e que esses movimentos estão presentes na vida social noturna”. Uma dança de conquista, da noite, onde cada um também reinventa passos no improvisado da pulsação.

José Craveirinha afirma que a *marrabenta* no período colonial “ganhou raízes na boémia suburbana da capital e que estaria fazendo a sua entrada nos ‘salões’ da cidade de cimento”. Foi uma das poucas danças moçambicanas permitidas pela elite portuguesa, ocupando cabarés, clubes e casas noturnas, conseguindo dialogar com a sociedade como um

¹⁷⁰ O músico moçambicano Timóteo Couche e João Cabral em conjunto com o músico carioca Sergio Castanheira têm um projeto musical chamado Marrabenta, um show com a mistura da *marrabenta* moçambicana com o samba brasileiro. E no ano de 2013 estrearam em Maputo, também viajando para o Brasil, nos estados da Bahia e do Rio de Janeiro. Tanto Timóteo quanto João são professores de música na ECA, na Universidade Eduardo Mondlane.

¹⁷¹ Foi encontrado um link sobre o escritor Rui Laranjeira falando sobre a dança *marrabenta* - <http://www.verdade.co.mz/cultura/44175-ninguem-criou-a-marrabenta-rui-laranjeira>. Acesso em: 10, mar. 2014.

todo, da elite aos mestiços. Craveirinha revela que os melhores intérpretes eram esses mestiços e negros “desruralizados” (2009:44).

A *marrabenta* era um “produto da assimilação cultural dos indivíduos urbanizados e destribalizados”, “daqueles que, devido à aculturação que sofreram no meio urbano, ficaram excluídos da participação da música tradicional” (Marney apud Laranjeiras, 2005:10). A *marrabenta* é uma dança que traz uma sonoridade mais urbana, com instrumentos de sopro e corda em conjunto com os tambores tradicionais moçambicanos. É o primeiro produto disseminado pelo país com a cultura mesclada do tradicional moçambicano às influências europeias e americanas.

Desde o tempo colonial, na capital Maputo, a *marrabenta*, através da Associação Africana e do Centro Associativo dos Negros, era apresentada para pessoas de todas as camadas sociais e ganhou força nos bairros mais populares, como Mafalala e Xipamanine.

É o ritmo que mais tem gravações em CDs, como as dos grupos mais jovens: “Orquestra Marrabenta Star Moçambique e o Grupo RM, nomeadamente, Wazimbo, Chico António, António Marcos, Stewart Sukuma e Mingas” (Couche, 2010:17) e os precursores João Domingos, Young Issufo, o chamado “rei da marrabenta”, e Fani Mubango Mpfumo (2005:56).

Todos os grupos tradicionais que conheci dançavam a *marrabenta*, que é um ritmo que se compara ao samba no Brasil, um símbolo nacional. Tive a oportunidade de assistir e dançar inúmeras vezes em festas, com o grupo Wuchene ou em shows no Gil Vicente e no Lima’s bar, situado no bairro da Mafalala. A dança tem um passo chamado *xitlacula-guinha*, “o único em que os pés saem do chão através de um saltinho e um meneio preciso com a bacia” (Craveirinha, 2009:54) – esse movimento é um passo que o dançarino dá para o lado direito de maneira saltitada, deixando as pernas entreabertas, e em seguida projeta a bacia para frente, realizando uma umbigada no lugar e depois repetindo para o outro lado, e assim sucessivamente, também revezando com outros passos. Pode-se realizar esse passo de frente para um par ou em fila, ao lado dele. O que achei interessante na gestualidade é que esse movimento da bacia era sutil, mas, mesmo assim, carregado de sensualidade.

A marrabenta é uma dança cheia de vivacidade e cujos passos se caracterizam pelo deslizamento dos pés lateralmente, ao mesmo tempo em que se movimenta para os lados no sentido anteroposterior ao da região pélvica. Os pares executam os passos de frente ou rodeando-se, mas nunca estabelecendo contacto físico. Dependendo da virtuosidade dos dançarinos, nota-se a variedade de passos, respeitando sempre o estilo peculiar da marrabenta, não só na posição dos pés como na diversidade dos gestos: ora mãos nas ilhargas, ora apoiando as palmas atrás da cabeça, ora estendendo os braços como que num largo amplexo, tudo, porém, subordinado ao ritmo e à melodia (Craveirinha, 2009:53).

Durante o período que residi em Maputo, tive a oportunidade de participar do Festival da Mafalala, no dia em que estavam presentes intelectuais como Rui Laranjeira e músicos, dançarinos e dançarinas precursores da *marrabenta*.

Foi muito bom escutar pessoas com seus 60 anos, falando do período colonial e depois da Independência. A relação intensa da *marrabenta* no período colonial e a relação de preconceito no período da Independência com a Frelimo, que dizia que era dança de cabaré. Soube que no tempo colonial também se dançava muito salsa, rumba, *chá-chá-chá* e *twist* com influências de outros países. Reclamavam que Moçambique não preservava sua cultura tal qual outros países africanos, como Angola, em que os ritmos locais tocam nos bares. Aqui os jovens não se interessavam. Somente agora, com a cantora popular Neyma, designada a rainha da *marrabenta*, que muitos jovens deram atenção. As dançarinas disseram que a maioria fazia ginástica olímpica, o que me faz pensar como a dança tradicional africana está ligada aos esportes e à resistência física.

Outro dado interessante foi escutar as reclamações das muitas mudanças na dança, a transformação do figurino e a dança que se tornou mais sensual, assim como escutar estes senhores falando de suas histórias e suas vidas com muito estilo e gosto do que haviam vivido.

As dançarinas mestras¹⁷² Madalena e Erlane destacam que o bairro da *Mafalala* era muito bonito e cuidado e que havia africanos da Guiné, de Cabo Verde, de São Tomé e Príncipe. Era uma grande mistura, pois havia até os brancos, donos dos estabelecimentos que vendiam comidas. Agora o poder prevaleceu e o bairro empobreceu, pelo descuido de sua história e de seu território, que sofre com as cheias das chuvas e a falta de estrutura (diário pessoal, nov. 2012).

A dança é de fato muito alegre e sensual. Outro movimento em que as ancas têm um papel importante é quando os pés marcam para um lado e depois para o outro, com a bacia

¹⁷² Timóteo Couche realizou uma entrevista com Stewart Sukuma, músico reconhecido em Moçambique e ele afirmou que Zagueta foi o melhor bailarino de *marrabenta*, foi quem inventou o estilo de dança e Muxina foi quem dançou a marrabenta com maestria (2010:58).

balançando para frente e para trás, com a cintura sustentando a fluidez da pelve e os pés deslizando no chão. Traz a umbigada no passo *xitlacula-guinha*, além da relação com as ancas, através de seus meneios.

Há outras danças que não pude pesquisar, mas que também têm uma relação com a gestualidade das umbigadas, como *xingonbela*, *nhambalo*, *parampara* e *n'fena*.¹⁷³

2.7) Ponte criativa entre a dança tradicional e contemporânea em Moçambique

Assim que assisti o bailarino Idio Chichava dançar em um espetáculo, chamado *Xikheleni* – que, em português, significa profundo –, durante a Semana de Dança Contemporânea em Maputo, comecei a me perguntar por que havia gostado tanto do que tinha visto, por que a presença daquele bailarino prendeu tanto a minha atenção? Havia uma proposta estética, em que dançava ao som de um baixo e de um tambor ao vivo, com movimentos que traziam uma presença que há muito tempo não observava em espetáculos de dança contemporânea no Brasil. Fiquei com aquilo na cabeça e então comecei a perceber que

¹⁷³ Durante a pesquisa foram mencionadas outras danças, como a *xingonbela*, a dança *nhambalo*, *parampara* e *n'fena* como gestualidades que tivessem umbigada, porém não houve tempo para conhecê-las e por isso divulgo algumas informações sobre elas neste rodapé. Os conteúdos disponíveis sobre a dança *xingonbela* são de alguns artigos do poeta Craveirinha, do mesmo livro *O Folclore Moçambicano e suas tendências* (2009:187-190). Esse batuque tem o significado de namoro e divertimento. A dança organiza-se em duas filas, com mulheres e homens frente a frente e cada parceiro realizando um “clássico movimento pélvico anteroposterior bem marcado” (2009:187), que suponho ser a umbigada à distância. Atualmente existem instrumentos de sopro e corda, entretanto, não consegui referências do nome dos tambores. Os dados do Fundo Bibliográfico, explicam que é uma dança da província de Gaza, apesar de Craveirinha ter exposto como também acontecer na cidade de Maputo, sendo executada à noite como divertimento da juventude, não se integrando a nenhuma cerimônia ou ritual. Afirmava que junto com os tambores, havia o batimento de palmas acompanhadas de canções. A evidência da umbigada fica clara no movimento em que Craveirinha afirma como “movimento pélvico anteroposterior”. Tenho como hipótese, que assim como a *marrabenta*, seja uma dança realizada em festas e casas noturnas, em que seus passos se misturam com outras gestualidades com influências diversas.

A dança *nhambalo*, segundo o livro *Danças Tradicionais da Província da Zambézia*, é uma dança dos ritos de iniciação feminina, que serve também como tratamento de cura de doença feminina, realizada durante a cerimônia *othithia*. Dançada em círculo, deslocando-se duas mulheres de cada vez, em um vai e vem, entrando e saindo da roda (2010:2).

A dança *parampara*, segundo Tamele, é ligada a ritos de iniciação femininos, com origem na cidade de Angoche, norte do país. Esse termo *parampara* em macua tem a conotação de ser “dança de mulheres ou batuque de mulheres”, com a presença delas na dança e na batucada. A coreografia consiste em “mexer e exibir o traseiro”, enquanto se inclinam para os lados, em movimentos lentos com os braços semiestendidos para frente (2002:101). Esta movimentação pode ter relação com a dança *kacia* e *cinema* que conheci em Nacala Porto, assim como, com a *nsiripuiti* também da região norte.

A dança *n'fena* é dos rongas, ou seja, da região da capital de Maputo. Craveirinha afirma que é dançada de maneira parecida com a *marrabenta*, (2009:193-202). Em grupo ou sozinho, o homem “frente a frente com a dama”, com movimentos de uma alegria “irreprimível”. Essa palavra *n'fena* significa macaco, trazendo um humor grotesco, com movimentos muito semelhantes ao “charleston¹⁷³”, em que a *marrabenta* também tinha influência. E pelo que Craveirinha expõe acontecia em festas bem dançantes e animadas.

havia uma ligação na presença desses corpos de bailarinos de Moçambique, que transitavam em linguagens diferentes: o tradicional e o contemporâneo.

Refletindo que as técnicas corporais estão interligadas com as diversas vivências do cotidiano, desde as ações habituais mais simples, como a posição que sentamos e o modo como andamos, e que são “técnicas adquiridas” – conceituadas por Mauss – que estão impregnadas no corpo do indivíduo, chega-se à conclusão de que todos os corpos possuem técnicas relacionadas à educação do indivíduo e aos valores culturais de sua sociedade. Marcel Mauss conclui, em suas pesquisas e observações sobre a noção de técnica corporal do corpo, que “não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição” (1974:217). Essa afirmação nos traz uma observação para o quanto a família africana valoriza a transmissão oral de seus costumes e crenças e agrega seus filhos, de maneira que o hábito que o corpo tem seja o principal instrumento de reconhecimento de valores, divergindo das sociedades ocidentais, que separam o corpo da concepção de pessoa, como afirma David Le Breton contrapondo as sociedades africanas.

O homem africano tradicional está imerso no seio do cosmos, de sua comunidade, ele participa da linhagem de seus ancestrais, de seu universo ecológico, e isso nos fundamentos mesmos do seu ser. Ele permanece uma espécie de intensidade, conectada a diferentes níveis de relações. É deste tecido de trocas que ele tira o princípio de sua existência (2012:37).

Essas qualidades de intensidade e de verdade na cena apontam para o fato de que, quando Idio dançava, eu não observava somente o corpo dele dançar, mas várias relações dele com os ancestrais. Depois do espetáculo, ele comentou que esse trabalho estava relacionado as suas memórias, e percebi o quanto estava interligado com suas histórias pessoais e imbuído de verdade cênica. Ele comentou: “tens que afirmar alguma coisa, senão não tem o sentido que é pretendido, não podes ser superficial, na dança tu estás lá e fazes a coisa!” Essa verdade é uma inteireza em se colocar em cena. Sua gestualidade estava impregnada de energia, como se usasse do corpo tudo o que podia dar, prendendo assim a atenção e estimulando o olhar pela paixão com que executava os movimentos.

O corpo africano já traz muitas habilidades devidas à educação que se constitui junto com a arte, sejam técnicas de dançar, tocar, cantar ou até mesmo de ajudar a mãe nos afazeres da casa, como pude observar em casas no interior de Nampula, em que as crianças já

carregavam baldes para tomar banho ou buscavam alimentos na feira para cozinhar, trazendo uma independência e liberdade no corpo.

Se “técnica é uma atividade prática associada ao aprimoramento de alguma habilidade do corpo que, de imediato, é tratada como uma atividade mecânica” (Katz, 2009:26) e a noção de técnica adquirida se relaciona com os hábitos apanhados no percurso de vida, pretendo discutir o quanto essa experiência de vida forma uma base para o “fazer artístico”, no caso a dança, independentemente do estilo, e como essa técnica adquire verdade pelo fato de o artista utilizar ferramentas que são alicerces de sua própria história.

O primeiro elemento que se firma na força dessa expressão está na base dos pés no chão, trazendo uma permanente identificação com a terra, elemento fundamental para entender vários aspectos da importância da dança para a cultura africana. Esse chão, essa terra, simbolizam a fertilidade, a mãe que concede os nutrientes, lugar de semear e colher alimentos para a alimentação e ervas para a cura, mas, principalmente, o chão tendo o valor do lugar de nascimento.

Não pretendo aqui colaborar com a reprodução de olhares exotizantes, mas sim demarcar que o valor do chão e da terra em território africano é diferenciado. André Lepecki (2003) compara a relação ocidental europeia com um chão liso e sem história, trazendo uma essência etérea, do elevar-se corporalmente, enquanto que na cultura africana o movimento se inicia pelo seu chão, buscando estabelecer uma relação de perceber suas texturas e sensações diversas. Essa é a forte contradição corporal que paira sobre essas duas culturas.

A verdade cênica expressa no movimento está relacionada a uma expressão de energia vital, há uma necessidade do artista em mostrar sua arte se apropriando dos seus processos de criação, permitindo suas transformações ao longo do percurso e assim dominando o vocabulário de seus movimentos coreográficos. Então, o corpo independente de suas habilidades “é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. A informação se transmite em processo de contaminação” (Katz, 2009:27).

São esses cruzamentos entre as histórias e habilidades das danças tradicionais e a busca por novidades e pela liberdade de expressão que fizeram o movimento da dança em Moçambique se transformar, buscando novos horizontes conectados com informações da atualidade, e assim a dança contemporânea vem marcando a história da dança no país.

De acordo com o que David Abílio, criador da Companhia Nacional de Canto e Dança na década de 1970 e difusor da dança em Moçambique, me apontou em seus escritos e durante uma entrevista, o processo da dança contemporânea em Moçambique se inicia em 1991, com o Projeto Nova Visão, que realizou e apoiou diversas coreografias, sob a direção artística de Casimiro Nyuss. Os objetivos eram buscar novas tendências na criação coreográfica e renovar o trabalho em dança no país, ao mesmo tempo convivendo com o movimento de “preservar a cultura e as tradições das diferentes comunidades moçambicanas” (2011:2), realizando a ponte entre as duas linguagens de dança, de um lado a tradição e o saber coletivo e, de outro, a inovação e o estilo pessoal do artista bailarino e coreógrafo.

Abílio comenta que, em 1977, Maurice Béjart estimulou Germaine Acogny, bailarina senegalesa, na criação de uma técnica “específica baseada em passos de dança e movimentos tipicamente africanos”. Ela misturou os passos de danças africanas com técnicas ocidentais, e sua primeira escola se chamava Mudra Afrique. Atualmente Germaine tem uma escola chamada *Ecole des Sables* (Escola de Areias), onde realiza workshops e trabalhos com diversos bailarinos de várias partes do mundo, tendo discípulos que dão continuidade ao seu trabalho nos Estados Unidos e na Europa.

Qual a diferença de um movimento da dança tradicional para um contemporâneo neste contexto? O tradicional move-se a partir de um conhecimento repassado de geração a geração, o sentido de cada movimento já existe, apesar de reverberar na memória de cada corpo de um jeito específico. Simplesmente é um passo que permanece e ao qual cada bailarino impõe um jeito próprio – uns vão utilizar como ferramenta o jogo e a brincadeira, e podem ser estimulados a criar movimentos mais experimentais; outros vão ficar mais na forma do movimento, sem muita preocupação com as subjetividades que a movimentação traz ao próprio corpo. A dança contemporânea abrange infinitas possibilidades de sentidos e significados para sua gestualidade, tendo questões como o percurso do movimento e o processo de criação como elementos da performance artística, além de produzir subjetividade individual ou coletiva e usufruir do uso de novas tecnologias para recursos de figurino, cenário e iluminação. Apresenta interdisciplinaridade na cena, podendo mesclar teatro, dança e música que também dialoguem com a dança tradicional.

Augusto Cuvilas¹⁷⁴ foi um dos grandes expoentes da dança contemporânea em Moçambique. Ele dirigiu o espetáculo *Raízes, globalização e desafios*, em 1999, no qual, segundo Virgílio Sitole, buscou-se uma “estética híbrida”, no sentido de que “passou a adotar novas soluções coreográficas”, embora se inspirando nas danças tradicionais (livro inédito, p. 15). Desde o início da história da dança contemporânea em Moçambique, suas gestualidades tradicionais serviram como eixo para expressar ideias atuais. Virgílio comenta que Augusto Cuvilas criou um gênero na dança moçambicana chamada “transicional, entre o tradicional e o contemporâneo” (inédito, p. 40), demonstrando a força desse estilo contemporâneo a partir das danças tradicionais.

David Abílio afirmou que, a partir do ano 2000, “Maputo tornou-se local de preferência para realização de residências de formação em dança contemporânea, com artistas vindos dos EUA e da Europa para orientar bailarinos da Companhia Nacional de Canto e Dança”. Lembro aqui que a formação de muitos bailarinos no período da Independência foi em países de regime comunista, como Maria Luiza Mugalela, que estudou na Rússia e licenciou-se em Artes Coreográficas pelo Instituto Superior de Belas Artes de Moscou, e Maria Helena Pinto, que fez formação de dança em Cuba, no Instituto Superior de Arte de Havana, para depois seguir os estudos de mestrado e doutorado na Universidade Paris 8.

Em 1998 o bailarino e coreógrafo Panaibra Gabriel Canda funda o Culturarte,¹⁷⁵ que, mais do que uma companhia de dança, funciona como um centro de desenvolvimento para as artes do espetáculo, particularmente a dança contemporânea.

É um espaço aberto a coreógrafos, bailarinos, artistas independentes e projectos artísticos comprometidos em criar novas linguagens artísticas contemporâneas, por sua vez enraizadas nas tradições de Moçambique e conectadas com o mundo. E que de 2003 a 2007, em parceria com o Festival Danças na Cidade (Lisboa e Bruxelas), a CulturArte introduziu dois estágios de desenvolvimento coreográfico para acompanhar jovens artistas em

¹⁷⁴ Augusto Cuvilas foi um bailarino moçambicano reconhecido internacionalmente que iniciou na Escola Nacional de Canto e Dança, passou a ser integrante e professor na Companhia Nacional de Canto e Dança, posteriormente ganhou uma bolsa para estudar em Cuba e em seguida foi estudar graduação e fez mestrado na Universidade Paris 8, com um trabalho renovador. Infelizmente foi morto de maneira violenta, quando foi confundido com outra pessoa pela polícia e acabou sendo baleado, mas a imagem dele está preservada por todas as influências e aprendizados que ele deixou para o país (Transcrição da entrevista com David Abílio, Maputo, 2014).

¹⁷⁵ Algumas informações foram encontradas no site - <http://www.pamoja-livearts.org/index.php/pt/pamoja-maputo/16-culturarte-maputo>. Acesso em: 12, mar. 2014.

Maputo e Matola, que contou com a presença de vários artistas de África e Europa, entre eles, Boyzie Cekwana, Francisco Camacho, Thomas Hauert, David Zambrano e Faustin Linyekula.

Em 2005 inicia-se a Plataforma Internacional de Dança Kinani, um festival¹⁷⁶ internacional de dança contemporânea, idealizado por Quito Tembe, também produtor da Iodine. O festival acontece bienalmente, tendo realizado em 2013 sua quinta edição. Nos anos em que o festival não se realiza, há uma semana de dança contemporânea, que também funciona para a reflexão sobre a profissionalização e formação dos coreógrafos e bailarinos de Moçambique, por meio da mostra de espetáculos de diversos países e de residências e workshops orientados por profissionais da área da dança e coreógrafos provenientes de companhias profissionais nacionais e estrangeiras. *Kinani* é uma palavra em *changana* que significa dançar – “dancem aí!” em português. Esse festival tem como objetivo promover a dança contemporânea como expressão artística e o intercâmbio cultural.

Esses encontros são fundamentais para a criação em dança contemporânea no país, trazendo a chance de os artistas não só profissionalizarem-se, mas também criarem oportunidades de intercâmbios, fomentando a possibilidade de um mercado de trabalho, mesmo que ainda tímido para a maioria dos bailarinos.

A partir da abordagem dos espetáculos e das experiências de vida de alguns bailarinos de dança contemporânea com os quais convivi em Moçambique, vamos discutir elementos dos quais estes se apropriam das linguagens conectadas às danças tradicionais, propondo releituras dessas danças na contemporaneidade e revendo conceitos a partir de técnicas que fazem parte de suas trajetórias.

¹⁷⁶ Tive a oportunidade de ver variados espetáculos da cultura africana durante outro importante encontro de dança, o *Festival Dance Afrique Dance*, em Johannesburg na África do Sul, realizado pelo Governo Francês, apoiando principalmente os países africanos francófonos e ficou evidente a presença da tradição em alguns movimentos de dança tradicional, assim como o uso de instrumentos percussivos em cena e temas polêmicos ligados à violência humana. É um festival que acontece de dois em dois anos e a cada ano em um país africano diferente.

a) Artistas da dança entre o tradicional e o contemporâneo

Os bailarinos Idio Chichava, Pak, Edna Jaime, Mitozinho e Osvaldo Passirivo, escolhidos para esta investigação, têm como base a dança tradicional, mas desenvolvem uma linguagem contemporânea de dança.

O bailarino Mitozinho, do grupo Wuchene, participa de oficinas e espetáculos em dança contemporânea e afirma que o contemporâneo lhe permite ser mais criativo e fazer as misturas que quiser em relação à dança tradicional. Comentou em uma conversa que “quem tem a dança tradicional, quando dança contemporâneo, tem mais estilo. Quem começa no contemporâneo [tem] mais [dificuldade de] ir para o tradicional”. A dança tradicional traz um tônus para o corpo, no sentido de que “tônus é compreendido como o estado de atenção contínua dos músculos” (Strazzacappa, 2012:82), que permite ao corpo estar atento. A flexibilidade do tônus e a incorporação dos movimentos permitem ao corpo entrar em estado de jogo, tornando-se flexível quando utilizado para outro fim, no caso a dança contemporânea.

O bailarino Osvaldo, do grupo *Mihloro*, diz que o tradicional tem “várias técnicas de como aprender a fazer dança tradicional, porque dança tradicional não é só força, tem a sua técnica, a sua maneira de executar os movimentos”. Essa colocação aponta para a questão de que a técnica da dança tradicional não é somente imitação, pois é preciso ter consciência dos movimentos para depois repetir e, com a repetição, poder jogar com aquela pulsação e qualidade de energia. Comenta que o contemporâneo exige mais dele, pois tem muita força na movimentação, relacionada à dança tradicional, e precisa recorrer a outras qualidades de movimentos. Percebi que, além da questão da qualidade do movimento, o mais complicado para Osvaldo era a concepção do trabalho exigido na dança contemporânea. Por essa razão, ainda não pensava em criar coreografias, e sim dançar para aprender novos códigos e possibilidades, a fim de poder transitar entre essas duas linguagens. Justifica dizendo que o tradicional “é um pouco mais simples e objetivo”. Penso que a dança no contemporâneo exige pensamento e reflexão, enquanto no tradicional é aprender o movimento e dançar, principalmente o tradicional que não é vivenciado em celebrações.

Edna Jaime se apresenta como bailarina e coreógrafa. Iniciou sua formação com dança tradicional em zonas periféricas de Maputo, mas logo começou a participar de uma banda musical, Amor da noite, que também apresentava dança em sua performance. Ela comentou que:

Inventamos uma expressão artística, uma forma de dança que chamamos de Tradicontemporânea. Foi meu primeiro contato com a dança contemporânea, mas de uma forma inconsciente, então a gente fazia todo o processo de criação. Era aquela passagem com a dança tradicional. A gente fazia um processo de improvisação tanto para a música quanto para a dança e depois tentamos juntar o que era conseguido em termos musicais e o que era conseguido em termos de movimento, e era muito importante a dança tradicional de inspiração, mas todos nós criamos algo novo.¹⁷⁷

A ferramenta da improvisação já é uma experimentação para criação de um movimento diferente. Parece-me que a questão de usar o tradicional como inspiração funciona como uma primeira base para deslocar essa movimentação e contextualizar para outras situações.

