

# CORPOS E VOZES DE MATRIPOTÊNCIA:

A PALAVRA CANTADA POR ANICIDE TOLEDO DO BATUQUE DE  
UMBIGADA DE CAPIVARI-SP NA COSMOPERCEÇÃO DO  
MULHERISMO AFRICANA

LORENA FARIA

DIÁSPORA AFRICANA  
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CURSO DE DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LORENA FARIA

**CORPOS E VOZES DE MATRIPOTÊNCIA:  
A PALAVRA CANTADA POR ANICIDE TOLEDO DO BATUQUE DE UMBIGADA DE  
CAPIVARI-SP NA COSMOPERCEPÇÃO DO MULHERISMO AFRICANA**

UBERLÂNDIA  
2021

**LORENA FARIA**

**CORPOS E VOZES DE MATRIPOTÊNCIA:**

**A PALAVRA CANTADA DE ANICIDE TOLEDO DO BATUQUE DE UMBIGADA DE  
CAPIVARI-SP NA COSMOPERCEÇÃO DO MULHERISMO AFRICANA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro

Coorientadora: Cintia Camargo Vianna

UBERLÂNDIA  
2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

|              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| F224<br>2021 | <p>Faria, Lorena, 1983-<br/>Corpos e vozes de matripotência [recurso eletrônico] :<br/>A palavra cantada por Anicide Toledo do Batuque de<br/>Umbigada de Capivari-SP na cosmopercepção do mulherismo<br/>africana / Lorena Faria. - 2021.</p> <p>Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.<br/>Coorientadora: Cintia Camargo Vianna.<br/>Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,<br/>Pós-graduação em Estudos Literários.<br/>Modo de acesso: Internet.<br/>Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.580">http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.580</a><br/>Inclui bibliografia.<br/>Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos ,1975-,<br/>(Orient.). II. Vianna, Cintia Camargo,1977-,<br/>(Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia.<br/>Pós-graduação em Estudos Literários. IV. Título.</p> |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - [www.pplet.ileel.ufu.br](http://www.pplet.ileel.ufu.br) - [secpplet@ileel.ufu.br](mailto:secpplet@ileel.ufu.br), [copplet@ileel.ufu.br](mailto:copplet@ileel.ufu.br) e [atendpplet@ileel.ufu.br](mailto:atendpplet@ileel.ufu.br)



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

|                                    |                                                                                                                                                      |                 |       |                       |       |
|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------|-----------------------|-------|
| Programa de Pós-Graduação em:      | Estudos Literários                                                                                                                                   |                 |       |                       |       |
| Defesa de:                         | Tese de Doutorado                                                                                                                                    |                 |       |                       |       |
| Data:                              | 20 de setembro de 2021                                                                                                                               | Hora de início: | 14:00 | Hora de encerramento: | 18:00 |
| Matrícula do Discente:             | 11713TLT008                                                                                                                                          |                 |       |                       |       |
| Nome do Discente:                  | Lorena Faria                                                                                                                                         |                 |       |                       |       |
| Título do Trabalho:                | Corpos e vozes de matripotência: a palavra cantada por Anicide Toledo do Batuque de Umbigada de Capivari-SP na cosmopercepção do mulherismo africana |                 |       |                       |       |
| Área de concentração:              | Estudos Literários                                                                                                                                   |                 |       |                       |       |
| Linha de pesquisa:                 | Linha 3: Literatura, Outras Artes e Mídias                                                                                                           |                 |       |                       |       |
| Projeto de Pesquisa de vinculação: | O poeta artista, o artista poeta: representações do mundo natural na poesia de Wordsworth e em produções de artistas plásticos de sua época.         |                 |       |                       |       |

Aos vinte dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e um, às catorze horas, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores (as) Doutores (as): Ivan Marcos Ribeiro / ILEEL - UFU, orientador da candidata (Presidente); Cintia Camargo Vianna / ILEEL - UFU, Coorientadora (Vice-Presidente); Basilele Malomalo / UNILAB; Alessandra Ribeiro / PUC - Campinas; Antonio Filogenio de Paula Junior / UNIMEP; Fábio Figueiredo Camargo / ILEEL - UFU; Luiz Humberto Martins Arantes / IARTES - UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Camargo Vianna, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/10/2021, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/10/2021, às 21:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/10/2021, às 14:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Ribeiro Martins, Usuário Externo**, em 01/11/2021, às 07:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/11/2021, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Filogenio de Paula Junior, Usuário Externo**, em 03/11/2021, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lorena Faria, Usuário Externo**, em 04/11/2021, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Basilele Malomalo, Usuário Externo**, em 05/11/2021, às 12:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3139376** e o código CRC **3B32EE1E**.

## RESUMO

O trabalho de pesquisa em tela busca delinear um lugar de reexistência para a obra poética da mestra negra Anicide Toledo, cantora e compositora da manifestação cultural *bantu* conhecida por batuque de umbigada, tambu ou *caiumba*, presente em municípios do interior paulista como Piracicaba, Barueri, Rio Claro, Tietê e Capivari. Nascida e criada na última cidade, Anicide remodela a tradição batuqueira ao ser a primeira mulher a cantar e compor modas do batuque, numa época em que o espaço ocupado pelas batuqueiras na manifestação era somente o da dança. A partir de uma perspectiva afrocentrada (cf. ASANTE, 2009), a tese procura analisar o contexto no qual se insere o batuque de umbigada – entendido como um ‘encontro celebrativo ancestral’ – passa pela compreensão das simbologias do umbigo, caminha em direção ao lugar ocupado por homens e mulheres na manifestação até focar no corpo-documento (cf. NASCIMENTO, 1989), na voz e na palavra cantada por Anicide Toledo. Ao destacar a atuação da mestra, procura-se entender como se evidencia a *matripotência* no batuque de umbigada paulista, imbricada ao fazer comunitário *bantu* reterritorializado em solo brasileiro por africanas e africanos transmigrados. Tecendo conceitos de percepções pan-africanistas, articulamo-nos à proposta teórica do Mulherismo Africana, noção apresentada pela professora afro-americana Clenora Hudson-Weems (2020) para contestar as concepções de gênero ocidentais. Também é apresentado um cancionário com aproximadamente 70 modas feitas pela mestra Anicide ao longo de mais de meio século de experiência no batuque e uma série de partituras das canções. O bojo teórico orientador das discussões encontra seu principal sul nas obras de Oyèrónké Oyěwùmí, Bunseki Fu-Kiau, Cheikh Anta Diop, Maria Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, entre outros articuladores e articuladoras, trazendo à tona cosmogonias africanas, traçando linhas e formas de dizer decoloniais.

**Palavras-chave:** Anicide Toledo, Batuque de Umbigada, palavra cantada, matripotência, Mulherismo Africana.

## ABSTRACT

The research work here present seeks a place of reexistence for the poetic work of woman black Anicide Toledo, singer and composer of the bantu cultural manifestation known as Batuque de Umbigada, Tambu or Caiumba, present in cities in the interior of São Paulo as Piracicaba, Barueri, Rio Claro, Tietê and Capivari. Born and created in the last city, master Anicide remodeled the batuqueira tradition because to be first woman to sing and compose 'modas' of batuque, at a time when the space occupied by the women in the manifestation was only the dance. From the Afrocentric Studies Perspective (ASANTE, 2009), the thesis seeks to analyze the context which manifestation Batuque de Umbigada is inserted - understood as 'Ancestral Celebratory Encounter' - goes through the understanding of the navel symbologies, walks towards the place occupied by men and women in the manifestation until focusing on the document-body (NASCIMENTO, 1989), voice and word sung by master Anicide Toledo. By highlighting the performance of the master, we seeks to understand how the matripotence is evidenced in umbigada's batuque, imbricated with ways of living bantu reterritorialized in brazilian soil by african people. With concepts of Pan-Africanist perceptions, we articulate the theoretical proposal of the Africana Womanism, a teoric of african-american teacher Clenora Hudson-Weems (2020) to challenge western genre conceptions. A collection of songs is also presented with approximately 70 'modas' made by Anicide over more than half a century of experience in batuque, more a series of sheet music. The theoretical guiding bulge of the discussions finds its main south in the works of Oyèrónkẹ Oyěwùmí, Bunseki Fu-Kiau, Cheikh Anta Diop, Maria Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, among other articulators and articulators, bringing African cosmogony, tracing decoloniality lines.

**Keywords:** Anicide Toledo, Batuque de Umbigada, sung word, matripotency, Afrikana Womanism.

*A Anicides, Marielles, Ritas, Martas,  
Ednas, Marias e tantas mães negras,  
por ensinarem outras  
formas de ser e (re)existir.*

## AGRADECIMENTOS

Escrever agradecimentos num contexto como o de um trabalho de pesquisa feito durante tanto tempo não é tarefa fácil. Afinal, foram quase cinco anos de idas e vindas, contatos, diálogos, dificuldades, inseguranças, umbigadas e sorrisos a cada *caiumba*, além de muito aprendizado, sobretudo de camadas mais profundas de mim mesma. Em tantos movimentos, são muitas pessoas a agradecer e corre-se o risco de esquecer algum nome importante, mais por descuido que por ingratidão. Assim, apesar de todo o cuidado que tive ao escrever tais agradecimentos, anotando vários nomes ao longo dos anos da pesquisa, peço desculpas se por acaso deixei de mencionar todas as pessoas que deveria.

Em primeiro lugar, eu agradeço por estar viva. Por sobreviver no Brasil atual, entristecido, pandêmico, adoecido não só pela Covid-19, mas principalmente pelo desgoverno que tem à frente um negacionista, amante da morte, alguém que ajudou a ceifar os sonhos de mais de 540.000 pessoas até o dia dessa escrita. E alguém que não merece ser nomeado, pois muitos povos tradicionais nos ensinam que nomear é dar poder. Diante de todo o horror vivido no país em tempos tão sombrios, estar viva, vacinada (e com saúde) é um presente. Mais até: é uma dádiva! Agradeço a todas as pessoas envolvidas no combate à pandemia, especialmente aos profissionais de saúde. Viva a ciência! Viva o SUS!

Agradeço por continuar respirando o sopro vital primevo e ao umbigo mantenedor da vida. Sopro vindo no vento matricial de minhas mãe e avó, Edna Aparecida de Faria e Cecília Ribeiro de Faria, presenças femininas carregadas de afeto, força, sorriso, luta, dor, cuidado e fé. Sopro materializado na semente plantada por meu pai, Luiz Henrique Junqueira Rezende Rodrigues, a quem também agradeço pela vida, junto à minha avó paterna Irene Junqueira. O trabalho aqui escrito é dedicado, ainda, à memória de meus avôs Milton Rezende e Guiomar de Faria, antepassados a quem agradeço pelo incentivo dado nesse plano da vida e que imagino estarem orgulhosos por mim do outro lado da linha de *Kalunga*.

No fio do tempo espiralar que liga o passado ao futuro, passando pelo presente, agradeço pelos meus rebentos. Luísa, Gabriel e Marina, forças de vida geradas no ventre materno de uma mulher que se descobre uma nova mãe todos os dias, há mais de 17 anos. Por vocês eu sigo enfrentando todos os percalços. Em vocês encontro a força existente em mim para não desistir. Agradeço também a Juscelino Souza, pela presença na criação dos filhos – distante, mas efetiva – nos momentos que necessitei.

Este é um trabalho que diz muito sobre a harmonia entre o masculino e o feminino. No entanto, ele reverencia especialmente a matricialidade, na experiência de corpos de mulheres negras que matrigestam suas comunidades desde o ventre africano ancestral. Por isso, meu agradecimento emocionado vai inicialmente para a grande matriarca da umbigada paulista, mestra Anicide Toledo, mulher de poucas e

sábias palavras, que me arrepiava sempre com sua voz ao cantar toda uma sabedoria de vida de forma aparentemente simples, mas muito tocante, pungente, sagaz. Sem a senhora, Tia Nicide, essa tese não existiria. Meu máximo respeito.

Dentre as sábias mulheres batuqueiras com quem convivo e quero agradecer imensamente está Marta Joana da Silva. Líder nata – adotada por Capivari e escolhida por Anicide para “tocar o batuque pra frente”, partilha comigo e me alimenta de muitos sonhos, o maior deles materializado no barracão cultural do Quintal da Dona Marta, quilombo ancestral que já embalou muitas de nossas conversas e alegres *caiumba*, sob a sombra do bambuzal ou a luz da lua cheia. Muita gratidão eu tenho pelo aprendizado adquirido e a confiança em mim depositada pela senhora, Marta. Não foi fácil chegar aonde chegamos e ainda temos muito a construir, mas seguiremos na luta.

Estendo o agradecimento a todas as demais mulheres batuqueiras, mais velhas e mais jovens, por me permitirem dividir a beleza da *caiumba* com vocês. Não vou arriscar-me a dizer todos os nomes, mas saibam que todas são exemplos para mim. Vale lembrar que a reverência singular às mulheres não omite ou diminui, em momento algum, meu agradecimento aos homens da comunidade batuqueira, sem os quais a *caiumba* não existiria. A relação é sempre de complementaridade, não de oposição. Também serei prudente e não me arriscarei a citar nomes. São muitos e todos de alguma forma contribuíram e continuam contribuindo para meu constante aprendizado dos segredos da manifestação, no jeito de pegar as matracas, deslizar as mãos pelas bordas do quinjengue ou ao solar no tambu. Por isso, aos mestres tambuleiros eu agradeço, assim como aos jovens e às crianças que estão construindo o futuro da *caiumba* paulista.

Outras duas mulheres negras a quem agradeço de forma muito especial são Rita Duenhas e Maria Flávia Pereira Barbosa. Rita, terapeuta com quem me conectei desde a primeira sessão e que se tornou uma amiga, me ajudou a (re)elaborar muitas de minhas angústias com a tese, a me reconectar comigo mesma e minha ancestralidade, a equilibrar-me com a energia masculina. Flávia, minha grande parceira de tantas lutas, com quem divido a profissão, o signo, as dores e delícias da maternidade (as angústias também), a militância, as alegrias, as confidências. A mulher que acompanhou absolutamente todo o processo do doutorado e dialogou tantas vezes comigo sobre o trabalho. Foi também, sem sombra de dúvidas, minha coorientadora (eu disse que escreveria isso!) – ajudou a trilhar caminhos, enviou artigos e vídeos, leu trechos da tese antes de mais ninguém. Rita e Maria Flávia: é difícil escrever qualquer coisa a vocês sem ficar com os olhos marejados. Formamos, as três, um pequeno – mas muito potente – *quilombo mulherista*. Afinal, onde há um corpo negro há um quilombo. Eu sou imensa e eternamente grata ao universo por vocês duas alimentarem e ajudarem a harmonizar meu *orí*.

Tal alimento veio também através dos diálogos, ensinamentos e pontes com o amigo, irmão e mestre batuqueiro Antonio Filogenio de Paula Junior, a quem agradeço

singularmente pelo apoio no percurso do trabalho, em especial na formação da banca examinadora da defesa, e também por me apresentar (ainda que de modo virtual, por enquanto) o professor Bas'Illele Malomalo. Sua voz e suas letras, caro Junior, ecoam por cada linha deste trabalho. É uma grande honra ter você e Bas'Illele compondo a banca de avaliação da presente tese. Outro mestre da palavra e dos sons a agradecer é Antonio Carlos Silva, mais conhecido como TC Silva, responsável pela Casa de Cultura Tainã em Campinas e cujos ensinamentos encantam esse trabalho. Gratidão por me acolherem nesse grande quilombo.

Em Campinas também conheci o importante trabalho da pesquisadora e mestra jongueira Alessandra Ribeiro, presença mulherista a constituir novas territorialidades ancestrais à frente da Casa de Cultura Fazenda Roseira, lugar de memória e resistência reatualizadas pela Comunidade do Jongo Dito Ribeiro. Agradeço pelo aceite para compor a banca de defesa deste trabalho, Alê. Sabemos da importância de termos mais mulheres negras ocupando espaços de liderança e você é um exemplo.

Agradecimento ainda a Leonardo Magnin e Leonardo Yu Marins, os Léos, pela parceria tão bonita com a Diadorim Cultura Popular desde 2018. A Léo Yu, agradeço também por parte dos registros fotográficos utilizados na tese, cedidos tão prontamente. Que venham novos e grandes projetos.

No âmbito institucional, agradeço aos docentes da Universidade Federal de Uberlândia e da Universidade Estadual de Campinas, pela condução das disciplinas basilares para a escrita do trabalho. Gratidão especial a toda a competente equipe do Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia de São Paulo, minha morada profissional, a quem agradeço pela concessão do afastamento para a elaboração da pesquisa, as condições de trabalho e a oportunidade de divulgar as discussões iniciadas aqui pelo Brasil e o mundo. Nesse sentido, não poderia deixar de fazer um agradecimento especial aos queridos colegas Maria Amélia Ferraciú Pagotto e Adelino Francisco de Oliveira, responsáveis por me apresentarem o Batuque de Umbigada Paulista e me apresentarem com a coordenação do projeto de extensão que iniciou toda essa jornada, da qual um dos ciclos termina aqui (para sem dúvida iniciar outros).

Ao amigo Rogério Alves, professor e ex-secretário de cultura de Capivari, agradeço pela gentil cessão de vasto material fonográfico com a obra de Anicide Toledo, composto por muitas modas quase esquecidas no tempo. Agradecimento também à querida amiga Vivian Ui, responsável pela Cia Ui de Teatro em Capivari, pelo cuidado e carinho com Anicide e as informações sobre a vida da mestra coletadas em depoimentos dados pela tia para a construção do espetáculo *A Grande Dama*.

Agradeço, ainda, aos musicistas: Rui Alexandre Kleiner, pelo empréstimo de rara bibliografia para a escrita do trabalho; Igor Damião Graciano e Eduardo Berigo, pela elaboração de parte das partituras constantes no cancioneiro da mestra Anicide; e também ao pesquisador, *luthier* e batuqueiro Ivan Bonifácio, pelas contribuições importantes na fase inicial da pesquisa, parte das fotografias utilizadas no corpo do texto, bem como às demais partituras apresentadas no Anexo II deste trabalho.

Encaminhando-me para o final dessa longa lista de agradecimentos, registro os nomes de Marisa Martins Gama-Khalil, minha primeira e sempre orientadora, que gentilmente passou o bastão e a responsabilidade da orientação deste trabalho ao caro Ivan Marcos Ribeiro, a quem agradeço pela ajuda nos momentos fundamentais da difícil jornada da escrita de uma tese de doutorado. Agradeço ainda aos professores Leonardo Francisco Soares (UFU) e Nabil Araújo de Souza (UERJ) pela mediação e debate sobre o projeto inicial do trabalho no XII Seminário de Pesquisa em Literatura (SEPEL-UFU). E também aos membros da banca de qualificação, professores Luiz Humberto Martins Arantes (UFU) e Fábio Figueiredo Camargo (UFU), pela leveza que deram ao momento de avaliação, comprometimento e rica partilha.

Agradecimento muito especial também à coorientadora Cintia Camargo Vianna, pela percepção aguçada, as indicações de textos, as conversas francas. Mais uma mulher negra incrível. E foi justamente pela potência da união de mulheres negras que me fortaleci e não me permiti sucumbir, para honrar a comunidade batuqueira e a ancestralidade que me sustenta. Sou porque somos. Ubuntu!

Finalmente, meu agradecimento ao companheiro que chegou para dividir os desejos e a vida – Felipe Adam Kurschat. Meu parceiro de conversas, sorrisos, trilhas, sabores e músicas, a me mostrar todos os dias a potência produzida pelos bons encontros, numa partilha rizomática de amor, admiração, respeito, intensidade e leveza. Sem você, Felipe, esse trabalho não teria sido o que foi. Minha gratidão se confunde com meu amor, ambos imensos.

## LISTA DE FIGURAS

**Capa.** Anicide Toledo durante espetáculo “Pra Iemanjá”, realizado no Sesc Sorocaba em 09 de setembro de 2016. Fotografia: Amanda Fogaça

|                                                                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 1.</b> Tambu, quinjengue e matracas do batalhão de Tietê/SP. Barracão Santa Cruz, setembro 2016. Fotografia: Ivan Souza Bonifácio. ....                                                     | 54  |
| <b>Figura 2.</b> Guaiá. Ano 1958. Coleção: Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, São Paulo. .                                                                                                    | 56  |
| <b>Figura 3.</b> Batuqueiro Vandeco acompanha a afinação dos tambores junto à fogueira no Sesc Campo Limpo. Fotografia: Ivan Souza Bonifácio. ....                                                    | 57  |
| <b>Figura 4.</b> Fileira das mulheres em Batuque realizado na cidade de Capivari. Praça Cesário Motta, setembro 2018. Fotografia: Leonardo Yu Marins. ....                                            | 63  |
| <b>Figura 5.</b> Batuqueiro Vanderlei conduz a subida dos homens. Fotografia: Antonio Donizete Raetano. ....                                                                                          | 66  |
| <b>Figura 6.</b> Batuqueira Wandira, de Capivari, dá pião em batuque no Sesc Itaquera. Fevereiro 2019. Fotografia: Ivan Souza Bonifácio. ....                                                         | 68  |
| <b>Figura 7.</b> Celso Bom Princípio e Paolla Toledo batendo umbigada no Sesc Itaquera. Fevereiro 2019. Fotografia: Ivan Souza Bonifácio. ....                                                        | 70  |
| <b>Figura 8.</b> Estatueta Senufo. Coleção: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. ....                                                                                                             | 78  |
| <b>Figura 9.</b> Estatueta Dogon. Coleção: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. ....                                                                                                              | 79  |
| <b>Figura 10.</b> Bancos luba. Coleções do Museu Afro Brasil, São Paulo e Museu de Tervuren, Bélgica. ....                                                                                            | 80  |
| <b>Figura 11.</b> Paulina de Toledo, mãe da mestra Anicide. Foto não datada. Fonte: Arquivo do Museu Municipal de Capivari-SP. ....                                                                   | 128 |
| <b>Figura 12.</b> Mestra Anicide Toledo na comemoração de seu 84º aniversário. Ao fundo, Marta Joana e TC Silva conversam. Praça Central de Capivari. Setembro/2017. Fotografia: Ivan Bonifácio. .... | 135 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| PREFÁCIO .....                                                                                                                   | 16  |
| INTRODUÇÃO.....                                                                                                                  | 18  |
| Notas sobre inscrever práticas culturais negras na academia .....                                                                | 18  |
| Trabalhos anteriores, contexto da pesquisa e resumo dos capítulos .....                                                          | 25  |
| CAPÍTULO I - A PRIMEIRA UMBIGADA: HISTÓRIAS DE RESISTÊNCIA NO VENTRE DAS ÁGUAS DA DIÁSPORA.....                                  | 41  |
| Buscando uma definição para o <i>batuque de umbigada</i> .....                                                                   | 50  |
| - Os instrumentos ancestrais e o fogo sagrado .....                                                                              | 51  |
| - Corpos em movimento.....                                                                                                       | 61  |
| Simbologias do umbigo em diferentes culturas .....                                                                               | 71  |
| O umbigo entre diferentes povos de África: sinônimo de vida e matricialidade.....                                                | 73  |
| CAPÍTULO II - OS CORPOS BATUQUEIROS NA PERSPECTIVA DO MULHERISMO AFRICANA: OUTRAS COSMOPERCEPÇÕES PARA AS RELAÇÕES SOCIAIS ..... | 88  |
| A visão biológica da diferença e o corpo generificado do Ocidente.....                                                           | 88  |
| Mulherismo Africana e as relações sociais sob o paradigma da afrocentricidade .....                                              | 101 |
| <i>Quilombo mulherista</i> : o batuque de umbigada paulista na cosmopercepção do Mulherismo Africana .....                       | 111 |
| As relações homem e mulher no interior do batuque: reconhecendo o protagonismo das mulheres negras .....                         | 119 |
| CAPÍTULO III - ANICIDE TOLEDO: CORPO E VOZ MATRIPOLENTE DA UMBIGADA PAULISTA .....                                               | 127 |
| O umbigo da tradição batuqueira nas memórias ancestrais expressas pelo corpo de Anicide Toledo .....                             | 127 |
| “O corpo-documento”: matripotência e matrigestão para a reexistência de corpos negros .....                                      | 138 |
| A voz é sopro vital que faz a palavra, essencial nos princípios cosmológicos africanos....                                       | 155 |
| CAPÍTULO IV - <i>MÂMBU</i> : O PODER DA PALAVRA VOCALIZADA NA CONTINUIDADE AFRICANA E TRANSMIGRATÓRIA .....                      | 169 |
| Breves considerações sobre a palavra <i>moda</i> , o improviso e a performance no batuque .....                                  | 169 |
| Aqui se canta em ‘pretuguês’ – coletividade e linguagem afromigratória no batuque paulista.....                                  | 181 |
| A cosmogonia africana nas modas de Anicide Toledo .....                                                                          | 185 |
| - Começando a festa.....                                                                                                         | 187 |
| - Encruzilhadas poéticas .....                                                                                                   | 193 |
| - Crítica aguçada do cotidiano .....                                                                                             | 198 |
| - Amor, saudade e lembranças de antigos batuques.....                                                                            | 202 |
| - Bom-humor e alegria .....                                                                                                      | 208 |

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| - E ‘tá na hora do balão subir’, numa roda de samba .....                                     | 212 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                                             | 215 |
| <b>“Todo tempo não é um”: <i>sankofa</i> como olhar futuro para a umbigada paulista</b> ..... | 215 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                                                      | 221 |
| <b>ANEXO I - 67 MODAS DE ANICIDE TOLEDO</b> .....                                             | 231 |
| <b>ANEXO II - Partituras de modas citadas no trabalho</b> .....                               | 243 |
| <b>ANEXO III - Entrevista Anicide Toledo</b> .....                                            | 263 |

*Que noite mais funda calunga  
No porão de um navio negreiro  
Que viagem mais longa candonga  
Ouvindo o batuque das ondas  
Compasso de um coração de pássaro  
No fundo do cativoiro  
É o semba do mundo calunga  
Batendo samba em meu peito  
Kawo Kabiecile Kawo Okê arô okê*

*Quem me pariu foi o ventre de um navio  
Quem me ouviu foi o vento no vazio  
Do ventre escuro de um porão  
Vou baixar o seu terreiro  
Epa raio, machado, trovão  
Epa justiça de guerreiro  
Ê semba ê ê samba á  
o Batuque das ondas  
Nas noites mais longas  
Me ensinou a cantar  
Ê semba ê ê samba á  
Dor é o lugar mais fundo  
É o umbigo do mundo  
É o fundo do mar  
Ê semba ê ê samba á  
No balanço das ondas Okê arô  
Me ensinou a bater seu tambor  
Ê semba ê ê samba á  
No escuro porão eu vi o clarão  
Do giro do mundo*

*Ê semba ê ê samba á  
foi o céu que cobriu nas noites de frio minha solidão  
Ê semba ê ê samba á  
é oceano sem fim, sem amor, sem irmão  
ê kaô quero ser seu tambor  
Ê semba ê ê samba á  
eu faço a lua brilhar o esplendor e clarão  
luar de Luanda em meu coração*

*umbigo da cor abrigo da dor  
a primeira umbigada massemba yáyá  
yáyá massemba é o samba que dá*

*Vou aprender a ler  
Pra ensinar os meus camaradas!*

**[Yayá Massemba, de José Carlos Capinam e Roberto Mendes, na voz de Maria Bethânia]**

## PREFÁCIO

O início do percurso de constantes aprendizados junto às comunidades batuqueiras de Capivari, Piracicaba e Tietê se deu em 2015, quando presenciei uma apresentação do Grupo Batuque de Umbigada Guaiá de Capivari no Museu Afro Brasil, em São Paulo, durante a Primavera de Museus daquele ano. O presente trabalho de pesquisa é, portanto, resultado de mais de seis anos de convívio e diálogos com a comunidade, agenciadores de percepções sobre características endógenas do Batuque de Umbigada paulista, conhecido entre nós batuqueiros e batuqueiras como *caiumba*, palavra africana que significa “encontro celebrativo ancestral”.

O batuque é uma manifestação que mobiliza diferentes sistemas sógnicos, como dança, música e palavra cantada. Assim, para estabelecer a interlocução entre as práticas batuqueiras e os Estudos Literários foi necessário ir além das letras, a fim de atribuir significados a significantes moventes, abertos, produzidos no e pelo corpo, instância fundamental para o sujeito africano. A necessidade de ultrapassar algumas barreiras atinentes ao próprio campo da Literatura para compreender a complexidade da *caiumba* produziu, na pesquisa em tela, diálogos com diferentes áreas do conhecimento, tais como a Filosofia Africana, a História e os Estudos Culturais, compondo um tecido de conceitos plurais.

Ademais, o pressuposto para compreender o batuque de umbigada como uma experiência mulherista foi pautar nossas análises em referenciais teóricos africanos e afrodiaspóricos, contrários a dimensões eurocêntricas amplamente aceitas na academia. Por tal motivo há, nas páginas a seguir, o tecer de uma rede rizomática de interpretações sobre o batuque, afirmando a pluriversalidade característica do pensamento afrocentrado a partir de cosmopercepções africanas aqui representadas especialmente pelas noções de matripotência, afrocentricidade, matriarcado, mulherismo africana e ancestralidade. A concatenação dos conceitos no texto, diante disso, não obedece a uma linearidade cartesiana – ela se apresenta de maneira cartográfica, fluida e complexa como a própria *caiumba*.

Portanto, as linhas de reflexão aqui propostas não se fecham em si mesmas ou numa temporalidade específica. Elas seguem a filosofia *Ubuntu*, ao considerarem a

humanidade numa dimensão ampliada, desde a ancestralidade até o futuro – uma dimensão que pressupõe as relações sociais em seu pertencimento e vinculação necessários a uma rede, um todo integrado cujo ponto de partida é a conexão entre os existentes e no qual a comunidade possui uma dinâmica de interdependência – parte da natureza das epistemes africanas.

## INTRODUÇÃO

### Notas sobre inscrever práticas culturais negras na academia

*Os grupos subordinados no Brasil têm sua história incompleta e mal interpretada, carecendo eles de uma visão de sua história de acordo com sua experiência real de vida.*  
(Maria Beatriz Nascimento, 1997)

*Trata-se, porém, de uma leitura conduzida pelo próprio “objeto” e que assume o risco do envolvimento ou da paixão.*  
(Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo*, 1998)

Antes de abordar as características e objetivos do trabalho na segunda parte da presente introdução, gostaria de tecer algumas considerações preliminares a respeito dos desafios de escrever uma pesquisa acadêmica sobre a dinâmica de funcionamento de um grupo de cultura tradicional, no caso o Batuque de Umbigada de Capivari (SP), e a poética de sua principal mestra – Anicide Toledo, enquanto pesquisadora participante da comunidade batuqueira e diretamente envolvida na experiência do batuque. De modo geral, a academia tem em sua base uma ideia positivista de objetividade científica que propõe um distanciamento necessário entre pesquisador e objeto pesquisado, a fim de que a análise possa ocorrer sem a interferência de subjetividades. O contrário dessa postura, ou seja, um olhar muito próximo, poderia nublificar a observação de determinadas características de tal objeto.

No entanto, o ponto de inflexão no caso de pesquisar práticas culturais que têm elementos de análise ancorados em movimentos performativos – ou mais propriamente ritualísticos, no caso do batuque – bem como a palavra poética vocalizada em tais movimentos, reside no fato de que esses *corpora* não possuem, em essência, uma natureza objetiva. No ritual do batuque de umbigada há modos de fazer não compreendidos de imediato por um olhar externo e torna-se desejável – até mesmo necessário – que se esteja inserido(a) na comunidade batuqueira e experiencie suas práticas para somente depois tentar estabelecer parâmetros para pesquisá-la. Já no caso da palavra poética, quando tomada como objeto de pesquisa, a aplicabilidade de uma metodologia não tem uma finalidade prática (DURÃO, 2015). Isso porque a

literatura, apesar de útil para a vida humana, não pode ser tomada como utilitária – discussão complexa sobre a qual não pretendo me debruçar, devido aos objetivos do presente trabalho, mas que corrobora para as ideias aqui apresentadas. Para o pesquisador Fábio Durão (2015), por não ter um fim em si, o método nos estudos literários estaria subordinado à crítica, ou seja: o cerne da pesquisa em literatura gira em torno da *interpretação* e a eficácia de determinado ato interpretativo não é garantida, o que não anula a necessidade de uma argumentação consistente e coerente para comprovar uma hipótese de leitura inédita.

As discussões ora expostas levam a crer que a pesquisa em estudos literários, considerando sobretudo a análise intrínseca ao objeto, além do contexto em que ele se situa, contraria uma noção de método totalmente objetiva a direcionar-se para a obtenção de um resultado “concreto” e amplia-se em direção a interpretações possíveis, obviamente confrontadas com os saberes produzidos a respeito daquilo que está sendo pesquisado. Nesse sentido, categorias estanques de análise não darão conta dos agenciamentos de tais objetos performativos e/ou poéticos, por não serem capazes de refletir uma compreensão integral deles. No entanto, o que vemos com alguma frequência na orientação acadêmica é justamente a busca por tais categorizações muitas vezes herméticas, no encalço positivista da ordem e do progresso.

Logo, cabe ressaltar que o trabalho de pesquisa desenvolvido na presente tese contraria por diversos motivos a busca pelas categorizações acima mencionadas. O batuque de umbigada, ao se revelar como uma manifestação cultural carregada de significantes moventes, abertos e intersemióticos, e também por se tratar de uma prática ritualística de matriz africana, não pode ser plenamente compreendido por interpretações concebidas na visão eurocêntrica, dominante na academia<sup>1</sup>. Considerar os movimentos afro-diaspóricos e os corpos e vozes negras e periféricas num trabalho

---

<sup>1</sup> Uma das propostas de escrita deste trabalho que contraria uma noção acadêmica dominante é que opto, ao longo da discussão, pelo uso da primeira pessoa, não para enfraquecer o ato interpretativo ou subordiná-lo a uma personalidade, mas para possibilitar outras percepções que apenas a exterioridade não seria capaz de proporcionar. Apesar da autoinscrição, procurei tomar os cuidados necessários para que o ‘objeto’ batuque de umbigada – a que prefiro chamar de *experiência*, no sentido benjaminiano – seja reconhecido por suas características próprias e as análises aqui propostas sobreponham qualquer tentativa de mostrar a importância ou provar a legitimidade da pesquisa em tela para a academia, já que o espaço acadêmico não é superior aos espaços onde se partilham as experiências batuqueiras.

de pesquisa envolve discutir as formas de comunicação adotadas pela negritude<sup>2</sup> fora de seus territórios de origem, para continuarem a expressar suas *práticas de self* (MBEMBE, 2001) em ambiente hostil colonizador. Sobre tal aspecto, Esiaba Irobi (2012), pesquisador e dramaturgo nigeriano, nos diz que a “inteligência sinestésica autóctone africana se reatualiza na estética do ritual, da celebração e das *performances* carnavalescas no Caribe, na América do Norte e Sul, no Oriente Médio e Europa” (IROBI, 2012, p. 274), além de práticas como o Candomblé, Voudun, hip-hop e outras manifestações corporais e celebrativas negras, dentre as quais acrescento o batuque de umbigada, jongo, tambor de crioula, samba de lenço, congada e tantas mais espalhadas em diferentes regiões brasileiras. Ora, se pensarmos que a história das narrativas ocidentais aponta uma dominação do pensamento racional em detrimento do corpo, seguindo um dualismo cartesiano em que este seria uma armadilha a ser evitada por pessoas racionais, numa oposição binária entre corpo e mente (OYĚWÙMÍ, 2002), qualquer movimento performático que tenha o corpo como lugar de inscrição e produção do saber deve ser invalidado, e consequentemente as pessoas corporalizadas por essa visão dual, já que a razão estaria longe delas. Tais corpos, submetidos ao pensamento moderno ocidental, produziram conhecimentos tidos como incomensuráveis ou não científicos, pois, como caracteriza o professor e sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2010), o “pensamento abissal” da modernidade no Ocidente distingue por meio de linhas divisórias ora visíveis, ora invisíveis aquilo que é tido como válido e o que não deve ser reconhecido como real. Na lógica do pensamento ocidental os conhecimentos populares, leigos, plebeus, africanos ou indígenas são tidos como irrelevantes, haja vista estarem ‘do outro lado’ da linha divisória abissal, ou seja, do lado que desaparece enquanto realidade.

As reflexões colocadas nos levam a outra questão, diretamente relacionada ao tipo de experiência pesquisada neste trabalho de pesquisa, sobre o caráter das epistemologias majoritariamente valorizadas no espaço acadêmico. É fato que o conhecimento científico na área das ciências humanas como História, Sociologia e Antropologia está amplamente representado pelas ideias de homens brancos europeus e nos Estudos Literários não é diferente. Tanto na crítica literária quanto no

---

<sup>2</sup> Uso o termo no sentido adotado por Aimé Césaire (2010) e pormenorizado nas considerações finais deste trabalho.

cânone ocidental o que se vê é a ausência de representatividade negra, indígena ou de mulheres marginalizadas, por exemplo, e quando esses grupos são representados muitas vezes refletem estereótipos. Mesmo nas obras contemporâneas, o cenário não se modifica: Regina Dalcastagné, professora e pesquisadora da Universidade de Brasília (UnB), tem diversos mapeamentos que analisam desde a participação feminina e a autorrepresentação de grupos marginalizados na narrativa contemporânea até o perfil da crítica literária em relevantes periódicos brasileiros da área nos últimos 15 anos<sup>3</sup> e os resultados de tais estudos confirmam o *status quo* da exclusão no campo literário, seja no âmbito das obras literárias em si ou da crítica. Aqui utilizo *campo* no sentido atribuído por Bourdieu (1996), como um microcosmo social ou um espaço de disputas em que agentes ocupando posições hierárquicas podem determinar, validar ou legitimar representações, constituindo uma classificação dos signos.

Em linhas gerais, as análises propostas por Dalcastagné apontam que: 1) há sub-representação feminina, tanto no lugar de autoria, como de narradoras dos romances<sup>4</sup> e menos ainda como protagonistas; 2) cerca de 80% das personagens dos romances brasileiros contemporâneos são brancas e grupos como negros, orientais, mestiços e indígenas constituem menos de 16% dessa representação, sendo que desses apenas 7,9% são especificamente negros (o residual não foi categorizado racialmente); 3) dentre as personagens analisadas, num total de 1245, somente 6% são mulheres não-brancas e apenas uma negra figura como narradora; 4) há uma nítida diferença na representação de personagens brancas e não-brancas: enquanto aquelas possuem certa complexidade, essas costumam estar em posições subalternizadas e/ou estereotipadas. O mesmo acontece com pobres e trabalhadores, quando esses aparecem. No caso dos homens negros, reforça-se o embrutecimento e a figura do vilão; 5) a perspectiva social das personagens já nasce num espaço excludente, visto que a maioria esmagadora dos autores das obras analisadas eram homens, brancos, de classe média e moradores de grandes centros urbanos, configurando uma

---

<sup>3</sup> Pesquisa publicada em 2018 analisando periódicos Qualis Capes A1 de todas as regiões brasileiras. Como as regiões Norte e Nordeste não possuíam periódicos com esse recorte (mais um reflexo de um sistema excludente na educação de nível superior), foram inseridas para análise as revistas das associações da área, nesse caso, a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPLL), por entender que elas teriam necessariamente artigos de diferentes Estados brasileiros.

<sup>4</sup> A equipe de pesquisadoras liderada por Regina Dalcastagné analisou romances brasileiros contemporâneos publicados pelas três maiores editoras do Brasil entre os anos de 1990 e 2004.

homogeneidade que se reflete nas obras; 6) na crítica literária, apesar de a autoria dos artigos analisados ser majoritariamente feminina (cerca de 58%), há a perpetuação do modelo de exclusão tanto em relação aos autores/as mais estudados quanto aos teóricos mais citados. Num *corpus* de 2565 artigos publicados nas principais revistas acadêmicas do país, apenas 16 (ou 0,63%) referiam-se a autoras negras, sendo 09 artigos (0,35%) sobre Carolina Maria de Jesus e 07 (0,28%) sobre a escritora Conceição Evaristo, que gozam de alguma visibilidade no campo literário. Quanto aos críticos mais mencionados, apenas Stuart Hall figura como homem negro na 11ª posição, sendo citado em 108 trabalhos (cerca de 4,2% do total) (DALCASTAGNÉ, 2007a, 2007b, 2018).

Além de constatar que o privilégio dos escritores acaba se refletindo na representação dos grupos sociais nas obras literárias, a partir do apagamento sobretudo das mulheres pretas, esses dados revelam ainda que a crítica literária tem sido um meio de perpetuação do chamado epistemicídio<sup>5</sup>, pois “quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco” (RIBEIRO, 2019, p. 24). Pensando na ideia foucaultiana de biopoder delimitando como o corpo social é constituído e atravessado pelo enfrentamento das raças a partir de dispositivos de colonialidade – dentre eles a mídia, a universidade e o Estado, por exemplo – a branquitude enquanto grupo social engendrado pelo imbricamento entre o colonialismo europeu, o sistema escravagista e a própria ideia de raça (BASTOS, 2016) utiliza-se desses dispositivos para exercer seu poder sobre os corpos outros e a ciência, constituindo-se como referência e parâmetro aceitável a partir de quatro procedimentos – eliminação/desvalorização dos saberes tidos como inúteis; normalização daqueles que interessam e quem os detêm e distribui; classificação hierárquica e centralização que permite o controle desses saberes (FOUCAULT, 2005).

Em linha semelhante de pensamento, Ramón Grosfoguel (2016), professor do Departamento de Estudos Étnicos da Universidade da Califórnia – Berkeley, argumenta ser o privilégio epistêmico do homem branco ocidental uma construção feita às custas

---

<sup>5</sup> Conceito alcinhado por Boaventura de Sousa Santos na obra *Pela mão de Alice* (1995) e reatualizado pela filósofa Sueli Carneiro (2005) para se referir às múltiplas ações que silenciam/apagam saberes não hegemônicos, por meio do racismo epistêmico como instrumento de hierarquização.

do genocídio/epistemicídios dos sujeitos coloniais, associando a atual estrutura epistêmica moderno-colonial e das universidades ocidentalizadas a quatro genocídios/epistemicídios fundantes: “contra muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus, contra povos nativos na conquista das Américas, contra povos africanos na conquista da África e a escravização dos mesmos nas Américas e, finalmente, contra as mulheres europeias queimadas vivas acusadas de bruxaria” (GROSFOGUEL, 2016, p. 25). Para Grosfoguel, o racismo/sexismo epistêmico é um dos principais problemas da contemporaneidade, haja vista o privilégio epistêmico não gerar somente a chamada “injustiça cognitiva”, mas por ser um mecanismo para a valorização de projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo.

Nessa esteira, lembro as palavras do poeta Sérgio Vaz no *Manifesto da Antropofagia Periférica* (2011) – “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”. Assim, no lugar complexo de disputas que constituem o campo literário, é preciso pensar como construir outras epistemes e formular crítica às produções marginalizadas, contra o silenciamento sistêmico e a opressão epistemológica, num ato político de resistência. Esse é um dos desafios ao inscrever práticas ou poéticas como a do batuque de umbigada na academia, pois, historicamente, é recente propor análises sobre obras ou discursos não hegemônicos nesse espaço, faltando referencial teórico amplamente acessível, já que concepções “suleadoras”, vindas do Sul global, nos foram negadas. Portanto, é um trabalho de pesquisa que envolve caminhos críticos alternativos, haja vista materializar uma ordem social que subverte o padrão hegemônico europeu.

Na construção de uma nova fortuna crítica, localizada fora do centro ocidental, é preciso examinar os conceitos que as obras contra-hegemônicas mobilizam, mas a crítica literária não se ocupou a refletir; problematizar o direito das classes subalternizadas à ficção, à arte, à cultura literária e mais ainda, à ficcionalização/performatividade de seu próprio modo de ser e existir no mundo a partir do cotidiano, bem como retirar a estereotipia direcionada aos corpos não-brancos, promovendo para eles um lugar de reexistência. Paul Gilroy (2012) já escrevera em *O Atlântico negro* sobre a necessidade urgente de os círculos acadêmicos levarem a sério as expressões culturais, análises e histórias negras, em vez de serem atribuídas apenas à sociologia, no campo das relações raciais. Aqui me refiro

diretamente às expressões de corpos pretos, devido ao escopo do presente trabalho, mas é preciso que a academia passe a refletir efetivamente a partir de e para outros corpos, como mulheres (e) indígenas, por exemplo, não somente corpos brancos masculinos.

Direcionando-me para o fim dessa espécie de preâmbulo, é assim que compreendo escrever sobre práticas negras no meio acadêmico – como lugar de embate, forma de resistência, desafio. Em tal sentido, mostrar quais são os corpos e vozes silenciadas historicamente torna-se um ato político mais que necessário. É importante demarcar a voz daqueles que não conseguem, ainda hoje, adentrar com equidade os espaços acadêmicos, costumeiramente preenchidos por uma suposta elite cultural. A proposta, então, enquanto tais vozes oprimidas não conseguem falar por si mesmas nesses espaços, surge na tentativa de ouvi-las, interpretá-las e traduzi-las para a academia, sem a pretensão de pensar que essa postura encerra algum tipo de “benevolência”, mas entendendo a possibilidade de lançar novos olhares sobre a história, ampliando as percepções para direções antes oprimidas. A utilização do termo “traduzir” me parece pertinente se pensarmos que as cosmo percepções trazidas pelas práticas e movimentos de matrizes africanas não se encaixam na lógica muitas vezes binária do Ocidente (e nem devem continuar sendo encaixadas).

Na pesquisa ora escrita, considero como ponto de partida meu lócus no meio acadêmico imbricado às minhas experiências como batuqueira na umbigada paulista, compreendendo essa manifestação como forma de autoinscrição de um grupo demarcado subalternamente numa sociedade racista e, justamente por isso, uma prática cultural desvalorizada e estigmatizada. O batuque de umbigada já existia em África antes da diáspora e, no Brasil, reconfigurou-se ao longo do tempo pelos corpos de negras e negros escravizados e seus descendentes. Tentar contar a memória coletiva presente no batuque através da poética de Anicide Toledo, sem interferir naquilo que lhe é próprio e respeitando as vozes ancestrais que aqui ecoam, é o desafio proposto quando tento inscrever os batuqueiros e batuqueiras na academia.

## Trabalhos anteriores, contexto da pesquisa e resumo dos capítulos

O percurso para se delimitar o recorte da pesquisa em tela considerou, além das questões preliminares colocadas até aqui, a publicação de outros trabalhos acadêmicos sobre o batuque de umbigada paulista, no âmbito de programas de mestrado e doutorado. Mesmo em pequeno número, reflexo ainda da pouca visibilidade que determinadas temáticas têm dentro da academia, como já discutido, as dissertações e teses a respeito especificamente da manifestação cultural do batuque de umbigada são consistentes e figuram, sobretudo, na área da Educação, contando com três trabalhos publicados em duas universidades do interior paulista, e outro trabalho com sua publicação vinculada ao programa de pós-graduação em Participação Social e Mudança Política da Universidade de São Paulo, na capital do estado.

Seguindo a cronologia dessas produções por ordem de publicação, temos a tese defendida no ano de 2009, por Claudete Sousa Nogueira, na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), intitulada *Batuque de Umbigada Paulista: Memória Familiar e Educação Não-Formal no âmbito da Cultura Afro-Brasileira*, em que a autora, de forma pioneira, discute como se dão os processos de partilha de saberes na prática cultural do batuque a partir da relação entre a memória familiar e a oralidade.

Após um longo período sem pesquisas de pós-graduação versando especificamente sobre o batuque de umbigada, Tâmara Pacheco, do Programa de pós-graduação em Participação Social e Mudança Política da Universidade de São Paulo (USP), defendeu em 2017 a dissertação intitulada *Desconstruindo estereótipos: narrativas da mulher negra no batuque de umbigada paulista*. Nesse trabalho, a pesquisadora entrevista três mulheres batuqueiras – Marta Joana da Silva, Anicide Toledo e Odete Teixeira – e discute a participação delas no cenário do batuque de umbigada e na sociedade a partir de uma análise do campo cultural e político, com leituras de Terry Eagleton e Raymond Williams, bem como sua interlocução com o feminismo negro, ao interpretar a teoria de Lélia Gonzalez, Angela Davis, Patricia Hill Collins, entre outras pensadoras.

No ano seguinte, em 2018, Gloria Bonilha Cavaggioni defende pela Faculdade de Educação da Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP) a dissertação *Batuque de Umbigada: memória e práxis de resistência*. A autora delimita suas análises ao contexto do município de Piracicaba (SP), discutindo em que medida os valores não hegemônicos reconhecidos e transmitidos na manifestação do batuque contrapõem-se à mercantilização e ao *ethos* capitalista, além de apontarem para uma pedagogia da resistência.

Também pela Faculdade de Educação da UNIMEP, Antonio Filogenio de Paula Junior defendeu em 2019 a tese *Filosofia afro-brasileira: epistemologia, cultura e educação na caiumba paulista*, cuja proposta entende o batuque de umbigada como depositário de epistemologias africanas recriadas na diáspora, capazes de revelar possibilidades de reflexão para uma educação emancipadora e libertadora, visto que a práxis do batuque, pautada no encontro e no diálogo, traz a presença da filosofia do *ubuntu*<sup>6</sup>, ainda preservada na comunidade batuqueira e contrária ao individualismo e opressão do ser. Ao optar pelo nome *caiumba* no lugar de batuque de umbigada, Paula Junior relembra o antigo nome dado pelos escravizados aos encontros do batuque paulista.

Há, ainda, outros dois trabalhos de doutorado a abordar danças de umbigada num sentido mais amplo e que também foram utilizados como fontes de pesquisa, mesmo não discutindo especificamente o batuque paulista. Em 2010, Renata de Lima Silva defende pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) a tese de título *O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. Na pesquisa, Renata defende a hipótese de que existe um corpo limiar na capoeira angola e nos sambas de umbigada a transbordar a cotidianidade e ocupar um lugar de

---

<sup>6</sup> *Ubuntu* é uma noção filosófica presente no macro grupo étnico-linguístico *bantu*, matriz referente a diversos povos presentes no continente africano subsaariano. O termo, formado pela junção das palavras *ubu-* e *-ntu*, engloba um aspecto ontológico do vir a ser uma pessoa, considerando seu modo de pensar a própria condição humana. De acordo com Mogobe Ramose (2002), filósofo sul-africano, *ubu-* é o ser-sendo, em devir, antes de manifestar-se em sua forma concreta e *-ntu* seria a orientação desse ser em seu processo de descobrimento contínuo do modo próprio de ser. Sem tradução literal para o português, a palavra conceito *ubuntu* deriva da ideia de humanidade, para a qual a realidade é um todo integrado. Aplicado a diferentes esferas sociais, *ubuntu* está relacionado ao respeito à comunidade em rede, na qual o reconhecimento da própria humanidade se dá no convívio com os outros, através da palavra.

encruzilhada, no qual as identificações corporais da matriz africana *bantu*<sup>7</sup> se recriam e reatualizam numa potência expressiva e simbólica relevante para a cultura contemporânea por tecer a pluralidade da cultura brasileira.

O segundo trabalho que encontrei foi uma tese publicada na área das Artes Cênicas, defendida em 2014 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) por Juliana Bittencourt Manhães. Intitulada *Um convite à dança: performances de umbigada entre Brasil e Moçambique*, a pesquisa traça um panorama comparativo entre os elementos do jogo/ritual de diferentes danças de umbigada nos países apontados, argumentando que tais elementos constituem-se como pontos sustentadores dessas manifestações culturais.

Dentre os trabalhos a que tive acesso no levantamento apontado, apesar de todos apresentarem boas descrições do batuque e de Tâmara Pacheco abordar de modo específico a presença feminina na umbigada, nenhum deles tem a pesquisa conduzida com escopo nos Estudos Literários ou com enfoque exclusivo nas *modas*<sup>8</sup> compostas e vocalizadas por Anicide Toledo no batuque de umbigada de Capivari, bem como não apontam a perspectiva do Mulherismo Africana para entender as dinâmicas do batuque paulista. O recorte, que constitui um diferencial da tese agora apresentada, também foi uma das maiores dificuldades que tive ao submeter o projeto para avaliação na academia: ora, se o espaço acadêmico em geral é branco, masculino e elitista, essa realidade parece se acentuar de forma gritante nos campos da literatura e da crítica literária, tomados justamente por um caráter hegemônico. Cheguei a ouvir antes de submeter o projeto para avaliação: “batuque não é literatura”. De fato, o batuque não contempla a noção de literatura historicamente concebida e situada no seio da civilização<sup>9</sup> europeia, mas sim, associa-se à ideia de *poesia* e, mais ainda, de

---

<sup>7</sup> Utilizo a palavra *bantu* conforme grafia africana e de acordo com orientação do Centre International des Civilisations Bantu (CICIBA) que propõe a utilização da forma *bantu* em todas as línguas, sem nacionalizações ou flexões. Contudo, diversos autores e autoras utilizam o termo aportuguesado e suas variações como “banto”, “banta”, “bantos”, “bantas” ou “bantus”. Mesmo que as variações contrariem a orientação do CICIBA, respeitarei as grafias escolhidas por cada autor/autora quando das citações diretas de seus textos.

<sup>8</sup> No batuque de umbigada paulista as composições musicais são chamadas de modas ou modinhas. O quarto capítulo abordará com mais detalhes a nomenclatura em questão.

<sup>9</sup> É importante discutir, mesmo que brevemente, o uso da palavra ‘civilização’ e derivados como ‘civilizatório’, ‘civilizatórias’ no presente trabalho: a noção de *processo civilizatório* foi basilar para a expansão do projeto colonial no mundo, que considerava pessoas negras como não seres ou meros

*poesia vocal*, como nos ensina Paul Zumthor (2014). Sem me alongar na discussão, visto que já o fizera nas considerações preambulares, nem adentrar por enquanto no conceito do que é ou não objeto (do) literário, fato era que eu estava num espaço hostil à temática de minha pesquisa e tinha em mãos o famigerado “objeto indócil”, devido à ausência de referências adequadas dentro do que havia conhecido na academia para embasar o projeto de pesquisa e a própria dificuldade em estabelecer linhas de análise para o batuque de umbigada, já que a maioria disponível era eurocêntrica e não serviria para conduzir as interpretações.

Apenas para exemplificar tal dificuldade, cabe relatar que quando cursei a faculdade, entre 2002 e 2007, tive acesso a pouquíssimos escritores negros ou negras: lembro-me de ter lido apenas as obras de Cruz e Sousa e Lima Barreto como escritores declaradamente pretos. Àquela época, nem Machado de Assis era apresentado como uma referência nesse sentido. Também não me lembro de ter tido professores ou professoras negras na graduação ou saber de homens ou mulheres críticas literárias negras ou africanas, por exemplo. Demorou ainda um bom tempo, apenas na especialização e no mestrado iniciados anos mais tarde, em 2011 e 2013, respectivamente, para que eu viesse a ter professoras negras e conhecesse obras de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus ou as *escrevivências*<sup>10</sup> de Conceição Evaristo, Chimamanda Adichie, Toni Morrison e todo um trabalho de escrita literária e, sobretudo, de crítica fora do eurocentrismo. Fato é que havia uma gama de pessoas negras, especialmente mulheres, produzindo conhecimento dentro e fora da academia, mas esse conhecimento não era facilmente encontrado, dado seu apagamento sistêmico. Uma dessas mulheres, a pensadora norte americana bell

---

objetos, portanto, ‘incivilizados’. Isso posto, concordo com o professor e filósofo wanderson flor do nascimento (2020), quando ele rejeita o uso dos termos ‘civilização’ ou ‘civilizatório’ para se referir a valores e práticas de povos africanos, refletindo sobre como tal utilização retoma uma concepção de cunho colonial e afirmando que, se adotamos uma postura afrorreferenciada e uma cosmopercepção africana de que a palavra tem poder, devemos ponderar sobre os usos das palavras. Portanto, recorro a termos mais pertinentes, como ‘povoação’, ‘comunitários’ ou ‘povoadores’, por exemplo, para mencionar valores de povos africanos e mantenho a utilização de civilização e seus derivados quando me referir ao eixo eurocentrado.

<sup>10</sup> O conceito de *escrevivência*, cunhado por Evaristo, diz respeito a um recurso de escrita que traz a experiência da autora para a obra como mote para narrar experiências coletivas de mulheres. Seria uma espécie de cumplicidade entre as subjetividades do ser da literatura negra e a comunidade, atravessada por marcadores sociais comuns que geram experiências coletivizadas. A um só tempo esse ser literário, ao relatar a experiência de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, está falando também de si.

hooks<sup>11</sup>, discute no ensaio *Intelectuais negras* (1995) como a intelectualidade não costuma ser vista como forma de ativismo social, mesmo nos círculos progressistas. De acordo com hooks, numa sociedade que prioriza “expressões mais visíveis de ativismo concreto” (1995, p. 464), fica especialmente difícil para grupos marginalizados perceberem o trabalho intelectual como importante. Refletindo sobre os motivos que levam pessoas de grupos subalternizados<sup>12</sup> a escolherem conscientemente o caminho da intelectualidade como forma de atuação, mesmo que tal postura também leve essas mesmas pessoas a se tornarem alvo de perseguições por dizerem aquilo que é desautorizado ou indizível, bell hooks revela como o pensamento crítico pode ser usado a serviço da sobrevivência, a fim de intensificar o próprio prazer de viver. A respeito disso, ela coloca:

Sem jamais pensar no trabalho intelectual como de algum modo divorciado da política do cotidiano optei conscientemente por tornar-me uma intelectual, pois era esse trabalho que me permitia entender minha realidade e o mundo em volta encarar e compreender o concreto. Essa experiência forneceu a base de minha compreensão de que a vida intelectual não precisa levar-nos a separar-nos da comunidade, mas antes pode capacitar-nos a participar mais plenamente da vida da família e da comunidade. Confirmou desde o início o que líderes negros do século XIX bem sabiam — o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito que descolonizariam e libertariam suas mentes (HOOKS, 1995, p. 465).

A interpretação que fiz das palavras de hooks me levou a entender o papel político de se realizar a pesquisa em tela especialmente sobre Anicide Toledo, que com seu corpo feminino negro submetido à lógica colonial, faz parte do grupo mais desautorizado a dizer. No imaginário coletivo racista advindo do passado de escravização, os corpos negros remontam à ideia do servir e do objeto sexual por meio da exploração – particularmente no caso das mulheres. A partir de um pensamento degenerativo de corpos negros, a intelectualidade é negada a esses corpos e também a

---

<sup>11</sup> bell hooks (grafado em minúsculas) é o pseudônimo da escritora e ativista social Gloria Jean Watkins, nascida em 1952 no estado de Kentucky (EUA). A opção de hooks pelo uso de letras minúsculas no nome busca destacar o conteúdo da sua obra no lugar de sua pessoa.

<sup>12</sup> A opção por *subalternizado* em contraponto à grafia *subalterno* traz uma mudança sensível, porém muito importante, pois retrata uma condição imposta, não natural.

sua humanidade, sequestrada pelo projeto colonizador: na hierarquização racial proposta por tal projeto, os negro-africanos foram considerados menos desenvolvidos, num processo de zoomorfização sistemática que embasou o sistema escravocrata a partir da recusa do europeu em reconhecer a capacidade do negro de pensar e refletir sobre a realidade (NOGUERA, 2011).

A ideia de degeneração dos corpos foi reforçada pela teoria da eugenia, desenvolvida pelo inglês Francis Galton (1822-1911) e que foi colocada em prática principalmente nos Estados Unidos e Alemanha no início do século XX. De acordo com a teoria eugênica, era possível fazer com que indivíduos “bem dotados biologicamente” fossem procriados conscientemente, pautando-se na crença de que o desenvolvimento biológico do homem não acompanhou o chamado “progresso civilizacional” (civilização aqui entendida como a pertencente ao branco europeu) e atribuindo à “decadência hereditária” o que era fruto de temas sociais e econômicos. Assim, “problemas como a propagação de doenças, dificuldades de aprendizagem, condições de vida insalubres, entre outros, eram vistos como sinais de ‘degeneração’, porém representavam a face da exclusão gerada pelo capitalismo” (TORRES, 2008, p. 1). No Brasil, após a Primeira Guerra Mundial, o médico paulista Renato Kehl (1889-1974) começou a divulgar as teorias eugênicas como símbolo de modernidade cultural e como solução para doenças endêmicas – em alguns anos, tais teorias passaram a fazer parte inclusive das políticas sanitaristas do país. Responsável pela convicção na degeneração social partindo de ciências positivistas e deterministas, a eugenia reforçou no Brasil uma ideia positiva para a política de branqueamento da população adotada décadas antes: afirmando uma suposta “realidade biológica” das raças, em que negros africanos seriam os seres mais inferiores em relação aos brancos europeus, sinônimo de superioridade, acreditava-se que a miscigenação seria capaz de produzir seres mais bem adaptados biologicamente, pois as pessoas negras iriam embranquecer ao longo do tempo e se tornarem “melhores”. Para os intelectuais brasileiros favoráveis às políticas eugênicas, em cerca de um século o Brasil seria um país branco e diminuiriam drasticamente as degeneradas pessoas negras do nosso território, até o ponto de não mais existirem. Contudo, a interpretação da teoria eugênica que valorizava a miscigenação se deu somente no Brasil, com o intuito de que os brasileiros não fossem considerados uma população inferior, já que para

viajantes e pesquisadores estrangeiros a mestiçagem traria consequências ruins para toda a coletividade e o Brasil era exemplo cabal da degeneração física, intelectual e, numa última instância, ‘civilizacional’ da população que se misturou e maculou a hierarquia das raças.

É importante salientar ainda que, dentro dessa hierarquização, há o que bell hooks chama de “desvalorização contínua da mulheridade negra”, que continuou (e continua) em vigor mesmo depois do processo de libertação dos escravizados e do descrédito da eugenia como ciência, bem como sua condenação como postura política após a Segunda Guerra Mundial:

No período da escravidão, pessoas brancas construíram uma hierarquia social baseada em raça e sexo que posicionou homens brancos em primeiro lugar, mulheres brancas em segundo, apesar de às vezes serem colocadas na mesma posição dos homens negros, que estavam em terceiro lugar, e as mulheres negras eram as últimas. [...] Durante os anos da Reconstrução Negra, 1867-1877, mulheres negras lutaram para mudar a imagem negativa da mulheridade negra, eternizada por brancos. [...] Mas enquanto mulheres e homens negros alforriados lutavam para mudar o estereótipo da sexualidade da mulher negra, a sociedade branca resistiu. Em todos os lugares aonde mulheres negras iam, nas ruas públicas, em lojas ou no local de trabalho, eram abordadas e sujeitadas a comentários obscenos e até mesmo violência física pelas mãos de homens e mulheres brancos. As mulheres negras que mais sofriam eram aquelas cujo comportamento mais se aproximava do da “senhora”. Uma mulher negra bem vestida e limpa, portando-se de maneira digna, era, com frequência, objeto de insultos vindos de homens brancos que a ridicularizavam e zombavam de seu esforço para progredir. Eles a lembravam de que, aos olhos das pessoas brancas em geral, ela jamais seria digna de consideração e respeito (HOOKS, 2020, pp. 93-97).

A estrutura social racista e sexista a que hooks se refere violenta física e simbolicamente a existência dos corpos negros, os desumaniza e mata esses corpos, como nítida expressão da necropolítica – conceito de Achille Mbembe (2016) que atualiza e amplia a noção de biopoder proposta por Foucault. Sob tal ponto de vista, Mbembe discute que a política de crueldade vista nas fazendas escravocratas – onde os símbolos de abuso praticamente não se distinguiam – ganha contornos peculiares nas colônias e no regime de *apartheid*, avançando para a formação de um modo particular de terror na modernidade a partir da “concatenação do biopoder, o estado

de exceção e o estado de sítio” (MBEMBE, 2016, p. 132). Nesse encadeamento, o elemento *raça*, mais uma vez, é crucial para que o Estado possa estabelecer seus métodos violentos de soberania, a fim de garantir a execução de um poder à margem da lei, para o qual a subjugação dos corpos outros é tida como natural e a morte torna-se um direito.

A necropolítica é, assim, um dos pilares sustentadores da estrutura social racista que permite a permanência da desvalorização contínua das mulheres negras até a atualidade. De acordo com dados do *Dossiê mulheres negras* (2013), elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), bem como estatísticas do *Mapa da violência de 2015: homicídio de mulheres no Brasil*, nós, mulheres negras, compomos o grupo de maior vulnerabilidade social do país e somos as principais vítimas da violência em diversos níveis – sofremos 65,9% dos casos de violência obstétrica, somos a maioria das vítimas de tráfico de pessoas, sofremos mais assédio moral e sexual no trabalho que as mulheres brancas, representamos 62,8% das mortes maternas que poderiam ser evitadas com acesso adequado a programas de pré-natal e corremos seis vezes mais risco de sermos mortas do que mulheres brancas: enquanto o número de feminicídios entre elas caiu 9,8%, o mesmo índice aumentou 54,2% entre as mulheres negras.

Os dados apontados mostram que para a lógica colonial norteadora da sociedade mulheres negras são não seres, relegadas à invisibilidade nos mais diversos espaços. Como tenho discutido, no universo dos estudos literários o silenciamento sistêmico se repete e violenta nossa intelectualidade: limitando-me apenas a alguns casos de escritoras negras brasileiras, é preciso questionar, por exemplo, por que Carolina Maria de Jesus só foi (re)conhecida como “a escritora da favela” depois de ter sua obra editada de forma brutal e publicizada por um homem branco; por que Conceição Evaristo só teve seu trabalho (re)conhecido quando ela tinha 71 anos de idade; por que a poética de Miriam Alves é praticamente desconhecida pela população brasileira ou então por que teóricas e ativistas negras como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Sueli Carneiro não são amplamente lidas e reconhecidas no meio acadêmico. Se voltarmos nosso olhar especialmente para a pesquisa em tela, questionamento semelhante pode ser feito em relação à palavra poética de Anicide

Toledo: por que ela ainda se limita aos espaços do batuque, sem gozar de reconhecimento fora desse meio? É importante frisar que não faço tais questionamentos para sugerir uma hierarquização, apontando o espaço das discussões acadêmicas como superior e necessário para valorar as experiências literárias dessas mulheres, mas sim para denunciar o apagamento a que as produções delas estão submetidas.

É justamente para que tenhamos representatividade em todos os espaços e possamos romper os indizíveis impostos pelo racismo estrutural que se torna necessário e fundamental abordar num trabalho acadêmico a palavra poética de uma mulher negra subalternizada, dizendo também do lugar de mulher negra. É duplamente um ato político de resistência. Outra forma de resistência política, ética e estética reivindicada pela pesquisa aqui escrita é a busca por epistemes que desloquem o centro branco-europeu: se existe a soberania de uma lógica colonial norteadora na academia, proponho uma lógica decolonial *suleadora* para compreender a dinâmica do batuque de umbigada e como se concebe a atuação de Anicide Toledo e sua produção de experiência poética no interior do meio batuqueiro, em diálogo com a exterioridade onde o batuque se situa. Um ponto chave para essa compreensão é perceber que o corpo, para nós batuqueiros e batuqueiras, é o centro da experiência. É nele e a partir dele que se gera conhecimento.