Edna participou do workshop pela organização Culturarte com a diretora brasileira Lia Rodrigues, que ajudou no processo de aprender novas ferramentas que o contemporâneo trazia, como a possibilidade de improvisar e reinventar movimentos. Em seguida, integrou um núcleo para a formação de novos coreógrafos e bailarinos em dança contemporânea por seis meses, com vários coreógrafos africanos e europeus, e assim surgiu a sua primeira coreografia, que também serviu como trabalho de conclusão de curso, *Niketche*, relacionada não somente à dança tradicional *niketche* como também com o livro *Niketche, uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane. Edna afirma que acredita que suas ferramentas do contemporâneo são principalmente “improvisar bastante para formular exercícios que respondam as questões que eu tenho de base às questões temáticas”. Novamente a questão do contemporâneo se firma enquanto espaço de questionamento e crítica, onde o bailarino tem a oportunidade de afirmar sua identidade de maneira única, trazendo a liberdade como fonte de inspiração.

A maioria das temáticas dos espetáculos de dança contemporânea em Moçambique está muito ligada a questões políticas e sociais, como forma de verbalizar no corpo seus

¹⁷⁷ Entrevista realizada na casa da bailarina Edna Jaime na cidade de Maputo.

contextos históricos de colonialismo e repressão e questões atuais como o tabu sobre o homossexualismo no espetáculo *Ele-Ela*, com criação e atuação do bailarino Macário Tomé – um artista e educador da dança em Moçambique – em conjunto com Osvaldo Passirivo. Tive a oportunidade de assistir a esse espetáculo durante meu regresso ao país e o que mais me impressionou, além do incômodo das pessoas com as imagens exacerbadas dos bailarinos se tocando, foi o fato de observar a exposição daqueles corpos em relação ao tema e como Macário ainda integrou à coreografia os movimentos da dança do mascarado *mapiko*, com pinceladas sutis de sua gestualidade, tornando quase imperceptível sua inspiração a partir dessa dança tradicional. É muito interessante ver como temas atuais convergem com gestualidades tradicionais.

Edna assegura que a dança tradicional para ela é como “meu umbigo” e que “nem se eu quisesse não consigo me desconectar”. Afirma que aproveita a “energia da dança tradicional” que gera uma “presença especial” para as possibilidades que a dança contemporânea traz na criação dos movimentos e que as ferramentas se completam quando “utilizo as emoções que a dança tradicional traz com naturalidade para refletir em que emoções os movimentos podem trazer como efeito”. Ela complementa que trabalha bastante com o centro, com o umbigo, “é o centro da vida, é a questão do cordão umbilical, é a questão da mãe”, e usa como formação de base nos seus trabalhos “o centro como fonte para criar os movimentos, para a transferência de peso, para desenhar linhas no espaço”. Acrescenta que:

Minha forma de ser e de estar é muito conectada com o umbigo, por isso eu digo que pra mim os movimentos e as motivações sempre passam pelo umbigo ou vêm do umbigo. O umbigo é que dá a indicação de um movimento, que pode visivelmente começar pela mão, pelo braço, por um gesto no rosto, mas certamente pode muito bem ter vindo do meu umbigo do meu centro; é por aí.¹⁷⁸

Idio Chichava é um grande bailarino que faz parte atualmente de uma companhia profissional francesa, *Kubilai Khan*, e em todas as férias retorna a seu país para atuar e fortalecer o processo de formação em dança dos grupos de Moçambique. Como já comentei,

¹⁷⁸ Entrevista realizada na casa da bailarina Edna Jaime na cidade de Maputo.

tive a oportunidade de assistir ao bailarino Idio dançando e dando aula. Uma característica que me chamou atenção na maneira com que lidava com os alunos foi a busca pela precisão, pelo detalhe, solicitando que cada bailarino comentasse o que estava sendo feito de movimento, trazendo clareza a partir da fala, e dizendo: “precisamos falar como é nosso movimento para entender todo o seu percurso e suas qualidades”. Perguntava: “que elementos, que bases formaram esta frase? É preciso fixar os movimentos e formar a frase”. Então a dança contemporânea acessa o pensamento de um movimento consciente e detalhado; na dança tradicional, é como se aquela técnica estivesse “esquecida”, de tanto que já está incorporada.

Entretanto, o objetivo da dança contemporânea para atingir um corpo em estado de presença é assimilar as técnicas, os percursos do movimento para que este se interiorize, tornando-se mais orgânico, visceral, com imagens que abastecem o vigor do corpo, as memórias corporais do início das improvisações que originaram aquele acabamento final coreográfico.

Idio afirma que sua escola é a dança tradicional, e foi nesse tipo de dança que aprendeu que “tens que ser firme”, mas foi na dança contemporânea que “comecei a entender a mim mesmo, passei a ver como que é a minha pessoa, o meu individuo na dança, porque não estou a representar um guerreiro, não é?”. Segundo o próprio, a dança contemporânea lhe ofereceu a possibilidade de expor suas crenças e ideias, o que quer dizer para o público, e não simplesmente ficar representando personagens que já existem na dança tradicional. Mas sobre o contemporâneo afirma que o mais importante é que tenha comunicação. Para ele e para muitos professores de dança contemporânea, deve-se simplesmente abrir os olhos e estar na sala. Neste momento cria-se uma relação diferente do corpo em relação a tudo, ao espaço, aos outros bailarinos, a cada parte do próprio corpo. Ao mesmo tempo, aponta a relação entre a dança tradicional e a contemporânea como uma ponte necessária e afirma que utiliza os movimentos das danças tradicionais como ferramenta para a criação de frases no contemporâneo. Por exemplo, quando precisa de um movimento forte, tem na memória corporal alguns tipos de movimento aos quais pode recorrer, mas a questão é abstrair o movimento tal como ele é, e aproveitar a energia de que dispõe.

Para ele não existe a dança contemporânea africana, a europeia, a americana, a asiática, o que existe são as escolas de base, porque no final precisamos mesmo das nossas

tradições e vivências ao longo de nossas trajetórias de vida – este é o material de trabalho mais sensível e importante.

O bailarino Pak começou a dançar na Escola Nacional de Canto e Dança, fazendo balé clássico e moderno e sua grande paixão, as danças e músicas tradicionais moçambicanas. Atualmente trabalha como percussionista no grupo Moticoma e bailarino e coreógrafo na Companhia Esculturas Humanas. Fez workshops com Maria Helena Pinto e Augusto Cuvilas, dois reconhecidos bailarinos e coreógrafos moçambicanos que estudaram em Paris e que, no retorno a Moçambique, mexeram com os alicerces da Companhia Nacional de Canto e Dança, propondo novos olhares e técnicas. Pak fez também diversos projetos em residências artísticas, além de trabalhar em espetáculos no país e na Europa.

A inquietação de Pak passa pela necessidade de fazer uma pesquisa de campo, no sentido de buscar o material que pretende desenvolver misturando as linguagens. Criou um espetáculo chamado *Ultrasecreto*, inspirado na dança tradicional do mascarado *mapiko*, com origem *makonde*. Também se juntou a um grupo de cantoras da Suazilândia com o objetivo de misturar as sonoridades aos movimentos, chamando o trabalho de *Corpovoz*. Tive a oportunidade de assistir a este bailarino dançando em um trabalho que misturava as sonoridades colocadas por um DJ em um espaço alternativo, sem a preocupação do uso do palco. Percebi que para ele a possibilidade de misturar era uma ferramenta que a dança contemporânea oferecia e que gostava de usar gestos ou movimentos do tradicional. “Estou a fazer dança contemporânea, mas não quer dizer que deixei de fazer a dança tradicional. A dança tradicional eu trago como bagagem, trago como guia”.

A dança tradicional está na memória corporal, é parte intrínseca do movimento. Por mais que não esteja executando o movimento tal como ele se apresenta nos passos, tem uma energia e intenção que está presente e que o identifica e o diferencia em um estilo próprio, com um corpo em estado de inteireza e verdade. Sobre a questão dessa presença no corpo africano, ele me diz que “no palco, a gente faz a coisa com garra, a gente sente, não representa, nós somos aquelas pessoas, não estamos a buscar outra pessoa representando”.

Também pude conhecer o trabalho de Panaibra Gabriel Canda ainda no Brasil, quando veio à Plataforma de Dança no Rio de Janeiro, no ano 2000, e em 2013, participando do Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte. Na maior parte do tempo em que estive em Moçambique, ele viajava com os espetáculos para vários países europeus. Atualmente é o

coreógrafo e diretor que mais circula pelo mundo da dança contemporânea. Tive a oportunidade de assisti-lo durante o Festival Afrique Dance, em Johannesburgo, no espetáculo *Tempo e espaço: solos de marrabenta*, sobre a *marrabenta* moçambicana, humorizando a unidade nacional e a questão do colonialismo. Usava como recursos não somente a dança, mas o uso da palavra, cantada ou falada. Contemporaneizar-se é também deixar repercutir no corpo uma atitude crítica, expor suas ideias e o que acredita.

Maria Helena Pinto foi uma das precursoras do movimento de dança contemporânea em Moçambique. No período em que residi no país, ela estava em fase de fechamento de tese de doutorado, não tendo oportunidade de maior diálogo, mas tive a chance de vê-la coordenando uma oficina durante a residência da Semana de Dança Contemporânea. Para minha surpresa, ensinava uma dança tradicional da África do Sul, que se chama dança das botas,¹⁷⁹ achei interessante como utilizava o elemento do ritmo para trabalhar o movimento em conjunto com a sonoridade que o plástico das botas ecoava. No meu retorno a Moçambique, tive a oportunidade de uma longa e interessante conversa, em que pude entender mais sua intensa relação com a dança no país desde o período colonial. Neste momento ela estava entregando a tese de doutorado, realizada na Universidade Paris 8. Atualmente organiza o projeto Dans'artes,¹⁸⁰ com objetivo de criar uma espécie de vila artística, com espaço para intercâmbios culturais e criações de trabalhos em dança.

No meu retorno a Maputo, em setembro de 2013, também pude entrevistar o diretor e bailarino Virgílio Ananias Sitole, que me repassou seu futuro livro, *Ocultos sabores em letras coreografadas*,¹⁸¹ com reflexões bem interessantes sobre seus olhares acerca da dança em Moçambique. Foi possível relembrar no meu corpo a gestualidade de algumas danças, como a

¹⁷⁹ Dança com botas de borracha ou Gumboot Dancing é uma dança tradicional da África do Sul, entretanto conhecida em Moçambique, por ter sua origem na exploração dos trabalhadores nas minas de ouro na África do Sul, com a presença de muitos moçambicanos. Acontece na opressão do período do Apartheid, em que os trabalhadores negros trabalhavam em total escuridão, acorrentados aos seus postos de trabalho e proibidos de falar uns com os outros. Como método de comunicação, os mineiros estalavam as correntes e batiam com as botas. Mais tarde, desenvolveu-se uma forma de expressão artística. Mais informações no site <http://omenelicksegundoato.blogspot.com.br/2011/08/gumboot-forca-da-danca-das-botas-de.html>. Acesso em: 14, mar. 2014.

¹⁸⁰ Este projeto tem um link na internet que explica detalhadamente todos os objetivos da bailarina Maria Helena Pinto. <http://dansartes.wordpress.com/maria-helena-pinto/>. Acesso em: 07 mar. 2014.

¹⁸¹ Esse texto de Virgílio Ananias Sitole, ainda é inédito e me foi cedido pelo autor por e-mail em formato pdf, e está em processo para ser lançado em Moçambique.

ngalanga, a *marrabenta*, a *semba*, e o *niketche*, através de aulas particulares com a bailarina Judite Novela, e a *masepwa*, por meio da convivência com o grupo Tufo da Mafalala.

A experiência em Moçambique trouxe-me novos horizontes para perceber a dança como uma linguagem atuante em diversos contextos da vida do povo moçambicano. A percepção de que a dança tradicional está presente até nos trabalhos de dança contemporânea revelou a importância dos saberes da tradição, que alimentam aqueles privilegiados que se nutrem dos batuques e de todas as suas forças simbólicas e fortalecem o sentido dos seus corpos, que, se beneficiando da brincadeira, propiciam um diálogo extraordinário, em que a roda une o coletivo transformando-o em um só corpo, sem preocupação com a diferença, mas com um espaço de pertencimento para cada indivíduo.

Mulheres Moçambicanas



Fotos 1, 2 e 3: Posturas do cotidiano. Foto Juliana Manhães, Moçambique, 2012.



Foto 4: Mulheres carregando seus filhos nas costas em Nacala Porto. Foto Juliana Manhães, Moçambique, 2012.



Fotos 5 e 6: Entrada da Escola Nacional de Canto e Dança e diretora Maria Luiza Mugalela. Maputo, 2012.

Foto: Juliana Manhães



Foto 7: Espetáculo Umbigar na Escola Nacional de Canto e Dança. Maputo, 2012

Grupo Cultural Wuchene



Fotos 8 e 9: Coordenadores do grupo Wuchene: Augusto (tocando timbila) e Elias José Manhiça (tocando djembe)

Fonte: Acervo Wuchene



Fotos 10 e 11: Judite Novela e Vasco André Wati (Mitozinho)

Fonte: Acervo Wuchene



Foto 12: Troca cultural com oficina de danças brasileiras com grupo Wuchene. Maputo, 2013.
Foto: Juliana Manhães



Foto 13: Troca cultural com oficina de danças brasileiras com grupo Wuchene. Maputo, 2013.
Foto: Juliana Manhães



Foto 14: Instrumentos e tocadores grupo Wuchene. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhães

Grupo Xindiro



Foto 15: Rita Sousa Cossa (Paciência) do grupo Xindiro. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhães



Foto 16: Meninos do grupo Xindirinho. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhães

Grupo Tufo da Mafalala



Foto 17: Grupo de mulheres macuas Tufo da Mafalala. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhães



Foto 18: Tocadores Tufo da Mafalala. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhãe



Foto 19: Participação do Tufo da Mafalala no Encerramento do Festival de Batuques. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhães



Fotos 20 e 21: Coordenadores do grupo Tufo da Mafalala - Mama Zaquia Rachid e Momad Sayid. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhães



Foto 22: Cena de Casamento com Tufo da Mafalala. Maputo, 2013. Foto: Juliana Manhães

Marrabenta



Foto 23: Cena de dança da Marrabenta de Eliane y Alfredo Caliano Fonte:

<http://www.afribuku.com/un-breve-recorrido-por-la-historia-de-la-marrabenta/#prettyPhoto/0/>



Foto 24: Cena de dança da Marrabenta de Eliane y Alfredo Caliano Fonte:

<http://www.afribuku.com/un-breve-recorrido-por-la-historia-de-la-marrabenta/#prettyPhoto/0/>

Grupo Estrela Vermelha – Ilha de Moçambique



Foto 25: Grupo Estrela Vermelha. Ilha de Moçambique. Foto Juliana Manhães, 2012.



Foto 26: Paisagem Nacala Porto. Foto Juliana Manhães, 2012.



Foto 27: Mediador Abdul Imede em frente a sua escola islâmica. Foto Juliana Manhães, 2002.

Batuque Nlupato - Nacala Porto



Foto 28: Roda dança Nlupato. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Fotos 29 e 30: Detalhe do instrumento chocalho nas pernas e movimento da pelve.

Fotos Juliana Manhães, 2012.



Fotos 31, 32 e 33: Instrumentos do batuque Nlupato. Foto Juliana Manhães, 2012.

Batuque Kacia – Nacala Porto



Foto 34: Grupo Batuque Kacia. Juliana Manhães, 2012.



Foto 35: Musiqueiros do batuque Kacia. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Fotos 36 e 37: Roda batuque Kacia. Foto: Juliana Manhães, 2012.

Batuque Cinema - Nacala Porto



Foto 38: Grupo Cinema. Foto: Abdul Imede, 2012.



Fotos 39 e 40: Musiqueros tocando e afinando os tambores. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Fotos 41 e 42: Dançarina dançando de costas para os tambores. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Foto 43: Dançando para os tambores. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Fotos 44 e 45: Trocas culturais e participação de Juliana Manhães na dança Cinema. Fotos: Abdul Imede, 2012.

Grupo Beleza Pura - Nacala Porto



Foto 46: Grupo Beleza Pura. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Foto 47: Dançarinas do grupo Beleza Pura. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Foto 48: Musiqueiros do grupo Beleza Pura. Foto: Juliana Manhães, 2012.



Foto 49: Troca cultural com o grupo Beleza Pura. Foto: Abdul Imede, 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=Ltx2bkerqIg>

(Link desse diálogo cultural com o grupo Beleza Pura)

Instrumentos Musicais de Moçambique



Foto 50: Chocalho de pernas. Foto: Juliana Manhães

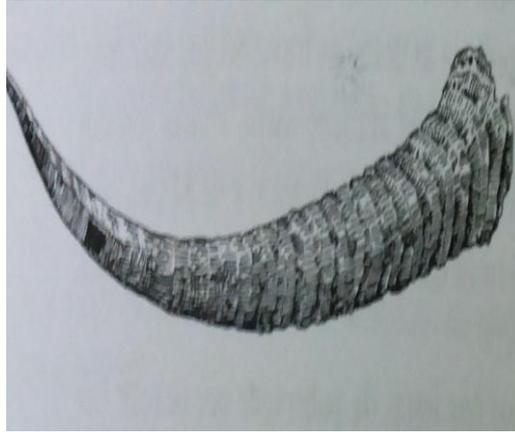


Foto 51: Apito feito de chifre. Fonte: Dias, Margot. 1986:188

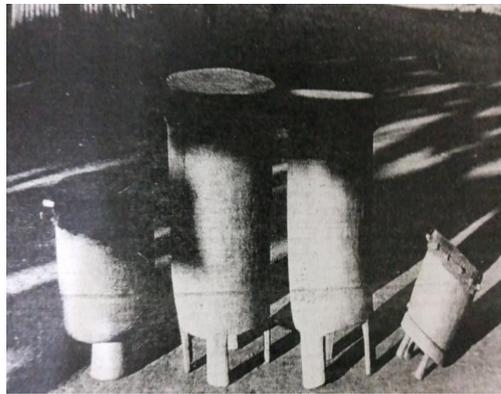


Foto 52: Tambores cilíndricos com quatro pés. Fonte: Dias, Margot. 1986:158



Foto 53: Tambores macuas grupo Tufo da Mafalala. Foto: Juliana Manhães



Foto 54: Tambor n'lapa com panela de barro. Foto: Juliana Manhães



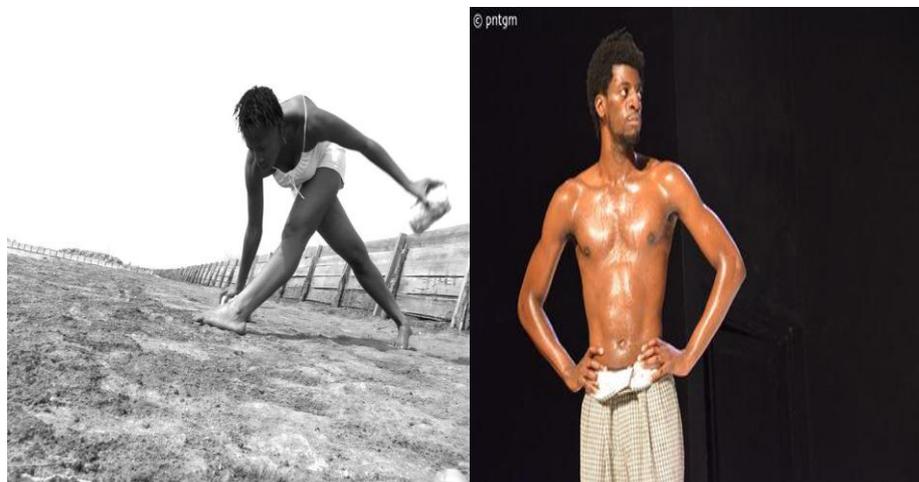
Fotos 55 e 56: Tambor com estrutura de ferro sustentando e tambores sendo afinados. Grupo Xindiro.

Foto Juliana Manhães



Fotos 57 e 58: Tambores do batuque Nlupato. Foto: Juliana Manhães

Bailarinos dessa investigação entre o tradicional e o contemporâneo



Fotos 59 e 60: Edna Jaime. Foto: Berry Bickle e Bernardo Guiamba (Pak). Foto: Acervo do artista



Fotos 61 e 62: Osvaldo Passirivo. Foto: Juliana Manhães e Idio Chichava, Foto: Sem Alain



Foto 63: Vasco André Wait (Mitozinho). Foto: Acervo do artista



Foto 64: Juliana Manhães apresentando Umbigar na Semana de Dança Contemporânea. Maputo. Foto: Mario Serodio.

3.1 Fundamentos das performances tradicionais

A dança tradicional traz um corpo embalado pelos sons de tambores que pontuam as pulsações dos movimentos. É a batucada que dita o ritmo do pé no chão. O corpo se move na espontaneidade da brincadeira, mas com formações espaciais predeterminadas. É como uma conversa entre diversas partes do corpo – pés, bacia, torso, ombros e pescoço – e os instrumentos, entre os dançarinos e os batuqueiros, entre o dançarino do meio da roda e o brincante que vai entrar na roda. Jacqui Malone afirma que “o corpo está entrelaçado na música”; Albert Murray comenta que “há um relacionamento entre a música e a dança”, em que o marco é a improvisação e a espontaneidade, trazendo a presença do jogo e a necessidade de dialogar (Murray apud Malone, 1997:2).

O corpo brincante é movido por forças de variadas matrizes, são estímulos externos, religiosos, ancestrais, formas determinadas pelos mestres, ou estímulos internos, impulsos que trazem o movimento individual movido pelas forças motrizes. Segundo o conceito, Zeca Ligiéro afirma: “o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessa origem, dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas” (2008:2).

Estas formas iniciais da dança, as matrizes, ficam na memória, mas se torna impossível que os gestos fiquem intactos, pois a vida é dinâmica e são as transformações que tornam possíveis a “verdade” no jogo e na brincadeira. Neste sentido, é importante valorizar o momento presente e, simultaneamente, respeitar as tradições. Essa gestualidade não se perde, mas se reinventa a partir dos fundamentos anteriores e, desse modo, a ideia de matriz traz algo fixo e a de força motriz, o movimento às relações e dinâmicas próprias criadas e transformadas no cotidiano da brincadeira.

Nas danças vernáculas os elementos do ritual e do jogo encontram-se híbridos, tornando-se difuso distinguir os limites de suas fronteiras. Sua brincadeira está nessa

possibilidade de ritualizar o jogo e brincar com a seriedade dos ritos, interagindo o momento do jogo com o ritual, “ritual e brincadeira são gêneros intimamente inter-relacionados. De certo modo, eles sustentam todos os demais como uma fundação” (Schechner, 2003:49).

A performance ritual nas danças de umbigada no Brasil são realizadas durante o calendário católico ou em festividades de puro entretenimento, como na celebração de aniversários, na comemoração de alguma conquista da comunidade etc. No tambor de crioula a homenagem é para São Benedito, santo de muitas performances afro-brasileiras, sendo também reconhecido no jongo, assim como Nossa Senhora do Rosário. Em muitas das festas católicas investigadas foi possível notar uma relação estreita entre a forte presença nos cultos aos ancestrais africanos e no catolicismo, tendo o elemento festivo da brincadeira permeando a performance. Se na hora da brincadeira há um divertimento, observa-se que por trás existe todo um cuidado com os ancestrais, principalmente quando é um tambor de promessa ou realizado em algum terreiro, como acontece nas festas do Divino Espírito Santo no Maranhão. Mesmo assim, a brincadeira prevalece, e isso é percebido pela espontaneidade da roda na hora de dançar, nas músicas cantadas e nos tocadores que tocam e ao mesmo tempo fazem uso de bebidas alcóolicas. Então, há um louvor ao santo – inclusive em algumas rodas de tambor dança-se com sua imagem na cabeça como um sinal de respeito –, mas também há espaço para o improviso, presente na performance do jogo, havendo uma convivência do ritual católico e do ancestral africano, uma simultaneidade de rituais. Essa relação não é do domínio desta pesquisa, mas um aspecto importante a ser evidenciado.

No samba de roda também há essa estreita relação entre o ritual com princípio religioso em convivência com o festivo, “o samba, o candomblé e o catolicismo são elementos-chave do imaginário de São Félix e de Cachoeira”, no Recôncavo Baiano (Amoroso, 2009:9), pois os participantes das rodas do samba também são praticantes no candomblé e na Igreja católica, sendo que a dança do samba de roda é o elemento festivo da performance. Outro exemplo é que também há a realização da comida do caruru em louvor a São Cosme e Damião, celebrando como em uma grande festividade, em que antes e depois pode até acontecer uma reza, mas na hora da roda o que prevalece é a celebração, que significa unir o divertimento às crenças.