Ao mencionar a proposta de *sulear* a pesquisa em tela, inspiro-me na obra *Epistemologias do Sul* de Boaventura de Sousa Santos e na frequente utilização do termo pelas filósofas negras Aza Njeri<sup>13</sup> e Katiúscia Ribeiro, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para se referirem às suas práticas dentro e fora do meio acadêmico. No ano de 1992, o grande educador Paulo Freire também utilizou a ideia de *sulear* no livro *Pedagogia da Esperança*, citando o físico brasileiro Márcio D’Oliveira Campos, que já há algum tempo em seu trabalho com etnociência e etnoastronomia questionava a conotação ideológica dos referenciais do Norte, carregadores do germe da dominação explícito em dicotomias como acima/abaixo, superior/inferior e central/periférico, por exemplo. Em seu artigo *A arte de Sulear-se*, escrito em 1991, Campos relata não fazer

---

<sup>13</sup> Nome africano utilizado pela pesquisadora Viviane Mendes de Moraes, doutora em Literaturas Africanas pela UFRJ.

sentido para habitantes do hemisfério sul a orientação espacial norteadora ensinada nas escolas a respeito dos pontos cardeais e seu esquema corporal que nos faz voltarmos as costas para a constelação do Cruzeiro do Sul, fundamental para que possamos nos orientar por meio do *suleamento*. Da forma como é ensinada a regra nas escolas, nos orientamos para o sentido do oriente e continuamos a olhar para o norte e seus habitantes. Assim, para contrariarmos a desorientação causada pelo *norteamento*, precisamos nos *sulear* numa integração entre corpo e lateralidade capaz de conferir coerência entre céu e terra para quem mora nos países do sul global, numa percepção mais fidedigna de nosso próprio horizonte e ambiente. Ao transcender tais considerações para o campo social, histórico e educacional, de forma transdisciplinar e com o intuito de ressignificar as imposições das convenções que o norte produziu nos países periféricos, Márcio Campos defende a ideia de que *sulear* é emancipar-se da hegemonia do Norte ouvindo e aprendendo com as vozes do Sul, numa denúncia à suposta neutralidade epistemológica da ciência produzida de acordo com interesses capitalistas.

Por considerar tais aspectos que a presente tese é *suleada* e movimenta-se em direção a construções de conhecimento afrocentradas ou em afroperspectiva, como nomeia o filósofo e professor Renato Nogueira (2012), em diálogo com fontes pós e decoloniais de outros países fora do continente africano que reflitam percepções mais honestas e assertivas sobre África e seus povos. Para o historiador afro-americano Molefi Kete Asante (2009), a afrocentricidade refere-se a uma proposta epistemológica de lugar, podendo ser compreendida como “um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 93). Já Nogueira aponta que “o termo *afroperspectivista* tem um sentido simples, o conjunto de pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas” (NOGUEIRA, 2012, p. 147). Nessas linhas de construção de maturidade intelectual, os africanos que foram deslocados cultural, econômica, psicológica e historicamente têm a possibilidade de colocarem-se como sujeitos de uma nova práxis/abordagem do ser negro dentro da estrutura social

neocolonialista em que vivemos, atuando conscientemente sobre sua própria *agência*.

A respeito de tal ideia, Asante revela:

Um *agente*, em nossos termos, é um ser humano capaz de agir de forma independente em função de seus interesses. Já a *agência* é a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana. Em uma situação de falta de liberdade, opressão e repressão racial, a ideia ativa no interior do conceito de agente assume posição de destaque. [Por outro lado] Dizemos que se encontra desagência em qualquer situação na qual o africano seja descartado como ator ou protagonista em seu próprio mundo [e/ou em diáspora] (ASANTE, 2009, pp. 95-96. Grifos do autor).

Entendo, dessa maneira, os conceitos de afrocentricidade e afroperspectividade como enfrentamentos à noção inquestionada da Europa como norma e norte, que forja boa parte do pensamento moderno a partir da ideia equivocada de que o europeu seria a representação do ser civilizado e o africano seu espelho negativo. A partir da consciência histórica afrocentrada e sua agência, nós negros e negras, em diáspora ou não, reivindicamos o direito de nos identificarmos de maneira diferente, fragmentando o berço civilizatório patriarcal do Ocidente para atuar de acordo com os caminhos traçados desde o berço matricial africano.

É, pois, refletindo sobre o batuque de umbigada na afroperspectividade e na afrocentricidade que compreendo ser o corpo, nessa manifestação cultural, a *força motriz* que gera conhecimento por meio da experiência. Diferente da separação binária cartesiana, o corpo no batuque é percebido não somente como matéria, mas em três dimensões ontológicas – mente, corpo e espírito – sendo testemunha da própria experiência movente a carregar e promover o saber ancestral. Utilizo a expressão ‘força motriz’ inspirada no conceito de “motrizes culturais”, alcunhado pelo pesquisador e diretor teatral Zeca Ligiero para se referir a práticas performativas afro-ameríndias. Ele substitui a expressão “matriz africana”, frequentemente utilizada a fim de entender as dinâmicas culturais de povos da diáspora, e amplia o conceito para além da busca por um passado legitimador de uma identidade africana única, trazido no cerne da ideia de matriz. Assim, pensa em *motrizes* como forças que produzem movimento e estão presentes nas celebrações e rituais desenvolvidos pelos africanos e

seus descendentes no continente americano, independente de limites territoriais ou linguísticos.

Como portadora de força motriz africana que Anicide Toledo, vendo negada a voz de seu corpo feminino ao ouvir que mulher não podia cantar no batuque de umbigada, remodelou a tradição e hoje, aos 87 anos, é considerada a *dama do batuque*, a principal voz da manifestação. Mulher que expressa a *matripotência africana*<sup>14</sup> e a força movente geradora de conhecimento pela experiência, através da ação de seu corpo e sua voz, Anicide denuncia o racismo, conta as histórias do povo negro e oferece lugar de reexistência aos corpos batuqueiros com sua leitura de mundo traduzida em palavra poética que resiste ao tempo e às opressões neocoloniais. A palavra vocalizada pela mestra nutre e reatualiza constantemente a tradição viva da memória ancestral presente no batuque de umbigada.

Levando em conta tais considerações, a tese orientadora desse trabalho de pesquisa é a de que a atuação de Anicide Toledo, por meio da palavra poética vocalizada na prática cultural do batuque de umbigada, transforma seu corpo e sua voz no umbigo que alimenta e reatualiza a tradição. A partir de uma vertente matricial de pensamento afrocentrado denominada Mulherismo Africana<sup>15</sup>, que busca nomear a experiência de ser uma mulher africana em diáspora ou não (DOVE, 1998; NJERI; ANKH; MENE, 2020), pretendo discutir como se dão as relações entre o masculino e o feminino no batuque de umbigada paulista, além de compreender como o projeto poético construído por Anicide Toledo e o próprio corpo-documento (cf. NASCIMENTO, 1989) da mestra reatualizam a tradição batuqueira numa cosmopercepção mulherista. O trabalho ainda tem por objetivo registrar e sistematizar as composições de Anicide. Para tanto, pensando na tese que suleia a presente pesquisa e todo o contexto social

---

<sup>14</sup> O conceito de matripotência foi situado pela socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí na obra *What gender is motherhood?* (2016) e será desenvolvido no terceiro capítulo deste trabalho.

<sup>15</sup> A edição de 2019 da obra *Mulherismo Afrikana*, de Clenora Hudson Weems, registra em nota a utilização do “k” em vez do “c” em “afrikana”, inspirada na raiz etimológica da palavra África (“af rui ka”), que significa “local de nascimento”. Também em Kemet (antigo Egito) o “k” aparece, retomando a ideia de origem. No entanto, edição posterior do livro feita em 2020 pela Editora Ananse, de nome *Mulherismo Africana: recuperando a nós mesmos*, traz a grafia com “c”. Opto por *Mulherismo Africana* para facilitar a busca pela presente pesquisa nos repositórios digitais e por diversas pesquisadoras da área utilizarem a expressão dessa forma. Já a grafia com “a” no final de “africana” segue o plural em latim, e não por sugerir o contrário de “africano”, mas por entender que esse plural refere-se a todo o conjunto formado por África e sua diáspora.

no qual ela está inserida, seguindo o paradigma da afrocentricidade e da afroperspectividade, é sistematizada uma estrutura em quatro capítulos para refletir sobre as agências ativadas pelos corpos batuqueiros e especialmente pelo corpo e a obra poética de Anicide Toledo, destacando a matricialidade no batuque de umbigada ao abordar a vida da mestra e fazer um cancioneiro de suas principais composições.

Assim, o primeiro capítulo, denominado *A primeira umbigada: histórias de resistência no ventre das águas da diáspora*, traça uma linha histórica da presença do batuque no interior paulista e, especialmente, na cidade de Capivari. Tentarei responder a perguntas relacionadas ao que é o batuque de umbigada (também denominado de *caiumba* ou tambu); os instrumentos utilizados nas celebrações, bem como as simbologias envolvidas no ritual da umbigada, envolvendo o uso do fogo e o toque dos umbigos como clímax da dança. Nesses apontamentos, busco examinar a relação do batuque de umbigada à presença constante da natureza nas práticas batuqueiras, desde a fabricação dos instrumentos até a preparação do ritual e na sua execução, numa perspectiva própria da cosmologia africana dos *bantu-kongo*. Ainda, a partir de um levantamento da mitologia sobre o “umbigo do mundo”, procuro discutir a diferença entre a visão ocidental de centralidade/origem e a cosmopercepção africana, colocando a corporalidade em lugar privilegiado. Algumas referências dessa primeira parte são Homi Bhabha (2013), Bunseki Fu-Kiau ([1980]2019), Edison Carneiro (1961) e Gaston Bachelard (1999).

Já no segundo capítulo, com o nome de *Os corpos batuqueiros na perspectiva do mulherismo africana: outras cosmopercepções para as relações sociais*, o objetivo é continuar a discussão a respeito dos corpos envolvidos na manifestação da umbigada e como visões ocidentais/coloniais sobre tais corpos contribuíram para a dificuldade de compreensão da prática cultural do batuque, levando até mesmo à sua proibição em dados momentos da história. Desde uma abordagem transcultural, tento (re)examinar noções socialmente construídas a respeito do corpo e do gênero e como a hierarquização entre corpos femininos e masculinos é fraturada na ontologia africana, em especial na perspectiva do mulherismo africana, remodelando percepções costumeiramente aceitas no imaginário coletivo. Num movimento de análise que vai da exterioridade como historicamente se olhou para os corpos do batuque em direção

a uma percepção centralizada, de quem experiencia a manifestação como sujeito africano, a ideia é aprofundar a compreensão sobre os fundamentos do batuque de umbigada e a definição dos lugares ocupados por homens e mulheres na manifestação, que fazem do território batuqueiro um *quilombo mulherista*. As discussões se darão principalmente a partir dos estudos de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2002), Molefi Kete Asante (2009), Cheikh Anta Diop (2014), Nah Dove (1998), Clenora Hudson-Weems (2019, 2020), Abdias Nascimento (1985), Alex Ratts (2006) e Maria Beatriz Nascimento (2018).

O terceiro capítulo – *Anicide Toledo: corpo e voz matripotente da umbigada paulista* – dará destaque ao corpo e a voz de matripotência materializados na figura da mestra Anicide. A partir das noções de amefricanidade, corpo-documento, matricialidade, matripotência e matrigestão, serão discutidas as formas como Anicide, através de sua atuação na umbigada paulista, consegue promover a reexistência da comunidade batuqueira, buscando responder a questionamentos pertinentes à sua vida e obra. Afinal, qual a importância dessa mulher para a *caiumba*? Quais aspectos da vida dela se ligam às noções acima mencionadas? Por que Anicide representa a ideia da matripotência? Para responder aos questionamentos apontados, além das concepções elaboradas por Lélia Gonzalez (2018), Cheikh Anta Diop (2014) e Maria Beatriz Nascimento (2018), apoio-me especialmente nas ideias de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2016) a fim de discutir a concepção filosófica africana de *ìyá* como princípio matripotente, buscando revelar como o processo de criação poética e a atuação de Anicide Toledo são expressões do nascimento e promovem a constante reatualização da tradição batuqueira. No tocante à voz, a abordagem se dá entendendo o corpo como o lugar em que se manifesta o sopro vital da criação e pelos conceitos de vocalidade, tradição oral e palavra como princípios fundamentais para os povos africanos, instâncias promotoras do encantamento e basilares para a vida. Nessa parte do capítulo, são valorizadas as discussões propostas por Amadou Hampâté Bâ (2010), Paul Zumthor (1993; 2010; 2014), Fábio Leite (1996) e Adilbênia Machado (2019).

O quarto e último capítulo aborda o projeto poético constituído pelas modas compostas por Anicide Toledo. De nome *Mâmbu: o poder da palavra vocalizada na continuidade africana e afrodiaspórica*, esse capítulo procura entender os significados

produzidos e as referências mobilizadas pelas modas de Anicide, aliando a perspectiva dos Estudos Literários às cosmogonias africanas, em especial os princípios, valores e a ética comunitária *bantu*. São apresentadas, na primeira parte, algumas considerações sobre a palavra moda, o improviso e a noção de *performance* no batuque de umbigada, a partir de autores e autoras como Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (2014) e Leda Maria Martins (2003). Ainda se discute o conceito de *pretuguês* e as formas negras de comunicação nas modas do batuque, com base nos escritos de Lélia Gonzalez (2018) e Maria Beatriz Nascimento (2018). Ao passar para a análise literária, tento desvelar de que maneira as composições de ‘Tia Nicide’ configuram-se como formas de revitalizações da tradição a cada encontro batuqueiro. Num levantamento de quase 70 modas, foram selecionadas aquelas consideradas mais representativas para a análise, versando desde *crônicas do cotidiano*, *religiosidade*, *amor*, *alegria*, *crítica social* e outros temas. É o momento de entender o que a riqueza poética da simplicidade construída pela *dama do batuque* tem a nos dizer.

Ao final da tese, o Anexo I traz um cancionário com 67 composições de Anicide Toledo, registro de modas pesquisadas em diversas fontes: desde livros publicados sobre o batuque de umbigada paulista, entrevistas com mestres e mestras batuqueiros até vídeos caseiros e anotações pessoais feitas nas celebrações batuqueiras ao longo de mais de seis anos de convivência com os grupos de Piracicaba, Tietê e Capivari. Apesar do cuidado empreendido nesse registro, reconheço ser a produção de Anicide bem mais extensa – certamente, antigas modas compostas pela mestra ficaram fora do levantamento, modas ouvidas por quem já tem uma trajetória muito mais longa que a minha junto ao batuque e que por algum motivo ficaram esquecidas na memória. Já o Anexo II conta com uma série de partituras, feitas por músicos profissionais com base em áudios e vídeos coletados em celebrações do batuque, em CDs gravados por Anicide ou reproduzidas da obra *Terreiros do Tambu*, de autoria de Ivan Bonifácio e Paulo Dias (2016).

Em resumo, cabe reforçar que o trabalho aqui apresentado busca não só divulgar as composições de Anicide Toledo no meio acadêmico, valorizando seu projeto poético no campo dos Estudos Literários, mas também construir um lugar de (re)existência para uma mulher negra invisibilizada e para o batuque de umbigada em

todos os espaços que a presente pesquisa possa alcançar. Além de considerar epistemes decoloniais afrocentradas para a compreensão das formas próprias de ser dos sujeitos afrodescendentes em diáspora, aqui representados pelo grupo batuqueiro e em especial pela mestra Anicide, a tese propõe, a partir das modas elaboradas e cantadas por ela, refletir sobre a inclusão e aceitação de outras possibilidades poéticas no meio social e elaborar novas agências para o corpo negro numa cosmopercepção africana e mulherista. Num cenário afrocentrado, não reconhecido pela hegemonia eurocêntrica, o batuque de umbigada é lugar privilegiado de produção e partilha de saberes, bem como de novas perspectivas de compreensão dos corpos negros, seja pelas simbologias invocadas na dança, ligadas à fertilidade e à matricialidade, seja pela atuação de Anicide Toledo através de seu corpo e projeto poético. E é justamente do cenário em questão, com sua ética voltada ao respeito à natureza e à vida, de que precisamos para produzir as urgentes estratégias capazes de proporcionar o imprescindível equilíbrio vital para a comunidade negra.

Quando me refiro à comunidade, faço-o seguindo a interpretação que o pesquisador Antonio de Paula Junior apresenta sobre a linguagem proverbial da etnia *bakongo*. Ele diferencia as dimensões da coletividade e da comunidade. Para o filósofo, a distinção ocorre “porque o segundo termo evoca uma proximidade maior e um comprometimento que aproxima ainda mais as pessoas em torno de aspectos em comum, o que estabelece a comunhão entre os seus membros” (PAULA JUNIOR, 2021, p. 28). Apresentado na obra do filósofo congolês Kimbwandende Bunseki Fu Kiau (*apud* SANTOS, 2019), o provérbio escrito em *kikongo* **Kânda wakândula bièla bia kânda** pode ser traduzido por “a comunidade cuida dos seus membros e resolve os seus problemas”. Os *bakongo* compõem uma das etnias *bantu* trazidas forçadamente ao Brasil e que estão presentes na constituição do batuque de umbigada paulista. A compreensão do provérbio nos leva a perceber a amplitude que a noção de comunidade tem para os *bakongo* e, conseqüentemente, para quem é tocado pela experiência da *caiumba*. O trabalho ora exposto foi escrito considerando tal experiência, na dimensão endógena do fazer comunitário dos batuqueiros e batuqueiras.

## CAPÍTULO I – A PRIMEIRA UMBIGADA: HISTÓRIAS DE RESISTÊNCIA NO VENTRE DAS ÁGUAS DA DIÁSPORA

*O sinhô me dá licença  
Que agora eu vô cantá  
Ocês são do iê iê iê  
Vamo tudo balanceá  
No repique do tambu  
E no cabo do meu guaiá*

(moda de Anicide Toledo)

*Makuiu, Àgò, Kolofè!<sup>16</sup> Dai-me licença para falar de nossos saberes ancestrais.*

Quando entramos no terreiro é sempre comum pedirmos licença ou a benção às pessoas ali presentes, de acordo com a função de cada uma na casa. A mestra Anicide Toledo, ao iniciar toda celebração do batuque de umbigada, canta sua moda de abertura com o pedido de licença para proferir a palavra cantada e fazer as pessoas dançarem ao som dos tambores. Tal pedido, feito aos mais velhos e aos mais novos, tem uma função dupla: aos mais velhos se deve honrar com palavras de respeito aos ensinamentos recebidos e à sabedoria herdada; aos mais novos, se deve honrar por meio do exemplo. No funcionamento das comunidades *bantu*, como é o caso dos grupos batuqueiros da umbigada paulista, a dinâmica do terreiro é respeitada e o aprendizado se dá em diferentes direções, por meio da experiência corporal, dos tambores como elementos de comunicação e da palavra como um instrumento ligado

---

<sup>16</sup> Formas de saudação ou pedidos de licença comuns nos terreiros das nações do candomblé *Kongo-Angola*, *Ketu* e *Jeje*, respectivamente. As saudações podem aparecer grafadas de outras formas (*mukuiú*, *mucuiú*, *mocoiú*, *makwiu* e *mukuyu*, *agô* e *colonfé* ou *kolunfé*, entre outras), mantendo o cerne de seu significado. Após a travessia do Atlântico, no contexto da diáspora, as diferentes línguas africanas sofreram diversos processos de alteração e apagamento no contato com a língua do colonizador. O termo *Makuiu*, por exemplo, é grafado por Yeda Castro (2001) e Nei Lopes (2011) nas formas aportuguesadas *mocoiú* e *mucuiú*, com ‘c’ no lugar do ‘k’, diferindo do que originalmente se vê nas línguas de matriz *bantu*. Já Tata Nkisi Katuvanjesi (Walmir Damasceno), dirigente do Terreiro do Nzo Tumbansi em Itapecerica da Serra, na grande São Paulo, opta pela grafia *makwiu*. De acordo com o pesquisador Antonio Filogenio de Paula Junior (2019), a nação *Kongo-Angola*, de matriz *bantu*, liga-se a grupos étnicos variados com um mesmo tronco linguístico e que é possível reconhecer similaridades na grafia e sentido das palavras, provenientes sobretudo das línguas *kimbundu*, *kikongo* e *umbundu*. Tal fato também ocorre com as nações *Ketu* e *Jeje* e as línguas *yorubá* e *fon*, respeitadas suas particularidades. Faz parte dos caminhos cruzados linguísticos no movimento diaspórico. Portanto, várias formas de saudar são aceitas, a depender da região e de como o falante aprendeu a pronunciar e/ou escrever cada uma delas. Nesta pesquisa, tentarei optar pelos termos o mais próximo possível da grafia africana mais difundida, como forma de resistir ao apagamento das línguas dos povos tradicionais.

à noção de força vital, “substância da vitalidade divina utilizada para a criação do mundo” (LEITE, 1996, p. 105), manifesta no ser pela respiração e exteriorizada através da voz. Como a palavra carrega uma parcela de vitalidade, os *bantu* cuidam para que ela seja bem orientada, pois uma vez proferida é capaz de desencadear ações ou energias vitais, interferindo na existência e nas reações controláveis ou não que tal palavra pode provocar nas pessoas (LEITE, 1996) modificando, por consequência, a comunidade. É possível apreender tais dimensões ao analisar a própria palavra *bantu*, formada pelo prefixo plural *ba-* e o radical *-ntu* trazendo o sentido de comunidade, numa derivação do termo no singular *muntu* [mu-ntu], cujo significado é pessoa. Esta, por sua vez, conhece a si mesma especialmente por meio da palavra, como nos revela o professor Henrique Cunha Junior:

NTU, o princípio da existência de tudo. Na raiz filosófica africana denominada de Bantu, o termo NTU designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O Muntu é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade é expressa pela palavra Bantu. A comunidade é histórica, é uma reunião de palavras, como suas existências. No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva. As línguas são um espelho das sociedades e dos seus meios de nomear os seus conhecimentos, no sentido material, imaterial, espiritual (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 26).

Refletindo sobre as ideias colocadas, se as línguas são espelhos das sociedades e nomeiam seus conhecimentos materiais, imateriais e espirituais, podemos concluir que cada grupo social apresenta formas próprias de expressar seus valores e modos de inscrição no mundo. Dentro do batuque de umbigada, seguindo a cosmogonia *bantu*, os conhecimentos foram partilhados ao longo do tempo pela palavra vocalizada nas terras africanas que continuou a ecoar no território brasileiro após a travessia forçada do Atlântico na diáspora, como forma de resistência e continuidade (sempre reatualizada) da tradição, bem como de resgate constante da memória ancestral africana. No entanto, fora dos espaços batuqueiros de resistência o silenciamento colonial das vozes negras impediu por séculos que os ensinamentos dados pela palavra

africana pudessem ser ouvidos ou reconhecidos. Outra história foi contada, na qual o homem branco sempre fora o grande herói, detentor do saber, de valores humanos elevados e do poder.

Assim, cabe perguntar: quem conta a história da gente negra? Nossa gente batuqueira? O que é o batuque de umbigada da forma como nós, batuqueiros e batuqueiras, concebemos? Os livros didáticos das escolas de Capivari, no interior de São Paulo, não contam. Não se aborda o batuque de umbigada, tambu ou *caiumba* neles. E muitas vezes, quando há alguma abordagem sobre as formas próprias de inscrição das práticas da negritude em materiais didáticos, ela acaba por revelar o olhar exógeno e racializado do colonizador. Portanto, para contar nossa história precisamos usar palavras próprias. *Somos nós por nós*<sup>17</sup>. É assim que pretendo contar a história de resistência dos corpos e vozes batuqueiras desde a primeira umbigada, com a ajuda daqueles que vieram antes de mim – mestres, mestras, antepassados e ancestrais<sup>18</sup> – a licença e a permissão deles, como é próprio da dinâmica *bantu* presente nas comunidades do tambor (DIAS, 2001). Tentarei traduzir em palavras escritas a ancestralidade e os símbolos presentes em todo o ritual da umbigada, palavras da memória que foram ditas em movimentos dançantes, conversas, partilhas tantas vezes invisibilizadas desde a vinda das embarcações nas águas da diáspora.

Joseph Ki-Zerbo, político e historiador de Burkina Faso, nos diz que “a história da África<sup>19</sup>, como a de toda a humanidade, é a história de uma tomada de consciência” (KI-ZERBO, 2010, p. 32). Pouco conhecida, precisa ser recontada, reescrita nos livros e

---

<sup>17</sup> Inspiro-me nos versos do rap *Nóis por nós*, gravado pelos grupos Facção Central e A286, em que a marginalização e a violência nas comunidades da periferia são denunciadas de forma contundente e se defende formas próprias de resistência, como é possível perceber nos versos *Quem é que vai cantar a dor que nós sente? / Quem é que vai sangrar na linha de frente? / Quem é que vai somar fortalecer a corrente? / Se não for nós por nós quem é que vai ser pela gente?*

<sup>18</sup> A divisão entre antepassados e ancestrais é proposta pelo pesquisador Antonio Filogenio de Paula Junior (2021). Segundo o pensador, a opção pela forma “antepassado” no lugar de “*in memoriam*” se dá por considerar o termo antepassado mais próximo da cosmogonia africana. Também há de se ter cuidado com o uso generalizado da palavra “ancestral”, pois ela envolve nuances sutis que impedem seu uso indiscriminado. Nas palavras de Paula Junior (2021, p. 25): “Todos são antepassados, mas nem todos são ancestrais [...] O termo ‘antepassado’ dá conta de dizer de maneira mais responsável e atenta o processo de passagem do mundo material ao mundo espiritual”.

<sup>19</sup> Ki-Zerbo, na introdução do primeiro volume da História Geral da África (HGA), organizada pela UNESCO, discute brevemente em nota a dificuldade de elucidar a origem da palavra *África*. A partir de um termo grego ou egípcio, os romanos impuseram a forma *Africa*, que passou a ser aplicada ao conjunto do continente desde o fim do século I antes de Cristo. Porém, a origem primeira da palavra tem diversas versões plausíveis.

manuals. Muito antes da invasão europeia e das noites fundas nos porões dos navios negreiros, diferentes povos em todo o continente já construíam sua trajetória, com forte organização social e política, como são exemplos os impérios Cartaginês e do Egito Antigo<sup>20</sup>, ao norte africano, ou de Gana e do Mali, na África Oriental, o império da Etiópia na África Ocidental e os reinos<sup>21</sup> do Congo e dos Zulus, ao sul do continente. A sabedoria ancestral dos rituais, princípios de governo, bem como os conhecimentos profundos da natureza, da mineração, da produção têxtil e de objetos artísticos e utensílios de cerâmica e vidro, descobertos por pesquisas arqueológicas e históricas, eram transmitidos, sobretudo, por meio da palavra vocalizada, tradição oral que resistiu ao tempo, pois, como ressalta o historiador belga Jan Vansina, no primeiro volume da coleção *História Geral da África*, seria um equívoco reduzir a prevalência da palavra vocalizada pela grande maioria das povoações africanas a uma simples “ausência da escrita”, visto que “uma sociedade oral reconhece a fala não apenas um meio de comunicação diária, mas também um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais” (VANSINA, 2010, pp. 139-140).

Documentos escritos datados desde a antiguidade pré-islâmica, contemplando fontes narrativas e arquivísticas – tais como crônicas e anais, obras de geografia, jurídicas, religiosas e propriamente literárias, bem como documentos particulares e oficiais – contam parte da história africana, especialmente voltada à área etnocultural arabeizada e islamizada mais ao norte do continente, historicamente denominada de modo inadequado como *África branca*<sup>22</sup>. No entanto, na parte subsaariana, que

---

<sup>20</sup> Adotando um posicionamento crítico e pautado no paradigma da afrocentricidade, a partir de agora uso o nome Kemet para me referir ao território que hoje é conhecido como Egito. Kemet era um dos nomes dados pelos próprios africanos a tal território, enquanto Egito foi uma escolha dos antigos gregos para nomear o país.

<sup>21</sup> Também no primeiro volume da HGA, o professor congolês Théophile Obenga problematiza o termo “reino”, que não pode ser entendido no sentido ocidentalizado, bastante posterior e inadequado para a realidade africana pré-colonial. A partir da expressão correspondente *nsi a Kongo*, ou “o país dos Kongo”, percebe-se que esse “reino” compreende a um grupo étnico que habita determinada região, cujo “rei” é o mais velho tio materno (*mfumu*) entre os vivos, e onde “a homogeneidade étnica, linguística e cultural é essencial” (OBENGA, 2010, p. 73).

<sup>22</sup> Hichem Djait, professor de estudos islâmicos e autor do Capítulo V do primeiro volume da *História Geral da África*, repensa as linhas dessa divisão que opõe duas Áfricas a partir de uma estrutura do continente que considera afinidades geo-históricas, numa orientação de fato africana, tendo em vista também as características das fontes escritas encontradas nesses locais. Também é pertinente mencionar a pesquisa de Cheikh Anta Diop (1974) que refuta a expressão *África branca* e aponta ser o Egito, por exemplo, uma nação negra, usando inclusive relatos de filósofos gregos para comprovar sua

contempla regiões como a bacia do Congo, a costa guineense até a África do Sul, muitas vezes conhecida por *África negra*, é a “tradição viva” que conta a história, dada a ausência (ou quase) das fontes escritas. Essa tradição, tão reivindicada pelo escritor, etnólogo e poeta malinês Amadou Hampâté Bâ, reside na oratura (ou oralitura)<sup>23</sup> e tem na fala sua principal força, afinal, “os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.168) e através da palavra oral que a conexão com o sagrado se estabelece e se regula a relação do homem com o universo, inclusive a continuidade da existência.

A manifestação cultural conhecida popularmente por batuque de umbigada, analisada na pesquisa em tela, tem origem na região africana que hoje compreende a Angola e parte dos dois Congos, e também resiste por meio da transmissão oral e no movimento dos corpos que conduzem o diálogo entre os anciãos e anciãs guardiões da tradição e os mais jovens batuqueiros e batuqueiras. Os corpos dançantes e a palavra vocalizada tanto nas canções quanto nas rodas de conversa, muitas vezes realizadas antes ou depois da prática do batuque, transmitem variadas mensagens simbólicas, cujos significados foram diversas vezes deturpados pelo olhar enviesado do colonizador. Esse olhar perverso erotizou os corpos e esvaziou os sentidos da dança-ritual do batuque e mais precisamente da umbigada, clímax do movimento corporal, como poderemos compreender ao nos aprofundar na história contada pelos próprios batuqueiros e batuqueiras e trazida para o bojo da presente tese.

Devido às dinâmicas próprias da tradição oral e também, como já discutido, a um apagamento epistêmico histórico frequentemente reproduzido na academia em relação a diversas manifestações de *motriz* africana, há dificuldades para definir as origens exatas do batuque de umbigada por meio de documentos, bem como as formas de disseminação de sua prática no território brasileiro. José Ramos Tinhorão (2012), ao buscar as raízes dos primeiros sons de africanos no Brasil, relata a falta

---

tese. Em um deles, o geógrafo e historiador grego Heródoto coloca-se como testemunha ocular de que os habitantes da porção norte africana tinham pele escura.

<sup>23</sup> A oralitura é apresentada por Leda Maria Martins (2003) como um significante que vai além dos procedimentos culturais da tradição verbal, um elemento inscrito na grafia do corpo e na vocalidade capaz de marcar saberes, visões de mundo, valores, conceitos e estilos. Tal como *tanga*, verbo de uma das línguas *bantu* que se associa ao mesmo tempo às ações de escrever e dançar, a oralitura veicula seus repertórios por meio de atos performativos diversos que têm no corpo o principal local da memória.

absoluta de informações sobre a vida social da população negra escravizada durante o século XVI, mesmo considerando que, naquela época, esse grupo correspondia a cerca de 20 mil pessoas, ou quase 1/3 da população brasileira de então. Era bastante improvável que tal contingente de pessoas não mantivesse de alguma forma suas práticas culturais vindas de diferentes partes de África, principalmente se acatarmos os depoimentos de cronistas e religiosos da época sobre os cantos e diversões da população branca e indígena, para além das atividades jesuíticas de promoção da catequese. Por extensão, a negritude também deveria ter seus momentos de lazer.

Na obra *Os sons dos negros no Brasil* (2012), Tinhorão analisa documentos dos primeiros três séculos da invasão portuguesa no território brasileiro e atribui a Frans Post, pintor holandês que acompanhou a comitiva de Maurício de Nassau ao nordeste brasileiro durante o século XVII, as primeiras imagens de negros escravizados em postura de dança no Brasil. Também nesse período, Gregório de Matos Guerra (1636-1696) fazia referência a danças ritualísticas de caráter religioso praticadas pela população negra, conhecidas como *calundus*. No entanto, Tinhorão descarta que os *calundus* tenham alguma relação com a dança de umbigada da qual se terá conhecimento a partir dos setecentos como *lundu* (ou *lundum*, *landum*, *londum*, *londu*, *landu*), apesar de muitas vezes terem sido usados os termos *calundu* e *lundu* como sinônimos. Isso porque, no caso da primeira manifestação, o *calundu*, sempre está presente a origem religiosa, enquanto o *lundu* “refere-se invariavelmente a uma dança profana” (TINHORÃO, 2012, p. 43).

Também de acordo com o pesquisador, foi somente no século XVIII que as distinções entre as práticas culturais chamadas genericamente de *batuques* começam a surgir, e com isso, a possibilidade de se classificar as danças, formas de lazer e rituais religiosos da população negra escravizada. Nesse processo, a existência da umbigada – efetiva ou insinuada – como símbolo comum de parte das manifestações, contribuiu sobremaneira para que suas origens pudessem ser mais bem compreendidas. Ainda assim, apenas na segunda metade do século XIX que são encontrados registros escritos em língua portuguesa sobre danças de umbigada na África, em quatro livros publicados entre 1880 e 1890. Segundo o etnógrafo e folclorista Edison Carneiro (1961), as obras, escritas por colonizadores portugueses, tinham interesses

geopolíticos envolvidos, para que Portugal pudesse conhecer melhor, mesmo tardiamente, suas colônias de Angola e do Congo. Também de acordo com Carneiro, com exceção da obra escrita por Major Dias de Carvalho, “seria difícil reunir tantos preconceitos em quatro pessoas” (CARNEIRO, 1961, p. 9). Isso porque os autores utilizaram tom sensacionalista nos relatos e crônicas de viagem, em que são frequentes as expressões de horror e espanto, a fim de conquistar o público racista português: as descrições trazem, por exemplo, referências à “rapinagem” e ao fedor dos corpos negros, sendo que os exploradores Capelo e Ivens chegam a confessar, em uma das obras, terem sido “obrigados a assistir” às danças feitas em homenagem a eles por povos africanos da região de Caconda, em Angola.

Ainda na análise de Carneiro, as referências aos batuques são vagas e incompletas, mesmo nas descrições de Major Dias de Carvalho, que apresenta maior rigor científico e interesse humano pelos povos estudados. Para se ter uma dimensão dos preconceitos que tais relatos mostram, reproduzo aqui trecho da obra *Os Sertões d’África*, de Alfredo de Sarmiento:

[...] o *batuque* consiste também n’um circulo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que, depois de executar varios passos, vai dar uma embigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do circulo, substitui-o.

Esta dança, que se assemelha muito ao nosso fado, é a diversão predilecta dos habitantes d’essa parte do sertão africano, onde a influencia dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante immoralidade (SARMENTO, 1880, p. 127-128).

É possível perceber no trecho exposto não apenas uma generalização do que seria uma dança de umbigada ou um “batuque” em África, mas a comprovação das palavras de Carneiro quanto ao olhar preconceituoso dado pelo colonizador às manifestações culturais africanas. Mais do que fazer uma descrição bastante reduzida, Sarmiento utiliza-se da comparação da dança africana com o fado português para afirmar ser a influência europeia uma forma de modificar a “repugnante imoralidade” da prática da umbigada. Quanto a essa expressão, apenas digo que tal imoralidade só existe na mente racista e falsamente pudica do colonizador, por desconhecimento dos

significados simbólicos da umbigada ou por seguir uma lógica moral cristã que muitas vezes associa a sensualidade à indecência e ao pecado.

Outra questão importante observada nos relatos daquele período é a vulgarização do termo *batuque* para designar os ritmos e danças africanas de uma forma geral. Usada no sentido de englobar o conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão, a palavra muitas vezes foi e ainda é usada em tom depreciativo, inclusive na sua variação *batuqueiro*. Carneiro (1961) aponta a origem etimológica misteriosa da palavra *batuque*, que poderia ser corruptela de alguma forma verbal angolana – *emmi ghi-a-cuque* (dancei) – mal captada pelos portugueses e consequentemente adulterada. Diante disso, para se referir às danças em que a aproximação ou o toque dos umbigos se faz presente, o pesquisador explica sua preferência pela forma *sambas de umbigada*, ao considerar que *samba* aplica-se geralmente à dança e teria sua origem no termo *semba*, que em *Kimbundu* significa umbigada, a principal característica das danças dos povos *bantu* (LOPES, 2011). De acordo com Carneiro, nas zonas de mineração os negros costumavam corrigir a forma *samba*, que começava a ser difundida no século XIX, por *semba*. Outros pesquisadores que apoiam a versão dada por Carneiro sobre a origem da palavra *samba* são Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2015). Contudo, apesar de ser uma versão bastante aceita e pertinente, não há uma vastidão documental que comprove de fato a etimologia do termo *samba* em sua relação com o anterior *semba*.

Já o pesquisador e batuqueiro Antonio Filogenio de Paula Junior, em sua tese de doutorado publicada em 2019 e mencionada na introdução do presente trabalho, rememora o nome tradicional dado pelos povos escravizados e prefere utilizar o termo *caiumba* para se referir ao que popularmente ficou conhecido como batuque de umbigada, enfatizando um processo de descolonização epistêmica que busca garantir a contribuição de outras expressões e modos de ser no diálogo entre os povos no contemporâneo. Paula Junior (2019) explica ser *caiumba* um termo provavelmente originário do *kimbundu*, com significado de “encontro celebrativo ancestral” para se referir aos momentos de realização dos batuques nas fazendas do interior paulista e que hoje ocorrem em diversos espaços. Apesar de reconhecer a importância da primeira denominação mencionada por Paula Junior, nesta pesquisa faço a opção

principal pela forma atual de nomear a manifestação, alternando-a, em alguns momentos, com os sinônimos *caiumba* ou *tambu*, haja vista a expressão *batuque de umbigada* ter sido consagrada pelo uso e no intuito de facilitar futuras buscas pelo trabalho ora escrito nos meios digitais. Contudo, na perspectiva endógena, entre os amigos e amigas batuqueiras, opto sempre pela utilização do nome *caiumba* por entender que se trata de uma escolha capaz de expressar de forma mais fidedigna o que é o batuque para a comunidade: um encontro festivo, celebração cuja partilha de aprendizados entre as gerações se dá seguindo os preceitos da filosofia *ubuntu*.

Voltando às publicações sobre as danças de umbigada, uma obra sem o caráter preconceituoso dos registros portugueses ocorre no Brasil somente na segunda metade do século XX, cerca de 80 anos depois da publicação dos livros escritos por colonizadores: resultado da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a obra *Samba de umbigada*, publicada em 1961 com autoria do já citado Edison Carneiro, analisa e critica os registros do século XIX e faz um levantamento inicial de cerca de 30 danças de umbigada<sup>24</sup> no país, bem como apresenta algumas particularidades de cada manifestação e um pequeno número de canções e suas partituras. Já no início do pequeno livro Carneiro aponta a necessidade de uma pesquisa sistemática a respeito das variedades dançadas de samba no Brasil e que somente o conhecimento direto dessas práticas poderia validar algumas hipóteses ou solucionar “perplexidades” ainda presentes.

Cerca de uma década mais tarde, novamente é publicada uma obra na qual figura o batuque de umbigada: *Folgedos tradicionais*, também sob autoria de Carneiro. A primeira edição, lançada postumamente em 1974, retoma na seção sobre danças e bailes as discussões iniciadas na obra de 1961 a respeito do que o autor denomina sambas de umbigada e acrescenta nessa parte outras manifestações, como o samba de roda, o coco, o bambaré e o ciriri de Cuiabá, por exemplo. Na sequência,

---

<sup>24</sup> A partir de uma linha geográfica que se estende quase sem interrupções entre o Maranhão e São Paulo, Carneiro aponta uma divisão das danças de umbigada seguindo três zonas distintas: do coco; do samba e do jongo, cujas danças podem estar presentes em estados como Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Alagoas, Maranhão, Paraíba, Alagoas, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

outros folguedos são descritos, mas especificamente sobre o batuque de umbigada não há novas informações para pesquisa.

Em ambas as obras de autoria de Edison Carneiro, dentre as danças levantadas figuram no estado de São Paulo samba, samba de roda, samba-lenço, samba rural, batuque de umbigada e jongo, separadas pela presença da umbigada, efetiva ou simulada, como parte da coreografia ou por distinções dadas pelas características de cada dança (de roda, em fileiras, pares ou de umbigada propriamente dita). Como observa a pesquisadora Renata de Lima Silva (2010), a partir de uma contemporização dos sambas de umbigada, há alguns anos em São Paulo o jongo, o batuque, o tambor de crioula, o samba de roda e o samba-lenço estão sendo reelaborados, num processo de reatualização das tradições para além de um caráter espetacularizado ou comercial, que mantém o traço fundamental da espontaneidade nessas manifestações e institui no ambiente urbano novos sentidos de sociabilização, sobretudo entre pessoas negras.

### **Buscando uma definição para o *batuque de umbigada***

Descrever em palavras escritas a riqueza de uma manifestação tão singular como a do batuque de umbigada sempre será insuficiente e incapaz de substituir as impressões somente tidas na experiência própria da prática cultural, que envolve movimentos de dança, poesia oral e simbologias particulares. O batuque enquanto processo enunciativo mobiliza uma gama de signos que agenciam diversas possibilidades de significados, muitas vezes incompreendidos ou deturpados por visões colonizadas de pensamento. Assim, no intuito de permitir uma compreensão melhor do que é e como se dá o encontro celebrativo ancestral propiciado pelo batuque de umbigada, tentando desmistificar aquilo que Carneiro chamou de “perplexidades”, tomarei como foco inicial num primeiro momento somente os instrumentos utilizados no batuque e a dança em si, para posteriormente dedicar-me a discussões sobre tal manifestação dentro da filosofia africana e depois à análise das letras das modas compostas por Anicide Toledo. Diante do exposto, para cumprir o primeiro intuito, além das descrições sobre os instrumentos e a dança utilizarei também imagens cotejadas por relatos dos próprios batuqueiros e batuqueiras,

obtidos em momentos não lineares de escuta e aqui “traduzidos”, atravessados por percepções subjetivas. Vamos, pois, aos instrumentos usados no batuque.

### **- Os instrumentos ancestrais e o fogo sagrado**

*Tem duas coisa nesse mundo  
Qui eu num conto com nenhum  
Ai, o guaiá da cinta larga, gente  
E o marvado do tambu*

(moda de Anicide Toledo)

No batuque de umbigada são usados quatro instrumentos de percussão: tambu, quinjengue, matracas e guaiá. O tambu é o principal deles, o solista, que também denomina a manifestação. É um tambor grande, feito diretamente pela escavação do tronco de uma árvore morta, de preferência com madeira densa, e finalizado com couro fixado por pregos ou cravelhas. De som grave, o toque do tambu se dá ora com as mãos abertas mais nas bordas do couro, ora em punho tocando no centro. É esse instrumento que garante as variações rítmicas do batuque de umbigada, pois o tambuleiro ou tambuleira podem improvisar ao tocá-lo, fazendo com que se apresentem diferentes padrões de toques – particulares de cada mestre ou mestra. Os estudos dos pesquisadores e batuqueiros Ivan Bonifácio e Paulo Dias, na obra *Terreiros do Tambu* (2016), procuraram identificar esses padrões de toques do principal tambor da umbigada paulista, registrando as formas de tocar de sete grandes tambuleiros de quatro cidades: Valmir Benedito e Romário Caxias (antepassado), de Capivari; os irmãos Wilson Alves e Odair de Arruda, conhecidos por Tô e Fião, de Tietê; Maria Benedita do Prado e Antônio Manoel (também antepassado), conhecidos como mestra Mariinha do Tambu e Seu Plínio, de Piracicaba, e Ailton de Oliveira, o Malvino, de Rio Claro. Segundo Bonifácio e Dias (2016), assim como seus pais e mestres, os tambuleiros e tambuleiras da atualidade cultivam diferentes estilos de toque,

possibilitando a percepção da inventividade e de um “sotaque pessoal” de cada intérprete, compondo um modo próprio que se encaixa no conjunto compartilhado de características comuns ou parâmetros de toques básicos do tambu na umbigada. Sobre tal aspecto, o relato de Romário Caxias é muito pertinente:

O tambu, cada um toca de uma maneira – é a manha do tambuleiro. Dependendo da ligeireza da mão, tem diversos toques. Você pode inventar uma batida diferente, mas tem que ser no ritmo, não pode fugir do ritmo. A gente procura tocar de uma maneira que não vai derrubar quem está dançando e vai dar certo com o modista, entendeu? Você pode repicar, mas tem que dar certo com quem está dançando (CAXIAS, 2016, p. 106).

Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015), entre os povos *bantu* e outros de África, o tambor é reverenciado e seu nome geral é *ngoma*. Considerado um ente dotado de grande força, pode receber nomes próprios, ganhando status de personagem. Essa tradição de nomear os *ngoma* se manteve em alguns grupos do batuque paulista: Romário Caxias contava que um tambu centenário da cidade, hoje sob responsabilidade do poder municipal, foi feito a partir do tronco de uma figueira e finalizado com couro de cavalo. Batizado de Sete Léguas, seu nome é uma referência à distância de propagação do som do instrumento. Segundo Romário: “quando, de longe, nego já ouvia o toque dele, falava: ‘lá tá tendo *caiumba*, então eu vou lá” (CAXIAS, 2015, p. 71).

Na hierarquia nem sempre dita, mas vivida por quem acompanha os batuques, é sabido que somente os mais experientes devem tocar o tambu, *ngoma*-mestre (e, de certa forma, os outros instrumentos também), principalmente se for o início da celebração. A *caiumba* deve iniciar-se com os mestres mais velhos tocando, a não ser que haja algum arranjo ou autorização prévia para que mulheres tocadoras ou mais jovens, por exemplo, possam começar um batuque já nos tambores. No entanto, ao longo do tempo algumas regras foram sendo reconfiguradas por mulheres que revisitaram seus papéis na tradição. Um exemplo é o da mestra Mariinha do Tambu (Maria Benedita), que há mais de 50 anos, desde 1966, aprendeu a tocar o tambu nas reuniões familiares e aos poucos foi sendo reconhecida como grande tambuleira. É o caso também da própria mestra Anicide Toledo no canto das modas.

Algo a ser ressaltado é que a observação ao pé do tambu, acompanhando e prestando atenção à forma como cada mestre ou mestra tocam, é o principal método de aprendizado para os instrumentos do batuque (BONIFÁCIO; DIAS, 2016). É comum ouvir as histórias dos tocadores e tocadoras mais velhos sobre seus mestres e os métodos que usavam para que os mais jovens aprendessem, usando desde uma postura lúdica até ensaios individuais mais rigorosos para que tais jovens viessem de fato a se tornarem instrumentistas e pudessem continuar atualizando a tradição do batuque ou mesmo seguirem carreira profissional ligada à música de modo geral. Os batuqueiros Romário Caxias e Malvino, por exemplo, também eram bateristas.

Quanto à palavra tambu, tive dificuldade para encontrar sua raiz etimológica. A partir dos estudos sobre musicalidades da África Central feitos pelo etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik, é possível concluir que o nome e a forma de construção do tambu apontam para a região do antigo Reino do Congo, hoje porção compreendida pelo noroeste de Angola e sudoeste da República Democrática do Congo. Entre os falantes de *kikongo* dessa região, há a menção a um *ngoma* chamado *ntambu*. O artigo de Kubik também menciona o registro de um *ngoma* chamado *tambwe* na região de Katanga, no Congo (KUBIK, 1990, p. 149-150). Nei Lopes, em sua *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, limita-se à seguinte explicação para o verbete: “no Sudeste brasileiro, denominação do maior dos tambores do jongo<sup>25</sup>; dança ao som dos tambus” (LOPES, 2011, p. 1258). Também há menção à forma *tambú*, grafada com acento, referindo-se a uma festa tradicional de negros camponeses na ilha caribenha de Curaçau ou a uma dança típica desse país e também da Jamaica. Já a grafia *tamboo* é registrada como referência a um *ngoma* rural jamaicano. Se pensarmos nas rotas diaspóricas, é possível que os nomes *tambu* e *tamboo* refiram-se a tambores semelhantes, haja vista negros angolanos e congoleses de tradição *bantu* não terem sido trazidos à força somente para o Brasil, mas também levados da mesma forma à Jamaica. É justamente o fato de ter havido a diáspora e uma série de ações para o

---

<sup>25</sup> Dança de tradição *bantu*, também conhecida por caxambu. Dançada em roda, os pares vão ao centro, um por vez, onde dão passos em sentido anti-horário e simulam a umbigada, até que um homem ou mulher renda quem está no centro. Os tambores usados no jongo são o caxambu ou tambu (grave) e o candongueiro (agudo). Considerado o pai do samba, tem expressões presentes na região sudeste brasileira, sobretudo no Vale do Paraíba, sendo bastante conhecidos o Jongo da Serrinha no Rio de Janeiro (RJ), de Guaratinguetá (SP), de Piquete (SP), Dito Ribeiro em Campinas (SP) e o Caxambu de Carangola (MG).

apagamento identitário dos povos negros que torna ainda mais difícil a busca pelas origens de determinados termos.

Outro *ngoma* utilizado no batuque paulista é o quinjengue. De tamanho menor, tem formato de cálice e a parte superior escavada, com base inteiriça, além do couro fixado com pregos ou cravelhas. Seu toque é mais agudo e, diferente do tambu que permite uma série de improvisações, esse tambor menor segura a base rítmica em dois tempos, ao estilo de um galope. É tocado com as mãos abertas, uma mais ao centro e outra quase deslizando com o polegar em direção ao canto do tambor. Alfredo de Sarmiento (1880) registra a forma *quissange* para se referir a um tambor tocado por habitantes de Angola. Nei Lopes (2011), por sua vez, relata a origem do termo quinjengue como vinda do *umbundu enjengo* ou *ohengengo*, que seria justamente uma espécie de tambor, e acredita que esse nome tenha surgido da forma verbal *kenjenga*, cujo significado seria “tocar o tambor pequeno”. De acordo com o pesquisador, outra denominação dada ao quinjengue em algumas regiões paulistas é *mulemba*, vinda do *kimbundu* homônimo com significado de “figueira-brava”, uma alusão à madeira com que normalmente se fabrica o instrumento. Apesar da referência de Nei Lopes, não há registros de que no batuque de umbigada atual o quinjengue receba outro nome.



**Figura 1.** Tambu, quinjengue e matracas do batalhão de Tietê/SP. Barracão Santa Cruz, setembro 2016.  
Fotografia: Ivan Souza Bonifácio.

Dentre os instrumentos idiofônicos<sup>26</sup> usados no batuque estão as matracas e o guaiá. Matracas são dois paus que, batidos diretamente no corpo do tambu, fazem a marcação do ritmo. São elas que firmam o compasso: caso o modista cante de forma mais rápida ou lenta, quem está tocando as matracas precisa saber acompanhar para não perder o tempo da canção. O batuqueiro Wilson Alves, o Tô, conta que a madeira mais adequada para a fabricação das responsáveis pela empolgação dos batuqueiros e batuqueiras é a guaiovira: “ela aguenta o impacto mesmo estando verde, não racha à toa” (ALVES, 2015, p. 59). Quanto ao nome das matracas, os estudos de Gerhard Kubik não apontam quaisquer pistas etimológicas. Também não há menção às mesmas nos manuais de Nei Lopes a que tive acesso. Nem mesmo em outras obras específicas sobre o batuque de umbigada e os instrumentos utilizados consegui informações relacionadas à origem da palavra.

O guaiá, por sua vez, é um chocalho metálico com cabo em formato de duplo cone, utilizado pelos batuqueiros e batuqueiras para acentuar o toque das matracas, marcar os tempos quando nas mãos de modistas ou ainda os passos da dança – no caso de serem usados por dançantes (BONIFÁCIO; DIAS, 2016, p. 104). Kubik relaciona a presença do guaiá a áreas do Zaire e de Angola, onde encontrou instrumento idêntico numa cerimônia religiosa em julho de 1965. De acordo com o etnomusicólogo, frequentemente o nome desses chocalhos baseiam-se no radical *bantu* -*gwaia*, podendo aparecer variantes como -*kwaio*, -*goya*, -*kaya*, dentre outras. Nas línguas *bantu* de Congo e Angola *kikongo*, *kimbundu* e *umbundu*, por exemplo, há os registros *nguaia* e *nguaya* (KUBIK, 1990, p. 152-153).

---

<sup>26</sup> Aqueles cujo som é obtido pela vibração do próprio corpo do instrumento, por exemplo, agogôs, chocalhos, pratos, entre outros.



**Figura 2.** Guaiá. Ano 1958. Coleção: Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, São Paulo.

Antes de qualquer encontro de batuqueiros e batuqueiras com o intuito de celebrar a umbigada, há todo um ritual de preparação dos *ngoma* utilizados na manifestação. Nesse preparo, um elemento é fundamental: o fogo. Tanto na fabricação dos tambores tradicionais utilizados no batuque, quanto para a afinação deles, se não houver o calor vindo do fogo, não haverá som. É de responsabilidade masculina a tarefa de carregar os pesados instrumentos, buscar as madeiras para a montagem da fogueira e colocar os tambores próximos a ela, mas a uma distância segura para que o couro esquente sem o risco de estourar. Os batuqueiros mais velhos fazem questão de acompanhar de perto o processo de afinação, numa postura de respeito e amor aos instrumentos considerados sagrados. Além do fogo, também é necessário passar aguardente no couro para ajudar no andamento. Água ardente, quente. Aliada ao calor vindo da chama, a cachaça completa o ritual de afinação.

Ao serem perguntados sobre o porquê de se utilizar o fogo para fabricar e afinar os tambores, os batuqueiros e batuqueiras limitam-se a dizer que “desde os antigos é assim. É o respeito à tradição”. Na prática, o calor estica o couro garantindo a afinação e a cachaça ajuda na manutenção desse processo. Marta Joana, batuqueira responsável pela organização do grupo de Capivari, costuma falar em tom bem

humorado que o tambor, assim como a gente, gosta de uma “pinguinha pra poder cantar”.



**Figura 3.** Batuqueiro Vandeco acompanha a afinação dos tambores junto à fogueira no Sesc Campo Limpo. Fotografia: Ivan Souza Bonifácio.

Mas quem descobriu que era preciso o fogo para afinar os tambores (e a cachaça, produto amplamente produzido nas fazendas de cana do interior paulista)? Quando tais descobertas aconteceram? Teria sido uma obra do acaso? Essas questões ligam-se a fenômenos pertencentes ao modo de ser batuqueiro, ligados a princípios da cosmogonia *bantu*. Contudo, um fato é certo ao observar tais fenômenos: a fogueira é sempre uma atração à parte. Seja criança ou adulto, as pessoas parecem ser atraídas pelo fogo, e em todo batuque é comum vê-las ao redor da fogueira, encantamento um tanto quanto perdido quando, por alguma razão de ordem prática, é preciso substituir o fogo natural pelo uso de aquecedores para cumprir a função de afinar os instrumentos.

Alfredo de Sarmiento, apesar das passagens racistas de sua obra, consegue descrever quase poeticamente o efeito causado nas pessoas pelo toque do tambor junto à contemplação da fogueira:

É deveras surpreendente a influencia que a musica exerce nos negros do sertão, e o prazer que elles sentem, quer ouvindo-a, ou executando-a. Ha negros que passam uma noite inteira, acorados no chão, junto da fogueira, tocando o *quissange* e

resmungando uma toada que, ouvida de longe, produz como que uma impressão melancólica, sobretudo no silêncio da noite, e à luz de um luar esplendido, como usa de ser o luar d'Africa (SARMENTO, 1880, p. 128).

Bachelard (1999), em *a Psicanálise do fogo*, amplia a noção do elemento para além das incompletas explicações científicas sobre sua origem. Não pensa objetivamente o fenômeno, mas na perspectiva do devaneio, refletindo acerca de como as pessoas se prendem em contemplação reconfortante diante do fogo. Esse fascínio dos povos pela chama e a mítica que envolve seu surgimento estão presentes nas celebrações do batuque: o olhar compenetrado dos batuqueiros e batuqueiras para a fogueira, em silêncio, acompanhado muitas vezes por um sorriso quase involuntário no canto dos lábios ao admirar aquele efeito, sugere um momento de concentração profunda – suspensão do tempo, preparação para o clímax, um estar sempre em devir.

Mas o devaneio junto à lareira tem aspectos mais filosóficos. O fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de pronto devir e um exemplo de devir circunstanciado. Menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação (BACHELARD, 1999, p. 25. Grifo do autor).

Esse poder de transformação do fogo, que destrói algo para renovar, é também o princípio regente da fabricação dos tambores do batuque. Quem faz um tambor escavado deve ter consciência do processo: é preciso ter cuidado para que o desejo de mudar e apressar o tempo não desrespeite a lei soberana do fogo, ou a destruição pode ser irreversível. Da mesma forma, há que se respeitar o ciclo da vida. Um tambor não pode ser iniciado a partir do assassinato de uma árvore. Ela precisa tombar naturalmente, para só depois passar por todos os rituais. Ivan Bonifácio, batuqueiro e pesquisador de Rio Claro que faz tambores artesanalmente, conta como tudo deve se dar lentamente, quase um flerte aos moldes tradicionais: ao olhar para o tronco de

madeira pronto para ser transformado, deve-se saber ouvir aquilo que é dito “sem palavra proferida, os olhos percebem por onde começar” (BONIFÁCIO; DIAS, 2016, p. 25).

E então o fogo atua em sua primeira energia criadora no batuque: com a queima lenta do cerne do tronco a escavação começa a ser feita, a partir da retirada de um pequeno cone no meio de ambas as extremidades no caso do tambu e uma delas no caso do quinjengue, onde será colocado óleo queimado na cavidade e ateado fogo, consumindo a madeira do entorno. O processo é feito alternadamente nos dois lados do futuro tambu e de uma só vez no quinjengue. O momento requer toda a atenção para saber quando se deve jogar água no local escavado, a fim de estancar a queima e retirar os resíduos, até que se reinicie todo o procedimento.

Pensar o fogo como energia criadora é lembrar o que o filósofo congolês Bunseki Fu-kiau ([1980]2019) ensina sobre *Kalunga* na cosmologia africana dos *bantu-kongo*: força de fogo completa em si mesma, que emergiu dentro do vazio/nada (*mbungi*) e tornou-se a fonte da vida (*môyo*) na Terra. *Kalunga* é magma que produz formas e acende o vazio terreno, “símbolo para força, vitalidade e, mais, um processo e princípio de mudanças, todas as mudanças na Terra” (FU-KIAU, 1980 [2019]). Após a enorme massa em fusão detonada pela força de *Kalunga* terminar seu processo de expansão, houve um resfriamento da matéria e a Terra se formou. Foi esse resfriamento que deu origem às águas e montanhas.

O mundo, [nza], tornou-se uma realidade física pairando em *kalunga* (água interminável dentro do espaço cósmico), metade emergindo para a vida terrestre e metade submergindo à vida submarina e ao mundo espiritual. *Kalunga*, que também significa oceano, é um portal e uma parede entre esses dois mundos. *Kalunga* tornou-se também a ideia de imensidão [sèsele/wayawa] que não se pode medir; uma saída e entrada, fonte e origem da vida, potencialidades, [n'kingu-nzâmbi] o princípio deus-da-mudança, a força que continuamente gera. Porque *kalunga* era a vida completa, tudo em contato com a Terra partilhou essa vida e tornou-se vida depois. Tal vida surgiu na Terra sob todas as sortes de tamanho e forma: plantas, insetos, animais, rochas, seres humanos, etc. (FU-KIAU, 1980 [2019]).

Assim acontece com os tambores do batuque: o fogo é a força geradora da vitalidade para o tronco já morto na Terra. O mesmo fogo que ao aquecer o couro dos

instrumentos na combinação com a água permite a produção do som, que como *Kalunga* estabelece a ligação entre os mundos físico e espiritual. Nas palavras de Ivan Bonifácio, “a primeira grande satisfação daquele que faz um tambor escavado é quando os dois lados se encontram, abrindo a passagem entre os dois mundos. Consideramos esse momento como o nascimento do tambor” (BONIFÁCIO; DIAS, 2016, p. 27). Sobre a ideia do nascimento a partir do encontro de dois mundos, é interessante conhecer o cosmograma *Kongo* (*Dikenga dia Kongo*), representado por Bunseki Fu-Kiau como a junção de duas linhas retas em cruz, formando uma circunferência a partir da ligação entre elas. Cabe ressaltar que a disposição em cruz das linhas surge muito antes de qualquer contato africano com a Europa ou o cristianismo, distanciando a proposta do cosmograma da ideia de crucificação. A diagramação do *Dikenga dia Kongo* propõe a divisão entre dois mundos espelhados – o visível (físico) e o invisível (espiritual) – sendo que a linha horizontal composta por água, *Kalunga*, ao mesmo tempo em que divide esse universo recíproco em duas faces, estabelece a ligação espelhar entre elas. O cosmograma *Kongo* é um mapa interpretativo da realidade existencial de todos os seres (SANTOS, 2019), no qual a movimentação em espiral no sentido anti-horário – percorrendo os quatro “Vs” demarcados na circunferência formada a partir das linhas cruzadas – promove a interlocução entre a concepção invisível ou primeiro estágio do ser (*Musoni*); a corporificação que torna visível esse ser (*Kala*); seu amadurecimento e crescimento (*Tukula*) e por fim, voltando ao mundo invisível, sua desintegração física ou morte (*Luvemba*), que é o fim para um novo começo dado sucessivamente ao longo do tempo, representando de maneira cosmológica os ciclos da vida<sup>27</sup>.

Ao mencionar a abertura da passagem ao escavar um *ngoma*, Ivan Bonifácio se refere também à compreensão de diversos povos *bantu* na qual o toque do tambor é um meio de comunicação entre o mundo visível e o invisível, o terreno e o espiritual, capaz de fortalecer a cadeia de interações entre eles, acompanhado dos cânticos e danças presentes nos rituais (DAIBERT, 2015). Também, como nos revela a pesquisadora Leda Maria Martins (1997), o som dos tambores funciona como

---

<sup>27</sup> Para conhecer o cosmograma *Kongo* graficamente, consultar SANTOS (2019) ou acessar a publicação sobre Saberes da *Kalunga* na página EdgarDigital, da Universidade Federal da Bahia, disponível no link <http://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>.

elemento significativo que restitui “a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, forçadamente exilado de sua pátria” (MARTINS, 1997, p. 39). É por isso que o ato de tocar um *ngoma* tem algo de sagrado, em qualquer situação, mesmo se tratando de manifestações profanas. Da mesma forma, o processo de construção do instrumento, desde a busca do tronco na floresta, sua abertura a partir do fogo até o uso de couro natural para o fechamento e posterior produção sonora, pode ser compreendido na concepção *bantu-kongo* de sacralidade do mundo natural. Bunseki Fu-Kiau (2015) nos ensina, ainda, que esse mundo é uma biblioteca viva, um laboratório sem paredes – o mais rico da raça humana. É no mundo natural que encontramos toda a fonte de conhecimento necessário para a vida, os alimentos e remédios da comunidade. Por isso, a floresta é um templo sagrado, que carrega vida e morte em perfeito equilíbrio a fim de manter a existência em movimento.

Tais considerações, pautadas na cosmologia *bantu-kongo*, nos levam a entender que a vida na Terra emerge de *Kalunga* e volta sempre num grande espiral, ligando o mundo espiritual ao físico e vice-versa, produzindo incessantemente o equilíbrio vital da existência a partir da vida e da morte. Com os tambores do batuque de umbigada esse equilíbrio pode ser percebido de diversas formas: a árvore morre para que seu tronco faça nascer um *ngoma*; o fogo queima a madeira para que se abra o tronco e nasça a passagem entre mundos; a queima (ou a morte) de outras madeiras na fogueira acontece para gerar o som no couro; o toque dos tambores faz a interlocução entre o mundo ancestral e o dos seres que estão sobre a Terra. Está tudo interligado. Assim, o *ngoma* une. Mundos. Pessoas. Culturas. E é no diálogo entre os instrumentos do batuque, o fogo sagrado e a água que surgem os sons, mediados por mãos precisas. Tambores prontos. Fogueira acesa. Vai começar a dança.

### **- Corpos em movimento**

A configuração dos movimentos iniciais da dança do batuque de umbigada paulista lembra as danças de salão europeias, diferente da maior parte das manifestações de linha africana em que a circularidade se faz o tempo todo presente. No batuque paulista a dança inicia-se com fileiras separadas compostas somente por

homens de um lado e mulheres do outro, cada um diante do seu par. Via de regra, a fileira dos batuqueiros fica situada à esquerda ou de costas para os instrumentos, dependendo do espaço disponível para a dança, e as batuqueiras se posicionam de frente para a fileira masculina. Os batuques só começam de fato depois que o anfitrião ou anfitriã dos grupos batuqueiros conclama os dançantes e demais convidados e convidadas a fazerem as orações do Pai Nosso e Ave Maria, bem como chama um “salve” especialmente para São Benedito e roga pela proteção de todas e todos os presentes.

Após esse ritual inicial, as fileiras se posicionam e são trazidos os instrumentos afinados na fogueira ou aquecedor para que os tocadores possam sentar-se nos tambores e a pessoa responsável por “puxar” a primeira moda comece a cantar. Tal pessoa canta os versos uma vez, sozinha, sem o acompanhamento dos instrumentos, para que os dançantes possam “pegar a moda”. Em seguida, o tambuleiro ou tambuleira começa a tocar, acompanhado de quem toca o quinjengue e as matracas. Nesse momento, os batuqueiros “sobem” até a fileira das mulheres para cumprimentá-las e voltam a seus lugares, ao mesmo tempo em que elas realizam o movimento de ida até a fileira dos homens, que, por sua vez, repetem novamente o movimento de subida à fila das batuqueiras. Só depois da sequência de subidas (duas masculinas e uma feminina) iniciam-se os movimentos que irão culminar na umbigada, seguindo a cadência do som dos tambores. É a partir desse ponto que a circularidade começa a surgir na dança dos batuqueiros e batuqueiras.



**Figura 4.** Fileira das mulheres em Batuque realizado na cidade de Capivari. Praça Cesário Motta, setembro 2018. Fotografia: Leonardo Yu Marins.

A disposição específica das fileiras, os tambores utilizados e a forma de tocá-los, o uso de elementos cristãos no início das celebrações e nas modas, bem como o fato de o batuque de umbigada ocorrer apenas no interior do estado de São Paulo nos leva a crer que essa manifestação cultural é uma composição de elementos de diferentes culturas africanas. Bonifácio e Dias (2016), na obra *Terreiros do Tambu*, comentam a ocupação tardia do interior paulista por negros escravizados, ocorrida apenas nos últimos cinquenta anos antes da abolição. De acordo com análises do fluxo migratório do período na região, os autores concluíram que a maioria das pessoas negras em condição de escravização era nascida no Brasil, algumas gerações após a vinda dos primeiros descendentes africanos, sendo um indicativo da condição de miscigenação os registros referentes à cor da sua pele: cerca de metade era descrita como “mulato” ou “mulata”<sup>28</sup> nos documentos da época. Tal fato reforça a ideia da

---

<sup>28</sup> Há algumas décadas grupos ligados ao Movimento Negro criticam o caráter racista da palavra “mulato” e suas variações. Com a raiz etimológica no latim *mulus*, que significa “animal híbrido, estéril, fruto do cruzamento da égua com o jumento ou do cavalo com a jumenta”, o substantivo “mulato” tem no dicionário Michaelis online justamente essa acepção: “jumento”. Desde o século XVI, o uso do termo como adjetivo refere-se pejorativamente a pessoas mestiças, descendentes de brancos e negros. Apesar da eufemização ocorrida sobretudo no século XX em relação à palavra, tentando imprimir-lhe um novo sentido falsamente elogioso, a utilização de “mulato” e seus derivados para referir-se a pessoas

conjunção de elementos de diferentes origens na composição do batuque de umbigada. Para os pesquisadores:

Apesar das tentativas de referenciar etimologicamente o Tambu, determinados elementos carecem de pontos factíveis de interligação. [...] É certo que existe uma invenção das tradições. Em algum momento determinada forma de fazer é adotada, e por convenção inquestionada. Com o passar das gerações, os inquestionamentos se tornam verdades. A circularidade é um referencial nas culturas negras, os grandes baobás, as rodas de conversa, de samba, de jongo, de capoeira. A disposição em fileiras, com um “mise en scene” de cumprimentos, característico de danças europeias, é uma peculiaridade solta nessa trama (BONIFÁCIO; DIAS, 2016, p. 16).