No jongo essa situação de performances híbridas entre o ritual e o jogo também é muito clara. O sagrado está dentro da performance quando a roda é realizada em dias festivos, como no Dia da Consciência Negra e de Zumbi, 20 de novembro, ou no dia 13 de maio, da libertação de escravos ou de preto velho, como é chamado na umbanda. O sagrado e o profano encontram-se entremeados e juntos afloram elementos que vão da espontaneidade às crenças do coletivo. A dança incorpora todos esses elementos, mas não no sentido do transe do corpo, pois não há um transe mediúnico, e sim um corpo em trânsito, no sentido de estar entre o jogo na brincadeira e o sagrado dos rituais.

Na dança do coco, apesar de parecer mais festivo do que ritualístico, também há essa fronteira. Por exemplo, no terreiro da Beth de Oxum, do grupo Coco de Umbigada, em Olinda, vivenciei uma roda. Do lado de fora estava a maior festa, com barraquinhas vendendo comidas e bebidas, com equipamento de som e seu grupo tocando diversos cocos para as pessoas dançarem como em um baile, mas, para minha surpresa, quando entrei na casa dela, estavam acontecendo oferendas com comidas e banhos de cheiro nos filhos de santo da casa, enquanto, ao mesmo tempo, pessoas ficavam deitadas em esteiras, ou seja, suas fronteiras entre o sagrado e o profano não se distinguiam mais, seus contextos encontravam-se misturados. Essa questão também afeta o corpo que dança, na medida em que preserva a atenção ao sagrado e valoriza a brincadeira. Sua espontaneidade e o valor de dançar intensamente estão conectados com seus valores simbólicos.

Em Moçambique, pude observar que as danças estão muito ligadas aos rituais, sejam de iniciação ou da relação de trabalho com a terra. O lugar do ritual é bem restrito, e eu mesma só pude vivenciar quando estive em Nacala Porto, em dois ritos de iniciação feminina, e em uma celebração aberta em Maputo. A maioria dos rituais é fechado e há um grande segredo sobre eles que não pode ser compartilhado, assim como no Brasil, nos espaços religiosos das tradições afro-brasileiras, no candomblé e na umbanda ou no tambor de mina no Maranhão. Tanto no Brasil quanto em Moçambique, quando as danças são partilhadas é porque já aconteceu o momento mais ritualizado (que é privado, somente para os membros). Há uma intimidade maior que é preservada e separada do momento festivo, que tem abertura para a comunidade. Ao mesmo tempo, em Moçambique, cantar-dançar-batucar é compartilhado em quase todos os momentos da vida. Lembro-me de que, quando uma pessoa

faz aniversário, na hora em que será presenteada é preciso cantar uma música em homenagem, ou seja, o momento da brincadeira está impregnado de ritual, lembrando que para a cultura africana bater um tambor já é dialogar com os ancestrais, assim esses aspectos do ritual e do jogo estão mais entrelaçados. De maneira geral, o que transforma essas relações são os contextos de onde estão sendo realizados, como, por exemplo, um espaço urbano é mais espetacular e assim menos ritualizado e o espaço rural tem uma relação maior com a natureza e suas danças estão mais impregnadas de ritual e jogo.

Alicerces da dança tradicional

A possibilidade da brincadeira e espontaneidade na dança são percursos cuja liberdade de expressão é a tônica, em que o brincante cria seu estilo a partir dos impulsos internos que imprime no movimento, de acordo com os parâmetros estabelecidos pela linguagem daquele jogo. O jogo não é só de improvisação, é sobre um vocabulário comum de passos e movimentos, no qual a liberdade do intérprete está relacionada a já não ter que copiar ninguém nem mentalmente “seguir” o movimento que aprendeu. O brincante já assimilou de tal forma a linguagem comum (léxico) da sua comunidade de “mestres”, sejam os passistas, caixeiras, ou tambozeiras, que esse vocabulário lhe permite até “compor” novas sequências de gestos sem, contudo, “atravessar” o ritmo e o jogo que está sendo jogado.

O termo “pulsção”, usado para as danças vernáculas, está ligado ao ritmo de base da dança, e traz um estado de energia pelo pulso do tempo rítmico. Já o conceito de orgânico está relacionado a um movimento incorporado, ou por já ser memória desse corpo, uma técnica adquirida, ou por ter sido repetido inúmeras vezes, até o ponto de estar orgânico e ser contaminado por um estado de presença, de atenção, um domínio do movimento que, segundo Laban, “só pode ser alcançado através da experiência corporal” (1978:152). A brincadeira festiva traz a intuição para o diálogo corporal e este não se preocupa com a forma do passo, mas primeiramente com sua pulsção de base. Aqueles que no aprendizado ficam atentos somente à contagem do tempo perdem a expressão mais intensa que as danças tradicionais fornecem, que é o improviso – para depois de sentir “dentro do corpo” poder externar. Laban (1978) coloca como elemento básico o esforço, no sentido de vivenciar primeiro as sensações e reverberações antes do movimento, o impulso que gera o movimento.

O corpo das danças brasileiras está impregnado de tradições, de culturas que vão sendo repassadas de geração a geração, de forças motrizes, de comportamentos que se restauram, segundo Schechner (2003), e, a cada vez que é realizada, essa repetição é única, pois é impossível repetir a evolução dos movimentos de maneira idêntica. A repetição nas danças tradicionais rememoram dinâmicas ancestrais e dialogam com um estado de presença em que o *performer* expressa seu estilo pessoal, é “uma repetição que estimule manter a atenção presente durante a ação” (Domenici, 2010:78).

Essas danças estão intimamente relacionadas aos gestuais de trabalho: a pisada do coco se relaciona com o ritmo de quebrar o fruto; com o passo do “amassa-café”, no jongo, o próprio nome já descreve a origem da dança, pois o dançarino pisa no chão alternadamente, como se estivesse amassando café; a música “Peneirou o arroz”, do tambor de crioula, traz um gestual em que todas as mulheres fazem uma roda pegando na saia da outra e abaixam até o chão, como se estivessem peneirando arroz, lembrando as colheitas e o trabalho no cultivo do arroz no Maranhão. As apropriações gestuais na dança brasileira estão implicadas no cotidiano, deste modo a musculatura do corpo também se organiza para criar uma resistência física específica. Como exemplo de estudos comparativos de movimento, a partir dos seus cotidianos de trabalho, apresentamos o sistema *choreometrics* de codificação do movimento, utilizado por Alan Lomax, Irmgard Bartenieff e Forrestine Paulay, que afirmam:

A dança é composta por aqueles gestos, posturas, movimentos e qualidades de movimento mais característicos e mais essenciais para a atividade de todos os dias, e, portanto, cruciais para a continuidade cultural (1968: 224).¹⁸²

Em Moçambique as danças tradicionais são também ligadas ao trabalho e ao cotidiano de maneira geral, como a *masepwa*, que traz nos movimentos um abrir e fechar da roda que simboliza o movimento de jogar a rede para pescar. Esse aspecto está presente, sobretudo, nas danças de iniciação ligadas aos ritos de fertilidade, como na *niketche*, em que o momento da umbigada tem ao mesmo tempo uma gestualidade nos braços, como se estivesse chamando o homem para o acasalamento, e na *zore*, em que o rápido remelexo dos quadris traz uma semelhança com o movimento da colher mexendo a panela.

¹⁸² The dance is composed of those gestures, postures, movements, and movement qualities most characteristic and most essential to the activity of everyday, and thus crucial to cultural continuity (Lomax, Alan. 1968:224).

Uso dos instrumentos

É interessante apontar algumas características comuns e outras que têm especificidades, estabelecendo um paralelismo entre as diversas danças dos dois países e a utilização de instrumentos. A umbigada está normalmente no tempo forte da batucada coletiva, mas o brincante pode encontrar o momento da umbigada em cada instrumento presente, com base na experiência com a brincadeira, através da escuta e consciência corporal do corpo.

Em Moçambique, o nome de um instrumento pode mudar de acordo com o estado. Isso ocorre porque as línguas maternas também são outras, o que tornou muito difícil distinguir cada tambor, já que me deparava, muitas vezes, com o mesmo, só que com outro nome.

A maioria dos tambores é afinado com fogo, mas há tambores com amarrações que não precisam mais da fogueira para afinar, como no samba de roda ou pandeiros no coco. Há instrumentos de corda ou sopro, como na *marrabenta* moçambicana, no lundu e no samba de roda no Brasil, embora sejam necessários somente as palmas e o canto para iniciar uma roda de batucada de samba de roda ou coco. O importante é que há uma relação de diálogo entre todas essas danças e seus tocadores e tambores. Assim como há técnicas para afinação dos tambores, as maneiras particulares de tocar e essa relação com a técnica também estão presente nas danças.

Foi observado que há vários nomes para o apito de comando, e que este instrumento antigamente era feito de chifre de animal, tipo impala – depois veio a ser um apito ocidental, pois a sonoridade é muito semelhante. O apito serve principalmente para demarcar o momento de início e finalização da batucada, como afirmou Omar Sayid, músico do grupo Beleza Pura, durante entrevista em Nacala Porto. A mesma função é encontrada na brincadeira no tambor de crioula, em que normalmente o mestre é o dono do apito e decide a hora que vai começar e parar o toque. Em todas as danças do Norte de Moçambique que presenciei – *nlupato*, *kacia*, *cinema* e *masepwa* – havia o uso do apito, assim como no estado da Zambézia, região mais central, em que também foi registrado na dança *niketche*. O apito chama-se *nlope* ou *etomopi* e, na dança *n'galanga*, de Inhambane, mais ao Sul de Moçambique, *shodi* ou *umpundu* – seu uso está presente em diversas partes do país. Das danças brasileiras de umbigada, somente o tambor de crioula tem o uso do apito, as outras

danças fazem uso do canto e das palmas ou de algum instrumento harmônico, como é o caso do samba de roda, com a viola que pontua os primeiros acordes para a performance poder começar.

Técnicas corporais nas danças tradicionais

As técnicas corporais ampliam o domínio do movimento. Nas danças tradicionais é fundamental recorrer a um repertório próprio de memórias e sensações para descobrir uma dança própria, única, que expresse um estilo pessoal.

Entendo a expressão, ‘técnica corporal’, como a forma com que os homens usam e adaptam seus corpos, objetivando a transmissão e conservação da memória do grupo, de acordo com a sociedade em que vivem. Esta prática propicia a difusão e perpetuação da sabedoria ancestral. Além da transmissão oral, existe também a técnica corporal, onde o aprendizado se dá através do procedimento prático, do concreto para o abstrato; através da observação de danças, rituais [...] (Zenícola, 2014:93).

A força da dança tradicional é a sua expressão singular, em que cada brincante, através do uso de uma pulsação, de uma dinâmica de um passo, um gingado que traz uma forma, imprime sua emoção, um jeito particular de se entregar à brincadeira e dançar. Quem está dançando em uma performance festiva não está pensando sobre seu movimento, está simplesmente se permitindo embalar com a música.

Além das observações de campo nos dois países, foi possível desenvolver um espetáculo solo incorporando as danças de umbigada brasileiras, bem como desenvolver uma série de oficinas de danças. Após a observação das danças e a experiência das mesmas em meu próprio corpo e com alunos em diversas oficinas, foi possível apontar para o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho própria. Apresento os resultados desta pesquisa teórica concomitantemente desenvolvida com a prática em relação à dança de umbigada. Embora meu estudo compreendesse também o contexto cultural e humano da dança, o ponto central da investigação ocorre no corpo do brincante/*performer*. Cinco axiomas deste estudo são lançados como alicerces desta proposta: a) umbigo enquanto lugar de radiação e núcleo; b) a região pélvica como sustentáculo de base e conexão do corpo; c) a

importância do eixo como suporte para o diálogo corporal; d) o aspecto do jogo e suas relações na dança; e) o sentido do estado de atenção e presença no corpo.

De forma mais específica:

a) Localizado no núcleo do corpo, o umbigo é o que une e separa os membros superiores dos inferiores, simboliza o âmago, ou seja, “a parte mais profunda e entranhada de um ser” (Houaiss, 2009). O umbigo é nosso mais potente centro de energia e, no caso das danças de umbigada, essa região é o que vai provocar o impulso inicial e força para o movimento da dança. A batida do tambor precisa soar lá dentro para irradiar na movimentação, saindo do umbigo e propagando-se na bacia, servindo de base para as pernas, pés no chão, movimento de braços, plexo e postura da cabeça. Na dança clássica, bem como no teatro eurocêntrico, o centro emocional do corpo é dito o plexo solar, onde emocionalmente parece residir a força expressiva do corpo, entretanto, a concepção da dança subsaariana indica uma mudança deste centro, para justamente imprimir ao próprio corpo uma maior dinâmica que não parte de uma vontade cerebral ou mesmo um sentir filtrado pelo conhecimento de determinadas emoções. O centro do corpo é realocado para o umbigo, a partir “do seu quadril, onde nascem os movimentos cadenciados de sua dança sincopada com o canto e o batuque” (Ligiéro, 2011:180).

b) Situada na região do ventre, espaço da bacia, a pelve comporta os encaixes de conexão com os membros inferiores, assim como articula e faz a conexão para os membros superiores. Simboliza a relação de fertilidade e sensibilidade da mulher, é onde está a essência feminina, é o lugar que propicia eixo e tônus para todo o corpo. Faço a ligação do interior do corpo com “duas formas principais de ação”, que Laban aponta como ação de recolher, fluindo “da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao centro do corpo”, e a relação com o espaço exterior – o meio de fora com a ação de espalhar, fluindo “do centro do corpo para fora” (1978:137). Essas ações revelam a necessidade das polaridades dos movimentos de trazer para dentro e próximo do corpo e de expulsar para fora das proximidades do corpo, ampliando o movimento. No contexto das danças africanas e afro-brasileiras, bem como em algumas danças orientais, para a bacia concentrar uma poderosa energia, é preciso levar em conta o fluxo do movimento e, para isso, é necessário que o joelho esteja levemente flexionado, permitindo a fruição da energia desse movimento no corpo. Jacqui Malone comenta que, para os dançarinos africanos, “as juntas flexionadas representam vida e energia,

enquanto cintura, ombros e joelhos esticados representam rigidez e morte” (1996:12).¹⁸³ Para dançar as danças de umbigada no contexto desta pesquisa, é necessário manter a flexibilidade do movimento, e essa agilidade é propiciada pela maleabilidade do joelho, que dá ao corpo a flexibilidade necessária para o movimento em pelo menos 180°, ainda que com os pés plantados no chão. Moshe Feldenkrais (1977) e Godelieve Struyf-Denys (1995) apontam a importância da pelve como suporte para o corpo, como já foi mencionado no capítulo 1.

c) A relação de equilíbrio e desequilíbrio está presente nas danças de umbigada, com alguns movimentos mais precisos e outros que exigem uma disponibilidade do corpo, sua força criativa está entre o “fio para o céu” e o enraizamento dos pés o “fio terra”. A desenvoltura do torso revela movimentos ondulados, fluidos ou pontuados e quebrados, propiciando essa relação de uma dinâmica entre a estabilidade e a instabilidade. Graziela Rodrigues (2005:46) cria uma “anatomia simbólica”, comparando o tronco do corpo com um mastro de festa. O mastro na Festa do Divino,¹⁸⁴ por exemplo, representa a fertilidade, o equilíbrio e o sucesso da festa, além dessa conexão entre o chão e o céu. Na minha concepção este mastro simboliza uma relação de diálogo entre os pés, como se fossem as raízes e a cabeça, e o cume do mastro simboliza a comunicação com o céu e a base com os ancestrais. Barba diz que o ator-bailarino, para estar vivo, precisa expressar um “equilíbrio precário ou extra-cotidiano” (1995:34), significando um esforço maior e diferenciado da cena cotidiana, aponta que é um equilíbrio que ajuda a dilatar as tensões do corpo, ou seja, gerar energia a partir do corpo festivo como ação básica para a transformação da corporeidade cotidiana em corporeidade cênica, abrindo um canal de consciência do corpo em estado de atenção e jogo, como a relação entre a roda e o meio da roda de quem dança e o diálogo entre quem dança e os tambores. Nas danças de umbigada este eixo é compreendido por uma “instabilidade equilibrada”, pois é a partir desse desequilibrar que está a dança pessoal. Na movimentação

¹⁸³ O texto no original: “To many western and central Africans, flexed joints represented life and energy, while straightened hips, elbows, and knees epitomized rigidity and death” (1996:12). A tradução para o português foi retirada do livro de Zeca Ligério (2011:134).

¹⁸⁴ A Festa do Divino Espírito Santo teve sua origem em Portugal, com a construção da Igreja do Espírito Santo, em Alenquer, estabelecida pela rainha Dona Isabel, no século XIII. Chegou ao Brasil no século XVI e ganhou popularidade e prestígio no País, notadamente no Rio de Janeiro, São Paulo (Irmãos da Canoa), Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Maranhão e Goiás (Lima, Carlos de. 1988). O mastro é fincado no primeiro dia da festa e derrubado no último dia.

do tambor de crioula existe um passo simples, que é um passo para o lado direito e outro para esquerdo e, entre esses passos, existe uma suspensão no movimento, que é o jogo da dança.

d) Huizinga afirma que “a dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo” (2007:184). Na dança tradicional de umbigada, quem dança olha para as mãos dos tocadores ou tem uma escuta sensível das batidas do tambor para se movimentar. Essa relação é um jogo atento que indica uma predisposição à ação e reação, é uma atitude de compartilhamento que envolve os valores da roda, um sentimento comunitário. Há um respeito mútuo e de inspiração entre o músico e o dançarino, uma sincronização. Jacqui Malone escreve que “um bom músico é um bom dançarino e um bom dançarino é um bom músico” (1996:14).¹⁸⁵ O músico dá a direção para o dançarino e, assim, o jogo se estabelece nessa relação entre dançarinos e músicos que tocam e cantam. Quando dançam dois brincantes no meio da roda, a dinâmica dos passos revela um jogo corporal de pergunta e resposta, uma conversa entre corpos e, como afirma Frigério, “é necessário saber as regras implícitas que regem a interação entre os vários performers” (2003:60).¹⁸⁶ A partir dessas regras dominadas pelos brincantes, a movimentação evolui de maneira criativa, em que cada corpo revela estilos de se relacionar com seus movimentos e a afinidade com os tambores e com seu parceiro de dança.

e) Para jogar é preciso estar corporalmente em estado de alerta e o jogo propicia a abertura do corpo do *performer* para a busca de um corpo dilatado, que Barba chama de “um corpo-em-vida”, um corpo em estado de presença, um corpo incandescente com um fluxo de energia pulsante (1995:54). Esse estado do corpo em jogo é o que possibilita o desenvolvimento do estilo pessoal de cada performer na execução das brincadeiras populares. É uma energia que aflora um estado de atenção, como se estivesse dilatando e aumentando as proporções do corpo – a dilatação está na qualidade da energia para a criação e a abertura para a dança. Para estar disponível para esse estado de presença, é preciso compreender primeiramente os fundamentos da dança, a relação com a tradição e os princípios que regem o movimento, como, por exemplo, a relação do joelho flexível, a inclinação do torso e a bacia pélvica como centro motor, além das questões ancestrais em que a dança está envolvida, os sentidos que

¹⁸⁵ O texto no original é: “a good drummer is a good dancer and a good dancer is a good drummer” (Malone, Jacqui. 1996:14).

¹⁸⁶ O texto no original é: “es necesario conocer las reglas implícitas que rigen la interacción entre los distintos performers” (Frigério, Alejandro. 2003:60).

estão implicados por trás das gestualidades. Tendo o domínio desses valores simbólicos e dos movimentos, o corpo em jogo revela um estado de presença diferenciado, e, quando essa situação acontece em uma roda de brincadeira, é visível perceber que o brincante está entregue e disponível, atento a todos os elementos da roda, trazendo uma tensão que na verdade é um estado de presença pleno, permeado pela sua capacidade de se expressar espontaneamente.

3.2 Tipos de umbigada

O sentido de umbigada se ampliou ao longo da pesquisa de campo, pois percebi que umbigar é um convite à dança, quando além da gestualidade da sensualidade dos umbigos havia uma troca, um jogo, como um desafio que se lança de participação do indivíduo dentro do coletivo. A movimentação de entrar e sair da roda, convidando o outro a participar, se tornou um elemento constante.

Ao dobrar os joelhos e projetar o umbigo para frente, abrindo espaço na roda para começar a brincadeira, o indivíduo expõe a sua predisposição corporal para iniciar a brincadeira, a dança, o jogo. Abre mão da sua postura cotidiana, ereta, funcional, para retornar ao mundo “umbilical” do que não pertence mais à vida ordinária, mas ao universo restrito do jogo, adentrando em uma situação absolutamente “extracotidiana”, como define Eugenio Barba. Suas qualidades pessoais não serão mais medidas pelos seus conhecimentos intelectuais; seu status e persona são deixados do lado de fora da roda. Um indivíduo corporal emerge sem tempo para a dedicação exclusiva ao ego, uma criança livre volta a habitar novamente seus movimentos sem qualquer tipo de julgamento, apenas entretida, vivendo intensamente o momento presente. O que vale agora é o seu “jogo de cintura”, atendendo às perguntas e respostas do pessoal e do coletivo da roda, embalado pelo ritmo do som, da dança e do canto. É chegada a hora de estabelecer um verdadeiro diálogo corporal, pois toda a roda se presentifica vibrante em comunicação constante com o corpo da comunidade, seja ela de coco ou de marrabenta. Ele se apresenta com o que tem de mais íntimo, seu umbigo, onde seu corpo foi alimentado pela primeira vez para reconectar-se novamente com o universo mãe de onde foi parido culturalmente: o mesmo que o alimenta e gera dentro dele a predisposição para se integrar ao cantar-dançar-batucar, o grande corpo da performance africana e diaspórica.¹⁸⁷

No Brasil são chamadas de “danças de umbigada” e em Nampula, em Moçambique, escutei falar em “umbigais”, ou mesmo “femininas”, de fertilidade, o importante é que trazem uma relação de base com o impulso pelo ventre, na região pélvica, que também traz relações dos pés com os tambores, dançadas quase sempre em roda. A palavra “umbigada” é

¹⁸⁷ Ligiéro, Zeca. “O umbigo dá bom dia e boa noite”, inédito, 2014.

desconhecida para todos os artistas aos quais perguntei, e umbigo e região das ancas são as palavras usadas para denominar a área. A bailarina Mariamo Majuma, do grupo Tufo da Mafalala, chamou de “*pandza*”,¹⁸⁸ Mama Zaquia chamou de “conha”, e acredito que seja pela relação que a dança tem com a essência feminina. Sabe-se que *conha*, em espanhol, se trata do órgão feminino, assim como em português pode ter relação com pança e barriga, o utensílio de alimentação chamado concha, e há uma brincadeira com o formato do órgão feminino. Todas essas coincidências me trazem ao pensamento a relação desse gesto com a mulher, mesmo tendo descoberto algumas danças em Moçambique em que a presença dos homens é marcante – como no *nlupato* –, o gesto está ligado “à panela” da mulher, à fertilidade sexual, ao feminino. No tambor de crioula no Brasil a umbigada também é chamada de punga ou pungada, inclusive quando uma mulher está dançando no meio da roda e o tambor para de tocar, brinca-se que a mulher emprenhou, porque a umbigada ficou nela sem repassar para outra coreira. Segundo Edson Carneiro, “outro sinônimo para umbigada é bate-baú, termo que em alguns locais da Bahia designa o choque das barridas e a dança” (Carneiro apud Travassos, 2004:235).

A questão é que depois que presenciei em Moçambique a forte relação da tríade do cantar-dançar-batucar como um diálogo de base, pude estabelecer que a umbigada fosse um acento preponderante que aparece na pulsação rítmica e que pode estar em alguns lugares do corpo, se concentrando com frequência na região pélvica.

Há as umbigadas em que os umbigos se encostam, como é o caso do tambor de crioula, que acontece entre mulheres; há as umbigadas a distância, ou vênias, como no jongo e no coco, que acontecem principalmente entre pares de homens e mulheres; e a movimentação em que a pelve treme, podendo encostar ou não na outra parceira, como é o caso do samba de roda na Bahia, ou o *zore*; e há aquelas umbigadas que marcam o acento na pelve junto com o tambor, mas não dançam com outro parceiro, como é o caso da dança *nlupato*.

¹⁸⁸ Não foram encontradas informações sobre a dança, mas o músico Timoteo Couche afirmou que *pandza* é um gênero musical popular na atualidade em Moçambique. E foi encontrado no site <http://www.buala.org/pt/palcos/o-dzukuta-pandza-esta-a-bater-em-mocambique>, um artigo escrito pelo pesquisador Rui Laranjeira em que afirma que o ‘*Dzukuta-Pandza*’ ou simplesmente ‘*Pandza*’ é um ritmo musical bastante popular em Moçambique. O ‘*Pandza*’ surge na segunda metade da década de 2000 e é uma mistura de ‘*zukuta*’, ‘*marrabenta*’, ‘hip-hop’ e outros ritmos moçambicanos. Acesso em: 20, mar. 2014.