O que Bonifácio e Dias chamam de “pontas soltas” na tessitura dos elementos diaspóricos diversos a comporem o batuque de umbigada faz lembrar o que Homi Bhabha (2013) chamaria de *cultura como enunciação*. Isso porque, diferente de uma cultura de função epistemológica que se fecha no círculo da hermenêutica, no processo enunciativo a perspectiva se dá na prática dialógica da linguagem, numa tentativa de “rastrear deslocamentos e realinhamentos que são resultado de antagonismos e articulações culturais – subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural” (BHABHA, 2013, p. 285). Assim, é possível que a estrutura da dança do batuque tenha tomado determinadas formas a fim de garantir até mesmo a sua manutenção, haja vista as várias tentativas colonizadoras de associar a umbigada a práticas impuras, passíveis de serem proibidas.

Por outro lado, há registros de outras danças em África que apresentam uma estrutura inicial em fileiras. Um exemplo é a *Gwanyasa/Kalumbwana*, dança comum em competições escolares e cerimônias de casamento no Malawi, ou também a *Chisamba/Njerero*, dança de iniciação das mulheres, a que tive acesso no Brasil por meio do espetáculo *Mizimu*<sup>29</sup>, apresentado no Sesc São Paulo pelo grupo Hear us Children, formado por jovens músicos e dançarinos das escolas de Lilongwe, integrantes da organização Music Crossroads Malawi.

---

escancara o racismo do período escravocrata que tem resquícios até os dias atuais na sociedade brasileira.

<sup>29</sup> Palavra escrita em *chichewa* (língua oficial do Malawi) que pode ser traduzida por “espíritos em harmonia”.

Tendo por base a possibilidade de que o batuque de umbigada tenha adotado formas adaptadas para que sua prática fosse mantida no território brasileiro, cabe ampliar a discussão sobre o rezo inicial que caracteriza as celebrações batuqueiras e a própria estrutura em fileiras. Sabemos ser comum no Brasil o reducionismo das práticas tradicionais de matriz africana apenas a um caráter religioso, bem como o aspecto racista da sociedade brasileira no tocante às religiões afro. Contudo, o batuque de umbigada paulista não é uma manifestação cultural associada a uma ou outra religião. Muitas vezes ouve-se que o batuque é “macumba”, fala que demonstra um total desconhecimento sobre a manifestação e que nega a real dimensão cultural e histórica da constituição dos territórios negros brasileiros após a travessia do Atlântico. Os povos africanos em diáspora resistiram de diversas maneiras para que seus valores comunitários continuassem vivos no Brasil, tais como a oralidade, a ancestralidade, a musicalidade, a corporeidade, a energia vital e o respeito à memória. No que tange à religiosidade, os valores africanos, ao se encontrarem com os europeus, precisaram ser sincretizados para sua própria sobrevivência, dada a interdição dos deuses africanos pelo sistema escravocrata. Diante de tal fato, é possível, sim, perceber um caráter sincrético no ritual da umbigada, que normalmente se inicia com a oração ligada ao universo cristão, passa por modas que falam tanto de santos católicos quanto de *òrìṣà* (ou *nkisi* para a nação *Kongo-Angola*) e costuma terminar com um tipo de gira para *Ọṣun* e *Yemọjá*, cantada em ritmo de samba. Isso demonstra a complexidade dos movimentos históricos da diáspora brasileira e das próprias comunidades tradicionais de matriz africana espalhadas pelo país.

Sobre tal complexidade, Leda Maria Martins (1997) comenta como os processos de reterritorialização e restituição de formas expressivas da tradição africana no Brasil possuem aspectos de “encruzilhada”. Analisando os rituais de coroação de reis negros no Brasil, a pensadora discute como o cruzamento de elementos de origem europeia com os de matriz africana nesses rituais não apaga sua africanidade, sendo um meio de reinterpretação, pelo negro, de símbolos europeus que ganham novas conotações semânticas na diáspora:

Os rituais de coroação de reis negros no Brasil e seus desdobramentos rompem as cadeias simbólicas instituídas pelo sistema escravista secular e religioso, reterritorializando a

cosmovisão e os sistemas simbólico-rituais africanos, cruzando-os com os elementos das tradições europeias, neles posteriormente acoplados, tais como as reminiscências das cavalhadas e das embaixadas medievais de Carlos Magno, traços que renomados pesquisadores como Maynard e Marlyse Meyer identificam nos cortejos do rei congo e da rainha Ginga. Essas infusões de elementos de origem europeia nas cenas dos festejos e nas narrativas das embaixadas dos congos, movimentando o processo de cruzamento discursivo e semiótico que neles se estabelece, não oblitera, como afirma Nei Lopes, "a estrutura africana desses folguedos" (MARTINS, 1997, p. 39).

Podemos pensar processo similar na dança da umbigada paulista. A “encruzilhada”, nesse sentido, seria uma estratégia de integrar a herança mítica africana à nova sociedade em que o sujeito negro escravizado estava inserido. Sujeito que cria, como apontado por Muniz Sodré (1983), um “código das aparências” fundante de sua cultura, capaz de resistir em território hostil bem como reinscrever permanentemente a letra africana nesse território, a partir da tradução de valores comunitários que espelham o *ethos* africano. Por isso, as orações cristãs no início das celebrações, a menção a santos católicos nas modas da umbigada, bem como a disposição em fileiras que é feita antes de iniciar cada nova moda entoada durante um batuque não seriam “pontas soltas” como abordaram Bonifácio e Dias (2016), mas sim amarrações complexas na trama que caracteriza a resistência negra na diáspora.



**Figura 5.** Batuqueiro Vanderlei conduz a subida dos homens. Fotografia: Antonio Donizete Raetano.

Feitas tais considerações e retomando a descrição da dança, após a segunda subida dos batuqueiros nas fileiras, a movência dos corpos ganha força. A circularidade já se faz presente e surgem muitos giros de saias e “quedas” ao chão dos batuqueiros, em movimentos aparentemente improvisados, mas sempre seguindo o compasso da moda. As dançarinas mais experientes “viram roda” ou dão o chamado “pião”, num deslocamento coreográfico de giro em torno do próprio eixo, enquanto alguns batuqueiros usam sua destreza para surpreender os presentes com diferentes formas de cair com as palmas das mãos no chão, subindo a tempo de umbigar. Os batuqueiros e batuqueiras mais velhos relatam a habilidade que Clarice, de Tietê, tinha para rodar “dois pião” – dois giros muito rápidos dados no mesmo tempo disponível para se umbigar uma vez, respeitando o ritmo da música. Em uma das modas da mestra Anicide, *Sertão em festa*, o giro dos piões se intensifica, justamente pela menção ao ato de girar do mundo, que se traduz no movimento das batuqueiras:

*Meu sertão em festa, oi  
Sertão, ai o meu Ceará  
Eu nunca vi mundo girano  
Eu quero vê mundo girá  
E toca fogo na candeia  
Até o dia clareá*

(moda de Anicide Toledo)

O pião a girar, o giro do corpo das batuqueiras a preencherem o espaço com suas saias coloridas e o mundo girando são ações na cosmogonia africana que se referem ao movimento circular da sacralidade. Como no cosmograma *Kongo* em que se faz o movimento em espiral atravessando os estágios da vida repetida e infinitamente, o “virar roda” das batuqueiras lembra *Òkòtò*, símbolo exusíaco representado por um caracol pião, “que apoiado na ponta do cone – um só pé, um único ponto de apoio – rola ‘espiraladamente’ abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito” (SANTOS, 2002, p. 133). O eixo central ou ponto de apoio no caso do movimento das batuqueiras é o próprio corpo, fundamento primordial para as tradições africanas.

Também na realização do xirê, palavra que nos rituais *nàgó* designa a cerimônia pública de culto aos *òrìṣà* do candomblé, a dança se dá em roda que gira no sentido anti-horário e faz circular o *àṣẹ*. Na nação *Kongo-Angola*, a gira celebra os *nkisi*. O xirê representa o retorno ao passado imemorial para que se dê o reencontro com a ancestralidade, corporificada quando o êxtase é elevado e os corpos cedem lugar aos *òrìṣà* (ou *nkisi* para os *bantu*). Assim também é o movimento espiral das batuqueiras: o pulsar da vida, numa roda que continua repetidamente a girar. Enquadrar não faz parte da cosmogonia africana.



**Figura 6.** Batuqueira Wandira, de Capivari, dá pião em batuque no Sesc Itaquera. Fevereiro 2019.  
Fotografia: Ivan Souza Bonifácio.

Normalmente, há uma regra de dar três umbigadas na parceira ou parceiro de dança e voltar para a fileira, a fim de buscar outro par. É o momento de “tirar uma linha”: troca de olhares atenta a quem está esperando na fila para dançar, que antecede a escolha do par para a próxima sequência de umbigadas. No entanto, essa não é uma regra totalmente fixa. Às vezes, dependendo de como se configura a troca entre o par de batuqueiros, há uma empolgação e mais do que três umbigadas são dadas.

A umbigada é, sem sombra de dúvidas, o ponto alto da dança do batuque paulista. Ação que precisa ser dada no tempo certo da música, só é conseguida de tal

forma por quem tem a experiência contínua do ritual. Segundo a pesquisadora Renata Silva (2010), a estrutura do jogo performático coletivizado do batuque de umbigada permite uma série de improvisações e movimentos leves e despreocupados que caracterizariam a *paidia*, a espontaneidade descompromissada, segundo a alcunha de Roger Callois (1990). Contudo, mesmo nesse jogo de leveza, o tempo certo da umbigada mantém-se importante e o *ludus* – comprometimento com as regras – está internalizado pelos batuqueiros e batuqueiras:

As filas estabelecem uma dinâmica coletiva de realização do passo, na qual o batuqueiro pode se aconchegar, à medida que tem a segurança de uma base (o ato de umbigar) e um espaço/tempo para a improvisação entre uma umbigada e outra. A umbigada, no batuque paulista, é um encontro vigoroso da região que vai do umbigo à zona pubiana e é o passo que, na dança, já está definido. Já os giros e manejos são a gosto do batuqueiro. [...] O importante é não perder o tempo da umbigada (SILVA, 2010, p. 111).

Na imagem a seguir é possível ver esse encontro. Diferente de manifestações como o Jongo e o Samba de lenço<sup>30</sup>, por exemplo, no batuque de umbigada não há somente uma aproximação simulada da região do ventre, mantendo certa distância entre os corpos, mas o toque efetivo e potente da região do púbis ao umbigo, promovendo muitas vezes uma percepção sexualizada da situação. De fato, os movimentos da dança da umbigada são sensuais, mas ao contrário da moralidade cristã na qual a sensualidade é associada ao pecado, no batuque de umbigada paulista o toque dos umbigos não tem qualquer conotação que desrespeite princípios éticos, sejam eles cristãos ou não, como poderemos ver mais adiante.

---

<sup>30</sup> Dança de origem étnica *bantu*, presente no interior paulista, especialmente nas regiões de Mauá e Piracicaba, onde esteve adormecida por mais de 30 anos. Ao dançar, homens e mulheres ficam em filas dispostas uma de frente para a outra, e os lenços são usados para escolher o par. Após essa escolha, os movimentos coreográficos assemelham-se aos do Jongo, com umbigadas simuladas. São usados instrumentos como pandeiro, alfaia, chocalho e zabumba, acompanhando canções que costumam ser crônicas curtas de acontecimentos locais.



**Figura 7.** Celso Bom Princípio e Paolla Toledo batendo umbigada no Sesc Itaquera. Fevereiro 2019.  
Fotografia: Ivan Souza Bonifácio.

O jogo dessa dança, cujos movimentos transitam entre o improvisado e o respeito a regras próprias, compreende uma série de simbologias em torno de seu clímax: a umbigada. Para Paula Junior (2019)

*A caiumba* é uma dança-rito, na qual a umbigada entre homens e mulheres é uma das características principais, que remete a uma concepção de vida que entende o mundo de modo integrado. A representação do masculino e feminino indica o equilíbrio das forças que atuam no universo em sua constituição e constante transformação. “O ato de umbigar nas tradições bantas é uma forma de manter vivo o sentido da existência em sintonia com o todo, com a natureza” (PAULA JUNIOR, 2019, p. 14).

Conhecer os significados simbólicos em torno do umbigo é importante para evitar que as danças de umbigada sejam colocadas num lugar exótico-erotizado, tal qual um fetiche, fruto de olhares carregados da já mencionada moralidade cristã e de racismo. Para tanto, as próximas seções abordarão especificamente tais simbologias, inicialmente em culturas não africanas e posteriormente entre diferentes povos da África.

## Simbologias do umbigo em diferentes culturas

Como temos comentado, no batuque de umbigada paulista o umbigo é uma região com forte conotação simbólica, associada ao sagrado e à fertilidade. Mircea Eliade, cientista das religiões e mitólogo romeno, situa a noção do sagrado em diferentes culturas, a partir do estudo de representações imagéticas, mitológicas e simbólicas. Autor de obras como *Imagens e símbolos* (1979) e *Mito do Eterno Retorno* (1991), Eliade discute, entre outras questões, o simbolismo do Centro e sua sacralidade entre vários povos. O umbigo, nesse contexto, está diretamente associado à ideia de centralidade: em diversas culturas, são comuns representações do “umbigo do mundo” referindo-se a cosmologias arquetípicas do Centro, sagradas por excelência.

Segundo o estudioso romeno, é importante nos atentarmos ao fato de que as hierofanias simbolizadas pelo Centro não estão circunscritas num lugar geográfico específico, como poderia requerer o espírito científico ocidental: elas podem manifestar-se de diversas formas, em objetos ou símbolos hiero-cósmicos, tais como montanhas, árvores ou pilares. Entre os povos orientais, por exemplo, há um sem número de “Centros”, cada um deles designado muitas vezes como centro do mundo e constituindo a dimensão de um *espaço sagrado* não geométrico, a interligar três regiões cósmicas – céu, terra e inferno – num só ponto de intersecção, como um eixo (ELIADE, 1979, pp. 39-40). Daí as montanhas serem frequentemente associadas a tais pontos de intersecção, pois representariam os locais mais próximos do céu, favorecendo a composição do eixo.

A imagem arquetípica de um centro que estabelece a ligação entre o céu e a terra encontra exemplos em várias culturas: há registros desde a Babilônia, passando pelos hebreus e também no mundo indo-europeu. Já vimos que, entre muitos povos africanos, a interlocução entre mundo celestial e mundo terreno se dá por meio do toque dos tambores. Isso quer dizer que a cada celebração do batuque de umbigada ou de outras manifestações cujo tambor está presente, há a constituição do *espaço*

*sagrado* não geométrico ou delimitado, mesmo se tratando de práticas vistas como profanas, realizadas por corpos pagãos. Os encontros batuqueiros são, portanto, momentos exemplares da noção de Centro a que Eliade se refere. Porém, nesse caso o Centro não está representado por uma montanha ou outro ponto de intersecção, mas pelo som produzido por um corpo. Assim, é o próprio corpo que vem a ser o Centro, pois constitui por si mesmo o *espaço sagrado* ao fazer interagir os mundos com o movimento das mãos ao tocar o tambor.

Voltando à ideia de “umbigo do mundo”, assim como Mircea Eliade o historiador André Aubert também aponta possibilidades interpretativas para denotar a ideia de centralidade associada ao umbigo, discutindo sobre a relação que temos com essa região corporal para além de uma cicatriz que nos remete às nossas origens. Sobre a questão, afirma:

Nossa relação especial com o umbigo é tão antiga quanto nossa espécie, estando presente em todas as culturas, ora de um jeito, ora de outro, da África ao Oriente, das Américas à Europa. Houve quem atribuísse aos umbigos um sentido mais espiritualizado, quem visse nele um signo de erotismo, quem o tratasse como tabu e tudo isso e mais um pouco ao mesmo tempo. Na Índia antiga, o umbigo da deusa Vishnu era (e para muita gente ainda é) considerado o centro do Universo e a origem de toda a vida. No Japão arcaico, o formato do umbigo de um recém-nascido era repleto de significados e alvo de intermináveis debates a respeito do futuro e das características da criança. Ao longo da história, não poucos povos deram às suas capitais o título de “umbigo do mundo”, querendo dizer que ali estava o centro de tudo o que importava no universo (AUBERT, 2017, n. p.).

Um exemplo de povo que reivindicou para si a centralidade do universo está entre os palestinos: para eles, o monte sagrado Garizim era chamado de “umbigo da Terra” (*tabbūr eres*) e desfrutava do prestígio da centralidade. A literatura relata que a Palestina, como um país mais alto próximo do cume da montanha, não fora encoberta pelo dilúvio, daí associarem o ponto seco a um lugar de sacralidade. Para os judaico-cristãos, o local onde Adão foi sepultado – o Gólgota – também era considerado o cume de uma montanha cósmica tida como o ponto central do mundo (ELIADE, 1992). Os helenos, por sua vez, acreditavam que a cidade de Delfos seria o umbigo do mundo:

na mitologia grega, Zeus, na busca por tal centro, teria lançado duas águias de extremos opostos da Terra, voando uma em direção à outra, e elas se encontraram em Delfos. No local de encontro fora colocada uma pedra oval, o ônfalo (*omphalos*, em grego, cujo significado é umbigo), simbolizando o centro de onde teria se dado a criação e por meio do qual era feita a comunicação entre o mundo dos homens, dos mortos e dos deuses (GIEBEL, 2013).

É interessante notar que o umbigo em todos os cenários apontados remete à ideia da centralidade percebida no âmbito da criação: o “centro do mundo” seria o embrião, lugar primeiro de vida, início da existência. De acordo com uma tradição síria, o paraíso onde Adão teria sido criado ficava no centro do cosmos. Eliade menciona ainda um texto rabínico que diz: “tal como o embrião cresce a partir do umbigo, também Deus começou a criar o mundo pelo umbigo e daí ele expandiu-se em todas as direções”, simbolismo presente também na Índia e na tradição mesopotâmica, na qual o homem teria sido feito no “umbigo da terra”, mesmo local onde está o santuário Dur-an-ki, “laço entre o Céu e a Terra” (ELIADE, 1979, p. 43). Considerando os povos africanos, veremos que a simbologia do umbigo como centro vital também se encontra presente, tanto na tradição oral quanto em formas artísticas como a escultura e a dança. Diante de tal informação, escrevo a próxima seção a respeito das potencialidades significativas em torno do umbigo em África, com um pequeno panorama de interpretações dentro e fora do contexto do batuque de umbigada.

### **O umbigo entre diferentes povos de África: sinônimo de vida e matricialidade**

*Aqui houve grandeza destruída pela bárbara invasão  
Aqui reside o útero da vida e o umbigo do mundo  
Aqui é o berço da História  
Do Cabo ao Cairo o vento geme como quem ri e chora*

(Trecho de Paulina Chiziane em *O canto dos escravizados*, 2018)

Os versos presentes na abertura da seção foram retirados do poema *Deixo-te a maior missão: a reconstrução de África*, escrito pela romancista moçambicana Paulina Chiziane. Eles retomam a ideia do berço ancestral africano ao mencionar o “útero da

vida e o umbigo do mundo”, lembrando que África traz em si a origem da História. No entanto, até os dias de hoje todo o continente, “do Cabo ao Cairo”, sente a barbaridade da invasão que insiste em deslocar a centralidade de África para a Europa e para o norte da América, mas ainda assim segue, entre risos e choro, na busca pelo reconhecimento da grandiosidade de sua terra original.

A menção ao Cairo no poema nos remete ao Kemet, considerado por muitos como o lócus da gênese dos povos por excelência. Contudo, o trecho citado não limita a origem da criação unicamente a tal lugar, mas amplia a noção para todo o território africano, corroborando a compreensão de que não houve um berço povoador único em África, bastante discutida na obra do historiador, antropólogo e físico senegalês Cheikh Anta Diop (2014). A partir de provas documentais, fósseis e relatos de filósofos gregos da antiguidade, Diop revela como diferentes povos tiveram origem em territórios como a Etiópia – que já fora denominada Núbia e ficava posicionada onde atualmente se encontra o Sudão; a Líbia e o Kemet, país hoje conhecido como Egito. O chamado *Berço Meridional*<sup>31</sup> também conta com populações da África do Sul e da região dos Grandes Lagos, na porção austral do continente, que teriam emigrado ao longo dos anos em direção ao vale do rio Nilo, fazendo desse lugar um “berço comum” a partir da confluência de diferentes culturas, de acordo com a toponímia e a etnonímia da África (DIOP, 2014).

Na linha do pensamento de Diop, o linguista e historiador congolês Théophile Obenga (2014), ao discorrer sobre o Kemet, afirma que a povoação kemética “conservou um número considerável de informações acerca das coisas do passado de todos os povos” (OBENGA, 2014, p. 203). Essas fontes históricas atestam a presença de povos vindos de diferentes pontos do continente alojados na região kemética e também revelam similitudes entre a chamada África Negra<sup>32</sup> e o Kemet, seja do ponto de vista linguístico (como as coincidências entre o egípcio e o wolof, por exemplo), ou nas perspectivas etnológica, cosmogônica e de organização social prioritariamente

---

<sup>31</sup> Cheikh Anta Diop desenvolve a “Teoria dos dois berços”, na qual discute também sobre o chamado Berço Nórdico da civilização. Serão feitas mais considerações a respeito da obra de Diop e sua teoria no terceiro capítulo do presente trabalho.

<sup>32</sup> Discuto, na nota de rodapé de número 18, como a divisão entre uma suposta *África Branca* em contraponto com uma *África Negra* é equivocada. Há registros que comprovam ser o Kemet um país de população de pele escura. No entanto, ao mencionar a discussão proposta por Obenga opto por manter os termos da forma como o autor abordou.

matriarcal. Com base em tal perspectiva e pensando a África como um grande multiplexo de culturas, em que houve o compartilhamento de uma gama considerável de valores grupais, é possível realizar algumas aproximações entre as formas como diferentes povos africanos abordaram a sociedade, o universo e a espiritualidade.

É por isso que, assim como os escritos de Chiziane reconhecem o umbigo do mundo em África como um todo, outros povos do continente requerem tal origem para seus territórios, por meio de diversas representações: conta um mito do povo *yorubá* que antes da existência da Terra como a conhecemos, *Ọlórún*, criador dos *òrìṣà* e senhor do cosmos, chamou seu filho mais velho *Ọbàtálá* para que este cumprisse uma importante tarefa – criar e governar o *Àiyé*, outro mundo abaixo de *Ọrun*, lugar celestial habitado pelos *òrìṣà*. Para tanto, *Ọbàtálá* recebeu um saco com terra e uma galinha com pés de cinco dedos. Como de costume, antes de cumprir a tarefa o primogênito foi consultar *Ọ̀rùnmilá*, oráculo de sabedoria e conselheiro das decisões ligadas a viagens. A fim de construir esse novo mundo, *Ọbàtálá* deveria fazer oferendas para que a missão desse certo. Contudo, isso não foi feito, pois ele acreditava que apenas seus próprios poderes seriam suficientes para realizar o pedido do pai. *Odùduwà*, irmão mais novo de *Ọbàtálá*, acompanhou de perto a história e também foi consultar *Ọ̀rùnmilá* naquele dia. Foi garantido ao mais jovem que, caso ele fizesse as oferendas, seria o chefe do novo mundo a ser criado. E assim, *Odùduwà* o fez.

No dia da criação, *Ọbàtálá* se encaminhou ao local destinado a ser a *Àiyé*/Terra. Mas como o lugar era além das fronteiras do *Ọrun*, era preciso que oferendas fossem entregues a *Èṣù*, senhor dos caminhos e da comunicação, para atravessar o limite imposto. Como *Ọbàtálá* não cumpriu os sacrifícios previstos, *Èṣù* se magoou com a insolência e decidiu vingar-se com o uso de um feitiço, causando em *Ọbàtálá* uma grande sede. Assim, ao ver uma palmeira de dendê, *Ọbàtálá* tocou-a com seu cajado e dali jorrou vinho de palma em abundância. De tão bêbado que ficara, ele adormeceu. Acompanhando toda a situação, *Odùduwà* certificou-se do sono do irmão e pegou o saco da criação para si, indo contar o ocorrido para o pai *Ọlórún*. Este, vendo que o filho falava a verdade, confiou-lhe a criação do novo mundo. Feitas as oferendas, *Odùduwà* desceu até *okun*, o mar, e despejou o conteúdo do saco formando um pequeno monte de terra. Em seguida, soltou a galinha de cinco dedos e ela espalhou a

terra na superfície da água. Nesse momento, *Odùduwà* exclamou em sua língua: *Ilè nfé!* ou o mesmo que “a Terra se expande!”. Mais tarde, surgiria naquele local a primeira cidade *yorubá*, chamada *Ifé*, considerada o “umbigo do mundo”, localizada onde atualmente é a Nigéria. Seus descendentes são da linhagem de *Odùduwà* e se espalharam pela Terra (OLIVA, 2005; PRANDI, 2001)<sup>33</sup>.

Outra história interessante é a apresentada pelo historiador senegalês Djibril Tamsir Niane (1982): a partir de um rigoroso trabalho de investigação e levando em consideração a memória viva presente na atividade secular dos *griots* na tradição oral africana, Niane coletou um relato acerca dos feitos do imperador Sundjata Keita, soberano do Mali que era considerado o “Senhor do umbigo do mundo”. O relato de Niane foi estudado pelo antropólogo e geógrafo brasileiro Maurício Waldman (1998), que explica a caracterização negro-africana do herói épico e a formação do império malinês numa perspectiva afrocentrada. Segundo o pesquisador, a evolução da personagem é marcada por eventos e rituais concernentes aos valores constitutivos da formação identitária e social típicos da chamada África Negra, mesmo que a localização do Mali esteja na parte islamizada do continente. Sobre a trajetória do imperador, Waldman descreve:

No relato, a progressão concernente à formação da “pessoa real” está sujeita a diretrizes topológicas negro-africanas. Sundjata, num autêntico “trajeto iniciático”, progride na narrativa, da periferia do espaço manden (as cidades de Mema e de Wagadu), na direção do “Umbigo do mundo”, Niani, a capital do Império do Mali. Este percurso é sincrônico com a trajetória do Sol, astro que na África Negra é, nomeadamente, o referencial cosmológico do Tempo (WALDMAN, 1998, p. 247).

É importante observar que o umbigo do mundo para onde Sundjata se dirige é uma cidade tipicamente africana e não Meca, como poderia se supor numa narrativa cujo imperador é muçulmano. Ainda de acordo com Waldman, a caminhada do herói

---

<sup>33</sup> O autor Reginaldo Prandi (2001) também registra um mito da criação em que *Odùduwà* aparece como uma divindade primordial feminina. De acordo com tal registro, no tempo em que não havia separação entre o Céu e a Terra, *Qbàtàlá* e *Odùduwà* viviam juntos dentro de uma cabaça apertada. *Odùduwà* era a deusa da Terra e *Qbàtàlá* o deus do Céu, e sempre dormiam um sobre o outro, dividindo os sete anéis que pertenciam aos dois – ficavam quatro anéis para *Qbàtàlá*, que dormia na parte superior e três anéis para *Odùduwà*, que dormia na parte inferior. Um dia *Odùduwà* quis trocar de posição com *Qbàtàlá*, mas ele não aceitou e com o conflito entre eles a cabaça se rompeu, separando Céu e Terra. A comparação entre os dois mitos nos dá uma dimensão de como é problemático dividir as divindades *yorubá* segundo uma lógica generificada, como veremos mais adiante no segundo capítulo.

no espaço-tempo constrói-se pela conjugação da evolução de sua corporalidade articulada ao território que virá a se transformar no império construído pelo soberano malinês. Num caminho em espiral que lembra a subida de uma montanha, Sundjata vai gradativamente se fortalecendo política e existencialmente na narrativa. Assim, a epopeia trabalha de forma sincrônica os corpos do rei, do reino e do mundo, sendo que o percurso do imperador é influenciado por um eixo magnético cuja coordenada cósmica está na cidade de Niani, localizada no topo da montanha cujo cume virá a ser o centro do universo, o *omphalos* do povo manden.

Apesar de territorializado geograficamente, a ideia de umbigo do mundo desenvolvida na narrativa liga-se diretamente à evolução pessoal do herói, numa dinâmica que associa seu corpo à sua atuação no ambiente. Como parte de um valor tipicamente africano, o corpo aqui é compreendido não somente na sua dimensão física, mas também espiritual e na sua relação com a natureza, dado o crescimento existencial do herói à medida que ele erige seu império.

A valorização do corpo como elemento central pode ser percebida em outras representações do umbigo entre diferentes povos africanos, bem como a associação da ideia de criação ao corpo feminino, confirmando a vocação matriarcal dessas sociedades. Um exemplo são as estatuetas dos povos Dogon e Senufo e os bancos da etnia Luba. Trazendo uma representação corporal de mulheres com o ventre em destaque, os objetos carregam significados que se relacionam à fertilidade, linhagem ancestral e poder soberano. Na próxima figura, é possível notar escarificações em torno do umbigo na estatueta feminina do povo Senufo, habitantes de um território que compreende as regiões da Costa do Marfim, Mali e Burkina Faso. Esse grupo étnico, assim como outras sociedades africanas, costuma representar seus mortos por meio de estatuetas, sugerindo uma reconstituição do corpo que funciona como um símbolo físico da ancestralidade.

Segundo a pesquisadora em arte africana Jacqueline Delange (1967), as marcas aparentes em torno do umbigo das estatuetas são uma alusão à prática de incisões abdominais das mulheres senufo após o nascimento do primeiro filho ou filha. Tais cicatrizes denotam o auge da beleza física da mulher, bem como se referem à fecundidade, estando presentes em todas as esculturas ligadas à maternidade, tanto que as peças eram usadas em rituais de adivinhação e fertilidade (PAULME, 1968).



**Figura 8.** Estatueta Senufo. Coleção: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Também para a sociedade Dogon, povo com vocação agrária da região de Bandiagara, no Mali, as estatuetas possuem forte relação com a ancestralidade, tendo significado sagrado associado a personagens míticas da organização do mundo (DELANGE, 1967). De acordo com Jean Laude, etnólogo francês e autor da obra *African Art of the Dogon* (1973), elas foram encontradas, junto a outros objetos culturais bastante conservados, em santuários descobertos em cavernas secretas escavadas nos penhascos da região e a autoria das peças é atribuída aos Tellem, grupo que os Dogon considera seus predecessores.

Assim como na estatueta Senufo, a peça que está na imagem a seguir possui as escarificações em torno do umbigo, remetendo à ideia da matricialidade e da força vital transmitida pelo umbigo no ventre materno. O especialista em escultura africana Ladislav Segy, no livro *African Sculpture Speaks* (1975), explica que há dois grupos principais na estatuação Dogon encontrada nas cavernas: um maior, considerado arcaico, composto por peças que foram cobertas por uma mistura de sangue de animais sacrificados e painço, e outro menor, composto por estatuetas com aparência de novas, sem marcas de uso. Segundo o autor, as peças arcaicas ligam-se aos

ancestrais da sociedade e aquelas sem a cobertura podem ser consideradas estátuas de ancestrais familiares, como uma representação do espírito dessas pessoas (SEGY, 1975).



**Figura 9.** Estatueta Dogon. Coleção: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Outro exemplo de peças relacionadas à linhagem ancestral são os bancos da etnia Luba, composta por habitantes da província de Shaba no sudeste da República Democrática do Congo. De acordo com os pesquisadores Juliana Bevilacqua e Renato Silva (2015), do Museu Afro Brasil em São Paulo, o povo Luba é conhecido por sua poesia, relatos orais e artes visuais, sobretudo pelos emblemas e esculturas ligadas à realeza, como é o caso dos bancos. Os estudiosos revelam a respeito dos objetos de arte dos Luba:

Dentre esses artefatos destaca-se a produção de elaborados bancos, objetos que se imagina fazerem parte exclusivamente do mobiliário, mas na verdade são um dos mais importantes emblemas da realeza luba. Em muitos casos, eles são tidos como um receptáculo do espírito de um rei já falecido, e estes não têm, portanto, uma função prática. Os bancos são emblemas tão potentes que muitas vezes são mantidos em locais secretos. Ele é geralmente mostrado ao público apenas em raras ocasiões, como num cortejo, em que é carregado e exibido pelos membros da corte ou num momento de investidura de

um rei, onde aparece como mais uma dentre muitas insígnias do seu poder (BEVILACQUA; SILVA, 2015).