Em Moçambique, a dança em que de fato presenciei a umbigada com encontro de umbigos, como no tambor de crioula, foi a *masepwa*. As outras danças estabeleciam uma relação diferenciada com a região do ventre, seja mexendo como um tremelicar, no caso as danças *cinema*, *kacia*, *nsiripuite* e *zore*, ou deslizando com movimentos mais suaves, como em um passo da *marrabenta*, ou projetando a bacia para frente, como *nlupato*, *niketche* e *ngalanga* – na dança *nlupato* com movimentos precisos para variadas direções, podendo ir para frente, trás ou lados e na *ngalanga* e na *niketche* tendo a projeção da bacia para frente. Diferenciando que a *ngalanga* tem mais rapidez e força e o *niketche* é mais sinuoso.

Além da questão do movimento no corpo, percebi em todas as danças uma relação do momento da umbigada com o batuque, algumas sendo mais fortes, como a *ngalanga* e o *nlupato*, e outras mais sinuosas, como a *semba* e o *niketche*, que também são mais sensuais. Em todas essas danças há um diálogo entre os parceiros de dança, seja em roda ou em filas. Em algumas danças, como *parampara* e *nhambalo*, há uma relação direta com os ritos de iniciação femininos, evidenciando que as danças de umbigada estão muito presentes em batuques de mulheres.

Seriam os acenos com lenço no jongo ou os cumprimentos do chapéu entre os homens no coco um gesto equivalente à umbigada? Segundo Bastide (1974:167), estes gestos estão relacionados com a umbigada simulada ou à distância, à vênia – que simboliza o convite sem encostar os corpos, que a umbigada passou a trazer enquanto movimentação, um gesto substituindo o outro. Como “um certo polimento civilizado que transformou a áspera sensualidade primitiva do Batuque em uma volúpia langorosa e requebrada” (Alvarenga, 1950:148). Entretanto, foi encontrado no artigo “A influência árabe na música tradicional”, de Martinho Lutero e Martins Pereira, que “o uso do lenço branco na mão direita, de que por vezes as mulheres macuas mantêm o gesto pela mão fechada, encontra-se também em danças argelinas” (1980:21), ou seja, esse aceno do lenço também pode vir a ser uma característica árabe que influenciou a cultura africana e no Brasil se transformou, e nesse sentido foi incorporada exatamente (no caso das danças de umbigadas) em danças em que a umbigada deixou de encostar os umbigos, escondendo-se a umbigada sob esse gesto, assim como no lundu sob o estalar de dedos e da língua, estilizando a conotação dos movimentos, como também destaca Travassos, “a vênia é uma umbigada livre de censura moral” (2004:229).

Segundo o sambista Donga (Ernesto dos Santos, 1889-1974), o passo do miudinho do samba de roda é dança das mulheres. “O homem quando faz é nos pés, as mulheres nos quadris” (Donga apud Travassos, 2004:235). Em Moçambique o instrumento dos chocalhos nos pés também se encontra mais entre os homens, apesar de ser observado também entre as mulheres, assim como foi constatado que os homens movimentam os quadris em várias danças, como na dança *nlupato* de Nacala Porto. De qualquer forma, o movimento das mulheres se faz presente mais nos quadris, ainda tendo o *marrepe*, por uma faixa de tecido marcando ainda mais o movimento e a região das nádegas.

Relação da performance com o espaço

O formato das danças de roda é milenar, é um espaço designado das performances culturais africanas de adultos às brincadeiras infantis, é um círculo que propicia a ludicidade e um senso comunitário. Ao mesmo tempo, o espaço circular presente nas danças, neste caso de umbigadas, traz a necessidade das pessoas que estão na roda de se olharem nos olhos, se encararem, propiciando uma presença coletiva a partir do individual. A roda cria um espaço democrático de diálogo entre as partes, entre quem toca, quem dança e quem observa em volta do círculo.

Todas as danças de umbigada desta investigação no Brasil são no formato de roda. Presenciei a roda em Moçambique nas danças *masepwa*, *nlupato*, *kacia* e *cinema*, assim como nas filmagens da dança *zore*, e foi afirmado que as danças *niketche* e *semba* também aconteciam neste formato, embora, em alguns casos de apresentações públicas dos grupos, tenha presenciado momentos em que a roda se abria. Na dança *cinema*, em Nacala Porto, presenciei os tambores no meio da roda e as mulheres girando ao redor deles, e foi frequente observar os tocadores fazendo parte da circunferência. Na dança *kacia* as mulheres dançam seu rebolado de costas para os tambores, o que para as rodas de umbigada afro-brasileiras soaria quase como um insulto, pois há uma relação de respeito e louvor em dançar de frente deles. Apesar de o grupo *Kacia* ter me surpreendido por manter esse gestual de costas, uma brincadeira provocativa e irônica para que os homens que tocavam os tambores olhassem o balanço dos quadris das mulheres, era interessante porque entre uma mulher e outra elas faziam um gesto a distância entre elas, como se fosse o diálogo convidando a outra para entrar em seu lugar na dança, liberando o espaço. No final fui tirar uma foto de todas as mulheres

juntas e elas me pediram que tirasse de costas, como se o elemento preponderante fosse mesmo as nádegas.

Quando a roda abre, é para satisfazer algum desejo de espectador de fora; quando uma brincadeira de roda aqui no Brasil vai para o palco, também se pode abrir para os brincantes não ficarem de costas para o público, em ambos os casos trata-se de uma transformação na busca da espetacularização da performance, geralmente determinada pelo espaço frontal (palco italiano) ou quando desenhado pelas autoridades locais, que colocam as cadeiras somente de um lado, mesmo sendo uma apresentação ao ar livre.

Essas danças de umbigada aqui no Brasil acontecem, principalmente, em espaços abertos, de preferência nas ruas, em eventos da comunidade, religiosos ou não, mas também dentro das casas de alguém do grupo ou até mesmo em apresentação em espaço fechado, como em quadras de esportes. Sua característica principal é a ocupação do espaço da rua, preservando uma liberdade maior de circulação para quem está dentro ou fora da roda, deixando aberto o convite para quem quiser dançar. Em Maputo o espaço da rua não é aberto a ocupações com tambores, essas batucadas são vistas nos quintais das casas dos participantes ou dentro de algum espaço mais institucional, como eventos culturais, mas no Norte minha experiência foi sempre em espaços abertos nas comunidades, nos quintais, embaixo de árvores ou perto das casas das pessoas.

Há 12 anos realizo em conjunto com o grupo As Três Marias a festa Tambor de Aleluia, a fim de celebrar o final da quaresma. Para isso, são fechadas ruas no Centro do Rio de Janeiro ou no bairro de Santa Teresa, buscando uma festividade em um espaço aberto para todos, democrático e público, e a roda traz um caráter plural, uma reunião em que se presenciam vários elementos da performance. Além do cantar-dançar-batucar, há confraternização com comida, bebida e o sentimento de comunhão.

Elemento do desafio e disputa na dança

Uma roda de brincadeira é um espaço em que circulam muitas vaidades, assim, tanto entre as danças de umbigada no Brasil quanto em Moçambique, a roda leva a uma performance exibitória, em que cada brincante mostra o que tem de melhor, trazendo para a cena uma “energia plena” do gosto pela dança. Como mestre Darcy do jongo da Serrinha

comentou: “A umbigada é como se fosse um duelo de vaidades entre o elemento feminino e masculino, cada qual querendo ser mais exuberante e garboso que o outro”.¹⁸⁹

O elemento surpresa está presente, trazendo a dinâmica do jogo, a criação e o diálogo corporal, pois não está definido quem vai entrar e sair da roda, essa movimentação depende da iniciativa de cada um. Essa questão ficou muito clara para mim quando tive a experiência no norte de Moçambique mostrando o samba de roda e o coco e quando começava a cantar e tocar. Além de dançarem rapidamente a batida do pé no tempo certo, sem a necessidade de mostrar ou falar nada, as pessoas dançavam por livre e espontânea vontade, entravam e saíam da roda, e percebi o quanto este tipo de movimentação é entrelaçada com uma tradição oral bantu que permeia a vida cultural tanto de comunidades tradicionais de Moçambique como de muitas comunidades brasileiras.

Quando a brincadeira é preponderantemente feminina, como no tambor de crioula, no samba de roda, na *masepwa*, no *zore* ou nas danças de Nacala Porto, como *cinema* e *kacia*, há uma disputa maior, pois as mulheres, além de se lançarem na dança, procuram exibir suas habilidades e seu estilo próprio para “ganhar” o jogo. Bem diferente é a dança, quando acontece com elementos de outro gênero, como no jongo, coco e lundu no Brasil e na *marrabenta*, *niketche* e *semba* em Moçambique, que envolve também uma sedução, em que o elemento de destaque é o jogo de conquista, de fingir corporalmente que não quer o parceiro, mas no fundo querendo, como um jogo do amor quando se performa para o parceiro, o não querer querendo, como um jogo dentro de outro jogo.

De qualquer forma, as danças de umbigada nos dois países apresentam um contínuo desafio, pois é somente com “jogo de cintura” que se consegue dançar bem com o parceiro, seja homem ou mulher, cantar as músicas, às vezes bater palmas na pulsação, acompanhar os tambores sem perder a “pisada”, tudo ao mesmo tempo, e, para isso, é preciso deixar-se levar pela espontaneidade e estar atento à roda como um todo. Apenas com o alicerce do conhecimento de um mestre é possível ter o domínio não só do próprio movimento, mas da sapiência que envolve os elementos de uma roda de brincadeira e, para isso, é necessário

¹⁸⁹ Transcrição de diálogo de Mestre Darcy no filme *Saravá Jongueiro*, dirigido por Bianca Brandão, Cecília de Mendonça e Luisa Helena. <https://www.youtube.com/watch?v=yck00dieiKU>, Esta frase foi dita no tempo de: 3m31s. Acesso em 30, mar. 2014.

tempo, pois o convívio com os mestres traz a experiência de fundamentos básicos da performance. “Os saberes sociais atuam sobre o corpo individual na construção do corpo coletivo” (Zenícola, 2014:95), e é necessário ter sabedoria entre o corpo do indivíduo, que com sua memória pessoal sente a batucada, e o corpo coletivo, que o embala, com todo o conhecimento implicado, girando naquele momento precioso. Em uma roda de brincadeira um movimento nunca se repete de maneira idêntica, sua dinâmica está sempre circulando, e esse vocabulário corporal se expande conforme a experiência do *performer* e sua capacidade de autoridade na roda.

A umbigada que mais traz o elemento surpresa é a do tambor de crioula, pois há uma liberdade de expressão que não adequa o momento exato de sua motivação para o momento da umbigada. Vejo que a punga é a umbigada mais disputada entre mulheres, já que a umbigada à distância do jongo tem mais ternura e respeito; a do coco e do samba de roda, mais alegria; e a do lundu, mais languidez, se prendendo à provocação do que pode vir a ser depois, não se mostrando na performance, e sim se disfarçando em sua sinuosidade.

Já nas danças de Moçambique há uma movimentação mais forte e rápida em que a disputa aparece na execução, há um *status* para aquelas que conseguem mexer a bacia com mais velocidade e precisão, como no movimento do *n'galanga*, em que ombros e bacia ao mesmo tempo movem-se muito rápido para frente e para trás. No *zore* as mulheres que mais conseguem tremer e mexer a bacia são as que têm mais maestria; na *marrabenta* é preciso não ter pudor para realizar o passo *xitlacula-guinha*, projetando a pelve para frente com vontade, como se estivesse mesmo em um impulso erótico, como um desenvolvimento da arte da sedução, que muitas vezes faz parte dos ensinamentos dos ritos de iniciação, quando este tipo de movimentação é exposto sem pudor. Percebi a alusão ao sexo em alguns símbolos do cotidiano, como “[n]a analogia entre ato de pilar e relação sexual que se encontra no sul de Moçambique” (Mariano, 2010:79), na panela, como se fosse a bacia da mulher que mexe, e até mesmo no tambor *n'lapa*, que fica dentro de uma panela de barro entre as pernas do tocador, que o tira e o coloca de volta para dentro da panela para transformar a sonoridade.

Assim como os movimentos trazem imagens simbólicas e códigos sociais da cultura de determinada coletividade, também há o interesse nesta investigação de sistematizar de

maneira mais técnica o corpo físico, pensando essas gestualidades a partir de códigos relacionados às possíveis características desses movimentos para ajudar na clareza de suas semelhanças e diversidades.

Qualidades de movimento nas danças de umbigada

Com base em Rudolf Laban, no livro *Domínio do movimento* (1978), e no artigo de Lia Robatto, no livro *Reflexões sobre Laban: o mestre do movimento* (2006), a análise dos movimentos foi estruturada a partir de quatro fatores de movimento apontados por Laban, como peso – enfatizando a expressividade do *performer* em sua movimentação; tempo – que gera os ritmos dos movimentos; espaço – que organiza a composição da performance; e fluência – relacionada às partes do corpo e à performance como um todo. Esses fatores devem ser confrontados com os princípios fundamentais de base para a dança tradicional, que expliquei anteriormente.

A análise realizada entre esses fatores de movimento parte do princípio da relação entre essas danças. É sempre uma reflexão entre essas cinco danças de umbigada no Brasil, mas também com o olhar, ainda que menos detalhado, já que apenas se inicia, sobre as danças de Moçambique. Seria pretensão comparar o que aprendi durante seis meses em Moçambique com tudo o que vivenciei ao longo de 15 anos com as danças de umbigada brasileiras.

Esses fatores são pensados no período em que o contexto dos movimentos está nas brincadeiras de maneira livre, em momentos festivos, cujo impulso depende da energia do dançarino (a), no movimento individual ou em diálogo com um parceiro, além da relação em roda com todos os participantes – o movimento a partir de um esforço interno visto pela necessidade do *performer* de brincar sem interferência de elementos de uma apresentação.

A intenção está em pensar o corpo em sua *kinesfera*, conceito de Laban (1978) para explicar o espaço que envolve o corpo, seus limites e bordas. Sônia Azevedo escreveu que é a “área em torno do corpo limitada pelos movimentos de braços e pernas, tendo sempre o tronco como centro. É o espaço que o corpo pode ocupar em sua maior amplitude” (2012:67).

Esses movimentos são gerados a partir do esforço individual, adquirido dos impulsos internos de cada pessoa que dança, é o elemento que faz gerar o movimento, e estes possuem duas ações básicas, uma de recolher (trazer junto para si) e outra de espalhar (afastar para

longe), como já comentei no início deste capítulo, a primeira sugere um movimento mais interno e a outra reflete movimentos mais externos e maiores, para fora.

O esforço, portanto, é o elemento que gera o movimento, seu impulso interior; é a resultante das combinações entre os fatores de movimento; é o elemento que caracteriza o homem individualmente e o diferencia dos outros; e é também o elemento responsável pela educação do movimento "vivo" (Bonfitto, 2013:54).

Em relação ao fator peso, suas qualidades são principalmente leve ou pesado (firme), e consideramos que, de maneira geral, todas as danças têm qualidade ativas de diálogo e comunicação com seu par, dentro da roda ou em relação ao tônus do seu corpo, não tendo passividade, até porque a base é o jogo. No entanto, pode variar, sendo leve em determinada dinâmica e pesada em outra, dependendo do estado de energia do brincante daquele momento específico; assim como pode ser relaxado quando se está no círculo, mas quando se está dentro da roda, a concentração prevalece, trazendo uma atenção, ou seja, certa tensão. O acento está sendo analisado de acordo com a parte do corpo que tem maior acento e foco, como a bacia pélvica que inicia e dá impulso para o movimento, trazendo a inclinação do torso – para frente, para trás ou para os lados – a flexibilidade dos joelhos e os pés como as bases do movimento.

Na dança do lundu a intensidade do movimento é mais leve e tranquila pela sinuosidade que traz, tendo, na minha concepção, a simbologia das águas do rio como imagem e um movimento leve. É ativo pela presença do diálogo com um par. Seu acento corporal está na leveza do torso e seu impulso parte da força da bacia pélvica para reverberar no torso e seguir para braços e pernas como base, mas sem muita movimentação. Há momentos em que a dança traz um corpo, em que o movimento é centralizado no arqueamento dos braços, no singelo deslocamento de peso das pernas, ora para girar ou para dar passos para frente e movimento sinuoso do torso, ora inclinando-se para frente e para trás. Junto com movimento do tronco há os movimentos ondulados e menores da bacia. Essa qualidade do lundu é uma característica bem única, no sentido de que as outras danças de umbigada no Brasil, assim como as pesquisadas em Moçambique, não possuem essa leveza e sinuosidade. Suas movimentações são mais fortes e com um peso maior nas bases, deslocando-se pouco pelo espaço, sempre dançando em conjunto com seu parceiro, podendo

ser chamada de “dança enlaçada”, incorporando elementos africanos pela presença dos tambores e da umbigada e uma influência europeia, principalmente espanhola, pelo gestual dos braços e o estalar dos dedos, assim como uso de instrumentos melódicos (Zenícola, 2005:99).

As quatro outras danças de umbigada no Brasil têm várias semelhanças em suas variabilidades, porque são danças que podem estar com diversas qualidades dependendo do estado de presença. Entre elas, o tambor de crioula é mais variável, podendo ser dançada de maneira mais leve, apesar de a qualidade do tempo forte ser mais atuante e sempre em estado de energia ativa e atenta, principalmente quando a *performer* (coreira) ocupa o centro da roda ou quando dança com outra *performer* (coreira). Quando se está no círculo da roda realizando performance coletiva, existe a liberdade de ficar marcando o passo para os lados sem muita preocupação, observando as mulheres dançarem, os coreiros tocarem e repetindo o refrão da toada, variando a energia entre o forte, o tenso e o relaxado. O acento da dança se caracteriza pela relação de equilíbrio e desequilíbrio dos passos, assim como o diálogo direto com os tambores, em que cada um traz uma qualidade de energia diferenciada, tendo a região do umbigo firme com os pés marcando os passos, seja para os lados ou para frente ou para trás ou com passo circular, em que o caminhar com o pé todo no chão realiza uma circunferência no espaço.

Sobre o tambor de crioula, especificamente, será preciso detalhar a reação que cada tambor traz para o corpo. Assim, já será exposta a relação com os outros fatores – de tempo, espaço e fluência –, analisando-os então em relação às outras danças bem como em relação à qualidade que a pulsação de cada tambor imprime.

Por exemplo, o *meião*, que é o coração base do tambor, traz um peso que pode variar entre o leve e o pesado, dependendo da relação de equilíbrio e força que o torso e os pés imprimem na dança, mas o aspecto do pesado e firme é mais presente, sendo mais forte e tenso do que os outros tambores; tendo no espaço movimentos mais diretos, com um tempo mais sustentado e uma fluência controlada; trazendo a estabilidade para o movimento como foco; tendo uma velocidade que dialoga com os outros dois tambores, e, se este acelera, os outros vão seguindo essa pulsação.

Já o *crivador* executa o contratempo musical, induzindo no corpo movimentos em que o aspecto do peso é mais leve, trazendo quebras para o corpo, uma espécie de ginga, um

“jogo de cintura”, tendo um peso tenso no sentido de vivo, permitindo reverberar da bacia pélvica para as pernas, provocando movimentos que podem ser pequenos, porém mais rápidos, com uma regularidade com o corpo mais enviesado. Em relação ao espaço, revela um torso elevado trazendo alguma verticalidade, que oscila com o torso inclinado, estabelecendo uma fluência que quebra de acordo com a pulsação, trazendo também essa qualidade de interromper o movimento para o corpo, no intuito de barrar uma direção e iniciar outra por exemplo.

E o tambor grande é o que comanda e oscila em suas qualidades, podendo em relação ao peso trazer para o corpo tanto a leveza quanto um movimento mais pesado, depende da energia daquele momento específico do brincante, entretanto tem como característica ser forte. Em relação ao tempo, a batida pode ser contínua ou variável, moderada ou rápida, influenciando completamente o movimento no corpo, entretanto, sempre constante por conta da pulsação de base do *meião*, e podendo transformar suas células e interromper quando quiser, com o toque do apito determinando. No espaço, é o tambor que mais traz liberdade, podendo dançar a sua frente ou no meio da roda, assim como entre os outros tambores – o *meião* e o *crivador* –, mas, como sua batida varia, é interessante destacar que, neste momento, o aspecto do jogo se torna mais presente, porque é quando a coreira pode alternar as diversas possibilidades, ora estar com um dos tambores, ora no meio da roda, girando ou circulando próximo das outras coreiras.

A dança do coco tem uma alegria em sua performance que caracteriza uma leveza, anunciada também nos pequenos saltos realizados, embora as batidas dos pés marquem um peso, com uma energia forte que também pode variar ficando entre o leve e o pesado. O acento do movimento é indicado pela precisa marcação dos pés, impulsionado pela reverberação da pelve e impulsionando movimentos em direção aos braços e o resto do corpo, imprimindo também uma força pelo jeito das mãos e braços se posicionarem.

O samba de roda também tem alegria, mas sua dinâmica tem o peso do corpo mais rente ao chão, trazendo uma leveza para os quadris, com uma força e um peso no arrastar dos pés no miudinho, mas também variando entre o leve, o pesado, o forte e o relaxado, tendo como impulso a pelve reverberando para os passos dos pés.

E o jongo tem em seus passos uma leveza no passo do tabeado, ou tabeá, com a marcação forte no pé direito (mais recorrente no Jongo da Serrinha),¹⁹⁰ um peso maior no passo do amassa-café e uma força maior no passo do mancador, em que há dois pesos ao mesmo tempo, um que impulsiona o torso para o “fio para o céu” e outro que traz uma força para o “fio terra”. Essa expressão “fio terra” foi mencionada por Miriam Dascal para explicar a percepção da verticalidade (2008:38), e pontuo este fio sustentado pela cabeça, que faz o equilíbrio e uma fricção entre esses sentidos opostos.

Em Moçambique as danças *masepwa*, *niketche*, *semba*, *n'galanga* e *marrabenta* também variam, ora mais leves, pesadas, fortes ou relaxadas, embora a *masepwa* e a *marrabenta* tenham uma energia mais leve e relaxada do que a dança *niketche* e *semba*. A *n'galanga* é a que imprime mais força de todas elas, fazendo-me associá-la somente a um tipo de coco do interior de Pernambuco, em que a batida do pé é feita com sandálias de madeira, com uma rapidez e força que se assemelham ao movimento da pelve e dos ombros na *n'galanga*. A dança *masepwa* tem uma descontração que faz lembrar a brincadeira do samba de roda, apesar de a umbigada ser como a do tambor de crioula e a batucada ter uma semelhança com a pulsação do jongo.

Em relação ao fator tempo, as qualidades são súbita (rápida) ou sustentada (lenta). As velocidades nessas danças são estáveis, no sentido de que a pulsação é a mesma em cada performance. Há momentos em que pode acelerar na animação da roda, mas de maneira geral há a presença de um tempo constante, regular e repetido. No lundu o tempo é estável e mais lento em relação aos outros batuques, tem um compasso simples, sendo que no lundu marajoara o tempo é de 2/4 e no lundu africano é de 4/4. No tambor de crioula há uma velocidade estável que pode variar por conta da batida do tambor grande ou se o *meião* acelerar, sendo moderado ou rápido. Os três tambores têm um compasso composto de 6/8, sendo que o *meião* e o *crivador* trazem uma regularidade e o tambor grande pode se transformar, tendo mais liberdade na sua execução. Já o coco tem uma velocidade que pode variar entre o moderado e o rápido, depende da animação dos tocadores, normalmente a batucada acelera com a duração da brincadeira, mas tem um ritmo estável que se repete, trazendo uma regularidade temporal. A acentuação traz um compasso simples de 2/4.

¹⁹⁰ Para mais informações sobre a história e os passos do Jongo da Serrinha, indico o seguinte link: <http://www.jongodaserrinha.org.br/v2/index.htm>. Acesso em: 20 mar. 2014.

O samba de roda também traz as características do coco, no sentido de que seu tempo pode variar entre moderado e rápido. É um batuque que se repete, mas que tem variações, seu compasso é simples de 2/4. O jongo tem uma velocidade estável e moderada, com compasso composto – assim como o tambor de crioula – de 6/8 e com a pulsação de base sendo constante e repetitiva. A duração da dança pode ser variável e múltipla para todos os casos, dependendo da animação da roda da brincadeira.

Em relação ao fator tempo e às danças de Moçambique que escolhi para esta investigação, não poderei fazer uma análise aprofundada, mas somente levantar hipóteses, pois requer um conhecimento musical apurado, que não tenho e não encontrei em qualquer referência. De maneira geral, posso afirmar que a duração dessas performances é variável, assim como as do Brasil, dependendo da ocasião em que é feita. Por exemplo, quando presenciei o rito de iniciação em Nacala Porto, após o momento fechado entre as mulheres seguiu-se uma ocasião mais festiva, em que se fez uma roda para dançar e a dona da casa me avisou que só terminaria no dia seguinte pela manhã, para depois retomar à noite, no outro dia novamente. O toque dos tambores em todas essas danças é regular e suas pulsações repetem-se de maneira contínua, sendo que alguns tambores são mais acelerados do que outros.

O fator espaço apresenta como qualidades ser direto (quando o movimento tem um foco somente) ou flexível (quando o movimento traz variados focos). Este elemento destaca a questão da comunicação e dá atenção para onde o movimento se direciona. Revela as possibilidades de desenhos da dança a partir de seus caminhos, o uso de seus planos alto, médio ou baixo, assim como o corpo em relação à altura e verticalidade e à largura, trazendo o movimento em sua horizontalidade e determinando as direções dos movimentos.

A performance do lundu se desenvolve em roda com pares de *performers*, mas também podem acontecer momentos no formato de fila, um par de frente para o outro desenvolvendo seus movimentos espelhados, de forma simétrica. Em outras coreografias o desenho no espaço é mais flexível. No trabalho individual, o torso inclina-se em sua sinuosidade, ocupando um plano alto e médio, sem uma verticalidade em sua movimentação, mas seus braços podem verticalizar arqueando para cima, para estalar os dedos, lembrando posturas da dança flamenca, entretanto, sua movimentação horizontaliza com os movimentos dos quadris indo do lado direito para o esquerdo, desenhando uma espécie de oito deitado, o símbolo do infinito a partir do quadril. Este movimento é mais claro quando executado pela

mulher, e o homem a sua volta responde com os ombros, ondulando também a coluna, como uma reciprocidade a seus movimentos sinuosos e lânguidos, desenhados em forma semicircular, enquanto o movimento masculino a envolve dentro de um círculo, algumas vezes enlaçando-a e fazendo-a girar entre seus braços. A extensão de seus movimentos é restrita, não se deslocando muito e ficando sempre próxima do parceiro de dança – a comunicação é sempre relacionada ao par. No tambor de crioula o espaço é sempre circular e os movimentos das coreiras pode ser flexível, na medida em que têm liberdade de realizar o desenho que quiserem. Pode ser direto, rasgando o espaço do círculo ao meio e avançando até a área em que fica a coreira que desenvolve o solo no centro, em frente ao tambor, com o intuito de entrar na roda e tirar a coreira para ocupar o lugar dela, tornando-se então a coreira líder e tendo seu momento de solo contracenando e comunicando-se diretamente com os tambores, perdendo o foco apenas quando outra coreira entrar no meio da roda para dar sequência à brincadeira.

Nos movimentos individuais do *performer* (ou brincante), o torso oscila entre a verticalidade e a inclinação. A verticalidade aparece através dos movimentos com passos para o lado esquerdo e o direito no meio da roda ou na circunferência da mesma. Sua evolução pode ocupar o espaço amplo de toda a roda, assim como firmar a movimentação somente na frente do tambor grande ou no meio da roda. As danças do coco, do samba de roda e do jongo também trazem uma liberdade de movimentação, sendo flexíveis em relação ao desenho coreográfico e dependendo da relação com o par que está dançando. Os braços, eventualmente, podem buscar uma verticalidade no movimento, assim como as pernas uma horizontalidade, e o torso traz sempre uma inclinação para frente. Essa movimentação varia de acordo com o parceiro e a roda. Seus movimentos podem ocupar a roda toda ou até mesmo permanecer em um pedaço dela e seu desenvolvimento pode acontecer de forma solo ou em dupla. No jongo e no samba de roda há um diálogo maior entre os tambores, sendo que no samba é preciso “correr a roda”, circular a roda inteira, depois “cumprimentar” os tambores, para em seguida dançar no meio da roda como solista.

Nas danças de Moçambique, percebi uma liberdade grande em relação aos desenhos dos movimentos, sendo que somente na *masepwa* havia uma regra em relação a quem entrava e saía da roda. Quase todas as danças aconteciam de frente para os tambores, com exceção da dança *kacia*, em que as mulheres dançavam de costas, e da *marrabenta*, que é livre, e, como

acontece muito em bailes noturnos, não apresentam necessariamente relação espacial com os tambores. Não havia uma preocupação sobre a extensão dos dançarinos, se ocupavam mais o meio da roda, havia uma grande liberdade nas direções dos movimentos, sendo que a comunicação com quem entrava e saía da roda era o mais importante.

O fator fluência serve para distinguir um movimento livre de um controlado e auxilia na integração dos passos, criando uma dinâmica ora libertada, ora contida, ligando os movimentos. “A fluência do movimento é francamente influenciada pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo” (Laban, 1978:47). No lundu a movimentação é mais controlada e nas outras danças o movimento é mais livre dentro das regras espaciais ou em relação aos pares. A parte do corpo prioritariamente acionada, em impulso interno e externo, é a região da bacia, para em seguida trazer mobilidade para o torso, as pernas e os braços. No lundu, o foco é no torso, que leva em seguida o movimento lateral para os quadris e vertical ou horizontal para os braços. No tambor de crioula a fluidez tem uma liberdade grande, variando de acordo com a coreira, entretanto, quando entra outra brincante no meio, os movimentos tornam-se mais controlados de acordo com a reação da parceira. Essa situação também se equivale ao coco, ao samba de roda e ao jongo, todas essas movimentações trazem um impulso do ventre que vai diretamente fazendo um eixo entre membros inferiores e superiores, cada dança com sua pulsação e energia.

As danças de Moçambique têm movimentos bem livres, mas alguns passos são tão acelerados que precisam ter controle para haver fluidez, tanto no *zore*, em que o remelexo dos quadris é contínuo, quanto no *n'galanga*, em que os ombros e bacias pontuam o movimento de maneira ininterrupta por um tempo maior do que, por exemplo, o passo *xitlacula-guinha* na *marrabenta*, que tem um ritmo mais pausado, permitindo um foco maior no movimento. De maneira geral, as danças tradicionais têm na sua matéria-prima a possibilidade da fluidez nos movimentos, trazendo assim o aspecto do jogo como elemento preponderante.

Os focos dos movimentos da dança moçambicana são o tronco e a vibração ágil da bacia. Os movimentos das pernas servem ao transporte do corpo numa maneira rítmica de passos e saltos, profundamente enraizada na terra, com o torso levemente inclinado para frente, com uma ligeira quebra nos joelhos, na posição de maior prontidão de reação, e os braços promovendo equilíbrio, fazendo surgir oscilações e, às vezes, ondulações e torções,

sustentadas pelos passos rítmicos. De menor importância, os movimentos dos braços e das mãos simplesmente funcionam como contrabalanço.

Observações musicais das danças moçambicanas

As observações a seguir foram feitas a partir de filmagens realizadas durante a pesquisa de campo por mim e pelo músico Sergio Castanheira, que insistiu que são suposições, pois as métricas podem ter sido realizadas de determinada maneira no decorrer da filmagem, e podem haver outras rítmicas diferenciadas. O sentido desta análise é encontrar possíveis semelhanças não só entre as próprias danças moçambicanas mas também entre as umbigadas afro-brasileiras. De qualquer forma, seria preciso um estudo mais aprimorado para a confirmação específica de cada instrumento.

Sendo assim, foi possível supor que a dança *masepwa*, da Ilha de Moçambique, norte do país, tem o compasso binário composto, sendo de 6/8 e parecendo ter uma relação com o ritmo do jongo. Esse mesmo compasso de 6/8, igual ao do tambor de crioula no Maranhão, foi observado nas filmagens do batuque *nlupato* da mesma região de Moçambique, porém na cidade de Nacala Porto, tendo o tambor maior solando sem realizar uma célula repetitiva. A batida é parecida com a do tambor grande do tambor de crioula, com a diferença de que são dois tambores solando, trazendo dois timbres distintos (duas afinações) e improvisados. Há nessa dança a presença de chocalhos nos pés, que representam a mesma figura rítmica de alguns tambores.

Outra dança da mesma cidade é a *cinema*, e nela observamos que um dos tambores funciona quase como um metrônomo, fazendo a marcação sem muita variação. Já na dança *kacia*, da mesma região, o tambor maior parece fazer uma figura rítmica em compasso quaternário simples, enquanto os tambores menores lembram o tambor *crivador* (do tambor de crioula), que parece ser tocado com um compasso composto. E a batida rápida de um tambor pequeno lembra a matraca (dois pedaços de madeira que são tocados no corpo do tambor grande) do tambor de crioula.

A dança *semba* da região de Sofala, geograficamente mais ao sul do país, tem uma figura rítmica do tambor que se repete de dois em dois compassos, embora algumas vezes

traga pequenas variações do tambor com improvisos. Supõe-se que o compasso seja de 2/4 com compasso binário simples, e há uma relação rítmica com a clave do lundu africano no Brasil.

No estado de Inhambane, a dança *n'galanga* e *zore* são as mais aceleradas, sendo muito rápidas e polirrítmicas. Uma diferença que se destaca é que na *n'galanga* tem o instrumento melódico percussivo da *timbila*; já no *zore*, há variados tambores. A *timbila* faz uma figura melódica e rítmica que se repete de quatro em quatro tempos, sendo que a figura rítmica da *timbila* está desdobrada em relação à percussão, isto é, as figuras rítmicas da percussão têm o dobro da velocidade da *timbila*. Na dança *zore* há um tambor que improvisa e outro que a célula se repete. Esse tambor que faz a base parece ter a mesma função do *crivador* com o *meião* no tambor de crioula e, por semelhança, pode ser classificado de 6/8 (como foi analisado pelo músico Joaquim Santos no livro *Tambor de crioula – ritual e espetáculo*). Entretanto, questiono-me se esse compasso também pode ser de 12/8, pois é ainda mais rápido do que o do tambor de crioula.

Não foi permitida a análise da rítmica na dança *niketche*, por não haver registros filmados com som perceptíveis, e na dança *marrabenta*, porque os registros são muito contemporâneos, o que dificulta supor como de fato é a variação de ritmos dos tambores.

Esta análise é formada por hipóteses. Para uma investigação mais aprofundada, seria necessário ter um contato maior com os musicos tradicionais, o que não foi possível durante a pesquisa de campo, já que o foco do trabalho foi entre os brincantes que dançavam.

3.3. A cena contemporânea e sua espetacularização no Brasil e em Moçambique

Os grupos de danças tradicionais dividem-se entre comunidades que realizam suas celebrações – de maneira que o ritual e o jogo estão impressos e fundamentados nos conhecimentos ancestrais (normalmente são coletivos que vivem em áreas mais rurais ou que, mesmo residindo em regiões urbanizadas, têm na família a tradição sendo transmitida de geração a geração); e grupos que realizam diversas danças de diferentes regiões, chamados de parafolclóricos ou grupos alternativos. De acordo com a Carta do Folclore Brasileiro,

admitida no VIII Congresso Brasileiro de Folclore,¹⁹¹ em 1995 em Salvador, o termo parafolclórico apresenta a seguinte definição:

São assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores de tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos exclusivamente bibliográficos e de modo não espontâneo.

Em Moçambique esses grupos que conheci na capital e que realizam diversas danças são chamados tradicionais, e os mais ruralizados intitulam suas brincadeiras de batuques da tradição, entretanto, observo que também podem ser denominados parafolclóricos. É preciso ter clareza que esses grupos que ocupam regiões mais urbanizadas fazem parte de contextos espetaculares, em que as lógicas transformam-se, tendo regras específicas em relação à duração da apresentação, além do cuidado maior com a unidade no figurino e nas coreografias, uniformizando o movimento. Segundo Trigueiro, estão “vivendo em um mundo em que quase tudo se torna espetáculo, numa sociedade midiaticizada, onde as culturas populares são atrativos para o exibicionismo”, pois há uma preocupação com os espectadores e, para atender a essa demanda, foi necessário apropriar-se de “novos valores estéticos populares” (2005:81).

Estudiosos da dança em Moçambique têm observado que, embora continue a existir um grande número de danças tradicionais em cidades de menor porte e afastadas do litoral, que preservam seus antigos rituais, grupos de danças formados nas cidades procuram restaurar as tradições estimuladas pela emergente indústria turística. Com a industrialização

¹⁹¹ VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu a releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951. Esta releitura, ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do país, e também teve presente as Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore, por ocasião da 25ª Reunião da Conferência Geral, realizada em Paris em 1989 e publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993. Essa informação é encontrada no artigo *Promoção oficial: Folclore, parafolclore e turismo*, de Maria do Socorro Araújo (2006:3) no seguinte link: <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/ec2b06f60175f2222c9511277f16c5ad.pdf>. Acesso em: 10 jan.2014.

houve uma tendência de os batuques tradicionais se transformarem em espetáculos. O brincante começa a se profissionalizar e se mostrar como artista ao se apresentar para um público curioso pelas tradições locais, como foi o caso da apresentação do Festival Anual de Batuques – no qual, apesar de não haver propriamente um palco e o mesmo acontecer no nível da plateia, não há participação do público, eliminando assim a possibilidade de diálogo entre ambas as partes. Desta forma, banindo o principal elemento da performance africana, o jogo aberto com o público.

Esses espetáculos exploram apenas a forma das danças tradicionais, transformando o que era uma movimentação de um corpo em jogo, em uma criação coreográfica, mas de criação autoral para cada grupo específico, sendo realizado como objeto do desejo do mercado burguês, representado para uma elite moçambicana, turistas e, claro, os próprios bailarinos desses coletivos que circulam entre suas apresentações. Esses movimentos com passos marcados são característicos dessa relação estreita entre turismo e folclore. Por mais que os bailarinos estejam se divertindo, com um sorriso no rosto, é a resistência da força física e a unidade do grupo que determinam o sucesso da realização, e não o jogo.

Assisti a vários ensaios dos grupos Xindiro¹⁹² e Wuchene¹⁹³ e percebi que a maneira como fazem o aquecimento também é determinada a partir da forma do movimento, e não de uma consciência do corpo ou das questões históricas de cada dança. Por outro lado, a experiência com o grupo Tufo da Mafalala e diversos outros grupos do norte de Moçambique, fizeram-me perceber um tipo de trabalho distinto. Um corpo dominado pelo jogo e a brincadeira. Ou seja, quanto menos espetacularizado, mais o corpo permanece em estado de jogo. No caso do Tufo da Mafalala, por conta de todas as mulheres serem da mesma região e vivenciarem a cultura *macua* no contexto da capital, ainda preservam-se as principais características da performance tradicional: a dança em roda, o jogo entre os brincantes, o diálogo com os tambores e o conhecimento profundo da linguagem, expressos por meio de uma espontaneidade formidável.

¹⁹² Para mais informações buscar no link: <http://xindirocompanhia.blogspot.com.br/>. Acesso em: 28 de fev.2014.

¹⁹³ Para mais informações buscar nos links: <http://terrasdemozambique.wordpress.com/tag/wuchene/> Acesso em: 28 de fev.2014.

Entre os fatores que determinam a espetacularização das danças tradicionais, poderíamos apontar a crescente urbanização como o principal, tornando os batuques mais homogêneos, no sentido de que os tambores, as vestimentas e até as coreografias podem ficar muito parecidas em cada dança. Mesmo sendo possível distinguir as danças provenientes de diferentes etnias, na capital Maputo os batuques são recriados por grupos de mestiços, de bailarinos de origens étnicas distintas que, por sua vez, excursionam pelo país mostrando os diversos “números” das diversas danças tradicionais. A visão positiva é a possibilidade de acesso, divulgação e disseminação dessas danças, mas, por outro lado, o entrelaçamento cultural anula suas fortes diferenças, ainda que se preserve uma força motriz dessas gestualidades, a partir dos conhecimentos armazenados em uma espécie de memória coletiva que são repassados por meio das apresentações, oficinas e mesmo das escolas de dança contemporânea, onde as danças tradicionais têm lugar garantido. A *marrabenta*, por exemplo, fixada na região Sul de Moçambique, atualmente é mais dançada durante a “noite moçambicana”, em momentos de divertimento, e se hibridizou com a cultura dos portugueses no período colonial, difundindo-se ainda mais. Sua dança se mescla com ritmos como o *charleston* e o chá-chá-chá e outras influências provenientes da África do Sul, com sonoridades mais eletrônicas, disseminadas através “dos rádios e clubes” (Laranjeira, 2005:33).

Portanto, mesmo os grupos ditos parafolclóricos agregam reconhecimentos admiráveis para a valorização das danças tradicionais, ainda que sabendo que seus ensaios se adequam às relações com o mercado cultural e que seus fundamentos não são determinados pelos saberes ancestrais e por todo o contexto sagrado em que as performances culturais africanas estão entrelaçadas.

A dança tradicional e sua transmissão

A dança tradicional traz em seus fundamentos uma série de relações fundamentais que se cruzam e se conectam. Através do encontro festivo na comunidade, criam-se novos sentidos, a partir do momento de lazer e folga do cotidiano de trabalho. A relação do jogo para a comunidade é a base da continuidade da tradição, mas é na relação com os mestres que

o conhecimento é de fato repassado, recapitulando, por meio de um processo de transmissão oral e informal, os códigos culturais.

O cara que tem o ritmo na mão, ele domina o ritmo. Certo? Se algum aluno meu dançar o jongo atravessado, eu posso não falar, mas eu sei que ele dançou atravessado. Eu sem certificado de doutor, eu sou formado na universidade do morro, da vida, né. Infelizmente, dentro das universidades não tá o suco das tradições populares. As tradições populares são com seus mestres originários mesmo, como eu sou (Mestre Darcy, filme *Saravá Jongueiro*, 6m14s).

A transmissão do conhecimento está relacionada ao território festivo. São poucas as danças brasileiras que têm uma escola formalizada em que o aprendizado se dá através da sistematização de seus passos, como é o caso do frevo, em que o mestre dançarino Nascimento do Passo formatou uma metodologia de ensino de sua gestualidade, fundando em Recife, em 1973, a Escola Recreativa de Frevo Nascimento do Passo, que funciona até os dias atuais (Filho, 1999:207). Quando o dançarino conhece e domina muitos passos, tem ferramentas para depois poder juntar um passo com o outro e firmar uma partitura, criando uma dinâmica apropriada de sua memória corporal, como na capoeira, que, para jogar, precisa-se conhecer e dominar vários golpes. Quanto maior o domínio do movimento do dançarino, mais fluida será sua evolução na dança.

Para falar de transmissão, há diversos pontos de vista. De qualquer forma, quando comentamos sobre o ato de ensinar o outro a dançar, é importante evidenciar que são necessários mais do que um passo e uma gestualidade específica. É necessário indicar que estruturas do corpo impulsionam o movimento e perceber a pulsação que percute no corpo, pois há, nessa vibração interna, um jeito particular de dançar, uma maneira específica de se posicionar diante da música, diante do outro, um espaço interno que se abre para a dança.

Esta forma de transmissão de conhecimento não segue a premissa de que um aprendiz repita o movimento tal qual um modelo. O brincante pode criar a sua própria maneira de dançar, respeitando certas restrições [...] esse tipo de aprendizado produz a criação de uma participação única na dança. O resultado carrega uma marca muito pessoal (Domenici, 2009:11).

Quando um mestre vai ensinar a dançar, simplesmente dança e o discípulo vai junto, acompanhando. Ele não para a fim de explicar em palavras como fazer para executar o movimento. Ele dança e mostra no próprio corpo e cada brincante acompanha de acordo com suas possibilidades. Os mestres tradicionais não se preocupam em encontrar uma metodologia de ensino detalhada, mas isso não quer dizer que ele não tenha técnica ou que não tenha consciência do que está fazendo. Mostra que seu olhar para o movimento é de dentro e diferenciado do aprendiz, que veio de fora da comunidade e quer entender o movimento sem vivenciá-lo antes. Entretanto, há mestres que transitam entre a brincadeira e a arte de ensinar e criam ferramentas para isso, como vivenciei com o mestre dançarino Paulinho, do Grupo Cabocolinho União Sete Flechas, em Recife. Ele se utilizava de ferramentas como alongamento, aquecimento, uso de filas para melhor visualização, mas se baseava principalmente na observação do movimento. O aprendizado do mestre veio a partir de sua experiência, do tempo de sua vida investido na performance cultural, vivenciando a festa e entendendo o todo de seu universo. É através dessa experiência que a tradição é repassada, apreendida e restaurada naturalmente ao longo do tempo.

Há um processo informal de aprendizagem e, assim, a melhor maneira de aprender é vivenciar, se permitir dançar sem a preocupação de acertar e sem o medo de errar. O fundamental é sentir o ritmo e a partir dele deixar o corpo fluir e se movimentar. Esses conhecimentos são ancestrais e, no caso de Moçambique, repassados dos mais velhos aos mais novos desde os ritos iniciáticos.

Quando o corpo entende o andamento e a “pisada” na dança, podemos brincar com as estruturas corporais. Quando entendo no meu corpo o que cada tambor da parêlha, da manifestação do tambor de crioula do Maranhão, realiza, traduzo as possibilidades corporais que posso atingir em cada pulsação. Essa consciência funciona para desarmar a necessidade de contar ou entender de maneira lógica, para permitir que cada brincante encontre sua *dança pessoal*, como escreve Klauss Vianna, “o que busco é dar espaço para as individualidades” (1990:63), mesmo que esse corpo indivíduo, como no caso das danças tradicionais de origem afro-brasileiras, faça parte de um corpo coletivo dentro de valores comunitários.

E entendendo a expressão 'criação de corpo coletivo' como as formas com as quais um corpo individual se relaciona com o grupo social, o processo de

aprendizado da tradição, trajetória e técnica, tem no mecanismo disciplinar sua eficiência e é atravessado por procedimentos de acompanhamento e vigilância dos mais antigos (Zenícola, 2014:95).

Seja aqui no Brasil ou em Moçambique, quanto mais observada a dança, mais esta adquire prestígio e vai se aburguesando. Essa estilização do movimento está relacionada com o espaço urbano, pois no rural a roda é determinante. Quando ela se abre, nas apresentações das grandes metrópoles, já é a necessidade de mostrar ao outro e, assim, a expressão do indivíduo cria forças a partir do corpo coletivo e do comportamento que se restauram, tornando-se um comportamento vivo e relacionado a momentos do passado, antigas tradições, mas revigorado pelo presente, atualizando-se. É restaurado porque se sustenta nas repetições, permitindo ser transformado. Essa restauração acontece através da transmissão do conhecimento do mestre ao aprendiz no cotidiano.

Ao longo dos anos de pesquisa no Brasil e em Moçambique, observamos uma busca do brincante/*performer* em descobrir a própria linguagem. Nascido na comunidade ainda tradicional, sua dança terá um tipo de desenvolvimento; nascido e criado em uma comunidade no centro de uma grande cidade da África ou da América do Sul, a gama de influências de diversas tradições estará presente em seu corpo, como marcas, cicatrizes. Em sua maturidade, ao escolher trabalhar em um grupo tradicional comunitário ou em um de danças com caráter comercial de apresentação para turistas, mesmo que haja enormes diferenças contextuais e espaciais, os desafios serão quase os mesmos, pois as danças africanas, como as de Moçambique, e as afro-brasileiras têm exigências e demandas em relação ao corpo, ao seu treinamento muscular e espacial, a sua capacidade de entender a tradição e buscar se expressar em um estilo próprio e, finalmente, poder, na seriedade das apresentações, manter o jogo.

O que importa de fato é a necessidade do corpo em estado de “presença”, de energia plena, implicada no movimento de sua dança, seja qual for o espaço, em uma festa popular e/ou religiosa na rua, em um show musical ou apresentando um espetáculo de dança, buscando a possibilidade da criação de uma ginga própria, um molejo individual dentro do todo, em que cada corpo demarca uma movimentação em relação à pulsação e suas funções

dentro da brincadeira ou do batuque. O essencial está no requebrado de cada brincante, que cada um encontra seu jeito particular, o temperamento de suas dinâmicas com os movimentos. Guardando suas peculiaridades, tanto no Brasil quanto em Moçambique estas dinâmicas se encontram muito vivas, adaptando-se ao mundo contemporâneo e preservando os valores que ligam o presente do jogo aos antigos rituais, nos quais a relação entre ritual e jogo era parte intrínseca de danças tradicionais que se firmaram a partir de práticas comunitárias que, a cada dia, se tornam mais escassas devido à própria globalização e ao desprezo pelas culturas tradicionais. Portanto, amplia-se a responsabilidade do brincante/*performer* de restaurar no mundo contemporâneo danças tão antigas, que por séculos demonstraram linguagens corporais e identidades bantus na África e no Brasil.

As danças de umbigada fazem parte de todo esse contexto cíclico, aberto às transformações e atento aos saberes ancestrais. O que de fato fica registrado é que o diálogo permanece em suas rodas e seus brincantes dançam, cantam e tocam juntos, fortalecendo individualidades e valores sociais coletivos.

Considerações finais

O percurso dessa investigação sobre a movimentação corporal em torno da região dos umbigos como processo de linguagem partiu de memórias coletivas no Brasil e em Moçambique, colhidas em pesquisas de campo em ambos os países, e se baseou em vasta bibliografia principalmente lusófona, aventurando-se ainda por experiências contemporâneas individuais de dança.