Existem ao menos dois tipos de bancos luba: um feito a partir de duas plataformas redondas ligadas por quatro suportes curvados e com entalhes em padrões geométricos na madeira e outro em forma de cariátide, com a presença de uma ou duas representações femininas segurando o assento, como os expostos na figura a seguir:



**Figura 10.** Bancos luba. Coleções do Museu Afro Brasil, São Paulo e Museu de Tervuren, Bélgica.

Segundo Bevilacqua e Silva (2015), os bancos com figuras femininas remetem ao espírito de pessoas soberanas do passado e, para se tornarem receptáculos de espíritos ancestrais, as mulheres esculpidas devem apresentar determinados atributos capazes de potencializar a comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo ancestral. Tais características, presentes nos bancos da figura acima, podem ser vistas nos penteados, na expressão facial de sabedoria e serenidade e, assim como nas peças de outras sociedades africanas, nas escarificações em torno do umbigo, simbolizando uma

marca de identidade e hierarquia. Também não é por acaso o fato de serem mulheres e não homens a sustentarem os assentos emblemáticos: devido ao povo Luba ser de linhagem matrilinear, é sobretudo a figura feminina da senioridade que avaliza as ações dos membros do grupo e de sua chefia. Tal aspecto está expresso no trecho:

Para os Luba e para a maioria dos povos da África Central, uma pessoa pertence à família de sua mãe. Um homem torna-se chefe por ter herdado este cargo de seu tio, irmão de sua mãe. Por isso as mulheres são tão importantes, especialmente as que já morreram, tornando-se ancestrais. São elas que sustentam, de lá do outro mundo, o poder aqui na terra. É o apoio delas que faz com que todos reconheçam alguém como legítimo chefe. A prosperidade e a fertilidade do reino são o maior sinal de que as ancestrais o apoiam. Por isso se vê no banco esta ancestral, segurando com suas grandes mãos o banco do chefe (MAFRO, 2005).

Assim como existe a valorização de figuras femininas para representar a ancestralidade mítica dos povos, é possível perceber que o umbigo ganha destaque na estatutária simbólica da relação entre ancestrais e pessoas vivas no plano físico. Nesse sentido, o símbolo de centralidade, que remete à criação primordial, está no corpo da mulher: é o umbigo, por meio do cordão umbilical, o elemento capaz de manter a vida no ventre através da transmissão da energia conhecida nos valores comunitários africanos como *força vital*. Tida como parte da consciência social, essa força de origem divina inerente aos seres é uma espécie de vitalidade universal capaz de individualizar-se (LEITE, 1996). Num processo contínuo e infindável, passa a fazer parte e permanece nos seres para os quais é transmitida.

Isso significa que a força vital preexistente na criação não fecha a totalidade do processo ou de seus desdobramentos: ela é distribuída de um ente a outros, explicando a essência sagrada de todos os elementos do mundo natural, já que está presente nos reinos animal, vegetal e mineral e influencia a relação dos seres com a natureza. De acordo com Fábio Leite (1996), do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo, a vitalidade dos entes adquirida de seus criadores integra uma dimensão íntima dos seres e manifesta-se como parte específica de sua materialidade. No caso do ventre materno, a força vital da mãe e do pai é transmitida ao feto por meio do cordão umbilical e materializa-se no crescimento do bebê. Mesmo

com o corte do cordão no ato do nascimento, essa dimensão da vitalidade permanece na criança por toda a sua vida. E daí o umbigo estar diretamente associado à criação e ao poder vital, ganhando relevância nas representações femininas da ancestralidade de diferentes povos.

Também nas danças de umbigada, o umbigo é considerado o elemento central que carrega o simbolismo do sagrado, com significados relacionados à fertilidade e à vida. Considerado como “a primeira boca”, o umbigo simboliza troca de energia e remete à ancestralidade e à manutenção da vida no ventre materno. Para os batuqueiros e batuqueiras, o toque dos umbigos reorganiza o universo, o colocando em seu eixo, ou seja, em seu centro. E essa é a explicação das restrições da dança: por se tratar de um movimento sagrado, não podem umbigar entre si homens com homens, mulheres com mulheres, irmãos, pais/mães com seus filhos e filhas ou comadres e compadres, por exemplo, pois tal ato representa um desrespeito à lei da fertilidade que só poderia se dar entre homem e mulher num contexto não incestuoso. Antonio Filogenio de Paula Junior, batuqueiro e mestre em Educação citado anteriormente no presente trabalho, assim descreve a importância do umbigo para as manifestações culturais que realizam o ato de dar umbigadas:

Quando estamos no ventre materno o nosso primeiro canal de alimentação é pelo umbigo. O cordão umbilical é o nosso conector com a fonte que nos mantém vivos. Em algumas das tradições das culturas bantas (macro grupo etnolinguístico presente principalmente nas regiões central e sul do continente africano), representa também uma fonte permanente de alimentação espiritual que ajuda no equilíbrio do ser com ele mesmo, com a comunidade e no mundo. Essa cosmovisão (maneira de perceber o mundo em sua totalidade) é presente também em outras culturas, entre elas a indiana, na qual a respiração abdominal é enfatizada como forma de concentração de energia física e espiritual. Nas tradições bantas que se fazem representar no Brasil em um vasto universo de culturas afro-brasileiras, entre elas o batuque de umbigada do oeste paulista, o ato de dar umbigadas entre um homem e uma mulher tem uma conotação simbólica da harmonia e equilíbrio das energias e potências que se complementam e geram a vida. Nesse sentido, elas se alimentam mutuamente e com isso organizam o caos. O ato de umbigar nas tradições bantas é uma forma de manter vivo o sentido da existência em sintonia com o todo, com a natureza. Além de promover a alimentação permanente com aquilo que está na ancestralidade, com o segredo, o mistério que somente pode ser

vivido e celebrado por quem está devidamente alimentado (PAULA JUNIOR, 2015, pp. 43-44).

Muitas vezes, nas falas dos batuqueiros e batuqueiras mais velhas, ouve-se repetidamente que “batuque é dança de respeito”. Como vem sendo discutido, a insistência na afirmação se justifica, pois o clímax dos movimentos corporais na dança do batuque – a umbigada – historicamente foi associado ao seu caráter de sensualidade. No entanto, as referências ao aspecto sensual da dança muitas vezes se deram de forma deturpada, como se tal característica fosse negativa, sinônimo de imoralidade ou depravação. Nos relatos dos colonizadores, a umbigada era a expressão máxima da lascívia e obscenidade, como se pode ver no trecho a seguir da obra *De Benguella às terras de Iácca*, de Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens:

Dos grupos, em redor, saem alternadamente individuos, que no amplo espaço exhibem seus conhecimentos coreographicos, tomando atitudes grotescas. Por via de regra são estas representadas por mimica erotica, que as damas, sobretudo, se esforçam por tornar obscena, sem graça, sem *cachet*, vergonhosamente indecente, e só propria para inflamar os obtusos bestuntos dos devassos senhores. Após tres ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dansarino por dar com o proprio ventre na primeira *nynpha* que lhe parece, saindo esta a repetir scenas identicas (CAPELO; IVENS, 1881, p. 64).

A citação em tela revela o olhar atravessado por um sem número de preconceitos dos autores do relato de viagem, refletindo o racismo escancarado da época: nas expressões “atitudes grotescas” e “obtusos bestuntos”, que pode ser entendida por estúpidos sem inteligência, percebe-se o quanto a representação dos corpos negros era violenta. O trecho em questão também reforça outra faceta da sociedade colonial: a misoginia. Ao mencionar que os conhecimentos coreográficos dos negros africanos eram representados por “mímica erótica” que especialmente as mulheres se esforçavam para tornar “obscena” e “vergonhosamente indecente”, própria para inflamar os homens, compreendemos a articulação entre o racismo e o sexismo, prontamente reproduzida numa obra financiada pelo governo português, editada pela Imprensa Nacional, traduzindo os valores do colonizador na época.

A insurgência dos batuqueiros e batuqueiras contra esse tipo de representação em relação à dança do batuque configura o presente enunciativo reivindicado por Homi Bhabha (2013): no lugar da cultura como enunciação, abre-se o espaço para diferentes narrativas, em que o outro subalternizado transforma-se em sujeito de sua história e relata sua experiência. Mostrando como os relatos enviesados sobre um possível caráter lascivo da umbigada não têm fundamento, o sempre lembrado batuqueiro capivariano Romário Caxias dizia:

Dança de batuque é a dança mais respeitosa que tem, mais do que baile. Porque baile, a gente vai dançar todo agarradinho; batuque, não. Irmão não com bate umbigada com irmã, filho não bate com filha, nem com tia. Não pode bater comadre e compadre, não bate... Não viu a moda que Anecide<sup>34</sup> cantou, “onde comadre deita, compadre não pode deitar”? Batuque é muito mais respeitoso do que a turma pensa. Quem está dentro não tem malícia; maliciosos são os que estão de fora olhando. É só participar uma vez pra ver que não tem malícia nenhuma na dança de umbigada (CAXIAS, 2015, p. 42).

Caxias menciona a malícia dos olhares de quem desconhece as simbologias próprias do batuque de umbigada, reiterando o valor da experiência para compreender o respeito da dança. Pode parecer contraditório afirmar que esse respeito seja demonstrado no fato de irmãos não poderem umbigar entre si, nem filhos com os pais ou mães, compadres e comadres, tios e tias com sobrinhos e sobrinhas ou pessoas do mesmo sexo. Ora, se não tem caráter sexual, porque a proibição? Como temos abordado, no caso do batuque de umbigada a restrição é explicada pelas simbologias do umbigo na dança, relacionadas à união das forças vitais masculina e feminina envolvidas na criação, as quais não podem entrar em desequilíbrio, pois tal situação seria uma forma de interferir nas leis de funcionamento do mundo natural.

Ainda em relação às convenções próprias do batuque, algumas podem parecer machistas ou sexistas se consideradas as dinâmicas sociais da atualidade, como por

---

<sup>34</sup> A grafia do nome de Anecide em trabalhos acadêmicos e CDs é relativamente controversa. Enquanto alguns materiais grafam *Anecide*, talvez seguindo a sonoridade do nome adotada no interior paulista, outros seguem a grafia que consta na documentação oficial da mestra, *Anicide*. Nesse trabalho, escolho a segunda opção.

exemplo, a preferência por homens iniciarem as celebrações no toque dos tambores e mulheres serem as principais responsáveis pela cozinha durante as festas batuqueiras. As explicações para as situações mencionadas serão dadas no segundo capítulo do presente trabalho, quando discutirei a construção do gênero para as sociedades tradicionais africanas e para o contexto ocidental moderno. Por enquanto, cabe comentar que me parece uma forma de anacronismo questionar certas convenções de grupos de tradição sem conhecer as motivações das práticas adotadas nesses grupos. Corre-se o risco de uma apropriação indevida que, ao tentar sugerir mudanças, pode desrespeitar dinâmicas próprias dos sujeitos envolvidos nas manifestações. Isso não impede o diálogo sobre alguns aspectos e a proposição de adequações a novas perspectivas, mas antes, deve-se buscar o entendimento de como funciona o grupo e como se dão suas simbologias, a fim de respeitar as características que lhe são peculiares.

Além disso, mesmo se caracterizando como uma manifestação tradicional, o batuque não parou no tempo. Atualizações foram acontecendo nas formas próprias de autoinscrição dos corpos negros ali envolvidos, às quais Achille Mbembe (2001) chama de *práticas de self*. Antes, nos batuques das fazendas, as crianças ficavam separadas dos adultos por uma cerca e não podiam dançar. Hoje se entende que elas são fundamentais para a constante reatualização da tradição. O próprio fato de Anicide Toledo ser a primeira mulher a cantar e compor modas do batuque, mais de 30 anos atrás, num contexto em que o ato não era permitido, representa uma reinvenção da manifestação. O movimento de permanências e impermanências experienciado no batuque de umbigada remete ao pensamento mbembiano, quando ele menciona as formas “móveis, reversíveis e instáveis” com que os africanos estilizam suas práticas, considerando a movimentação diaspórica e a reconfiguração dos costumes africanos em territorialidades esfaceladas. Sobre a questão, o filósofo camaronês diz:

A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as *práticas do self*. Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis, e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na

geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando (MBEMBE, 2001, p. 199).

A proposta de Mbembe contraria a ideia de uma temporalidade linear para as tradições, sujeitas sempre a mudanças e reatualizações. Associando tal pensamento à questão específica da permissão para umbigar no batuque, é possível entender o movimento de instabilidade por meio de um exemplo prático: hoje é bastante comum, nos eventos batuqueiros, convidarmos as pessoas presentes a se juntarem a nós na dança. Nesses momentos, não se questiona o grau de parentesco ou o gênero de quem se dispõe a participar: pais e mães umbigam com suas crianças, mulheres umbigam com mulheres, homens com homens. A situação lembra um provérbio presente na obra *Cosmologia dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência*, de Bunseki Fu-Kiau, traduzida para o português por Tiganá Santana Santos em sua tese de doutorado publicada em 2019. Na língua *kikongo*, tal provérbio diz: **Kânda kabelanga nzèza ko**, ou o mesmo que “a comunidade não é hostil a um estranho. A comunidade dá boas-vindas a todos os seres humanos, desde que não se atrevam a interferir nas suas práticas/princípios sociais básicas/os” (FU-KIAU, 1980 *apud* SANTOS, 2019). Isso quer dizer que ao convidarmos pessoas externas para a dança, temos a compreensão de que elas não fazem parte do sistema do batuque, são visitantes e, no momento em que dançam sem conhecer as regras pertinentes aos batuqueiros e batuqueiras, não pretendem interferir nas práticas próprias da umbigada, apenas estão aproveitando a oportunidade de participar, pois são bem-vindas ali.

Assim, as restrições de parentesco e sexo dos dançantes são atinentes e respeitadas pelos membros e membras dos grupos batuqueiros, e mesmo que pareçam não fazer sentido para algumas pessoas são parte do funcionamento da manifestação, tendo fundamento em seus significados simbólicos. Além disso, nada impede o surgimento de variações inspiradas no batuque de umbigada, em que outras formas de fazer sejam convencionadas e adotadas. O caráter respeitoso a que batuqueiros e batuqueiras se referem deve continuar.

As discussões feitas até aqui são pertinentes, pois, na maior parte das vezes, as incompreensões sobre a umbigada surgem de percepções morais construídas no seio da branquitude colonizadora racista e do maniqueísmo cristão, com sua ideia permanente de pecado associada às manifestações profanas. Tais visões, amplamente disseminadas no Brasil, se traduziram historicamente em ações que sempre tentaram silenciar as vozes e práticas da negritude, sem se interessar em compreender os fundamentos que as regem. Daí a importância de contextualizar, nesse trabalho, a manifestação da umbigada e explicar suas simbologias, bem como analisar as diferentes compreensões sobre o corpo no pensamento ocidental e para sociedades africanas. A seguir, o segundo capítulo discutirá os aspectos levantados.

## **CAPÍTULO II - OS CORPOS BATUQUEIROS NA PERSPECTIVA DO MULHERISMO AFRICANA: OUTRAS COSMOPERCEPÇÕES PARA AS RELAÇÕES SOCIAIS**

*“Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança.  
E por que não haveríamos de falar como as crianças?  
Mas o homem desperto, aquele que sabe, diz: “Eu sou todo corpo e nada mais.  
A alma é apenas designativo de qualquer coisa no corpo.”*

(NIETZSCHE, *Assim falou Zaratustra*, 2009)

### **A visão biológica da diferença e o corpo generificado do Ocidente**

Algumas das definições do verbete ‘corpo’ no dicionário online Oxford (2020), como “1.(*anatomia*) estrutura física de um organismo vivo (esp. o homem e o animal), englobando suas funções fisiológicas” ou no sentido figurado de “5. materialidade do ser; carne” apontam para a compreensão de que os significados atribuídos a esse substantivo costumam ser apresentados como se o corpo fosse a oposição ao espírito ou à mente, numa acepção que coloca a biologia num lugar privilegiado. Em artigo que discute o corpo nas teorias ocidentais e os sujeitos africanos, a professora de sociologia e pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2002) analisa como tem credibilidade nas sociedades do Ocidente a noção de que diferença e hierarquia são biologicamente determinadas, mesmo entre cientistas sociais, fazendo da ideia de diferença uma categoria de degeneração.

Firmando um diálogo com os pesquisadores responsáveis por traçar a genealogia da visão sobre a degeneração no pensamento europeu, Oyěwùmí revela como essa noção definiu, sobretudo no século XIX, dois tipos de diferença, uma científica e uma moral, nas quais os exemplos desviantes da norma estabelecida socialmente são considerados inferiores. Segundo a professora, uma das consequências da ideia de degeneração como “desvio do tipo original” é o fato de pessoas em posição de poder julgarem imperioso afirmar sua biologia como superior em relação aos “Outros” desviantes, vistos como geneticamente inferiores, o que justificaria sua posição social menos favorecida. Para Oyěwùmí, o entendimento fruto de tal concepção é de que a sociedade é constituída por corpos marcados pela

diferença, seja de gênero, raça ou classe, percebendo o corpo ora como metonímia para biologia, ora se referindo à fisicalidade privilegiada na cultura ocidental.

Assim, na lógica própria dada ao corpo nas sociedades ocidentais modernas, considerando a noção da degeneração a partir da diferença, parece ser possível supor o lugar social ou as crenças das pessoas apenas visualizando seus corpos, sendo o lugar de cada um no mundo relacionado diretamente a uma concepção advinda do olhar. Na dimensão do corpo político, por exemplo, se acaso um tipo desviante ousa romper as prescrições desses lugares predeterminados socialmente, há o risco da punição por vezes espetacularizada – exemplos são os escravizados que eram açoitados publicamente ou revolucionários que tiveram suas cabeças decepadas para “ensinar” aos demais onde cada um deve estar ou como deve se comportar. Também aqui a visão ganha destaque, denotando a intenção de mostrar quem está no poder e quem deve ser castigado. A lei social então é ‘corporalizada’, transformando os corpos em textos a serem decifrados a partir das mensagens que transmitem, cujos significados e funções são socialmente identificáveis dentro de um sistema (GROSZ, 1994). Dessa forma, é o *olhar* sobre a materialidade visível do corpo que constitui a interpretação sobre ele pelo Ocidente. Sobre tal aspecto do pensamento europeu e seu contraponto em outras culturas, Oyèrónké Oyěwùmí diz:

A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar. Diferentes abordagens para compreender a realidade, então, sugerem diferenças epistemológicas entre as sociedades. Em relação à sociedade iorubá, que é o foco deste livro, o corpo aparece com uma presença exacerbada na conceituação ocidental da sociedade. O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos (OYẸWÙMÍ, 2002, p. 3).

Se associarmos as palavras da pesquisadora nigeriana à experiência estudada nessa pesquisa de doutorado, o batuque de umbigada, é possível entender porque historicamente houve várias tentativas de silenciamento dos corpos batuqueiros. Ora, o olhar ocidental sobre tais corpos sempre fora atravessado pela lógica colonial, que os via (e ainda vê em grande medida) como tipos desviantes da norma e, portanto, passíveis de serem punidos. Foi essa visão a responsável por fazer com que os batuques, desde os anos 1700, fossem censurados por militares em diferentes regiões do Brasil, com referência à prática batuqueira como sinônimo de “folgedos diabólicos” e lascivos que deveriam ser pouco a pouco destruídos por ferirem os bons costumes, segundo apontam documentos históricos dos Estados da Bahia, Minas Gerais e Pernambuco, por exemplo. José Ramos Tinhorão (2012), analisando alguns dos documentos citados, faz menção a uma portaria de 16 de março de 1735, expedida na Bahia, com ordem de que o capitão do terço de Henrique Dias, de nome Manuel Gonçalves de Moura, realizasse uma batida policial nas terras dos frades beneditinos no bairro do Cabula, em Salvador, a fim de examinar onde ocorria a prática dos lundus (nesse caso, calundus<sup>35</sup>) e prender todas as pessoas que se encontrassem no exercício da dança ou assistindo a ela, levando-as para a cadeia da cidade junto com os instrumentos porventura encontrados. Segundo o pesquisador, a intenção da portaria era de reprimir uma solenidade religiosa negra frequentada por brancos: Tinhorão indica que a situação era vista como problema pelas autoridades da época, pois acreditavam ser a mistura entre a sociedade branca e os escravizados um mote para a mudança dos costumes conservadores que defendiam. Ou seja, a ideia da degeneração estava atuando para delimitar o lugar de pessoas negras e o de pessoas brancas, diferenciando-as pela cor de suas peles. De acordo com o estudioso, as perseguições continuaram ao longo do século XVIII, quando as autoridades começaram a fazer a distinção de quais danças deveriam ser permitidas e quais seriam proibidas:

Quando, afinal, pelo correr do século XVIII, as autoridades começaram a distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era culto religioso daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os

---

<sup>35</sup> Como abordado no primeiro capítulo, os calundus eram danças de cunho religioso, enquanto os lundus eram danças de umbigada que tinham caráter profano. A autoridade que expediu a portaria confundiu as duas expressões artísticas negras.

campos começaram a ser delimitados. E, assim, ao mesmo tempo que as cerimônias religiosas passaram a ser realizadas em locais abertos às escondidas na mata – o que explica o nome de *roça* ainda hoje usado na Bahia para os terreiros de candomblé –, os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural puderam ganhar, afinal, o caráter oficialmente reconhecido de local de diversão (TINHORÃO, 2012, p. 55).

No entanto, apesar do reconhecimento oficial das danças profanas e sua separação daquelas de cunho religioso, situações de proibição dos batuques como um todo continuaram a ocorrer, até mesmo no século XX. No caso específico do batuque de umbigada e as tentativas de silenciamento da prática no interior paulista, os pesquisadores Bueno, Troncarelli e Dias (2015) contam como se deu a instauração de um processo policial com o objetivo de acabar com o batuque em meados dos anos 1950, em paralelo com a expulsão de pessoas pretas do centro da cidade de Rio Claro (SP) e seu deslocamento forçado para a periferia do município. Com base nos relatos do historiador Paulo Sérgio Moura Rodrigues, do grupo Banzo de Cultura e Meio-Ambiente, em atuação há mais de 30 anos na cidade, os autores revelam que a prática do batuque (ou tambu, como denominam na obra) já vinha tendo problemas com a administração local desde 1932, sendo que as festividades batuqueiras foram retiradas do largo da Igreja de São Benedito – localizada no centro e antes administrada por pessoas negras, que aos poucos foi sendo ocupada por brancos – para passarem a ocorrer na praça São Roque, um local bem mais distante. Segundo Rodrigues, com a chegada de um senhor italiano de nome Bótimo à administração, houve a eliminação de outro espaço central antes denominado Largo 13 de Maio e completou-se a história, com repressão policial ao batuque de umbigada e a consequente retirada dos pretos e pretas do lugar, que se viram obrigados a se concentrarem num único bairro periférico, conhecido como Buraco Quente. O processo é bastante similar ao regime de segregação do *apartheid*, que esteve em vigor na África do Sul até o ano de 1994.

Já em Capivari (SP), o antepassado batuqueiro Romário Caxias contava que as tentativas de repressão e controle ao batuque de umbigada envolviam o pedido de alvará na delegacia (atualmente é preciso solicitar autorização na Secretaria de Cultura) para realizar algum festejo na zona urbana, com horário de início e término, o

que não era necessário caso o batuque fosse acontecer na zona rural. Caso houvesse qualquer descumprimento, as autoridades policiais encerravam a festa, situação que fez o mestre batuqueiro piracicabano Antônio Manoel, conhecido como Plínio (antepassado), escrever na época uma moda com os dizeres:

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

*A festa tava tão bão  
O delegado fez parar  
O delegado fez parar*

(moda de mestre Plínio)

Também no município de Tietê (SP) houve um batuque bastante polêmico na noite de 15 de maio de 1943, que contou com a presença do sociólogo francês Roger Bastide e uma equipe de alunos e professores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, entre eles o célebre crítico literário Antonio Candido, convidados pelo professor de música tieteense Afonso Dias. Negro e filho de um delegado da cidade, Dias registrou vários momentos do batuque de umbigada em Tietê entre os anos de 1939 e 1943, todos arquivados no museu Cornélio Pires, localizado no município. Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015), o maestro fora criticado por setores médios da sociedade de Tietê, bem como por religiosos, perturbados com o fato de o batuque em questão ter sido realizado no centro da cidade, assim como ocorreu em Rio Claro. O relato conta que o mais aborrecido com o acontecimento foi o vigário local, forte conservador e principal solicitante de que o batuque fosse permitido apenas em locais afastados da zona urbana. Por sua vez, Antonio Candido empreendeu uma rápida pesquisa na cidade, na semana posterior ao episódio, cujos resultados foram expressos no artigo *Opinião e classes sociais em Tietê* ([1947] 2018). Nesse estudo, Candido ressalta que naquela época já eram realizados poucos batuques na cidade, e nunca no centro, sendo aquela a primeira ocasião permitida e com o comparecimento de autoridades. Também aponta o fato de o vigário esforçar-se para impedir as danças afro-brasileiras na cidade, consideradas por ele escandalosas e imorais, bem como de terem notado, desde o momento de

ocorrência da festa, “movimentos de desagrado por parte de vários tieteenses, seja por motivos morais, seja por orgulho local, ferido pela possibilidade dos visitantes menosprezarem uma cidade ‘em que se dança batuque’” (CANDIDO, [1947] 2018, p. 140).

O crítico literário fez breves considerações sobre a estratificação social de Tietê, dividindo as classes num esquema simples, de nomes I, II (a e b) e III, e considerando as opiniões de diferentes sujeitos acerca do fato de o batuque daquela noite de sábado ter-se realizado na área central da cidade. Dentre tais análises, chama a atenção os movimentos de repulsa contra o batuque, vindos especialmente da classe média (II), especialmente aquela porção ainda em ascensão e composta em grande parte por mestiços que buscavam se assemelhar aos hábitos e atitudes da classe social mais elevada e temiam ser confundidos com o grupo social mais simples, em sua maioria os próprios negros batuqueiros. Partindo das informações dos relatos revelados por Candido, o seguinte trecho merece destaque:

As restrições partidas da Classe I, que não registrei diretamente, mas de que tive notícia, se manifestaram fracamente, consistindo sobretudo em estranheza: “O que quererão esses moços de São Paulo com o batuque?”; “Será que batuque serve para alguma coisa?” (eis o tipo de reação mais pronunciada). Na II, pelo contrário, ouvi censuras amargas e observei movimentos acentuados de repulsa, devidos, na maioria, ao sentimento de orgulho local mortificado (“será que não há nada melhor para mostrar em Tietê?”), de dó pelos batuqueiros (“é o cúmulo fazer esses pobres negros de palhaços”), de moral ofendida (“pouca vergonha, ir ver negro dar umbigada”) (CANDIDO, [1947] 2018, p. 142).

É interessante notar que todos os episódios mencionados tiveram relação com o preconceito racial advindo do olhar degenerativo: especialmente nas frases de repulsa ouvidas por Candido, como “será que não há nada melhor para *mostrar*” ou “pouca vergonha, ir *ver* negro dar umbigada”, fica perceptível o quanto o sentido da visão é valorizado para promover a diferenciação dos corpos a serem respeitados ou não e para definir os locais que tais corpos devem ou não acessar. O olhar colonial da degeneração se incomoda ao ver o Outro ocupando o espaço que acreditava estar destinado somente para si.

Ao não perceber os conhecimentos produzidos por aqueles corpos dançantes, capazes de gerar agenciamentos para além do visual, pode-se concluir o quanto o olhar, tão valorizado no pensamento do Ocidente, oferece uma compreensão limitada dos fatos – os olhos que viam corpos pretos escravizados dançando e cantando livremente não eram capazes de perceber os não ditos simbólicos daqueles movimentos (e sequer se deram ao trabalho de tentar entender); os olhos que viam homens e mulheres negros e negras no centro das cidades, ambiente destinado a pessoas brancas de outra classe social, não eram capazes de reconhecer as memórias ancestrais ancoradas<sup>36</sup> nos corpos daqueles que já foram reis e rainhas em outros tempos. Quando Oyèrónké Oyěwùmí (2002) afirma ser o olhar um convite para diferenciar, tensionando as ideias de “cosmovisão” para o pensamento ocidental e “cosmopercepção” para outras culturas, isso deixa implícito que no Ocidente há um padrão definidor de humanidade – normalmente homem, branco, rico, morador de grandes centros urbanos – e quanto mais distante o Outro estiver em relação a esse padrão mensurado pelo olhar, menos ele será digno de ter reconhecido seu caráter humano. Na escala visual de degeneração, pessoas não brancas, principalmente indígenas e pretas, estão tão distantes do padrão definidor que sequer são consideradas em sua humanidade.

Na esteira das discussões sobre o olhar diferenciador, mais um ponto abordado pela professora nigeriana é o fato de que “a história das sociedades ocidentais tem sido apresentada como uma documentação do pensamento racional em que as ideias são enquadradas como agentes da história” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 4). Sob tal aspecto, os corpos seriam o lado fraco da natureza humana em detrimento da mente, numa oposição cartesiana na qual o corpo seria uma armadilha da qual se deve racionalmente escapar. É como se a “ausência do corpo” fosse uma condição para o pensamento racional. Nessa divisão, grupos como povos primitivos, africanos, judeus, mulheres e todos os que estão fora do padrão foram ‘corporalizados’ em diferentes momentos da história ocidental, por serem vistos como não racionais, dominados pelo instinto e sentimentos. Vale notar que nos documentos produzidos pelas autoridades contra a prática do batuque, muitas vezes havia referência aos movimentos corporais

---

<sup>36</sup> Expressão inspirada no livro *Memórias ancoradas em corpos negros* (2015), da professora Maria Antonieta Antonacci.

dos batuqueiros e batuqueiras como animalizados, bem como parecia haver uma repulsa especial às mulheres, sempre colocadas como lascivas e imorais e representadas em diversas situações de forma hipersexualizada, com os seios à mostra ou algo parecido.

Em continuidade, Oyèrónké Oyěwùmí faz perceber como a cosmovisão ocidental parte de uma espécie de determinismo biológico para filtrar o conhecimento sobre a sociedade, dividindo-a muitas vezes segundo critérios como a presença ou ausência de órgãos como um pênis, o tamanho do cérebro ou a cor da pele. É um tipo de pensamento denominado pela socióloga da Universidade Stony Brook como “raciocínio corporal” ou “interpretação biológica do mundo social” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 7), no qual explicações sobre categorias sociais estão relacionadas a determinações biológicas, responsáveis por criar imaginários coletivos como, por exemplo, pessoas negras serem “naturalmente” associadas à criminalidade e brancas predispostas à liderança, ou ainda a noção de que mulheres representam o “sexo frágil”, devido às suas características físicas. A argumentação é promovida a partir do mito socrático explicado a Gláucon para designar a composição dos corpos, em que Deus teria moldado algumas pessoas com ouro e essas gozariam de maior honra, podendo exercer comando; outras seriam feitas com prata a fim de exercerem auxílio às primeiras e outras seriam compostas com bronze, para atuarem como lavradores e artesãos, mas jamais líderes. Sendo perguntado por Sócrates se as pessoas acreditariam na história, Gláucon responde que seria impossível fazer as gerações contemporâneas a ambos acatarem a ideia, mas as gerações futuras poderiam ser levadas a acreditar nela<sup>37</sup>. Nesse ponto, Oyěwùmí reflete sobre o engano do interlocutor, pois, na prática, o mito de quem nascera para governar sempre esteve vigente na sociedade ocidental, sendo que no caso das mulheres, já eram excluídas em qualquer um dos grupos categorizados e tinham seu acesso negado a diversas posições, sobretudo as de liderança.

Assim, é possível amarrar as ideias do olhar calcado na diferença física e a oposição cartesiana entre corpo e mente com a questão do gênero. De fato, o olhar degenerativo do Ocidente é também um olhar historicamente generificado. No

---

<sup>37</sup> O diálogo completo pode ser acessado na obra *A República*, de Platão (1965, III, 415d).

entanto, no pensamento europeu a cosmovisão determinista inspirada na biologia cria um paradoxo ao esbarrar nesse último quesito: mesmo que a sociedade seja habitada por corpos, vistos sob suas diferenças, somente mulheres são corporificadas, enquanto homens são “mentes caminhantes”. A cosmovisão sobre o corpo feminino é atravessada por discursos fundados por homens, majoritariamente, e representa, desde a Grécia Antiga aos fundamentos bíblicos, uma relação de poder entre os gêneros masculino e feminino. Para comprovar a afirmação, basta considerar frases como a de Platão – “o útero é um animal que vive nelas...”, reforçando o discurso que coloca o corpo da mulher como mero reprodutor, com um útero ávido por procriar; ou como a do médico Hipócrates – “a semente macha é mais forte que a semente fêmea”, em diálogo com a ideia platônica de que o homem é o produtor e a mulher seria apenas a reprodutora; ou ainda, a declaração de Aristóteles – “o primeiro desvio é o nascimento de uma fêmea”, afirmando por meio da visão degenerativa que o corpo da mulher é mais fraco e seu cérebro é menor, sugerindo ainda a conclusão de que mulheres são inferiores aos homens<sup>38</sup>. O discurso bíblico vem corroborar o pensamento, ao se juntar ao discurso filosófico e dá-lo ainda mais vigor por meio da narrativa de Adão e Eva, em que esta é a pecadora, responsável pelo destino trágico dos dois no paraíso. O próprio sangramento menstrual era lembrado na Igreja como símbolo da impureza feminina, sendo que no período do ciclo as mulheres eram proibidas de frequentar o templo, pois se acreditava na mácula causada pelo toque delas em dias de menstruação. O pecado original também é retomado continuamente pelo uso do véu, como uma marca da vergonha de Eva a ser sempre lembrada. Por muito tempo, o discurso bíblico apontou o corpo da mulher como a verdadeira encarnação do mal (COLLING, 2015).