Enquanto experiência pessoal, observei a vivência de corpos em movimento, impulsionados pela vibração da percussão, atuando também no meu corpo dançante e, a partir daí, pude melhor interpretar essas sensações, direções e movimentações geradas pelo nosso centro de energia, percebendo-o como suporte para toda a estrutura corporal, que se constituiu como uma das questões primordiais da minha pesquisa. Foi então possível compreender as danças de umbigada como danças dialogais,¹⁹⁴ que a nível físico se estabelecem pela conexão

¹⁹⁴ Segundo Ortiz, são danças dialogais: Porque nelas interagem o indivíduo e o grupo, o corpo e os instrumentos musicais, o social e o mítico – miméticas – porque nelas se representa algo que ocorreu ou que se deseja que ocorra pedagógicas – pois transmitem conhecimentos –, teleológicas e performativas – pois produzem efeitos e realidades (Ortiz apud Travassos, 2004:246).

entre o baixo ventre e as pernas que nos sustentam, fazendo uma ponte entre o chão e a parte superior do torso, braços, pescoço e cabeça. Em cadências rítmicas, o torso se inclina em movimentos repetidos, conduzidos pela pulsação dos tambores, e simbolicamente apresentando uma ligação da terra como mãe, cujo movimento com o corpo inclinado em sua direção expressa um sinal de respeito com nossas ancestralidades.

As danças de umbigada (no Brasil), ou umbigais (em Nampula, Moçambique), enquadradas na categoria de dialogais, são aquelas performances em que o olhar atravessa a roda e faz o entrelaçamento das qualidades do corpo indivíduo abraçado pela vibração do coletivo. A individualidade performática está na busca de um corpo, que, enquanto sujeito de seu movimento, aproxima-se do estilo pessoal como *performer*, mantendo comunicação e vivência compartilhadas, um jogo de interação entre os que dançam e os que tocam. Em alguns casos, os que tocam também passam a dançar, sem, contudo, deixar de cantar, completando a performance do inseparável trio definido por Fukiau (inédito), permitindo a efetivação da restauração de comportamentos ancestrais por meio de motrizes culturais, como analisadas por Ligiéro (2011).

A gestualidade tradicional abarca duas dimensões em conjunto, o jogo pela necessidade de desfrutar a brincadeira, e o ritual pela disponibilidade espiritual do corpo e sua relação com as tradições. A performance muitas vezes se distancia do seu sentido principal, devido às demandas políticas locais e mesmo internacionais relacionadas à indústria do turismo, que passam a agenciá-la, transformando-a em espetáculo e fazendo-a incorporar elementos da sociedade de consumo, como padronização de uniformes, utilização de marcas em camisetas etc. Desta forma, passa a integrar a contemporaneidade, caracterizando-se como um entretenimento popular para uma plateia cada vez ávida pelas “tradições” dentro de uma nova moldura da espetacularização do brinquedo popular.

Por meio da performance como brinquedo ou entretenimento oficializado pelas prefeituras e outras instituições locais, algumas tradições alcançam a contemporaneidade mesmo tendo aberto mão de alguns de seus elementos. Isto é mais visível, sobretudo, nos aspectos em que o jogo é predominante. Os elementos do ritual de caráter religioso são abandonados por serem mais difíceis de serem integrados nessa nova moldura da

espetacularização. A continuidade da tradição é possível também a partir das formas de organizações transmitidas pelos antigos mestres aos novos discípulos, que, assim, mantêm a tradição oral. Cada novo “mestre”, por sua vez, desenvolverá seu estilo pessoal, tanto na brincadeira como no ensinamento, e cada *performer* entenderá a seu modo, de acordo com suas experiências.

Como pudemos verificar, muitas destas tradições mantiveram-se integralmente vivas e, nesse jogo, ao longo do seu desenvolvimento como performance cultural, propiciaram aos seus *performers* uma consciência do corpo, a partir de gestualidades com forças motrizes das danças de umbigada, nas quais ainda se exercita uma organicidade corporal advinda do batuque tradicional, à medida que a relação da performance ritual e da performance do jogo se atritam e se atraem, criando uma dinâmica em que suas fronteiras se separam e ao mesmo tempo se unem no balanço do movimento.

O cruzamento dos elementos é recorrente, mas a experiência desse “cruzar” é única para cada brincante, pois uma das principais características da dança popular é “o modo individual de organizar o movimento, a memória autobiográfica e única, o movimento singular de um dançarino” (Domenici, 2010:79).

No exercício e análise dessa reflexão, percebo que tal produção de conhecimento pode advir de mais de uma perspectiva teórica, que fornece pistas não para finalizar o trabalho com uma única conclusão, como é suposto no encerramento de uma tese, mas sim para a abertura de um novo campo de estudo, expandindo as possibilidades conceituais das performances culturais de umbigada entre os dois países, com seus cruzamentos históricos e culturais, observando as diferenças provenientes de seus respectivos contextos.

Esta investigação preocupou-se em desenvolver uma experiência pessoal de aprendizado das diversas danças teoricamente estudadas, evidenciando a importância do jogo corporal através de uma compreensão da tríade cantar-dançar-batucar. Foi possível vivenciar essas gestualidades como comportamentos renovados (Schechner, 2002), “reafirmando antigas tradições no contato com culturas desconhecidas a ponto de sentir-se parte delas por

entrar em contato com uma memória corporal mais clara e eficiente, desconhecida até pela própria razão”.¹⁹⁵

Nestas considerações finais, me perguntando o que mais tenho a dizer, releio a história chamada “Ruídos do silêncio”,¹⁹⁶ que me faz refletir que este campo de estudos, embora tenha respondido a tantas questões que me coloquei no início, me traz outras questões, estabelecendo novos caminhos de uma busca muito mais complexa, aberta a possibilidades de novos olhares sobre as tradições, compreendendo “o processo pelo qual o sagrado se expressa no cotidiano e o processo reverso, em que o cotidiano é expresso no sagrado” (Santos, 2006:36).

Havia um velho pai, soberano estimado pelo seu povo, que, sentindo a proximidade da morte, chamou a um dos seus melhores conselheiros e disse-lhe: *Estou velho. Sinto que a morte se aproxima. Leva o meu filho, o Príncipe, para a floresta, para que aprenda a arte de governar. Só assim poderá levar o meu povo à felicidade.* E assim foi.

O Príncipe lá foi para a floresta com o sábio conselheiro e por lá ficou meses e meses. Quando regressou, o velho pai, ansioso, perguntou-lhe o que havia aprendido, ao que o Príncipe respondeu: *Muita coisa! Aprendi a ouvir os ruídos da floresta; o rugir tenebroso dos leões, o piar dos mochos.* Do seu leito, o velho pai disse-lhe calmamente: *Não aprendeste nada. Volta para a floresta e aprende a arte de governar, para levars o teu povo à felicidade.* E o Príncipe, na companhia do conselheiro, lá voltou para a floresta e por lá ficou mais meses e meses. E voltou. E o pai perguntou-lhe, uma vez mais, o que havia aprendido, ao que ele respondeu *Muita coisa! Aprendi a perceber os ruídos da floresta, a disposição das estrelas, a distinguir, só pelo canto, os pássaros diurnos dos nocturnos. Aprendi a ouvir o ruído das folhas desprendendo-se dos galhos das árvores, percebendo nitidamente o seu movimento em queda livre.* Ainda não aprendeste nada, disse-lhe o velho pai. E, num tom grave, acrescentou *Volta à floresta e aprenda a arte de governar.* Denotara uma certa tristeza na voz já enfraquecida. E o Príncipe lá

¹⁹⁵ Ligiéro, Zeca. “Em busca do corpo perdido” (Inédito)

¹⁹⁶ Artigo “Entre memórias: o poder das artes e da cultura”. De Nataniel Ngomane em Moçambique. Texto ainda inédito.

voltou, acompanhado pelo conselheiro. E por lá ficou ainda mais meses e meses. Quando voltou, a pergunta infalível *O que aprendeste?* E ele, mais sério do que nunca, respondeu *Aprendi a perceber à distância o marulhar das águas, a perceber o ruído das formigas movendo-se nas entranhas da terra, a perceber o escuro da noite, o ruído dos répteis arrastando os corpos sobre o chão, a medir os ângulos dos galhos das árvores dobrando-se sob a força do vento, e etc., etc., etc. e tal...* O velho pai olhou-o bem nos olhos e com um ar grave, disse *Infelizmente, não aprendeste nada. Receio que não consigas levar o teu povo à felicidade.* E depois de um breve silêncio, e fitando o filho, acrescentou *Devas ter aprendido a ouvir os ruídos do silêncio...* (2011:8, grifos do autor).

A ida a Moçambique para realizar a segunda pesquisa de campo desta investigação representou para mim, de alguma forma, o penetrar em parte desta floresta desconhecida – guardadas as devidas proporções, já que não visitei qualquer floresta naquele continente, mas para lá viajei procurando respostas para resolver questões sobre as danças de umbigada no Brasil, notadamente de origem bantu. Longe da pátria e de tudo pude entrar em contato com outras tantas questões sobre novas danças, novos estudos teóricos, novas experiências no meu corpo. Ao regressar, talvez, como na história contada, após conhecer tantas novidades na terra estranha, ao colocar-me na posição do rei, decepcionado com o filho que não encontrou a única resposta que gostaria de ter (aprender a ouvir os ruídos do silêncio), me sinto um tanto frustrada. Toda a experiência me mostrou que ainda há muito o que percorrer e encontrar nessa investigação à procura da genealogia das danças de umbigada no Brasil e em Moçambique e da realização de diálogos entre elas.

Agora percebo que preciso me familiarizar ainda mais com essa conexão africana, adquirir outras experiências para elaborar e amadurecer o olhar, e talvez seja um trabalho para toda uma vida. Até o final da escrita desta tese, no último suspiro de trabalho, ainda estava descobrindo novas danças de umbigada, como a *salimã* da Zambézia, enquanto buscava imagens sobre a dança *niketche* em vídeos que ganhei sobre a catalogação de várias danças desse estado. De repente, observei a umbigada que encosta umbigos, como a *masepwa* e o

tambor de crioula, que me surpreendeu e me provou que esta investigação ainda está sedenta de “pensamentos grávidos”¹⁹⁷ de novas experiências.

Mas se em vez de nas certezas do velho moribundo eu me colocasse na posição de um neófito na arte de governar um universo tão amplo e pouco conhecido e rever meus passos e as primeiras questões, perceberia que, embora não tenha respondido às questões que me foram dadas por outrem para sucedê-lo no poder, respondi às questões que estavam ao meu alcance, dentro do objetivo a que me propus: realizar um estudo comparativo entre as danças de umbigada nos dois países, tanto do ponto de vista teórico como do prático. Revelo uma sensação de “missão cumprida”, no sentido de encontrar parentesco entre as gestualidades de umbigada no Brasil e em Moçambique, primos-irmãos, filhos de histórias que dialogam em suas conexões diaspóricas.

Assim, este trabalho teórico fortalece também minha prática corporal, tanto como *performer* quanto como pedagoga da dança, e estabelece novos paradigmas para a criação de uma metodologia própria no desenvolvimento de um léxico inspirado nessas gestualidades tradicionais e seus desdobramentos no mundo da dança contemporânea.

Como fruto desta tese e primeiro resultado artístico deste processo, surgiu o espetáculo *Umbigar*, em que inicio um percurso como dançarina solo entre o tradicional e o contemporâneo, buscando não somente valorizar saberes ancestrais, mas também a liberdade de expressão sustentada por técnicas contemporâneas. Da mesma forma, pude principiar o treinamento com as bases desta pesquisa com algumas mulheres artistas e alunas da UNIRIO, que investigam novas possibilidades de usufruir dos elementos da dança tradicional para a criação cênica, com o núcleo de pesquisa intitulado “Práticas e teorias do corpo entre o tradicional e a contemporaneidade” (PRATCO), desde 2012, apontando para a continuidade de minhas investigações teóricas e práticas.

Relembro, então, para concluir, meus inúmeros mestres populares brasileiros de várias épocas desta pesquisa, declarando que, assim como há um canto que pede licença para

¹⁹⁷ Este termo está presente na poesia do moçambicano Luís Carlos Patraquim, no poema chamado *Metamorfose*, sendo encontrado no artigo de Nataniel Ngomane, 2011.

começar a brincadeira, há outro de despedida para a roda continuar a girar abrindo novos diálogos para quem quiser nela entrar.

Vou caminhar (Jair do Jongo de Pinheiral)

Vou caminhar que o mundo gira,

vou caminhar que o mundo gira,

gira meu povo.

Referências Bibliográficas:

ABREU, Marta. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, p. 29-41, 2006/2007.

_____. Nos requebros do Divino: Lundus e festas populares no Rio de Janeiro do séc. XIX P.247-366. Carnavais e outras festas, com organização de Maria Clementina Pereira. Campinas, SP, Ed. UNICAMP, 2002.

_____. MATTOS, Hebe (orgs). Pelos caminhos do jongo: História, Memória e Patrimônio. Niterói: UFF. Neami, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC. Ed. Argos, 2009.

ALBIN, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ALCURE, Adriana Schneider. As danças características no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX: o lundu de Marieta Baderna. UNIRIO, Pós Doutorado Junior. Grupo de pesquisa/projeto Integrado de Pesquisa: Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas Laboratório (CT-Infra/FINEP), coordenação: Prof. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti), 2008/2009.

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. O historiador no “reino das palavras”: a língua como arquivo, a palavra como fonte. Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.25, n.2, jul./dez. 2012.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. No balanço do Lundu: os jogos de sedução entre os escravos e suas sinhazinhas. P.42-49. Revista História Biblioteca Nacional – no bolso. Festas e batuques do Brasil. Org. por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro, 2009.

ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. São Paulo, 1945.

AMOROSO, Daniela Maria; MARTINS, Suzana Maria Coelho. Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. 1 CD-ROM Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2009

ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro. Coord: Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

_____. “Ritmo”; “Lundus e Modinhas”. IN: *Ensaio sobre Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. (24-31; 116-119).

_____. Danças dramáticas do Brasil. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia, Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró Memória, 1992. (3v).

_____. Missão de Pesquisas Folclóricas: Cadernetas de Campo. 1. ed°. Associação amigos do Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2010.

ARAÚJO, Maria do Socorro. Promoção oficial: Folclore, parafolclore e turismo. Boletim 36 Comissão Maranhense de Folclore. 2006.

Link na internet: <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/ec2b06f60175f2222c9511277f16c5ad.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2014.

ARAÚJO, Mozart de. A modinha e o lundu no século XVIII. São Paulo: Ricordi, 1963.

ASSIS, Machado de. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II.

AYALA, Maria Ignez Novais. Artigo Coco de embolada: mágica na palavra e no pandeiro. Livro na Ponta do Verso: Poesia de Improviso no Brasil. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, 2008.

_____ Artigo Os cocos: uma manifestação cultural em três tempos do século XX – A brincadeira do coco dança e poesia afro-brasileira na Paraíba. In Estudos Avançados 13, 1999.

AZEVEDO, Sônia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 4ed, São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A Arte secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral. Hucitec, São Paulo, 1995.

BASTOS, Dani. Coco de Umbigada: Cultura Popular como Ferramenta de Transformação Social. Editora Daniela Bastos dos Santos, Recife, 2011.

BARRETO, Felicitas. “Lundu”. IN: Danças no Brasil. Rio de Janeiro: Graf. Tupy, 1958. (119-120).

BASTIDE, Roger. As religiões africanas no Brasil – Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais. Livraria pioneira editora – Editora da Universidade de São Paulo. Primeiro volume, São Paulo, 1971.

_____ As Américas Negras: as Civilizações Africanas no Novo Mundo. São Paulo: EDUSP, 1974. 210 p.

BATISTA, Cássia Rejane Pires. A Coreira do Tambor de Criola do Maranhão: Performance e Jogo. Dissertação de mestrado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

BENCARDINI, Patrícia. Dança do ventre: ciência e arte. São Paulo: Texto Novo, 2002.

BERENESTEIN, Paola. Site arquitextos ISSN 1809-6298, ano 8, fevereiro 2008.

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165> - 16/02/2013

BERTAZZO, Ivaldo. Corpo Vivo: Reeducação do movimento, Edições Sesc SP, São Paulo, 2012.

_____ Cidadão corpo – Identidade e autonomia do movimento, Summus editorial, São Paulo: 1998.

BONFITTO, Matteo. O ator compositor. 3º edição, Perspectiva, São Paulo: 2013.

- BRAGA, Ana Socorro Ramos. Tambores de Piqui, cartas de liberdade: memória e trajetória da comunidade Piqui da Rampa, São Luís, 2007.
- BRETON, David Le. Antropologia do corpo e modernidade. 2º edição, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- BURNIER, Luís Otávio. A arte do ator: Da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CAHEN, Michel. Em Moçambique só há partidos de direita: uma entrevista com Michel Cahen, realizada por Victor Miguel Castillo de Macedo e Joaquim Maloa. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.20.1, p.155-174, 2013.
- CALLOIS, Roger. Os Jogos e os Homens. Trad. Jose Garcez Palha. Ed. Cotovia: Lisboa, 1990.
- CAMPIGNION, Philippe. Aspectos biomecânicos: cadeias musculares e articulares – método G.D.S.: Noções básicas. Summus editorial, São Paulo, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas, Edusp, São Paulo, 1997.
- CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no Samba de Roda do recôncavo baiano. 2009. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2009.
- CARNEIRO, Edson. Samba de Umbigada. Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1998.
- _____. Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil. São Paulo: Global Editora, 3.ed, 2001.
- _____. História dos Nossos Gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil. São Paulo: Global Editora, 1.ed, 2003.
- _____. Made in Africa. 4.ed, São Paulo: Global, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Artigo: As grandes festas. In: Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, p. 43-50, 2006/2007.
- CAVALCANTI, Telma Cesar. Kulé-Kulé - culturas populares. Artigo: O coco alagoano e seus trânsitos. Maceió. Edufal, 2014
- COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea. Ed perspectiva, 2013.
- CHEDIAK, Almir. Harmonia & Improvisação. 7º edição, Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1986.
- CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX; Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COSTA, Sergio. Haikel, Marco Aurelio. Mestre Felipe por ele mesmo: quero vê tambô berrá é na ponta do dedo. FUNARTE. São Luís, 2013.

D'AMORIM, Elvira. Do lundu ao samba: pelos caminhos do coco. Elvira D'Amorim e Dinalva Araújo. João Pessoa, 2003.

DASCAL, Mirian. Eutonia: o saber do corpo. Editora Senac, São Paulo: 2008.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Editora 34, Vol.5, São Paulo, 1997.

DERRIDA, Jacques. Pensar a desconstrução. Org. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

DIAS, Paulo. Artigo: Jongo ou caxambu. Encontrado no link http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=189&Itemid=113 ou publicado na Coleção Documentos Sonoros. Acervo cachuera! Vol. 2 Batuques do Sudeste.

_____ Artigo: A outra festa negra. Publicado na coletânea “Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa”, org. de Iris Kantor e István Jancsó FFLCH/USP. São Paulo, Hucitec/Edusp, 2001. Ou no link http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/aoutrafestanegra.pdf

DOMENICI, Eloisa. Artigo: A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. p.7-18. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança. n.º. 23, out. 2009 - Salvador: UFBA/PPGAC, 2009.

_____ Artigo: O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago, 2010.

_____ Artigo: Diálogo com o texto “Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?”, de Daniela de Aguiar, por Eloisa Domenici. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, GT Dança e Novas Tecnologias, 2007.

ERAMO, Fabiana. Infinita Beleza: O Sétimo Sentido - A Linguagem do Corpo e a Inteligência dos Sentidos na Performance da Dança Afro, Dissertação (mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. “The Dance”. In: Africa: Journal of the International African Institute. vol. 1, n.º4, oct.1928. (p. 446-462).

FEITOSA, Charles. Explicando a filosofia com arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo movimento. Trad. De Daisy A.C. Souza. 7º edição, São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação. 2º edição, São Paulo: AnnaBlume, 2007.

_____ O Corpo em Movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. 2º edição, São Paulo: AnnaBlume, 2006.

FERRACINI, Renato. Org. *Corpos em Fuga* *Corpos em Arte*. Ed. Hucitec, São Paulo, 2006.

FERREIRA, Euclides Menezes. *Tambor de Mina em Conserva*. Casa Fanti Ashanti, São Luís, Maranhão, 1997.

FERREIRA, Felipe (editor). *Textos escolhidos de Cultura e Artes Populares*. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2007.

FERREIRA, Rosenilde Rodrigues. *O jogo Cênico em espaço circular: Diálogo teatral entre o jogo e a roda do Tambor de Crioula na promessa ao São Benedito em Alcântara – MA*. Monografia de curso de licenciatura em Educação Artística e habilitação em Artes Cênicas, UFMA, São Luís, 2008.

FERRETTI, Sergio. *Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo*. Secma, Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, 1995.

_____ A punça resiste! Artigo da Revista de História da Biblioteca Nacional, *Corpo em evidência*. Ano 4, nº 40, p.74-78, janeiro de 2009.

FERRETI, Mundicarmo. SOUZA, Paulo Melo. *Nagon Abioton: Um estudo fotográfico e histórico sobre a casa de Nagô*. São Luís, MA, Petrobrás, 2009.

FILHO, Carlos da Fonte. *Espetáculos Populares de Pernambuco*. Recife. Bagaço. 1999.

FORTIN, Sylvie. *Educação somática: Novo ingrediente da formação prática em dança*. Trad: Márcia Strazacappa. *Cadernos do JIPE-CIT*, Salvador. Nº2, p. 40-55, fev. 1999.

FRANÇA, Dinalva. *Paraíba em ritmo de folclore – Danças e cantigas*. João Pessoa, Paraíba, s.d.

FREIRE. Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 14º edição, Recife: Imprensa oficial de Recife, 1966.

FRIGERIO, Alejandro. *Artes Negras: Uma perspectiva afrocêntrica*. . In: *O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p.51-67, 2003.

FU-KIAU, Bunseki K. K. *Bulwa Meso, master's voice of Africa*. v. I, inédito.

GABBAY, Marcelo Monteiro. *O Carimbó Marajoara: Por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário*. 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Giórgio Gráfica e ditora, UNIRIO, Rio de Janeiro: 1995.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar editores, 2008.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças Folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*. 3.ed. São Paulo, Melhoramentos, Brasília, 1973.

GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Relógio D'água editores Lisboa, 2011.

- GONÇALVES, Renata de Sá. A dança nobre do carnaval. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2010.
- GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. Annablume, São Paulo, 2005.
- HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JAUREGUI, Gabriel. Tambor de crioula. Rio de Janeiro: Nau ed; São Luís: Crioula Produções, 2009.
- JORGE, Soraya. Artigo: Arte e consciência do movimento: um burilar reflexivo de estados de presença. Livro Angel Vianna: sistema, método ou técnica? Funarte, Rio de Janeiro, 2009.
- JOSÉ, Aloisio Vilela. O coco de Alagoas: Origem, Evolução, Dança e Modalidades. 2ªed. Maceió, 1980.
- K.KIA.BUNSEKI, Fu-Kiau. The African Book without title. Cambridge, 1980.
- KATZ, Helena Tania. 1, 2, 3, A Dança é o pensamento do corpo. Tese de Doutorado, Comunicação e Semiótica/PUC-SP, 1994.
- KIEFFER, Ana Maria. Revista de História da Biblioteca Nacional, Quilombos: Escravos desafiam o poder. Ano 3, nº 27, p. 46-51, dezembro de 2007. Artigo: No tempo da modinha.
- KIEFER, Bruno. A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.
- LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LAMEIRA, Valéria Maia. Tambor de crioula: um estudo do erótico feminino na cultura maranhense. Dissertação de mestrado, orientação: Regina Glória Nunes Andrade, na UFRJ, Instituto de Psicologia, 2002.
- LARA, S.H.E. PACHECO, G. Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949, Rio de Janeiro, Folha Seca; Campinas, SP, CECULT, 2007.
- LEPECKI, André. O corpo Colonizado, p. 7-11, em Gesto, Revista de Centro Coreográfico de Rio, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, julho de 2003 ou no blog <http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>. Acesso: 11, mar. 2014.
- LIGIÉRO, Zeca. Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras. Garamond, Rio de Janeiro, 2011.
- _____. Performances procissionais afro-brasileiras. In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p.84-98, 2003.
- _____. A performance afro-ameríndia: tradição e transformação. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: UNB, 2004.
- _____. Carmen Miranda: uma performance afro-brasileira. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2006.
- _____. Malandro Divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.
- _____. Dandara. Iniciação a Umbanda. Ed. Pallas, Rio de Janeiro, 2013.

LIMA, António Germano. O landu: do Brasil à ilha da Boa Vista, ou símbolo de um diálogo de culturas, p.271-289. Livro Sonoridades luso-afro-brasileiras. Coordenação José Machado Pais. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal: 2004.

LIMA, Carlos de. Festa do Divino Espírito Santo em Alcântara – Maranhão. 2º edição, Ministério da Cultura, Brasília, 1988.

LOBATO, Lúcia Fernandes. Artigos: Coreoralituras: Uma perspectiva para Escrituras em Dança, artigo publicado na Revista Ensaio Geral da Universidade Federal do Pará, endereço eletrônico http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral, 2011.

_____ A Cultura Lúdica como proposta para a desconstrução do Mito “Homem Sério”, artigo publicado no www.portalabrace.org, ISSN 2176-9516, ano 2011.

_____ A Proposta é a Traição. O artigo foi publicado por convite, no número de lançamento da Revista on-line, bilíngue (português e inglês) intitulada Conceição/Conception, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/index>, ISSN nº 2317-5737

_____ Derrida e a Perspectiva Desconstrucionista do Padrão da Dança, publicado no site: www.portalabrace.org. 2008

LOMAX, Alan. (ed.). Folk song style and culture. Washington D.C.: America Association for the Advancement of Science, 1968.

LOPES, Nei. Bantos, malês e a identidade africana. 3ºed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.

_____ Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Ed. Casa da Palavra/ Folha Seca, Rio de Janeiro, 2003.

_____ Novo Dicionário Banto do Brasil. 2ºed. Pallas, Rio de Janeiro, 2012.

MAGALHÃES, Juliana Paiva. Moçambique e Vale do Paraíba na dinâmica e comércio de escravos: diásporas e identidades étnicas, séc XIX. Dissertação mestrado em História na USP, Orientadora: Maria Cristina Cortez Wissenbach, São Paulo, 2010.

MALONE, Jacqui. Steppin’ on the Blues: The visible Rhythms of African American Dance. University of Illinois, Press Urbana and Chicago, 1996.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. Memórias de um corpo brincante: A brincadeira do cazumba no Bumba-Boi do Maranhão. Orientação Zeca Ligiero, Dissertação de mestrado, 2009, UNIRIO.

MARQUES, Francisca Helena. Festa da Boa Morte e glória: ritual, música e performance. Orientação: Tiago de Oliveira Pinto, Tese de doutorado, USP, 2008.

MARTINS, Antonio. Arthur Azevedo: a palavra e o riso. Ed perspectiva. São Paulo, 1998.

MATTOS, Hebe Maria. FERNANDES, Antônio do Nascimento. Quilombo São José, Valença, Rio de Janeiro: Sesc, 2004.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. EDUSP: São Paulo, 1974.

- MEIRELLES, Cecília. Batuque, Samba e Macumba – estudos dos gestos e ritmo (1926 – 1934). Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983.
- MUKUNA, Kazadi Wa. Contribuição Banto na Música Popular Brasileira. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- PONTY, Maurice Merleau. Fenomenologia da Percepção. 3ªed. Martins Fontes. São Paulo, 2006.
- MONTEIRO, Marianna. Artigo “Dança Afro: uma dança moderna brasileira”, 2003. Disponível http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/artigomarianna.pdf
- _____. Dança Popular: Espetáculo e Devoção. Editora TERCEIRO NOME, FAPESP, São Paulo, 2011.
- MONTELLO, Josué. Os Tambores de São Luís. 6ª EDIÇÃO, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo. Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. A Matriz africana no mundo. Selo Negro Edições, São Paulo, 2008.
- NUNES, ERIVALDO SALES; ALVES, ÍVIA IRACEMA DUARTE; UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Instituto de Letras. Cultura popular no Recôncavo Baiano: a tradição e a modernização no samba de roda. Salvador. BA. 2002. 346 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, 2002.
- PAIS, José Machado. (org) BRITO, Joaquim Pais de. CARVALHO, Mário Vieira de. Sonoridades luso-afro-brasileiras. Lisboa, Portugal: Imprensa de Ciências Sociais - Universidade de Lisboa, 2004.
- PASSOS, João Luís Uchôa de Figueiredo. Artigo: Música, corpo e jogo na performance da capoeira brasileira. Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance, Universidade de Aveiro, Maio, 2009.
- PEREIRA, Nunes. A Casa das Minas: Culto dos Voduns Jeje no Maranhão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1979.
- PENNA, Lucy. Dance e Recrie o Mundo: A força criativa do ventre. São Paulo: Summus editorial, 1993.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. O coco praieiro, Uma dança de Umbigada. 2ª Edição. Editora Universitária - UFPB, João Pessoa, 1978.
- PONTY, Merleau. A Espacialidade do Corpo Próprio, In Fenomenologia da Percepção, Editora Freitas Bastos, SP, RJ, pp. 198-264, 1971.
- QUINTÃO, José Luiz. Gramática de kimbundo. Ed. Melhoramentos, Lisboa, 1934.
- RAMASSOTE, Rodrigo. Dossiê Iphan Tambor de Crioula. Brasília, DF, Iphan, 2007. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=719>
- RAMOS, Artur. As culturas negras no novo mundo. 3ª. Ed, Ed Nacional, São Paulo: 1979.
- RANCIÈRE. Jacques. A partilha do sensível: Estética e política. Editora 34, São Paulo, 2005.

RAYMOND, Lavínia Costa. Algumas danças populares no Estado de São Paulo. Boletim 191. Sociologia, nº 6, USP, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, São Paulo: 1954. Encontrado: http://www.historia.uff.br/jongos/acervo/adm/files/biblio_lavinia_raymond_algumas_dancas_populares_do_estado_de_SP.doc.

REGO, José Carlos. Dança do samba: Exercício do prazer. Rio de Janeiro: Aldeia – imprensa oficial, 1994.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O Jongo. Cadernos de Folclore 34, FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro, 1984. http://www.historia.uff.br/jongos/acervo/adm/files/biblio_maria_de_lourdes_borges_ribeiro_jongo.doc.

RODRIGUES, Nina. Os Africanos no Brasil. São Paulo: Madras, 2008.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Bailarino–pesquisador–intérprete: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROBATTO. Lia. Dança em Processo: A linguagem do indizível. Salvador – BA: Ed. UFBA, 1994.

RUGENDAS, Johann Moritz. *O Brasil de Rugendas*. Coleção Imagens do Brasil (volume 1). Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, sem data.

SABINO, Jorge e LODY, Raul. Danças de Matriz Africanas: antropologia do movimento, Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SALDANHA, Suzana. Angel Vianna: sistema, método ou técnica? Funarte, Rio de Janeiro, 2009.

SALOMÃO, Jovino da Silva. {EM}GOMA – Dos pés à cabeça, os quintais que sou. São Paulo: Capulanan, 2011.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ. 2001.

_____ Dossiê Iphan Samba de Roda. Brasília, DF, Iphan, 2004. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>

SALLES, Vicente. O Negro no Pará: Sob o regime da escravidão. 3º. ed. Programa Raízes. IAP, Belém, 2005.

_____ Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP Programa Raízes, 2003.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2º Edição, Terceira Margem, São Paulo: 2006.

SANTOS, Joel Rufino dos. Na rota dos tubarões: o tráfico negreiro e outras viagens. Ilustrador: Rafael Fonseca. 1º Ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.

SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction. London and New York: Routledge, 2002.

_____ O que é performance?. In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

_____ Performance e Antropologia de Richard Schechner. Organização: Zeca Ligiéro. Mauad X, Rio de Janeiro, 2012.

SEVERIANO, Jairo. Uma história da Música Popular: Das origens à modernidade. P.17-27 e p.50-53. Editora 34, 2008.

SILVA, Alberto da Costa e Silva. Revista de História da Biblioteca Nacional, Africanos: Muito além da escravidão. Artigo: Um Brasil, muitas Áfricas. Ano 7, nº 78, p.16-21, março de 2012.

_____ Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África. 2ªed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira :2011.

_____ A enxada e a lança: a África antes dos portugueses. P.307-340. Nova Fronteira: Edusp: São Paulo: 1992.

SILVA, Erminia. Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. São Paulo, 2007.

SILVA, Renata de Lima. O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a Capoeira de Angola e os Sambas de Umbigada no Processo de Criação em Dança Brasileira Contemporânea. Tese de doutorado, Orientação Sara Lopes e coorientação Inaycira dos Santos, Unicamp, 2010.

SIQUEIRA, Baptista. Lundun x Lundu. UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro: 1970.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

STRAZZACAPA, Márcia. Entre a arte e a docência: A formação do artista da dança/ Márcia Strazzacapa e Carla Morandi – campinas, Editora Papyrus, São Paulo: 2006.

_____ Educação Somática e artes cênicas: princípios e aplicações. Editora Papyrus, São Paulo: 2012.

STRUYF-DENYS, Godelieve. Cadeias Musculares e Articulares: o método G.D.S. Summus editorial, São Paulo, 1995.

THOMPSON, Robert Farris. Flash of the spirit: Arte e filosofia africana e afro-americana. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2011.

_____ Tango: the art history of love. Vintage books, New York, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos: origens. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____ Cultura Popular: Temas e questões. São Paulo. Editora 34, 2001.

_____ O Rasga: Uma dança negro portuguesa. São Paulo. Editora 34, 2006.

_____ As origens da canção urbana. São Paulo. Editora 34, 2011.

_____ As Festas no Brasil Colonial. São Paulo. Editora 34, 2000.

TURNER, Victor. O Processo Ritual Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

_____. From ritual to theater: the human seriousness of play. (Liminal to Liminoid, in play, flow, and ritual). New York: Paj Publications, 1982.

_____. Anthropology of performance. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Dossiê Iphan Jongô no Sudeste. Brasília, DF, Iphan, 2005. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=722>

_____. Artigo: Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. p. 227-254. Livro Sonoridades luso-afro-brasileiras. Coordenação José Machado Pais. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal: 2004.

VERGER, Pierre. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX. Editora Corrupio, 2ª edição, São Paulo, 1987.

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 1995.

VIANNA, Klauss. A Dança. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.

VIEIRA, Filho Domingos. Folclore do Maranhão. Cultura, Brasília, 1973.

VILELA, José Aloísio. O coco de Alagoas – origem, evolução, dança e modalidades. Museu Theo Brandão – UFAL. 3ª edição Maceió, 2003.

VOLUSIA, Eros. Eu e a Dança. Revista Continente Editorial LTDA, Rio de Janeiro, 1983.

ZENÍCOLA, Denise Mancebo. Samba de Gafieira: Performance da Ginga, Tese de doutorado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005

_____. Performance e Ritual: A Dança das Iabás no Xirê. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

Artigos consultados em jornais e/ou revistas:

DE LIMA, Rossini Tavares. Notas sobre o lundu. A Gazeta, São Paulo, 24 de julho de 1957.

DE SERIGE. Rolando. O lundú – música e dança na tradição brasileira. Correio Paulistano, 1º caderno, p.6 -13, São Paulo, 11 de abril de 1954.

SALLES, Vicente. O baile crioulo e o cortejo do Rei do Congo. A Província do Pará, 2º caderno, p.11, 20 de agosto de 1984.

VIANNA, Hildegardes. Um velho lundú. A Tarde, Salvador, 1º caderno, p.4, 13 de agosto de 1968.

Bandeiras e faixas em toda a fazenda. O Liberal, Belém, 1º caderno, p16, 27 de setembro de 1974.

Revista de História da Biblioteca Nacional, Quilombos: Escravos desafiam o poder. Ano 3, nº 27, p. 17-31, dezembro de 2007.

Revista de História da Biblioteca Nacional, Angola é aqui: Nossa história africana. Ano 4, nº 39, p. 14-33, dezembro de 2008.

Revista de História da Biblioteca Nacional, Corpo em evidência. Ano 4, nº 40, p.74-78, janeiro de 2009.

Revista de História da Biblioteca Nacional, Árabes somos nós: As origens que o Brasil desconhece. Ano 4, nº 46, p.16-37, julho de 2009.

Revista de História da Biblioteca Nacional, Escravidão: Casos surpreendentes ontem e hoje. Ano 5, nº 54, p.16-31, março de 2010.

Revista de História da Biblioteca Nacional, Africanos: Muito além da escravidão. Ano 7, nº 78, p.16-45, março de 2012.

Bibliografia África (Livros que foram adquiridos em Moçambique):

ABÍLIO, DAVID. Artigo: Companhia Nacional de Canto e Dança. Inédito, Maputo, Moçambique, 2000.

_____ Artigo: Dança Contemporânea em Moçambique: Historia e reflexão. Inédito, Maputo, Moçambique, 2011.

_____ Artigo: Dança em Moçambique. Inédito, Maputo, Moçambique, 2006.

_____ Artigo: Onde é que nasceu a marrabenta? Inédito, Maputo, Moçambique, 2004.

_____ Artigo: Contribuição da dança para uma cultura de paz e desenvolvimento - NKAMA WA NTUMBULUKU. Inédito, Maputo, Moçambique, 2005.

AGUALUSA, José Eduardo. Nação Crioula. Rio de Janeiro, Língua geral, 2011.

ALTUNA, P. Raul Ruiz de Asúa. Cultura Tradicional Banto. Secretariado Arquidiocesano de Pastoral. Luanda, 1985.

BOA HEN, Albert Adu. Coleção História Geral da África da UNESCO. História geral da África, volume VII, África sob dominação colonial, 1880-1935. 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

CAPELA, José. O Escravismo Colonial em Moçambique. Edições Afrontamento, colecção as armas e os varões, Porto.

_____ Colonialismo e lutas de libertação: 7 cadernos sobre a guerra colonial. Arquivo afrontamento. Maputo, 1978.

CARDODO, Justino. Moçambique 1948-2009 Banda Desenhada. Texto Editores. Maputo, 2009.

CASTIANO, José P. Referenciais da Filosofia Africana: Em busca da Intersubjetivação. Ed. Ndijira. Maputo, 2010.

CHIZIANE, Paulina. Niketche, uma história de poligamia. 2ª edição, Ed. Caminhos outras margens. Lisboa, 2002.

COSSA, Eugénio Lorenzo. Línguas Nacionais no sistema nacional de educação para o desenvolvimento em Moçambique. Educ. Real, Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 705-725, set./dez. 2011. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso em: 10 jan.2012.

COUTO, Mia. Pensatempos: Textos de opinião. 3º ed., Editorial Caminho, Lisboa, 2008.

_____. E se Obama fosse africano: e outras intervenções. 1º ed. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 2011.

CRAVEIRINHA, José. O folclore Moçambicano e as suas tendências. Editores Alcance. Maputo, 2009.

DESROSIERS. Paultre Pierre. Mitos, Crenças e Sabedorias Tradicionais de Moçambique: Elementos do Dicionário. 2011.

DIAS, Margot. Instrumentos Musicais de Moçambique. Instituto de Investigação Científica Tropical – Centro de Antropologia Cultural e Social. Lisboa, 1986.

FELICIANO. Jose Fialho. Antropologia Económica dos Thonga do Sul de Moçambique. Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.

FERNANDO, Simão. MUTUARINA, Francisco. OMACHI, Kayo. Danças Tradicionais da Província da Zambézia. Casa Provincial da Cultura da Zambézia. Zambézia. 2010.

FONSECA. Maria Nazareth Soares e CURY. Maria Zilda Ferreira. África: dinâmicas culturais e literárias. Ed. Puc Minas. Belo Horizonte, 2012.

JUNOD, Henri A. Usos e costumes dos bantu. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996. t. I.

KULYUMBA, Dr. Pedro Guilherme. A lenda sobre a origem do povo Makonde de Moçambique. Loreleo Éditions, Switzerland, 2010.

LANGA. Adriano. Questões cristãs: à Religião Tradicional Africana. Editorial Franciscana. Braga, 1992.

LARANJEIRA, Rui. A Marrabenta: Sua evolução e estilização 1950-2002, Universidade Eduardo Mondlane. Faculdade de Letras e Ciências Sociais. Departamento de História. Tese de Licenciatura (2005).

MACHADO. Major A. J. De Mello. Entre os Macuas de Angoche: Historiando Moçambique. Prelo editora. Lisboa, 1968.

MAGAIA, Albino. Moçambique: Raízes, Identidade Unidade Nacional. Editora Ndjira, Maputo, Moçambique, 2010.

MARIANO, Esmeralda. A construção do corpo feminino na compreensão do conceito de gênero. P.75-86. Do livro Gênero e Direitos Humanos em Moçambique. Org: Nair Teles e Eugénio José Brás. Departamento de sociologia da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 2010.

MARNEY, John. As relações entre a música e a dança no Sul de Moçambique. Livro Música Tradicional em Moçambique. Ministério da Educação e Cultura, Maputo, 1980.

MARTINEZ. Francisco Lerma. O povo macua e a sua cultura. Ed. Paulinas, 3º Edição. Maputo, 2009.

MATOS. Padre A. Valente de. Provérbios Macuas. Instituto de Investigação Científica Tropical. Lisboa, 1983.

MATUSSE. Samuel. A Longa Estória da Moda Xicavalo. Associação Mozal. Maputo, 2009.

MEDEIROS, Eduardo. As etapas da escravatura no Norte de Moçambique. Estudos 4, Arquivo Histórico de Moçambique.1988.

_____ Os senhores da floresta: Ritos de iniciação dos rapazes macuas e lómuês. Campo das Letras. Porto, 2007.

MESQUITELA, Lima. Antropologia do simbólico (ou o simbólico da Antropologia). Editorial Presença. Lisboa.

NGOMANE, Nataniel. Livro: Emerging Perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa – Prophet, Trickster, and Provocateur. Artigo Ungulani Ba Ka Khosa’s Ualalapi: Dialogues with history. P.193-202. Africa World Press, 2010.

_____ Livro: Emerging Perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa – Prophet, Trickster, and Provocateur. Artigo Transculturação e representatividade linguística em Ungulani Ba Ka Khosa: Um “comparatismo da solidariedade”. P.105-131. Africa World Press, 2010.

_____ Entre memórias: o poder das artes e da cultura. Artigo inédito, 2011.

NGUNGA, Armindo. Introdução à linguística bantu. Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

NHANCALIZE, Domingos. CAFUQUIZA, José Chuva. DANGO, Simão António. Canção Dança e Instrumentos de Música Tradicional nos Distritos de Búzi, Dondo e Marromeu. Província de Sofala. Edição Casa Provincial de Cultura de Sofala. Beira, 2005.

NOA, Francisco. Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária. Editorial Caminho Coleção Estudos Africanos, Lisboa, 2002.

OSÓRIO. Conceição (coord). Ernesto Macuacua, Manuel Macie, Léa Barreau-Tran e Yolanda Siteo. Ritos de Iniciação: Estudo piloto na Província e cidade de Maputo. WLSA Moçambique, Maputo, 2012.

PEREIRA. Edgar Adriano Nasi. Aspectos da vida Macua (Considerações Etnosociais, Socioeconômicas e Sociopolíticas sobre a Vida dos Povos do Norte de Moçambique). Dissertação. Universidade Técnica de Lisboa. Datilografado. 1964.

PRATA. A. Pires (Da Sociedade Missionária Portuguesa). Dicionário Macua – Português. Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa, 1990.

PRISTA, Antônio. TEMBE, Mussá. EDMUNDO, Hélio. Jogos de Moçambique. Instituto Nacional de Educação Física e Centro de Documentação e Informação Amílcar Cabral. Lisboa, 1992.

QUIVE, Eduardo, p.19. LITERATAS, Revista de Literatura Moçambicana e Lusófana, ano II, n° 47, setembro de 2012, http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2012/10/literatas-revista-de-literatura-mo%C3%A7ambicana-e-lus%C3%B3fona-n%C2%BA-47.html. Acesso: em 02 mar. 2014.

REDINHA, José. Etnias e Culturas de Angola. Edição do Instituto de Investigação Científica de Angola. Prêmio Banco de Angola, 1974.

_____. Instrumentos Musicais de Angola: Sua construção e descrição – Notas Históricas e Etno-Sociológicas da Música Angolana. 2º edição. Centro de Estudos Africanos - Instituto de Antropologia – Universidade de Coimbra, Portugal, 1988.

RITA-FERREIRA, Antonio. Estudos, ensaios e documentos. Agrupamento e caracterização étnica dos indígenas de Moçambique. Lisboa, 1958.

SANTOS, Joel Rufino dos. Na rota dos tubarões: o tráfico negreiro e outras viagens. Ilustrador: Rafael Fonseca. 1º Ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.

SILVA, Teresa Cruz e Silva. Artigo: Identidades étnicas como fenómenos agregadores num espaço social urbano: os casos de Mafalala e Chinhambane. P.194-208. SERRA, Carlos. Racismo, etnicidade e poder - um estudo em cinco cidades de Moçambique. Livraria Universitária. Maputo, Moçambique, 2000.

SILVA, Calane da. Kulimambo Saberes. Alcance editores. Maputo, 2013.

SILIYA, Carlos Jorge. Ensaio sobre a cultura em Moçambique. Maputo, 1996.

SITOE Bento. MAHUMANA Narciso. LANGA Pércida. Dicionário Ronga – Português. NELIMO – Centro de Estudos de Línguas Moçambicanas. Edição PROMETRA – CIPROMETRA. Maputo, 2008.

SITOLE, Virgílio Ananias. Ocultos saberes em letras coreografadas. Inédito, Maputo, Moçambique.

SOARES, Paulo. Música Tradicional Moçambicana. Ministério da Educação e Cultura. Maputo, 1980.

SOPA, Antônio e SAÚTE, Nelson. A Ilha de Moçambique: Pela voz dos poetas. Edições 70. Lisboa, 1992.

SOUTO, Amélia Neves de. Guia Bibliográfico para o estudante de História de Moçambique. Universidade Eduardo Mondlane, Centro de Estudos Africanos. Maputo, 1996.

TAMELE, Viriato. VILANCULO, João A. Algumas Danças Tradicionais da Zona Norte de Moçambique. Edição ARPAC - Instituto de Investigação Sócio – Cultural. Maputo, 2002.

VAZ, Carlos. Para um conhecimento do Teatro Africano. Ulmeiro. Lisboa, 1999.

VILANCULO, João. Lemia Rosário. Inouwa N'niketxe. ARPAC, Maputo, 2013.

WANE, Marílio. Dissertação mestrado: A Timbila Chopi: Construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005). Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elizabeth Luehning. Salvador, UFBA. 2010.

WEGHER. P. Luis. Um olhar sobre o Niassa: Traços Históricos – Etnológicos. 1º Volume. Ed. Paulinas. Maputo – Moçambique.

Álbum fotográfico do II Festival Nacional de Dança Popular, Maputo, Ministério da Cultura, 4 a 6 de outubro de 2002, editado com financiamento da UNESCO em 2005.

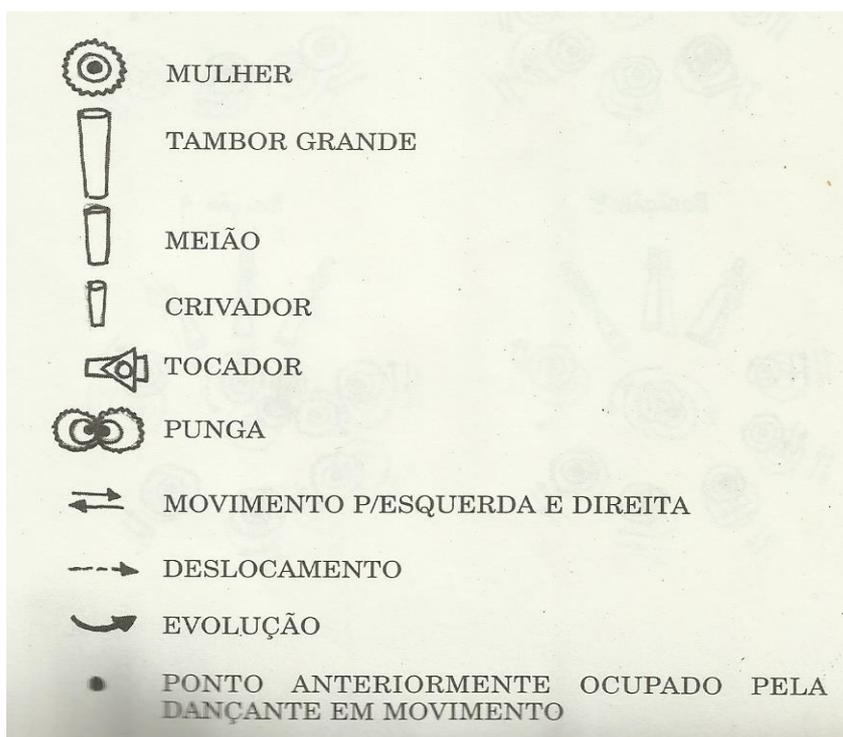
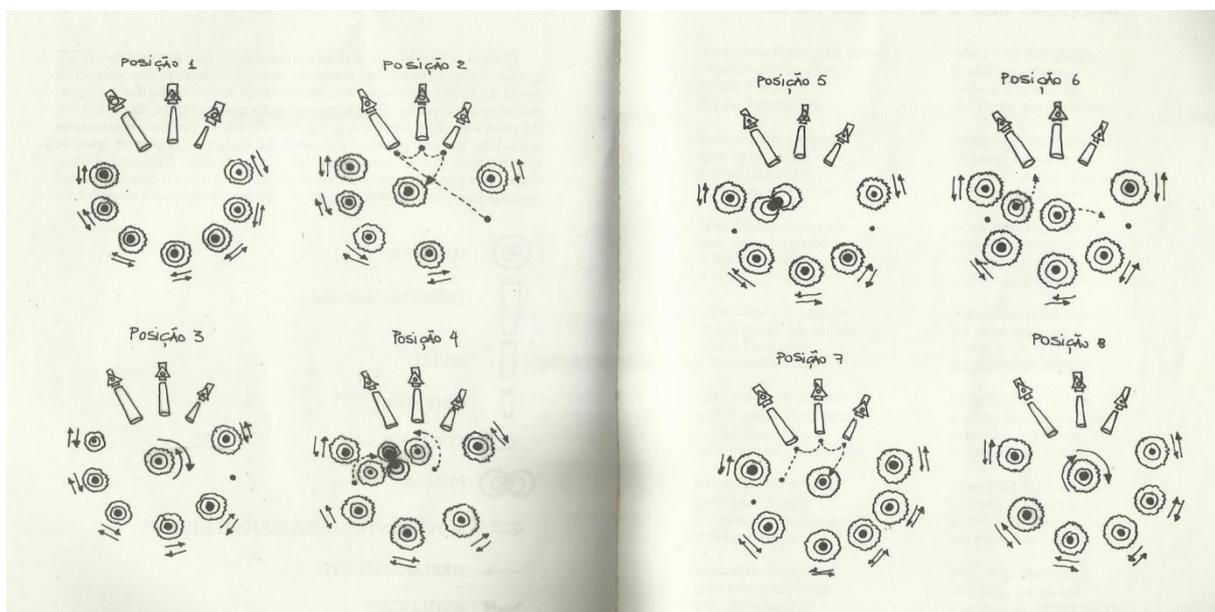
Revista II Festival Nacional da canção e Música Tradicional 2006. Ministério da Educação e Cultura.