As considerações feitas até aqui manifestam ser o corpo uma categoria central para a explicação da história e do pensamento europeu, e é o discurso feminista que contribui para explicitar “a natureza generificada (e, portanto, corporificada) e androcêntrica de todas as instituições e discursos ocidentais” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 9). Nesse quadro, os enunciados proferidos por um corpo masculino gozam de

---

<sup>38</sup> As referências das frases citadas podem ser encontradas no trabalho de Ana Maria Colling (2015), professora na Universidade Federal de Dourados (UFGD) atuante na Cátedra da Unesco – Diversidade Cultural, Gênero e Fronteiras. O artigo em questão foi referenciado no final desta tese.

credibilidade, enquanto o mesmo não é válido para o corpo feminino. É importante perceber, ainda, que a credibilidade não está associada somente ao gênero, mas também ao padrão definidor de humanidade que soma outras características para a degeneração, como já discutido. De todo modo, o corpo generificado tem fundamental importância na forma como a sociedade ocidental foi construída, estabelecendo grande parte do *modus vivendi* desde a antiguidade até a modernidade, calcado na cosmovisão da diferença e da hierarquia:

Diferenças e hierarquias, portanto, estão consagradas nos corpos; e os corpos consagram as diferenças e a hierarquia. Assim, dualismos como natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são variações sobre o tema dos corpos masculinos/femininos hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro [...] A constante nessa narrativa ocidental é a centralidade do corpo: dois corpos à mostra, dois sexos, duas categorias persistentemente vistas – uma em relação à outra. Essa narrativa trata da elaboração inabalável do corpo como o local e causa de diferenças e hierarquias na sociedade. No Ocidente, desde que a questão seja a diferença e a hierarquia social, o corpo é constantemente colocado, posicionado, exposto e reexposto como sua causa. A sociedade, então, é vista como um reflexo preciso do legado genético – aqueles com uma biologia superior são inevitavelmente aqueles em posições sociais superiores. Nenhuma diferença é elaborada sem corpos posicionados hierarquicamente. (OYĖWÙMÍ, 2002, pp. 10-11).

Considerar tais afirmações é perceber a aplicabilidade no pensamento ocidental da premissa freudiana: a anatomia é o destino. Mesmo tendo havido mudanças ao longo da história a respeito de como o sexo foi compreendido e representado, bem como os símbolos associados a ele e as alterações nos seus significados, ainda persiste a centralidade do corpo na construção das categorias sociais, a partir de concepções biológicas que forjam uma ideia binária e hierárquica a opor corpos de homens e mulheres. Uma contrariedade a essas ideias vem da importante noção surgida no início da pesquisa feminista de segunda onda, refutando o determinismo biológico: é a compreensão de que o gênero é socialmente construído. Segundo tal entendimento, machos e fêmeas deveriam ter suas diferenças pautadas em práticas sociais e não na biologia. Assim, o sexo é visto como a categoria natural e o gênero uma construção social a partir do natural, sendo que as concepções

biológicas e sociais podem ser separadas e sua aplicabilidade se dá de maneira universal. Para Oyèrónké Oyěwùmí, contudo, a pretensa separação entre o determinismo biológico e o construcionismo social parece deslizar quando pensamos que o corpo está na base de ambas as categorias, sexo e gênero, na cosmovisão ocidental. De acordo com a pesquisadora nigeriana, o social e o biológico acabam sendo faces de uma mesma moeda, pois “quando categorias sociais como gênero são construídas, novas biologias da diferença podem ser inventadas” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 12) e se acaso alguma explicação pautada na biologia é tida como convincente, as categorias sociais extrairão sua legitimidade e questionarão seu poder.

A filósofa e professora estadunidense Judith Butler, no primeiro capítulo da obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), analisa a relação entre sexo, gênero e desejo, refletindo acerca de como a sexualidade tem sido construída a partir de discursos e do poder, num regime em que tal poder se mostra heterossexista e falocêntrico. Butler questiona como se dá a construção do gênero na cultura e afirma haver limites para as configurações imagináveis e realizáveis deste, estabelecidos por um discurso cultural hegemônico pautado no binarismo como base da racionalidade universal<sup>39</sup>. A professora assume, diante disso, o fato de a coerção tomar parte no que a linguagem constitui como “o domínio imaginável” do gênero, dentro dos limites analíticos de experiências discursivamente condicionadas. Ao discorrer sobre tais possibilidades analíticas, Butler aponta:

Embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um “fator” ou “dimensão” da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma “marca” de diferença biológica, linguística e/ou cultural. Nestes últimos casos, o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto. Algumas teóricas feministas afirmam ser o gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual. Outras, na senda de Beauvoir, argumentam que somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso, as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo. [...] Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, entretanto, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou

---

<sup>39</sup> Aqui, cabe refletir até que ponto a ideia de racionalidade “universal” não se confunde com a ideia de racionalidade “ocidental”.

antropológicas que compreendem o gênero como uma relação entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis (BUTLER, 2003, pp. 28-29).

Ao examinarmos as palavras de Judith Butler, percebemos os pontos de intersecção com as ideias expressas por Oyèrónké Oyěwùmí: com efeito, os limites discursivos para a construção da ideia de gênero também residem no fato de que, ao ser aplicado a pessoas marcadas pela diferença biológica, o significado do gênero está relacionado a corpos já delimitados por diferenciações binárias. Dessa forma, pode-se confirmar a asserção da socióloga nigeriana de que o corpo está na base das categorias de sexo e gênero, e isso dificulta uma separação entre construcionismo social e determinismo biológico. Por outro lado, ao ponderar sobre uma teoria social do gênero, Butler reforça seu ponto a respeito das experiências discursivas condicionadas assumidas para a compreensão do significado do termo, ao sugerir o deslocamento da noção universal de pessoa (assumida no Ocidente) para posições históricas e antropológicas situadas em contextos particularizáveis, nos quais o gênero passa a ser compreendido como uma relação entre sujeitos localizados socialmente.

Assim, se pensarmos numa perspectiva transcultural e num gênero de fato construído a partir das relações sociais, devemos considerar sociedades em que o binarismo entre Homem/Mulher não era uma questão, como muitas sociedades tradicionais africanas, por exemplo, justamente por elas não serem motivadas por uma cosmovisão de mundo como a do Ocidente. Nesse sentido, Oyèrónké Oyěwùmí (2002) reflete como a “bio-lógica” própria do pensamento ocidental acerca das diferenças sociais não é universal. Para a pesquisadora, sendo o debate sobre categorias sociais localizado discursivamente em contextos específicos, é um ato imperialista universalizar as questões ocidentais para outras culturas, assim como é infrutífero levar as discussões de gênero segundo a perspectiva do ocidente para culturas nas quais o corpo não serve como um modelo da sociedade, considerando que explicações biológicas não têm tanta importância no campo social para os povos pertencentes a essas culturas. Eis um exemplo: o significado das concepções sobre ser mulher ou homem é diferente entre culturas, mas muitas vezes, há uma suposição equivocada de que para todas elas a subordinação das mulheres é um fato, gerando uma contradição,

pois “a universalidade atribuída à assimetria de gênero sugere uma base biológica no lugar de cultural, uma vez que a anatomia humana é universal, enquanto que as culturas falam por meio de uma miríade de vozes” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 14). Assumir que o gênero é construído socialmente significa supor serem as concepções sobre o masculino e o feminino variáveis entre diferentes culturas, desafiando a visão imperativa biologizante e pensando em categorias mutáveis e desnaturalizadas de gênero. Dessa forma,

Se o gênero é socialmente construído, então não pode se comportar da mesma maneira no tempo e no espaço. Se o gênero é uma construção social, então devemos examinar os vários locais culturais/arquitetônicos onde foi construído, e devemos reconhecer que vários atores localizados (agregados, grupos, partes interessadas) faziam parte da construção. Devemos ainda reconhecer que se o gênero é uma construção social, então houve um tempo específico (em diferentes locais culturais/arquitetônicos) em que foi “construído” e, portanto, um tempo antes do qual não o foi. Desse modo, o gênero, sendo uma construção social, é também um fenômeno histórico e cultural. Consequentemente, é lógico supor que, em algumas sociedades, a construção de gênero não precise ter existido (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 14).

A percepção advinda das afirmações de Oyèrónké Oyěwùmí é a de que o olhar da diferença biologicamente determinada, muitas vezes responsável por conduzir a ideia da construção do gênero no Ocidente, não pode ser aplicado indistintamente para quaisquer culturas, contrariando a noção imperialista de universalidade do pensamento ocidental. Para diferentes sociedades não ocidentais são os fatos sociais em si que legitimam as relações sociais, e não a biologia. Usando o exemplo da sociedade *yorubá*, Oyěwùmí (2002) relata serem a gravidez e o parto “meros fatos biológicos” interessantes apenas em relação à procriação, bem como não há determinismo da anatomia quanto a quem pode ou não negociar no mercado ou tornar-se monarca – tratam-se de questões propriamente sociais. Isso significa que a ordem social *yorubá* e de vários outros grupos não ocidentais carece de um esquema diferente de leitura, capaz de fornecer percepções diversas do sistema binário que relaciona sexo e gênero como determinantes das relações. Situando a discussão para o contexto em que o objeto de estudo do presente trabalho está inserido, podemos

expressar o que Oyèrónké Oyěwùmí nos diz em outras palavras: o Ocidente não define nem é capaz de definir África. Então, somente concepções afroperspectivadas conseguem dar conta do esquema de leitura sobre as diversas relações sociais estabelecidas entre africanos, desde o continente até suas reverberações no contexto diaspórico, e o Mulherismo Africana é uma via possível para repensar e explicar tais questões. A próxima seção, portanto, procura discutir de que maneira essa possibilidade se viabiliza.

### **Mulherismo Africana e as relações sociais sob o paradigma da afrocentricidade**

Seguindo uma linha de pensamento que tem seu principal expoente nas ideias do pesquisador Cheikh Anta Diop, o professor afro-americano Molefi Kete Asante (2009) ao tecer considerações sobre o paradigma da afrocentricidade, ressalta como essa é uma questão de localização, haja vista a atuação dos africanos estar na margem da experiência eurocêntrica. Segundo Asante, os interesses europeus orquestraram muito da compreensão existente sobre diversas áreas do conhecimento, seja na história, economia, cultura, linguística, literatura ou política e, para reorientar os povos africanos para uma posição centrada, a afrocentricidade surge como uma redefinição radical, emergindo como processo de conscientização política sobre a *agência* desses povos. Diante de tal postura de redefinição, além das características mínimas de um projeto afrocentrado, Asante enfatiza o significado de “africano” no paradigma da afrocentricidade, afastando-se de uma noção essencialista baseada no sangue ou nos genes, isto é, fora da visão biológica valorizada no pensamento ocidental. Assim,

Muito mais do que isso, [africano] é um construto do conhecimento. Basicamente, um africano é uma pessoa que participou dos quinhentos anos de resistência à dominação europeia. Por vezes pode ter participado sem saber que o fazia, mas é aí que entra a *conscientização*. Só quem é conscientemente africano – que valoriza a necessidade de resistir à aniquilação cultural, política e econômica – está corretamente na arena da afrocentricidade. Não significa que os outros não sejam africanos, apenas que não são afrocêntricos. Assim, ser afrocentrista é reivindicar o parentesco com a luta e perseguir a ética da justiça contra todas as formas de opressão

humana. Em outro nível, falamos dos africanos como indivíduos que sustentam o fato de seus ancestrais terem vindo da África para as Américas, o Caribe e outras partes do mundo durante os últimos quinhentos anos. Há uma conexão africana interna, assim como uma conexão externa. Os que vivem hoje no continente constituem a conexão interna; os que vivem fora dele, a conexão externa. Os brancos do continente africano, que nunca participaram da resistência à opressão, dominação ou hegemonia branca são, com efeito, não-africanos. O fato de residir na África, por si só, não torna alguém africano. No final, argumentamos que a consciência, e não a biologia, determina nossa abordagem dos dados. É desse lugar que toda análise procede (ASANTE, 2009, pp. 102-103).

Quando afirma ser a análise afrocentrada procedente da consciência e não da biologia, Asante conduz à percepção de que estar centrado é conceber a própria existência a partir dos valores e elementos históricos, culturais e ancestrais que constituem as formas pelas quais se expressam as identidades africanas, enquanto o deslocamento ocorre quando a apreensão da realidade se dá por meio do centro de outro grupo, postura comumente imposta pelo imperialismo epistêmico ocidental. Como o povo africano foi deslocado de seu centro, um paradigma ético, estético e político afrocentrado precisa preceder qualquer avaliação das condições desse povo tendo como base a localização em África e suas diásporas.

É importante colocar que diferente do que os críticos à teoria da afrocentricidade apontam, tal paradigma não se confunde com algum tipo de “eurocentrismo às avessas” alicerçado numa corrente nativista. A afrocentricidade não se pretende universal nem busca uma hegemonia do pensamento africano como se todos os povos de África tivessem uma unidade identitária rígida. Pelo contrário, trata-se de uma postura que se coloca em diálogo com outras epistemologias e propõe um deslocamento do ponto de partida das análises históricas sobre África e a formação das sociedades africanas, tendo como base a conscientização dos sujeitos africanos do continente ou da diáspora da necessidade de construir agendas próprias, independentes dos círculos europeus. E é a partir da conscientização como povo não só dos processos de opressão a que africanos foram e são submetidos até hoje, mas também das possibilidades de vitória ante tais processos, que a afrocentricidade se torna o paradigma localizador dos povos africanos (em diáspora ou não) como sujeitos e agentes autoconscientes de sua própria história, de acordo com seus próprios

interesses humanos, não como vítimas ou dependentes de uma lógica ocidental para defini-los. A consciência torna-se, então, a chave para a reorientação e recentralização das pessoas africanas sobre sua própria *agência*, que não se satisfaz com manipulações ou definições externas, pois extrai das culturas e tradições africanas os critérios para uma autodefinição assertiva e positiva de sua história.

Similarmente, é possível refletirmos acerca do pensamento do filósofo Bunseki Fu-Kiau, quando ele afirma que para se conhecer verdadeiramente um sistema é preciso fazer parte dele. A partir da cosmologia negro-africana *bantu*, Fu-Kiau compreende a ação tradutória para além da dimensão interlinguística, lendo-a como um importante movimento ontológico de interação por meio da linguagem e capaz de permitir a transmutação de formas-estado de seres (SANTANA, 2019). A esse respeito, o professor sustenta:

Aprender é um processo acumulativo de codificar e decodificar culturas, portanto é necessário estudar a língua que expressa essas culturas [...] apenas alguém que entende os códigos dos seus sistemas sociais e conceituais pode decodificá-los para o mundo de fora. Este provérbio/princípio Kongo enuncia: Os nós/os códigos de uma comunidade são codificados pelos seus membros; os códigos de sistemas diferentes somente são codificados pelos seus membros [Makolo makânga kânda ku tula mwisikânda, diferentes Makolo makânga kimpa, kutula kimpa/mwisikimpa] (FU-KIAU, 1980 *apud* SANTOS, 2019, pp. 15-16).

A associação das palavras de Fu-Kiau ao projeto afrocentrado pode ser estabelecida entre o provérbio/princípio (*bantu*) Kongo e a ideia de localização dos sujeitos africanos como agentes conscientes de seus sistemas sociais e conceituais. Considerando que somente membros de uma comunidade podem de fato codificar os nós/códigos desta e decodificá-los para membros externos, apenas pessoas africanas – no sentido apontado por Asante – deveriam conceituar adequadamente África para o exterior. O exposto não significa que interpretações externas não possam ser produzidas, apenas que o lugar social endógeno possibilita leituras mais detalhadas sobre determinado fenômeno próprio de alguma comunidade. Esse pensamento encontra pontos de encontro também em duas das características mínimas para a construção de um projeto afrocentrado, a saber: 1) interesse pela localização

psicológica e 2) compromisso com a descoberta do lugar do africano como sujeito. No primeiro aspecto, é preciso analisar se a pessoa se coloca em posição central em relação ao mundo africano ou se ela está situada de forma marginal ou externamente quanto à informação africana. A compreensão de tal localização interessa à perspectiva da afrocentricidade, pois o objetivo do ser afrocentrado é manter o povo africano dentro e no centro de sua própria história, visto que “uma pessoa oprimida está deslocada quando opera de uma localização centrada nas experiências do opressor” (ASANTE, 2009, p. 97). Já em relação à segunda característica, é importante descobrir a posição de sujeito ocupada pela pessoa africana em todo lugar e qualquer circunstância, visto que, muito frequentemente, a discussão de fenômenos africanos tem se dado sob a ótica do pensamento europeu, incapaz de codificar/decodificar plenamente a experiência africana, dada sua exterioridade.

De acordo com o professor Asante (2009), outras características mínimas para a construção de um projeto afrocentrado incluem: 3) defesa dos elementos culturais africanos; 4) compromisso com o refinamento léxico e 5) compromisso com uma nova narrativa da história da África. Ao proteger e defender os elementos e valores culturais africanos como parte do projeto humano da afrocentricidade há o respeito à dimensão criativa das pessoas africanas, a partir da orientação voltada para sua agência, contra o racismo epistêmico ocidental que por várias vezes desprezou as criações dos povos de África nas mais diversas áreas do conhecimento. A defesa vem acompanhada do compromisso com o uso da linguagem capaz de reconhecer e apontar os africanos como sujeitos, bem como de construir um léxico não reducionista ou distorcido a respeito da história e das compreensões próprias de pessoas africanas sobre si.

Por sua vez, o compromisso com a depuração do léxico também se relaciona à consciência da necessidade de construção de uma nova narrativa sobre a história africana, dado o deliberado falseamento do registro histórico por parte do pensamento eurocêntrico que sempre marginalizou África, ao colocar as contribuições do continente como inferiores. Com o intuito de estabelecer o cânone do conhecimento ocidental (presumidamente universal), autores eurocêntricos rebaixaram a importância africana por meio de diversas estratégias, sendo que uma delas – talvez a principal – foi apontar uma origem grega para a civilização, na

tentativa de sustentar uma suposta superioridade europeia. Contudo, esse mito bastante difundido cai por terra ao analisarmos na perspectiva afrocentrada a história de Kemet, ou antigo Egito na denominação grega. Obras como as de Martin Bernal (1987) e Cheikh Anta Diop (2014) apontam factualmente a origem africana da povoação muito anterior à Grécia, bem como argumentam por meio de uma série de evidências textuais, análises culturais e experimentos científicos a dívida que a Grécia antiga teria com os africanos, haja vista o legado roubado, já que diversos filósofos gregos renomados – dentre eles Platão, Sócrates, Homero, Tales e Pitágoras – estudaram e viveram na África, buscando em Kemet diversos aspectos de suas teorias.

As discussões feitas até aqui evidenciam a necessidade de se compreender as relações sociais e manifestações africanas a partir do paradigma da afrocentricidade, considerando suas características, pressupostos, metodologia e teorias a ele associadas. Aqui, concebemos paradigma no sentido discutido pela linguista caribenha Ama Mazama (2009), a partir das definições apontadas pelo físico Thomas Kuhn para o termo, inicialmente emprestado da linguística e posteriormente utilizado tanto para análises das ciências naturais quanto para o estudo das ciências humanas. De acordo com a professora da Universidade de Temple (EUA), um paradigma pode ser compreendido como

um modo particular de pensamento e prática científicos [que] se torna aceito e/ou dominante, sendo assim rotulado “ciência normal” e podendo ser, subsequentemente, deslocado por um novo modo de competição por status normativo ou reconhecimento disciplinar. [...] Um dos principais feitos do conceito de paradigma, tal como desenvolvido por Kuhn, é tornar explícita a existência de premissas particulares nas quais todas as investigações intelectuais necessariamente se baseiam, tornando assim insustentável a ideia de neutralidade e universalidade científicas (MAZAMA, 2009, p. 114).

Ao afirmar ser impossível sustentar uma neutralidade e universalidade científicas, Mazama nos leva a perceber que a escolha das premissas de análise em qualquer investigação científica delinea o tipo de pesquisa a ser realizado. Especialmente no caso de pesquisas na área das humanidades, sobretudo para aquelas que abordam objetos culturais não localizados no centro hegemônico ocidental, é

preciso considerar o local de partida das premissas investigativas a fim de não reproduzir paradigmas já consagrados cientificamente, porém, inadequados para uma compreensão mais fidedigna daqueles objetos. Tal observação significa considerar a existência de diversas premissas de investigação válidas para embasar pesquisas científicas, desde que se analise a perspectiva de onde partem. Em outras palavras, no paradigma afrocentrado, premissas ocidentais para a análise das relações sociais africanas não seriam adequadas, pois elas partem de um lugar de conceituação muito distinto e incapaz de abarcar as especificidades daquelas relações.

Diante de tais discussões, na presente pesquisa de doutorado consideramos o paradigma da afrocentricidade não como o único, mas sim como o mais adequado para a análise das questões africanas. Como temos apontado desde a introdução, optamos por caminhos críticos e epistemológicos não hegemônicos, obedecendo à aplicação destes para a análise do batuque de umbigada paulista. Assim, entendemos que o Mulherismo Africana se revela como a teoria mais adequada, dentro do paradigma afrocentrado, para analisar as relações de gênero no batuque de umbigada e valorizar a agência africana produzida pelos corpos batuqueiros.

O Mulherismo Africana é uma vertente de pensamento relativamente nova no Brasil, sendo que a expressão vinda do inglês *afrikana womanism* foi cunhada em 1987 pela professora afro-americana Clenora Hudson-Weems, com o objetivo principal de levar as mulheres africanas a criarem “seus próprios critérios para avaliar as suas realidades, tanto no pensamento como na ação” (HUDSON-WEEMS, 2019, p. 22), o que configura a inclusão da teoria mulherista no paradigma da afrocentricidade (ASANTE, 2009). Hudson-Weems explica ser o termo *afrikana*<sup>40</sup> uma referência ao contexto étnico das mulheres que estão sendo consideradas, de forma a estabelecer a ligação direta de tal contexto à identidade cultural dessas mulheres e sua ancestralidade calcada no território de África. Já o substantivo *mulherismo* lembra o histórico discurso *E eu não sou uma mulher?*, proferido em Ohio no ano de 1851 por Sojourner Truth, no qual ela questiona a ideia aceita de feminilidade associada apenas a mulheres brancas e faz uma fala de cunho racial em defesa das mulheres negras,

---

<sup>40</sup> A grafia da expressão *Mulherismo Afrikana* foi explicada na nota de rodapé de número 12, constante na página 29 deste trabalho.

visto que naquela época as mulheres africanas já eram escravizadas e desumanizadas. Clenora retoma a importância do discurso de Truth no intuito de pensar uma vertente específica para lidar com as questões de mulheres negras, atravessadas não só pela diferença de tratamento devido ao gênero, mas sobretudo, pela subalternização advinda do racismo e da exploração da sua força de trabalho, que as coloca em posição de vulnerabilidade social desde o sequestro sofrido pelo povo africano séculos atrás. Além disso, a professora considera a terminologia derivada da palavra “mulher” mais adequada, pois enquanto os termos “fêmea” e “feminino” podem se referir a diferentes espécies do reino animal, apenas fêmeas<sup>41</sup> humanas são designadas como *mulheres*.

Pautada pelas discussões inicialmente propostas por Weems, a também professora Nah Dove (1998) tece considerações importantes sobre os motivos que levaram à necessidade de se pensar uma linha de embasamento conceitual distinta da europeia para se pensar África, as mulheres e o povo africano de forma global. Abordando a cultura como uma arma de resistência e base definidora de uma nova ordem mundial, Dove enfatiza a “reafricanização”<sup>42</sup> como a solução para repensar as estruturas sociais do Ocidente que têm descarrilhado as vidas das pessoas africanas pelo mundo. Sustentando a crença de que os povos africanos, mesmo com experiências distintas, estão ligados pela memória cultural e espiritualidade africana e dando credibilidade à perspectiva afrocentrada, a professora ressalta como o domínio colonial europeu pautou-se na violência contra os corpos africanos e que tal dominação, constituinte da construção da supremacia branca ocidental, foi calcada num projeto de racialização culturalmente patriarcal e de fundamentos biológicos e homogeneizantes, totalmente divergente da experiência africana de existência. Sobre o exposto, Nah Dove afirma:

---

<sup>41</sup> A autora explica que o termo *fêmea* faz referência ao contexto da zoologia, responsável pela raiz etimológica das palavras “feminino” e “feminismo”. Nessa perspectiva, fêmea define-se pela presença de ovários em animais.

<sup>42</sup> Termo utilizado por Amílcar Cabral (1973), durante o discurso “Libertação Nacional e Cultura”, para definir a necessidade de um processo de resgate da herança cultural africana a que os povos africanos deveriam se submeter para recuperarem os valores culturais degradados pela dominação europeia e contestarem a imposição de modos de pensamento alheios à experiência de África.

Comportamento racista, estrutura social e ideologia enraizados no caráter da experiência patriarcal europeia estabelecem o trabalho de base para a compreensão de sua importância para a construção da supremacia branca. A capacidade de conquistar o mundo (do século 15) e aniquilar centenas de milhões de seres humanos e, em seguida, justificar essa conquista com a noção de que alguns membros da humanidade são inferiores e, portanto, dispensáveis requer uma orientação cultural particular, que foi bastante fora da experiência e prática da África matriarcal. Neste sentido, a racialização violentamente imposta do mundo pode ser vista como uma invenção europeia que é, essencialmente, culturalmente patriarcal e geneticamente influenciada na origem (DOVE, 1998, p. 13).

As palavras da professora Dove levam a perceber que foi a supremacia branca ocidental, construída a partir da racialização e subjugação principalmente de corpos pretos, a responsável por colocar povos africanos tanto do continente quanto da diáspora em estado constante de Maafa – termo cunhado pela antropóloga afro-americana Marimba Ani (1994) para designar o “holocausto africano”, uma forma de desgraça coletiva que mantém o povo preto descarrilhado de sua experiência ancestral africana. A metáfora do descarrilhamento ontológico, proposta por Wade Nobles (2009), é pertinente para se pensar a necessidade de realinhamento dos povos africanos, pois assim como um trem continua em movimento fora dos trilhos após descarrilhar por algum acidente, “o descarrilhamento cultural do povo africano é difícil de detectar porque a vida e a experiência continuam” (NOBLES, 2009, p. 284), dificultando a percepção desse povo de que está vivendo fora de sua trajetória própria de desenvolvimento. Ante tal constatação, o Mulherismo Africano vem propor o caminho da recentralização ao eixo povoador africano, a fim de colocar a experiência de humanidade africana de volta nos trilhos, pois diferente da proposta ocidental de ser e estar no mundo (patriarcal, racista e violenta), o matriarcado africano possui características como coletivismo, xenofilia, cosmopolitismo e valores calcados na paz, otimismo, bondade e justiça (DIOP, 2014).

Assim, a partir do reconhecimento de que a dominação europeia alterou o modo de vida e muitas vezes destruiu grupos culturais africanos (bem como outros grupos subalternizados), o Mulherismo busca resgatar a experiência africana ancestral para contrapor a hegemonia cultural, tecnológica, política e religiosa ocidental, a fim

de emancipar não só as mulheres negras, mas toda a população africana do continente e em diáspora, seguindo uma série de princípios fundamentais. Dentre eles, elencados inicialmente por Clenora Hudson-Weems e pormenorizados por Anin Urasse (2019), estão: autodefinição e terminologia própria; centralidade da família (a partir de modelos africanos de compreensão dessa instituição); compatibilidade entre masculino e feminino e colaboração com os homens nas lutas emancipatórias; respeito; flexibilidade de papéis; irmandade genuína; unidade; espiritualidade; adaptabilidade; respeito aos mais velhos e reconhecimento pelo outro; ambição; força; autenticidade; maternidade e sustento dos filhos (HUDSON-WEEMS, 2019, 2020; URASSE, 2019). Tais princípios, segundo Urasse (2019), estão longe de serem prescrições teóricas ou normativas, mas configuram-se como características possíveis e observáveis nas comunidades africanas como um todo.

Para que essa possibilidade de experiência e suas potencialidades sejam tidas na prática, é fundamental o trabalho de conscientização da população negra como aponta Asante (2009), fazendo com que nosso povo recupere sua autodeterminação, um tanto perdida devido ao descarrilhamento ontológico que resultou no estado de Maafa. No entendimento das pesquisadoras brasileiras Aza Njeri e Katiúscia Ribeiro (2019), desde o sequestro do atlântico as relações do povo africano com os outros e consigo mesmos foram pautadas pelo cárcere permanente e banzo, e o Mulherismo Africana é justamente um caminho na busca do possível realinhamento e resgate do trilho povoador africano, ao recobrar o sentido de existência e de poder do povo preto que foram abalados pelo colonialismo.

Quando reflete acerca das relações sociais enquanto pensamento afrocentrado que considera a compreensão e resgate do matriarcado e da ancestralidade presentes desde tempos imemoriais no território africano, o Mulherismo Africana não busca uma África mítica ou que exclui as questões de gênero, mas propõe uma abordagem calcada na história, espiritualidade e experiências reais dos diferentes povos africanos que podem ser concebidas na atualidade e pautar novas cosmo percepções para o masculino e o feminino nas suas interações. Diferente da perspectiva ocidental que opõe homem e mulher, na maneira mulherista de abordar relações os gêneros são colocados em situação de complementaridade, sendo mais que uma ação política de

liberdade de um ou outro segmento da sociedade. Com efeito, o Mulherismo Africana traz uma orientação emancipatória da população preta como um todo, a partir da retomada da liderança de mulheres negras e de sua forma de existência ancestral.

Diante da colocação acima, vale ressaltar que tal liderança e forma de experiência não implicam uma espécie de supremacia feminina: a partir dos diferentes contextos vivenciados pela população africana no mundo, o resgate a que nos referimos deve pensar as condições específicas de territorialidade e as possibilidades de aquilombamentos dessa população. Aqui, entendemos quilombo no sentido apontado por Beatriz Nascimento (2018), como uma experiência ancestral de organização capaz de manter a autonomia negra e que vem atravessando barreiras espaço-temporais, seja na organização de famílias negras, na prática de ritos e crenças das religiões de matriz africana ou por meio de manifestações culturais que reatualizam valores e saberes éticos e ancestrais africanos, como é o caso do batuque de umbigada, por exemplo. Tratam-se de práticas quilombistas que têm no matriarcado uma base fundamental para promover a gestão das potências do povo preto e podem representar a via para o restabelecimento da sua integridade:

Assim, por meio do aquilombamento, o mulherismo africana no Brasil busca o equilíbrio de um povo a partir do papel matriarcal e materno-centrado, ou seja, traz à tona o papel das mães africanas como líderes na luta pela recuperação, reconstrução e criação da integridade cultural negra, que defenda os princípios keméticos de Maat, de reciprocidade, equilíbrio, harmonia, justiça, verdade, integridade e ordem. É essencial ressaltar que a abordagem materno-centrada não necessariamente está ligada à gestação físico-uterina, mas, sim, a todo um conjunto de valores e comportamentos de gestar potências. Quando partimos de uma realidade de gestar a potência, estamos definindo a luta mulherista como a possibilidade de reintegrar as vidas pretas destroçadas pelo racismo de cunho integral (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 600).

O Mulherismo Africana, então, configura-se como um caminho emancipatório para um povo, considerando que a discussão do gênero por si só não é capaz de abarcar as especificidades da experiência das mulheres negras e, mais ainda, da desintegração ontológica sofrida pelo povo preto como um todo. Enquanto perspectiva afrocentrada, o pensamento mulherista compreende que não deve se

nutrir de teorias originalmente gestadas para abarcar as relações ocidentais. Como afirmam Njeri e Ribeiro (2019), “não é possível reestruturar um Ser a partir da centralidade de experiências de outrem”. Assim, entendendo ser a lógica ocidental do patriarcado e o racismo colonial grandes flagelos sociais, o Mulherismo Africana preocupa-se em resgatar o matriarcado africana como via de reestabelecimento da humanidade dos corpos pretos, valorizando a sacralidade e o poder trazido no ventre das mulheres africanas, capazes de potencializar a todos de suas comunidades a partir da matrigestão.

Associando a questão à manifestação cultural estudada no presente trabalho de doutorado, o batuque de umbigada, será possível perceber o quanto se trata de uma prática mulherista, seja pelo culto à fertilidade e à ancestralidade, seja pela forma de organização própria dos encontros batuqueiros e ainda por promover a reexistência da comunidade africana no território brasileiro, resgatando valores matriarcais. A seguir nos dedicaremos a explicar de que forma tal cosmopercepção está configurada.

### ***Quilombo mulherista: o batuque de umbigada paulista na cosmopercepção do Mulherismo Africana***

Dentre as potências gestadas no eixo povoador africano, a corporeidade e a musicalidade são valores herdados de África para a diáspora como formas de sobrevivência da humanidade negra fora de seu território ancestral. Diversas comunidades africanas entendem o tambor como força vital de comunicação que faz parte da compreensão cosmológica do universo. Assim, organizam muitas práticas ligadas ao instrumento, capaz de funcionar como um tipo de entidade sagrada, em torno da qual a comunidade compartilha valores que reafirmam a memória e as identidades dos povos africanos, reterritorializando formas ancestrais de organização social e ritual (MARTINS, 1997). A organização adotada por tais comunidades tradicionais de matriz africana contempla o que Abdias do Nascimento (1985) chama de quilombismo e, por conseguinte, o paradigma da afrocentricidade. No caso do batuque de umbigada paulista o exemplo de aquilombamento se estende também na direção do Mulherismo Africana, ao refletirmos sobre a forte presença da

matricialidade e das mulheres na manifestação, configurada desde a relação com os tambores até as simbologias próprias da dança e a organização como as práticas da umbigada ocorrem.

Ante o exposto, cabe ressaltar como Abdias do Nascimento compreende o quilombismo. Levando em conta a situação atual do negro, marginalizado pelas condições que lhe são impostas pelo binômio raça e pobreza – e no caso das mulheres negras ainda pela questão do gênero – e pautando-se em dados que caracterizam a “irrefutável segregação racial” vivida pela negritude, o intelectual e fundador do Teatro Experimental do Negro afirma que a realidade trágica presente em toda a história do negro fez nascer a necessidade urgente de assegurar a própria existência dos sujeitos africanos como seres humanos, resultando na experiência dos quilombos (NASCIMENTO, 1985). Sobre as ponderações colocadas, Abdias afirma:

Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, de resgatar sua liberdade e dignidade fugindo ao cativeiro e organizando sociedades livres no território brasileiro. A multiplicação dos quilombos no espaço e no tempo fez deles um autêntico movimento sócio-político e econômico amplo e aparentemente acidental e esporádico no começo, rapidamente transformou-se de improvisação de emergência em metódica e constante vivência das massas africanas que se recusavam à submissão, à exploração, à humilhação e à violência do sistema escravista. O quilombismo estruturava-se em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, o que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumia modelos de organização permitidos ou tolerados pela classe dominante, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivos declarados: fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da continuidade africana (NASCIMENTO, 1985, p. 24).