Revista Grupo Nacional de Canto e Dança da República Popular de Moçambique, INAC.

Programa do 1º festival Nacional de Dança Popular, junho de 1978. Edição Gabinete central de Organização, Moçambique.

Anexos

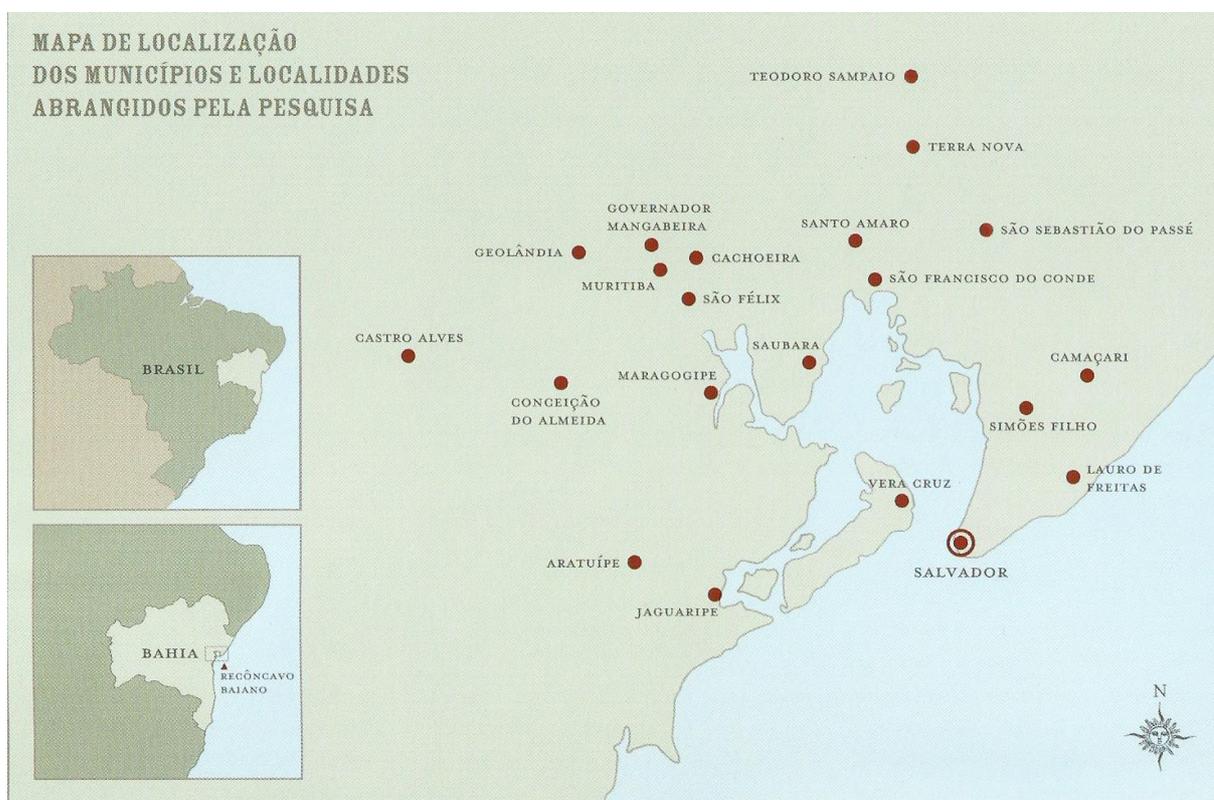
Anexo 1: Esboço coreográfico da dança do tambor de crioula



Fonte: Livro -Tambor de crioula – ritual e espetáculo

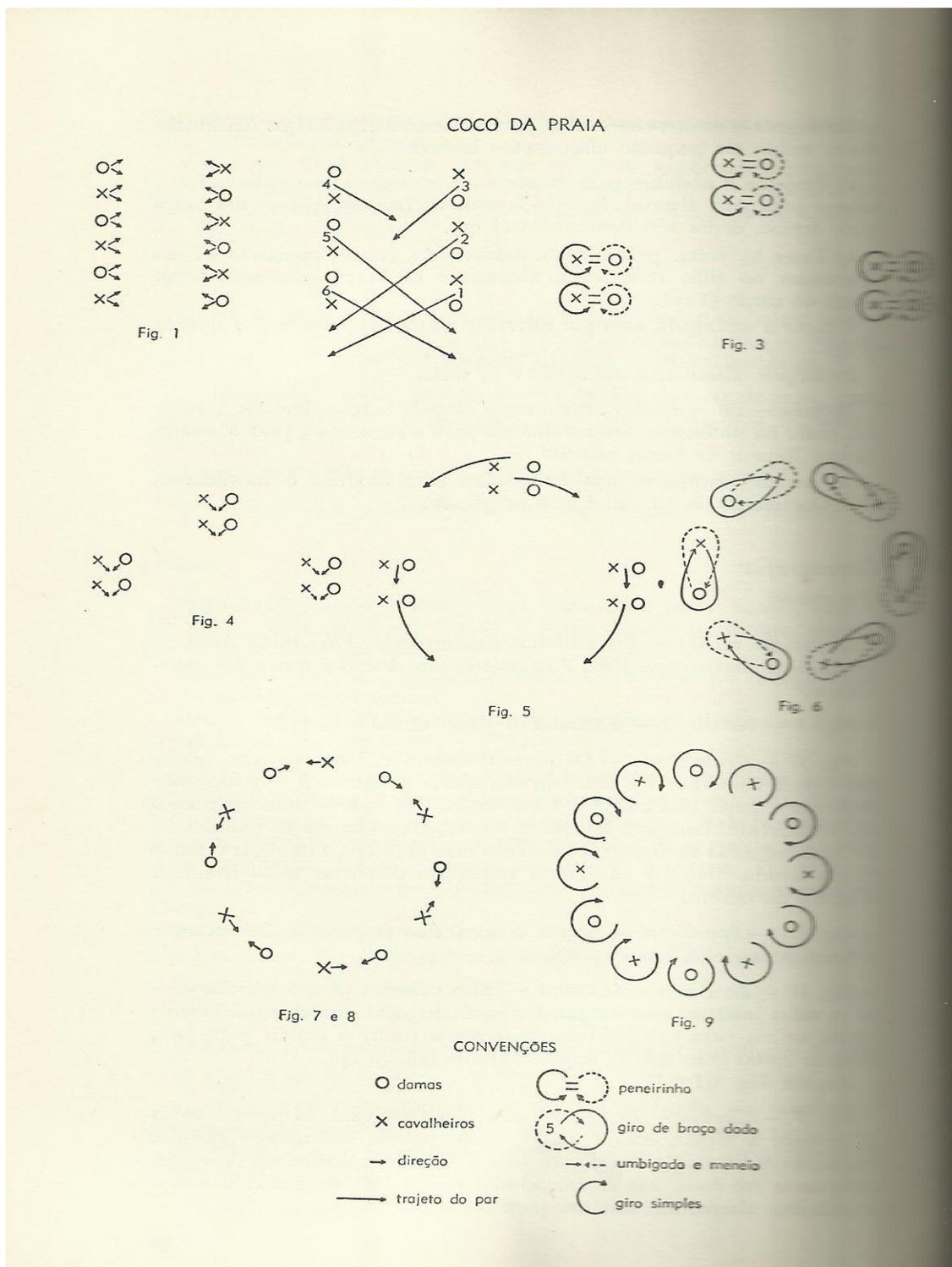
(Ferretti, Sergio.1995:181-183)

Anexo 2: Mapa das localidades com grupos de samba de roda – pesquisa IPHAN



Fonte: Dossiê Iphan Samba de Roda. Brasília, DF, Iphan. (Sandroni, Carlos. 2004:18).
Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>

Anexo 3: Croqui dança coco da praia



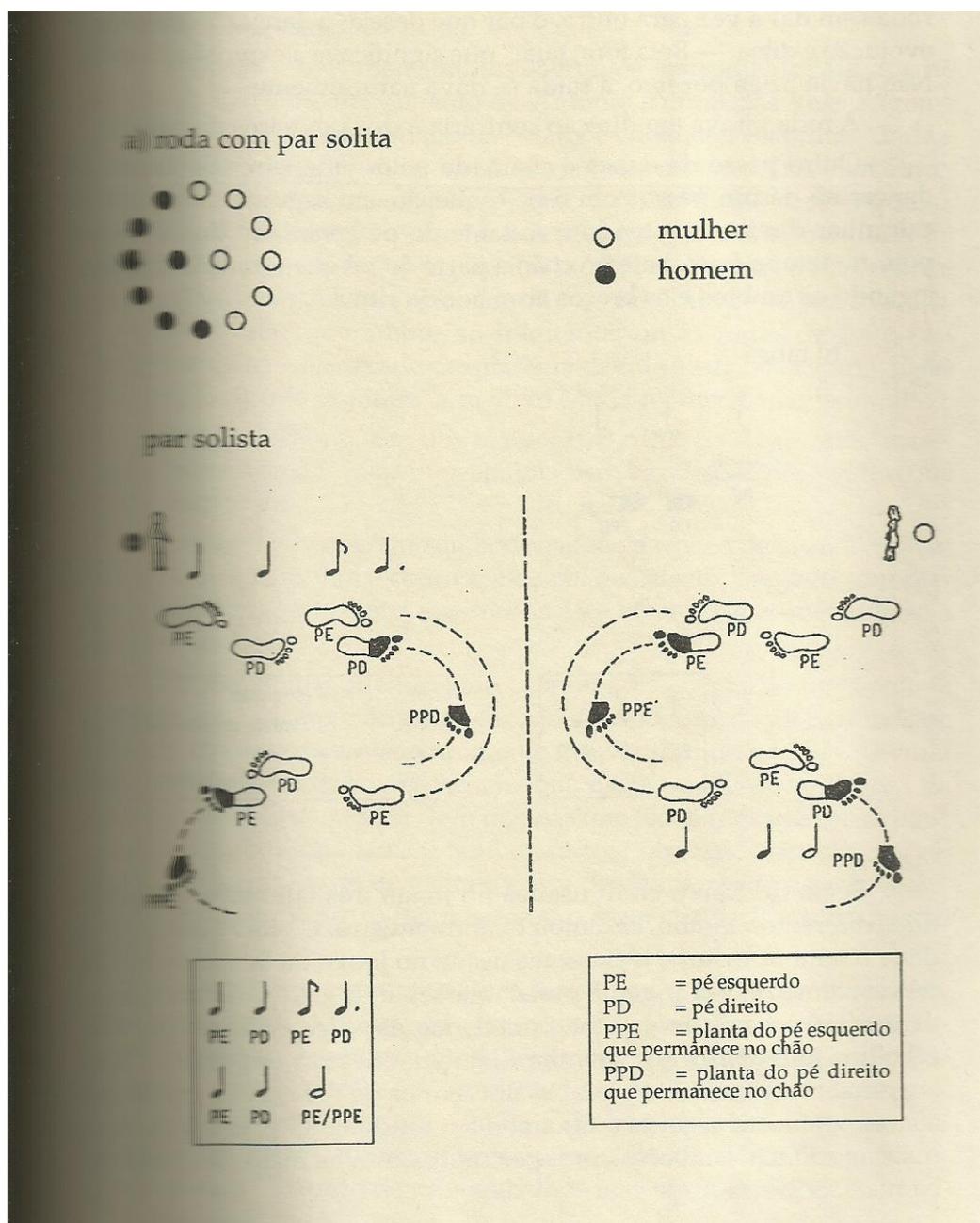
Fonte: Danças Folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas.
(Giffoni, Maria Amália Corrêa, 1973:80)

Anexo 4: Mapa das comunidades jongueiras



Fonte: Mapa das comunidades jongueiras extraída da Cartilha “Jongo, Patrimônio Cultural do Brasil e do Rio de Janeiro” organizado pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, em celebração ao dia Estadual do Jongo em 26 de julho de 2012.

Anexo 5: Croqui dança do Jongo da Serrinha



Fonte: Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos. (Gandra, Edir. 1995:67).

Anexo 6: Relação das danças praticadas por mulheres e homens em Nampula - Moçambique

Relação das Danças praticadas
por Mulher

- Angoché - Namuca, Parampara & Rono xacachs
- Zoma - Namuca, Nisofe
- Olha de cos. Kossfus, Tufu
- Macab - Joto - Xacachs, Cinema,
- Erati - Equinismo
- Macarã - Cinema
- Tonajo - Caris
- Tuceate - Eicla
- NPI - cidade - ~~Macacha~~, Kossome, Parampara, Nisofe, Tufu

5080 Grupos
de Dança
1055
Cidade
157

Praticadas por Homens

28 ANOS

HISTÓRIA ORAL DA CULTURA.

CONHECE UM MOÇO CHAMADO OMAR AMADO NASCIU NO DISTRITO DE MUSSURILI PROVINCIA DE NAMPULA ELE É UM MÚSICO E PROFESSOR QUE ENCIÑA A CANTAR E DANÇAR TUFU ELE COMEÇOU DESTES OS SEUS 3 ANOS ANDAVA SEMPRE COM A MÃE QUE ERA DANÇARINA DO TUFU ESTREVELA QUANDO ELE SAÍSE COM A MÃE SE CHEGAR EM CASA LEYAVA UMA BACIA OU LATA PASSAVA A TOCAR, TALÍ FOI APRENDENDO ATÉ HOJE QUE ELE FAZ 28 ANOS NA CULTURA O OMAR CONHECE VARIAS DANÇAS DO NORTE QUE SÃO CASIA, INLUPATO, TUFU, INSOPE, MASEPWA, CINÉRIA, CHACAXA, INPUNKA PURO, CHA MARIA E OUTROS

TUFU É UMA DANÇA QUE VEIO ATRAVÉS DOS ARABIS NA ILHA DE MOÇAMBIQUE PRIMEIRAMENTE ERA DANÇADO PELOS HOMENS E PASSO PARA AS MULHERES. ATÉ HOJE DANÇAM MULHERES PARA OS HOMENS É MUITO RARO QUE VIVI NA CULTURA ESTA NA VIDA SEM A CULTURA É VIDA CULTURAL CULTURA SEM HISTÓRIA

Tomã - Kua canhefue (Mucambique) (dança de pip. milita)

Kozuelos - Trofa

Kuanfule - Nisipite/Elatã

taberna - Namuca

tucaato - Thana

Macarã - Nisavendfe

Macab Joto - Nisipite/Elatã

Fonte: Relação de danças de umbigada praticada por mulheres e homens que foi escrita por Seu Muína em Nampula-Moçambique. E ao lado tem anotações do mediador Abdul Imede, nov, 2012.

- **Sites consultados e links de filmes das danças de Umbigadas no Brasil:**

- **Sobre a dança do lundu:**

<http://musicaspopularesebblia.blogspot.com/2010/04/lundu.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=OX2GknqpdIA> (Grupo de Dança Saphi, dirigido por Raída Galvão)

<http://casadaculturacruzeirinho.arteblog.com.br/>

<http://grupocruzeirinho.blogspot.com.br/>

<http://www.sarandeiros.com.br/?p=1191>

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl-profiles/item/1993-zeca-muiraquita>

- **Sobre a dança do tambor de crioula:**

http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/foIbemCulturalRegistradoE.jsf?idBemCultural=z%40s1%5Bv8%3Ax3331n%5D8%3Am20752g0_%5B3y3p600001n%5D8%3Am209%2F-jlm%21%24ghi*%3B0_%5Bd36_%4018c5551n%5D8%3Am208 (Dossiê Iphan)

<http://www.youtube.com/watch?v=H2DNr4qMXq4> (Danças Brasileiras 1– Antônio Nóbrega)

<http://www.youtube.com/watch?v=mFLhyKpG4ok> (Danças Brasileiras 2– Antônio Nóbrega)

<http://www.youtube.com/watch?v=ytSZDgHgRII> (Danças Brasileiras 3– Antônio Nóbrega)

- **Sobre a dança do samba de roda:**

[http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/foIbemCulturalRegistradoE.jsf?idBemCultural=z@s1\[v8:x3331n\]8:m20752g0_\[3y3p600001n\]8:m209/-jlm!-jlm!;0_\[d36_@18c5551n\]8:m208](http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/foIbemCulturalRegistradoE.jsf?idBemCultural=z@s1[v8:x3331n]8:m20752g0_[3y3p600001n]8:m209/-jlm!-jlm!;0_[d36_@18c5551n]8:m208) (Dossiê Iphan)

<http://www.youtube.com/watch?v=SEP4kDspj10> – Vídeo Samba de roda – Edith do prato. Extraído do DVD "O Cinema Falado

<http://www.youtube.com/watch?v=2xZLH67Up-I> – Vídeo Samba de Roda Rural Do recôncavo

http://www.youtube.com/watch?v=LoeD_WFle-I – Vídeo dirigido por Raída Galvão

<http://www.youtube.com/watch?v=iHPBppVdgn0> – Vídeo Samba de Roda em Cachoeira

http://www.youtube.com/watch?v=EfSPeuo_CdU – Vídeo ritmos do Recôncavo

- Sobre a dança do coco:

<http://www.youtube.com/watch?v=iNl4wB94WhM> – Vídeo Samba Coco Raízes Arco Verde sambadadecoco.blogspot.com (coco de umbigada – Beth de Oxum)

- Coco de Alagoas – programa danças brasileiras – Antônio Nóbrega

<http://www.youtube.com/watch?v=Q871ol8aUKU>

http://www.youtube.com/watch?v=2ekFBmA_tjY

<http://www.youtube.com/watch?v=JhQTAJ0pFfM>

- Côco de Zambê (RN) - programa danças brasileiras – Antônio Nóbrega

<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>

<http://www.youtube.com/watch?v=OGjbKl4v2G0>

<http://www.youtube.com/watch?v=dpaBINcK34U>

- Raiz e Remix 2006 - Samba de Véio - Coco Raízes de Arcoverde

<http://www.youtube.com/watch?v=n3w5BKh-Blw>

<http://www.youtube.com/watch?v=5SxjrrRCxjQ> (Dona Selma do coco cantando)

Filme “O coco, a roda, o pnêu e o farol”. Direção Mariana Fortes.

- Sobre a dança do jongo:

http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/foIbemCulturalRegistradoE.jsf?idBemCultural=52g0_%5B3y3p600001n%5D8%3Am209z%40s1%5Bv8%3Ax3331n%5D8%3Am207%2F-ilm%21*abc%24%3B0_%5Bd36_%4018c5551n%5D8%3Am208 (Dossiê Iphan)

<http://www.pontaojongo.uff.br/> (Pontão de Cultura do Jongo/ Caxambu)

<http://www.youtube.com/watch?v=jXbEhFrNXMM&playnext=1&list=PLE167ED145CE56575> (Programa Danças Brasileiras – Antônio Nóbrega – Jongo 1)

<http://www.youtube.com/watch?v=Y9afQa7II9Y&playnext=1&list=PL677F480FEDA36FA7> (Programa Danças Brasileiras – Antônio Nóbrega – Jongo 2)

<http://www.youtube.com/watch?v=XkzJJhyznOk&playnext=1&list=PL677F480FEDA36FA7>

(Programa Danças Brasileiras – Antônio Nóbrega – Jongo 3)

<http://ufftube.uff.br/video/34669yR8UD65/Se-eles-soubessem> (Filme “Se eles soubessem”)

<http://ufftube.uff.br/video/9RBAHO8O6474/Jongos-Calangos-e-Folias-M%BA3sica-Negra-Mem%C3%B3ria-e-Poesia> (Filme “Jongo, Calangos e Folias”)

<http://ufftube.uff.br/video/M2GWDYGDYU7/Mem%C3%B3rias-do-Cativeiro> (Filme “Memórias do Cativeiro”)

<http://ufftube.uff.br/video/S9HNA8MNBU6G/Bracu%C3%AD-velhas-lutas-jovens-hist%C3%B3rias> (Filme “Velhas Lutas jovens histórias”)

<https://www.youtube.com/watch?v=yck00dieiKU> (Filme “Saravá Jongueiro”)

<http://www.youtube.com/watch?v=SUcdQhXey2g> (Filme “Tias do jongo - Pinheiral”)

Outros links:

<http://umbigar.blogspot.com.br/>

<http://astresmariasnucleodefolguedos.blogspot.com.br/>

<http://www.cmfolclore.ufma.br/> (Comissão Maranhense de Folclore)

<http://www.cachuera.gov.br> (Associação Cultural Cachuêra)

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

- **Referências virtuais das danças umbigais de Moçambique:**

- **Masepa, masepwa ou massepua**

http://nestcepas.ch/_pdf/dissertation.pdf (Traditional Dance in Transformation: Opportunities for Development in Mozambique)

http://books.google.com.br/books?id=-b_gdZ15Rg8C&pg=PA408&lpg=PA408&dq=masepua&source=bl&ots=AtE98CWP6Y&sig=kM1GuwVpgADPCzZgt-gfmRKSuAI&hl=pt-BR&sa=X&ei=ciEeU8LSLYWQ1AHx2YH4Dw&ved=0CIABEOgBMak#v=onepage&q=massepua&f=false (L'héritage Mkuwa au Mozambique, por Pierre Macaire)

- **Nsiripwiti ou elata** – não há nenhum link

- **Niketche ou niquetche** – todos os links da internet estão relacionados com o romance Niketche – uma história da poligamia da escritora Paulina Chiziane.

<http://www.youtube.com/watch?v=jgoove9vf58> (filme sobre espetáculo niketche de Edna Jaime)

- **Semba** – há diversos links que falam do semba em Angola, mas em Moçambique foram encontrados:

<https://www.youtube.com/watch?v=wR207dzjr5w> (clip de música de Eddy Tussa)

<https://www.youtube.com/watch?v=YZcj168agEs> (Grupo Machaca)

<https://www.youtube.com/watch?v=FGMqM4GSMPc> (Documentário sobre o Semba em Angola)

http://www.youtube.com/watch?v=d_ktbbeatfm (semba de Angola)

http://www.youtube.com/watch?v=fmPdm0oa7cI&feature=player_embedded#! (matéria do jornal nacional – influências do semba e do samba, 17/02/2010)

- **N'galanga** –

<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/ngalanga;jsessionid=nJfK6Z63SWWmg1uDJuzEbw>

<https://www.youtube.com/watch?v=YstU8NbqZzQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=BL4oODr2710>

https://www.youtube.com/watch?v=hy6luxxT_uk (Wuchene – 1m52 até 2m25s - semba/n'galanga)

<http://www.youtube.com/watch?v=x8tbsutlr2c>

<http://www.youtube.com/watch?v=uehsvaxrgyq&feature=share>

- **Zore** – não há nenhum link.

- Marrabenta –

<http://www.afribuku.com/un-breve-recorrido-por-la-historia-de-la-marrabenta/#prettyPhoto/0/>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Marrabenta>

[http://www.infopedia.pt/\\$marrabenta](http://www.infopedia.pt/$marrabenta)

<https://www.google.com.br/#q=marrabenta> (grupo Wuchene com crianças)

<https://www.youtube.com/watch?v=Hn2ESmuZo4U> (clip musical Mc Roger)

<http://www.afreaka.com.br/arrebenta-marrabenta/>

<http://www.vagalume.com.br/stewart-sukuma/xitchuqueta-marrabenta.html>

http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2011/06/o-que-%C3%A9-que-%C3%A9-marrabenta.html

<http://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/caderno-cultural/11584-marrabenta-produto-social-e-historico>

http://xirico.com/c_htm/tri/boagente.php

<https://www.youtube.com/watch?v=9cr8j8gjbvY> (Grupo Cultural Wuchene - 3m44s até 6m17s – marrabenta)

<http://www.youtube.com/watch?v=SjGHOu-k4jY> (Cinema Manuel Rodrigues, 1970)

- Xingombela ou chingombela

<http://www.dicionarioinformal.com.br/xingombela/>

<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/xingombela>

- Gravação da troca cultura com a dança do coco e o grupo Beleza Pura em Nacala Porto:

<http://www.youtube.com/watch?v=Ltx2bkerqIg>

Todos esses links foram acessados no dia 13, abr. 2014.