Chamados por Abdias de “genuínos focos de resistência física e cultural”, os quilombos podem ser vistos na atualidade sob diferentes formas: entre os ‘legalizados’ pela sociedade dominante, estão terreiros, escolas de samba, agremiações, associações culturais, clubes, irmandades, entre outros meios de organização negra, por exemplo, grupos como o batuque de umbigada. Já os quilombos tidos como ‘fora

da lei' são aqueles que se erigiram e se erguem radicalmente no confronto à opressão das elites, cujo grande exemplo no Brasil é o Quilombo dos Palmares. Apesar da divisão, Abdias Nascimento diz que "os quilombos 'legalizados' e os fora-da-lei formam uma unidade, uma única afirmação humana, étnica, cultural a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história" (NASCIMENTO, 1985, p. 24). É justamente à prática de resistência e de autoafirmação de si pela negritude que Abdias dá o nome de quilombismo.

Vale destacar, também, o fato de não só no Brasil existirem os quilombos ou configurações semelhantes de luta. Em todas as Américas houve exemplos da tradição de luta quilombista. Ainda segundo Nascimento (1985), desde os primeiros anos de 1500 grupos de africanos livres se opuseram veemente à escravização de seus povos e promoveram lutas armadas contra os europeus durante séculos, usando-se de pequenas comunidades para realizarem tal feito. No México, os grupos negros armados receberam o nome de *cimarrones*; já em Cuba e na Colômbia denominaram-se *palenques*; nos Estados Unidos e na Jamaica chamavam-se *maroons* e na Venezuela eram conhecidos por *cumbes*. Abdias relata que a história dessas comunidades, bem como suas bases política, social, econômica e cultural consolidaram uma herança de solidariedade e luta comum para as massas negras, sendo o quilombismo um valor dinâmico na estratégia de sobrevivência e progresso das coletividades africanas em diáspora.

Tal dinamismo a que o autor se refere remodelou as práticas de luta quilombista, que adota também outras 'armas' no intuito de promover o bem-viver e garantir a liberdade de pessoas negras. De fato, as diversas formas de resistência presentes nos coletivos quilombistas, em seus aspectos artísticos, históricos, sociais e da intelectualidade ocorreram desde a chegada forçada dos enormes contingentes de negros às Américas e até hoje podem ser encontradas nos reconfigurados quilombos da atualidade. Valendo-se de códigos próprios, "pisando no chão devagarinho", a negritude tem feito com que manifestações violentadas pela perseguição racista e a censura – seja o terreiro do samba ou do candomblé, o baile funk ou os batuques – continuem a ser sinônimo de comunidade e resistência. E comunidade para pessoas negras é lugar de liberdade. Com efeito, a consciência da necessidade de lutar por uma

sociedade verdadeiramente democrática e livre do ranço colonial continua pautando o modelo quilombista até os dias atuais, sendo possível perceber constantemente as reatualizações do quilombismo como ideia-força, potência a inspirar estruturas de organizações negras desde o século XV.

Outra importante pesquisadora a se debruçar sobre o conceito de quilombo é Beatriz Nascimento. Segundo o professor Alex Ratts, na obra *Eu sou atlântica* (2006), Nascimento discutiu amplamente vários aspectos relacionados ao tema, tais como toponímia, memória, relação África-Brasil, territorialidade e espaço. A linha investigativa de Nascimento propõe desde o reconhecimento da noção de quilombo como uma questão a ser discutida academicamente, haja vista a resistência de alguns pesquisadores em aceitar a importância e dimensão histórica dos quilombos para a formação da sociedade brasileira; passa pela expansão do entendimento sobre o que é quilombo e problematiza as compreensões comumente produzidas a respeito dessa palavra-conceito, numa associação da ideia de quilombo com as noções de memória, oralidade, corpo e subjetividade. Ratts (2006) afirma ainda que o discurso denso e variado de Beatriz Nascimento sobre o quilombo vai além de uma busca científica, pois é atravessado por questões pessoais e coletivas que constituíam a experiência da pesquisadora como quilombola e intelectual (nome escolhido inclusive para um livro de textos da autora publicado postumamente).

No estudo intitulado *O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra*, publicado pela primeira vez em 1985, Nascimento traça uma perspectiva histórica da formação dos chamados *kilombo* em África e no Brasil ao longo dos séculos, apresentando as especificidades e semelhanças entre as experiências africana e brasileira, além de reforçar o caráter de organização e resistência dos grupos quilombolas de lá e cá. Ao mencionar o quilombo como instituição africana, a autora descreve o que ocorria nas cidades *bantu* quando da invasão portuguesa: os processos de redefinição de diversas sociedades da África devido ao surgimento em vários pontos do continente da organização do Estado e os conflitos decorridos desse fato fizeram destacar na parte centro-ocidental africana a atuação do povo nômade Imbangala, também conhecido como Jaga, que se estabeleceu em Angola. De acordo com Nascimento, o dinamismo das acomodações populacionais de grupos que

migravam pelo continente africano em busca de terras ricas e produziam embates para conquistar territórios, adaptando-se a condições locais específicas e complexas, resultou numa povoação que gestava verdadeiras potências em movimento contínuo e era bastante equilibrada em suas diferenças. Nas palavras da pesquisadora:

A organização do mundo banto estava num nível tal de ordenação que, na época da chegada dos portugueses, todos os campos de interesse humano eram propícios à recepção de levas providas de regiões como a Europa: os campos político-administrativo, econômico (variadas formas de produção de bens comerciáveis), cultural, tecnológico e, principalmente, psicossocial (o da força vital). O *kilombo* sintetiza tudo isso, potencializado no indivíduo e no grupo de indivíduos territorializados em qualquer área, delimitada pelo espaço visível, invisível e, finalmente, cósmico (NASCIMENTO, 2018, p. 278).

Beatriz Nascimento argumenta que, apesar da dificuldade em estabelecer linhas de contato direto entre a formação dos *kilombo* angolanos e do Brasil, devido à ausência de uma documentação histórica que comprove se os membros dos quilombos brasileiros eram descendentes diretos dos Imbangala/Jaga ou se atuaram nas zonas de conflito ainda presentes em Angola, trazendo sua experiência para a formação dos grupos de resistência no Brasil colônia, é possível que algumas correlações sejam feitas, sobretudo se pensarmos a mais significativa experiência quilombola brasileira – Angola-Janga, ou Quilombo dos Palmares. Dentre as semelhanças, destacam-se alguns elementos: o nome atribuído ao chefe africano de Palmares, Ganga Zumba, era o mesmo título do rei Imbangala, com uma pequena variação em Angola – Gaga Zumba; o adorno de cabelo usado pelo rei palmarino também era igual ao utilizado pelo soberano do *kilombo* angolano – as tranças nos cabelos longos adornadas com conchas simbolizavam autoridade; também o estilo de luta de Palmares e dos Imbangala era semelhante – tratava-se de várias frentes de oposição aos prováveis inimigos, que geravam uma nova centralidade de poder ante outras instituições, no caso do Brasil, ante o sistema colonial. Nascimento aponta, finalmente, outro nexos que caracteriza a aproximação entre as experiências quilombolas brasileira e africana: é o nome dual adotado pelo quilombo palmarino,

Angola-Janga, numa referência ao nome do rei africano Mbundo Ngola, que fora adotado pelos descendentes-sucessores do reinado e, ainda, provavelmente uma ligação com o povo Jaga (na variação Janga), para demonstrar a união de duas linhagens africanas na condução do quilombo brasileiro, da mesma forma que ocorria nas terras Mbundo em Angola (NASCIMENTO, 2018).

Com o passar dos anos e a quantidade de quilombos espalhados por vários lugares do Brasil, essas instituições foram se distanciando do modelo angolano e tomando diferentes contornos, ao adotarem aspectos que se relacionavam diretamente com a realidade da diáspora no território brasileiro. Assim, de uma estrutura organizacional altamente combativa e participante de diversas revoltas armadas entre os séculos XVI e XVIII, os quilombos no Brasil se reatualizam e passam a significar um princípio e instrumento ideológico de luta contra formas de opressão. Segundo Beatriz Nascimento (2018), é com uma caracterização ideológica que os quilombos são percebidos no final do século XIX e início do século XX. Especialmente no estado de São Paulo, onde um enorme contingente de africanos e seus descendentes eram escravizados nas fazendas de café e cana de açúcar, a mística da resistência quilombola perpassa o discurso dos abolicionistas e alimenta o sonho de liberdade.

Três décadas após a abolição, o advento da Semana de 1922 e a busca por uma redefinição da nacionalidade brasileira levam a produção intelectual a se debruçar sobre o fenômeno quilombo, lembrado como “o desejo de uma utopia” (NASCIMENTO, 2018). Mas apesar de alguma abertura para tal discussão, a realidade da negritude muito pouco mudou no período. Foi o momento de produzir outras formas de aquilombamento, visto que a expressão do próprio negro na luta pelo reconhecimento de sua participação social continuava restrita e assim permaneceu durante muitas décadas. Surgem, então, experiências quilombistas como a Imprensa Negra, entre as décadas de 1920 e 1950, a Frente Negra Brasileira (FNB), fundada nos anos 1930 e o Teatro Experimental do Negro (TEN), que iniciou suas atividades na década de 1940, finalizando cerca de 20 anos depois e deixando contribuições importantes lembradas até a atualidade. Todas essas iniciativas tinham o quilombo como referência obrigatória, sendo que se antes a luta era diretamente contra o

colonialismo propriamente dito, agora se dava como reação ao colonialismo cultural, num movimento em que o “quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, de comportamento do africano e seus descendentes e esperança para uma melhor sociedade” (NASCIMENTO, 2018, p. 292). A constante reatualização do sentido e da atuação histórica dos quilombos na sociedade brasileira é assim resumida por Beatriz Nascimento:

Durante sua trajetória, o quilombo serviu de símbolo com conotações de resistência étnica e política. Como instituição, guarda características singulares do seu modelo africano. Como prática política, apregoa ideais de emancipação de cunho liberal que a qualquer momento de crise da nacionalidade brasileira corrige distorções impostas pelos poderes dominantes. O fascínio de heroicidade de um povo normalmente apresentado como dócil e subserviente reforça o caráter hodierno da comunidade negra que se volta para uma atitude crítica com relação às desigualdades sociais a que está submetida. Por tudo isso, o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema a que os negros estavam moralmente submetidos projeta a esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural (NASCIMENTO, 2018, pp. 293-294).

A autora segue sua pesquisa na busca por ampliar a compreensão do quilombo e promover um reposicionamento teórico para o termo, a fim de ultrapassar características somente históricas atribuídas frequentemente a esse fenômeno ainda muito presente no inconsciente, no coletivo dos negros e em diversas práticas da sociedade brasileira. Ao iniciar um artigo que apresenta resultados parciais de um estudo de caso desenvolvido na zona rural de Minas Gerais abordando a relação do *kilombo* e a memória comunitária, a pesquisadora reflete sobre como a memória e a oralidade nos espaços quilombolas serviram como instrumento de coesão grupal e esperança de recuperação do poder tomado das pessoas negras, bem como busca uma “continuidade histórica” do quilombismo. Continuidade esta que para Nascimento seria a própria vida seguindo sem divisões, livre, mesmo que processos de dominação, subordinação e subserviência tenham sido (e continuem sendo) impostos à população negra. Entender, portanto, o quilombo como forma de vida, existência e

reexistência do povo negro extrapola as noções de sobrevivência e resistência cultural, bastante utilizadas cientificamente, e faz da sua continuidade histórica um sonho, nas palavras de Nascimento.

As dimensões da memória e da oralidade às quais Beatriz Nascimento se refere como sendo características dos quilombos são muito caras à manifestação estudada nesse trabalho de pesquisa, o batuque de umbigada paulista. Como prática cultural que tem no encontro celebrativo de corpos negros, na palavra e na memória ancestral suas linhas de força, o batuque deve ser entendido também como uma forma de aquilombar-se, ao conceber o quilombo não só na constituição de um território geográfico, mas também como movimento que constrói espaços de afirmar a vida e de autopreservação de pessoas negras. Além disso, quando falamos em resistência ou, mais especificamente, numa continuidade histórica da vida da negritude; no compromisso com uma nova forma de contar a história do negro; numa consciência da localização social do sujeito africano (no Brasil em diáspora), que busca sua autoafirmação identitária na herança de solidariedade quilombista e em lutas coletivas pelo bem viver e progresso da comunidade a partir de uma agência praticada por pessoas negras, em que elas estão no centro das ações, assumindo o comando de suas próprias histórias, estamos diante de exemplos do paradigma da afrocentricidade proposto por Molefi Kete Asante (2009), no qual se insere a teoria do mulherismo africana.

Também se lembrarmos os princípios mulheristas, tais como a centralidade da família e, especialmente no que tange à questão do gênero, a compatibilidade entre o masculino e o feminino, a colaboração com os homens nas lutas emancipatórias, a flexibilidade de papéis e a adaptabilidade, veremos o quanto o quilombo tem de mulherismo e o quanto o mulherismo é quilombola. Em outras palavras, tanto o quilombismo quanto o mulherismo africana são posturas que pensam e atuam em prol da manutenção da vida da comunidade negra. A compreensão dessas posturas associada ao batuque de umbigada paulista, com sua reverência à fertilidade, à vida mantida no ventre materno pelo umbigo, à ancestralidade e ao bem viver do ser no encontro com sua família estendida, a família batuqueira, nos leva a perceber o batuque como um *quilombo mulherista*, no qual as relações sociais se pautam em

valores africanos, na memória e na palavra oral como elementos vitais para a comunidade negra.

Contudo, apesar de parecer simples o funcionamento do quilombo mulherista do batuque, ao considerarmos as relações sociais estabelecidas pelos seus membros e membras, especificamente no tocante aos papéis exercidos por homens e mulheres na manifestação, pode haver incompreensões motivadas pelo pensamento ocidental e pelo desconhecimento generalizado sobre como se configuram alguns dos valores africanos presentes nas práticas adotadas pela comunidade. Sobonfu Somé (2007), ao discutir ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar, comenta justamente a dificuldade que a maior parte dos ocidentais tem de compreender a dimensão da comunidade para os sujeitos africanos. Para a autora, “aqui no Ocidente, talvez nunca tenhamos o tipo de comunidade que tínhamos na África” (SOMÉ, 2007, p. 38). E o batuque de umbigada paulista reatualiza, há séculos, modos de viver aquilombados, africanos, pautados na coletividade. Exatamente por isso, ainda hoje algumas das práticas exercidas na manifestação cultural são mal interpretadas pelo olhar externo. Na sequência, a seção exposta procura desmistificar tais práticas explicando-as sob as cosmopercepções africanas.

### **As relações homem e mulher no interior do batuque: reconhecendo o protagonismo das mulheres negras**

Temos discutido ao longo do presente capítulo o quanto a sociedade ocidental é marcada cultural e historicamente pela experiência patriarcal, violenta, opressora e racista europeia e norte-americana, e como tais características descentralizam os sujeitos afrodiaspóricos, frequentemente distanciados da experiência quilombola e matriarcal africana. Em virtude de tal distanciamento e descentralização, é comum presenciarmos na atualidade a ocidentalização do sujeito negro, que por vezes passa a reproduzir posturas típicas do eixo civilizatório patriarcal. Assim, no que se refere à questão do gênero, infelizmente homens negros também estão passíveis a oprimir mulheres (e o fazem na Maafa em que vivemos). No entanto, a condição da raça em

homens e mulheres negras os arrasta para o sofrimento de uma série de opressões que afetam toda a comunidade negra, em especial as mulheres, relegadas historicamente à base da pirâmide social.

Como resultado da ocidentalização de sujeitos, algumas das práticas adotadas no batuque de umbigada paulista começaram a ser percebidas como machistas por pessoas externas e até mesmo por alguns novos membros e membras dos grupos batuqueiros, ainda não familiarizados aos pormenores da manifestação. Assim, a visão de um suposto machismo na tradição do batuque se deu diante da ideia de que o espaço das batuqueiras era reduzido, pois, como já comentado, tradicionalmente às mulheres era destinado o lugar da dança, mas não o do toque dos instrumentos ou do canto. No entanto, os lugares ocupados pelas batuqueiras foram se reatualizando ao longo do tempo e de muitas conversas no interior da comunidade que retomavam com frequência o protagonismo das mulheres negras na história e no próprio batuque paulista, num trabalho que envolveu mestres e mestras aliados a batuqueiros e batuqueiras mais jovens atuantes no meio acadêmico e que vêm produzindo há alguns anos interlocuções entre teorias interseccionais, quilombismo e, mais recentemente, mulherismo africana.

Sobre o papel histórico desempenhado por mulheres negras na sociedade brasileira, é interessante trazer as discussões de Lélia Gonzalez antes de prosseguir com as considerações sobre o batuque. A autora aborda, em textos como *A mulher negra na sociedade brasileira* ([1981] 2018) e *As amefricanas do Brasil e sua militância* ([1988] 2018), como foi e é intensa a participação dessas mulheres em diversos momentos históricos que desembocaram na formação da sociedade atual. Assim,

[...] a presença da mulher negra tem sido de fundamental importância uma vez que, compreendendo que o combate ao racismo é prioritário, ela não se dispersa num tipo de feminismo que a afastaria de seus irmãos e companheiros. Na verdade, o trabalho que vêm desenvolvendo, seja nas discussões prático-teóricas, seja nas favelas, periferia ou prisões, com crianças, adolescentes ou adultos, dá a medida de sua crescente conscientização política. Mas sobretudo a *mulher negra anônima* sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, a nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência, transmite-nos a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo

nosso povo. Mas sobretudo porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel – apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder (GONZALEZ, [1981] 2018, p. 51).

Ouso discordar de apenas um aspecto da força de expressão usada ao final do texto de Lélia Gonzalez: para mim, a mulher negra traz consigo a chama da libertação porque ainda tem esperança na vida. É tudo o que ela tem a perder: como na canção *Ain't got no - I got life*, imortalizada na voz incrível de Nina Simone, a vida é o bem maior que a mulher negra pode ter e sabe como manter, mesmo nas dificuldades que lhe foram e são impostas pela sociedade colonial. Após serem capturadas grávidas ou terem um bebê fruto da violência sexual do homem branco colonizador, muitas dessas mulheres, durante a viagem de um navio negreiro, se jogavam ao mar abraçadas aos seus rebentos. Elas o faziam no intuito de proteger do sofrimento sua própria existência e a de seus descendentes, não porque descreditavam da vida. Pelo contrário, o ato de viver era muito precioso para ser mortificado pela escravidão, por isso a luta pela sobrevivência. Se por outro lado a viagem era concluída, enquanto escravas do eito<sup>43</sup>, além de não terem o trabalho suavizado pelo sistema escravagista, às mulheres negras cabia doar força moral aos parceiros, filhos e irmãos do cativo (GONZALEZ, [1981] 2018). Ou ainda, quando eram mucamas, a elas cabia a manutenção da casa grande em todos os níveis – desde limpar, lavar, cozinhar e costurar até amamentar e cuidar dos filhos das sinhás. Além disso, ao final do trabalho na casa grande havia a outra jornada de tais mulheres no cuidado de seus próprios filhos e na assistência aos seus companheiros e outros cativos.

Observando o cenário apresentado, Lélia Gonzalez ([1981] 2018) questiona as variações das formas de resistência da negritude e até que ponto a chamada “resistência passiva” atribuída àquelas que ficaram conhecidas como “mães pretas” faz

---

<sup>43</sup> Categoria apresentada por Freitas (1977) para se referir a dois tipos de escravizados: os considerados produtivos, que ofereciam diretamente a sustentação econômica ao sistema, eram chamados “escravos do eito” e os demais eram tidos como não produtivos, atuando como prestadores de serviços (feitores, criados, etc.). A segunda categoria por vezes internalizava os valores e a ideologia dos senhores brancos, tendo contribuído para denunciar planos de insurreição dos demais escravizados a esses senhores (GONZALEZ, [1981] 2018).

sentido para a atuação dessas mulheres. Para a autora, foi a figura da “Mãe Preta”, ao maternar os filhos da senhora e seus próprios contando histórias do folclore africano, a responsável não só pela africanização do português falado no Brasil (chamado pelos africanos lusófonos de *pretuguês*), mas a africanização da cultura brasileira como um todo, com base na teoria lacaniana que defende a linguagem como um fator de humanização ou uma porta de entrada do ser humano na ordem da cultura. Se refletirmos que a primeira infância é extremamente importante para a estruturação psíquica do ser, vamos constatar o quanto as mulheres negras estiveram e estão presentes na formação social brasileira, desempenhando um papel fundamental.

Além disso, vale apontar diversas exceções à suposta “resistência passiva” atribuída a mulheres negras na história. Só para elencar alguns exemplos no Brasil de lideranças femininas fundamentais para a manutenção de suas comunidades, temos no século XVII Dandara dos Palmares e sua ativa participação ao lado de Zumbi na resistência quilombola e nas decisões políticas do quilombo sediado na Serra da Barriga. Já no século XIX houve Luiza Mahin e sua atuação na Revolta dos Malês (1835) e na Sabinada (1837-38), participando tanto da organização dos levantes quanto da luta armada. Luiza também era mãe do grande advogado abolicionista Luiz Gama, responsável por usar seus conhecimentos jurídicos para alforriar gratuitamente centenas de pessoas escravizadas. Alguns anos mais tarde, entre o final do século XIX e início do XX, figura no Rio de Janeiro a mãe de santo e cozinheira baiana Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata, cuja casa na Pequena África (atual Praça Onze) acolhia a comunidade negra em festas com músicos amadores e compositores até então anônimos, responsáveis por introduzir e consagrar o samba como ritmo musical. É importante lembrar que à época, tanto o samba quanto outras manifestações negras eram proibidas por lei e sofriam repressão policial, mas o bom trânsito de Tia Ciata junto às autoridades, devido ao seu papel de curandeira, facilitava para que os encontros musicais em sua casa acontecessem sem maiores problemas. Cabe mencionar ainda que, ao longo de várias décadas até a atualidade, a ação de mães de santo como Tia Ciata, com seus mecanismos de acesso a recursos materiais e humanos apropriados por classes mais elevadas e a redistribuição desses recursos a seus grupos, em maior ou menor grau, possibilita a construção de uma rede de

influência que contribui para o bem viver comunitário (SILVERSTEIN, 1978) e o fortalecimento da cultura africana no Brasil. Nesse sentido, as figuras de Mãe Stella de Oxóssi e Mãe Menininha do Gantois são apenas dois entre os muitos exemplos possíveis da influência e atuação das *iyáloriṣa*. Outro exemplo a ser citado é Marta Joana da Silva, com destaque ao trabalho desenvolvido por ela junto ao batuque de umbigada de Capivari principalmente nas duas últimas décadas. No trilho de Tia Ciata, Marta Joana cedeu o quintal de sua casa para a construção coletiva de um barracão cultural carinhosamente chamado de “Quilombo do batuque”, onde ocorrem importantes eventos para a comunidade batuqueira. O Quintal da Dona Marta é sede de projetos com crianças e adultos, em especial mulheres negras em situação de vulnerabilidade, no intuito de fomentar a cultura africana e o acesso ao trabalho. A atuação de mulheres como Dandara, Luiza, Ciata, Stella, Menininha, Marta e várias outras produz importantes processos de reterritorialização da comunidade negra em diáspora, e é o desejo da vida aquilombada, vendo sua comunidade em liberdade, como propõe Beatriz Nascimento, o que move tantas mulheres negras a resistirem e reexistirem.

Se a participação delas não parece mais efetiva ou soa como resistência passiva na historiografia oficial é porque houve um falseamento dos dados, como temos insistido ao longo do presente trabalho, e também a ausência de um reconhecimento quanto à eficácia simbólica da atividade das mulheres negras em território hostil à sua liberdade e existência. Assim, são comuns reduções no tocante à participação de tais mulheres quando são consultadas fontes ocidentais (incluindo o próprio feminismo). Associando a discussão à manifestação cultural aqui pesquisada e retomando as considerações sobre o batuque, cabe mencionar que também podem ser percebidas incompreensões sobre determinados aspectos da atuação das mulheres durante as celebrações da umbigada. Uma delas se refere ao fato de elas normalmente não iniciarem as celebrações batuqueiras tocando os tambores. Apoio-me em Sobonfu Somé (2007) para discutir a questão:

Ser mulher não significa que a pessoa não tem nada a ver com a energia masculina. Da mesma forma, ser homem não quer dizer que a pessoa não tem nada a ver com o feminino. Vaginas e pênis não são

as únicas coisas que definem nossa natureza sexual. Nossa vida é influenciada pela presença, dentro de nós, das energias masculina e feminina. É importante que essas energias estejam em harmonia dentro de nós (SOMÉ, 2007, p. 48).

Os tambores do batuque de umbigada também portam energias. Elas que precisam ser equilibradas pelo uso do fogo e da água no momento da afinação. Entendemos na tradição que os corpos mais preparados para suportar a força energética emitida pelos tambores ancestrais são aqueles dos mestres mais velhos, já que os anciãos possuem mais experiência para lidar com a dinâmica comunicativa produzida pela junção dos vários elementos envolvidos na afinação dos tambores. Dinâmica que envolve não só os elementos em si, mas a comunicação sagrada com os ancestrais quando do toque do tambor, que exige sabedoria e cuidado. Aprender a equilibrar as próprias energias com as energias do sagrado demanda tempo. A exemplo do que ocorre em terreiros de candomblé, nos quais a função de tocar os atabaques exercida pelos músicos rituais *ògán* (nação *Ketu*) ou *kuxika ia ngoma*<sup>44</sup> (nações de *Kongo-Angola*) é carregada de muita responsabilidade e respeita uma hierarquia própria, entre os batuqueiros lógica semelhante acontece. Nos terreiros, a ação de tocar um tambor ancestral é um serviço oferecido para a comunidade, uma oferta sagrada, e no batuque de umbigada tal regalo é uma forma de os homens mais velhos iniciarem as celebrações agradecendo à ancestralidade, servirem as matriarcas ali presentes com as canções em forma de reverência ao feminino e de prepararem a energia dos tambores para mulheres e outras pessoas mais jovens poderem assumir a responsabilidade de estabelecer a comunicação com o plano superior, conduzindo o ritual festivo para os presentes.

Outra incompreensão que poderia soar como machismo na umbigada é a responsabilidade das mulheres na administração da cozinha quando das festas batuqueiras. Mais uma vez retomo a dinâmica dos terreiros para falar a respeito: a cozinha é um dos espaços mais importantes de uma casa de culto, onde se partilham

---

<sup>44</sup> A expressão *kuxika ia ngoma* pode ser traduzida por “tocador de tambor”. Nei Lopes (2012) registra a forma *xicarangomo*, uma espécie de aportuguesamento bastante usado em Salvador para se referir ao título de hierarquia do candomblé *bantu* que corresponde ao *ògán nàgó*. Do *kikongo*: *nsika*, tocador + *dia*, de + *ngoma*, tambor (LOPES, 2012, p. 258).

conhecimentos e se preparam as comidas a serem oferecidas aos *òrìṣà* ou *nkisi* e as refeições destinadas aos filhos e filhas da casa e visitantes das festas. Mãe Stella, no prefácio do livro *Santo também come*, de Raul Lody (2004), diz o quanto o espaço da cozinha é fundamental num terreiro. Segundo ela, “sem dúvida, no Candomblé tudo começa na cozinha e nada pode ser comparado à energia que emana das oferendas aos orixás” (LODY, 2004). A estrutura hierárquica das casas confere às pessoas responsáveis pela cozinha grande responsabilidade e lugar de prestígio, sendo que o espaço onde se preparam os alimentos é domínio sagrado das mulheres, as *ìyabá* (ALVARENGA, 2018). Algo parecido pode ser percebido no funcionamento da cozinha no batuque de umbigada. Como se trata de um grupo de tradição *bantu*, que compreende o ato de prover o sustento da família como sagrado, não há celebração batuqueira sem comida e se respeita a necessidade do equilíbrio sagrado de energias. Diante disso, acredita-se que quem está mais preparada para manipular os alimentos, juntando os elementos capazes de transformar as energias da comida é a mulher, pois nela está mais presente a energia do cuidado e da vida, que é doada à família em forma de alimento (como o leite materno, por exemplo). Vale lembrar que o conceito de família para sociedades tradicionais africanas é estendido, e no caso do batuque de umbigada a ideia de família compreende todos os membros e membras da comunidade batuqueira, que recebe os alimentos entendidos como forma de afeto.

Nos últimos anos, o trabalho intelectual de batuqueiros e batuqueiras com uma orientação mulherista tem sido fundamental para promover discussões sobre os aspectos tidos como machistas na manifestação do batuque paulista. A atuação tem se dado na busca pela constante percepção afrocentrada das dinâmicas praticadas nos encontros batuqueiros, bem como pelo entendimento dos valores africanos da manifestação do batuque como mulheristas, já que por vezes a interpretação dos mesmos foi nublada pela ocidentalização que atravessa os corpos da comunidade batuqueira fora do ambiente próprio da caiumba, a opor homens e mulheres a partir de uma hierarquização de seus papéis sociais.

Nesse sentido, um ponto a ser mencionado é que as tradições, para sobreviverem, não podem “parar no tempo”. Mesmo mantendo elementos simbólicos e práticas que são fundantes de cada manifestação tradicional, há reatualizações e

adequações em todas elas, feitas de acordo com o tempo histórico vivido pelos seus praticantes. Retomando o que foi discutido no primeiro capítulo, quando pensamos nas dinâmicas atuais de funcionamento da sociedade e das celebrações batuqueiras, nem a questão de mulheres iniciarem-nas ou não tocando os tambores, nem a responsabilidade delas na condução da cozinha tem sido questionada, haja vista que além de serem questões simbólicas reconhecidas pela comunidade batuqueira, há também o desejo das próprias mulheres, respeitado pelo grupo. Seguindo tal desejo, já são bastante comuns diferentes configurações nos espaços do batuque, seja no toque dos tambores ou no preparo dos alimentos, com mulheres iniciando as celebrações autorizadas pelos mestres mais velhos e homens dividindo o trabalho na cozinha seguindo a orientação das mulheres, configurações mais costumeiras à medida que aumenta o reconhecimento entre a própria comunidade do batuque de que a manifestação reverencia a matricialidade e o feminino e mulheres e homens podem ocupar outros espaços além daqueles que lhes eram destinados inicialmente, sempre respeitando o equilíbrio sagrado das energias masculina e feminina tão caro à tradição.

Uma das principais falas nas partilhas realizadas durante os encontros batuqueiros é a de que no batuque homens e mulheres não estão em caminhos de oposição, mas de complementaridade. Assim como é praticado na dinâmica do quilombo e apregoado nos princípios mulheristas, no batuque a busca é pela liberdade dos corpos negros, pelo seu bem viver, pela agência da comunidade negra reterritorializando seus espaços. O batuque de umbigada é o quilombismo propriamente dito, num amálgama com o mulherismo africana, enquanto grupo que reverencia a matricialidade e as formas africanas de se autoinscrever (MBEMBE, 2001), a partir de outras cosmopercepções das relações estabelecidas entre os corpos e o mundo. E no quilombo mulherista do batuque de Capivari, há um corpo e uma voz de mulher que atuam fortemente nas reatualizações do sentido de aquilombamento e na construção de *territórios de liberdade* (NASCIMENTO, [1982] 2006) para toda a comunidade batuqueira: Anicide Toledo. Tratemos, pois, da vida e da atuação da mestra no próximo capítulo.

### CAPÍTULO III - ANICIDE TOLEDO: CORPO E VOZ MATRIPOTENTE DA UMBIGADA PAULISTA

*Falavam Tica pa mamãe  
O nome dela era Paulina  
Dois neto que Deus levô desse mundo  
Já cumpriu co'a sua sina*

(moda de Anicide Toledo)<sup>45</sup>

#### **O umbigo da tradição batuqueira nas memórias ancestrais expressas pelo corpo de Anicide Toledo**

Os versos da moda que inicia o presente capítulo são uma homenagem da mestra Anicide Toledo à sua mãe Paulina de Toledo, mulher bastante conhecida na cidade de Capivari pela alcunha de Nhá Tica, figura frequente nos desfiles das escolas de samba locais e nos bailes promovidos pela comunidade negra capivariana em meados do século passado. Anicide, nascida em Capivari no dia 06 de setembro de 1933, é a caçula de quatro irmãs – as mais velhas, Antônia, Alice e Luiza, já são antepassadas. O pai de Anicide, Justino de Toledo, fez a passagem quando a mestra ainda era pequena, não restando a ela lembranças de um convívio com a figura masculina paterna. Então, criada em meio a mulheres é que Anicide começa a frequentar as celebrações do batuque, que na época aconteciam em festas de aniversário e casamento em diferentes cidades da região e pontos de Capivari, como o campo da Associação Atlética Juventus e o Clube Social de Capivari (antigo CESOCA) – locais frequentados quase que exclusivamente pela comunidade negra – a Estação Ferroviária ou o terreno ao lado da casa simples onde sempre morou Anicide, situada próxima à Praça 13 de Maio.

De acordo com a pesquisadora Claudete Nogueira (2009) os avós de Anicide, Maria Leôncia de Toledo e Cândido de Toledo, foram ativos batuqueiros em Capivari.

---

<sup>45</sup> É possível assistir à interpretação da moda *Paulina* na voz de Anicide no vídeo *Danças brasileiras – Batuque Paulista*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z8APscqNy2I>>. Acesso em 01 jun 2021.

No entanto, Anicide relata não ter conhecido os avós na infância, sendo que a grande responsável por cultivar a frequência da mestra nas festas do batuque paulista foi sua mãe Paulina. Seguindo o exemplo de muitas mulheres batuqueiras, Paulina desempenhou um papel fundamental como herdeira da tradição que promoveu a continuidade e reatualização do legado cultural do batuque, inserindo diretamente as filhas na prática da manifestação para que conhecessem aos poucos os segredos que a compõem.

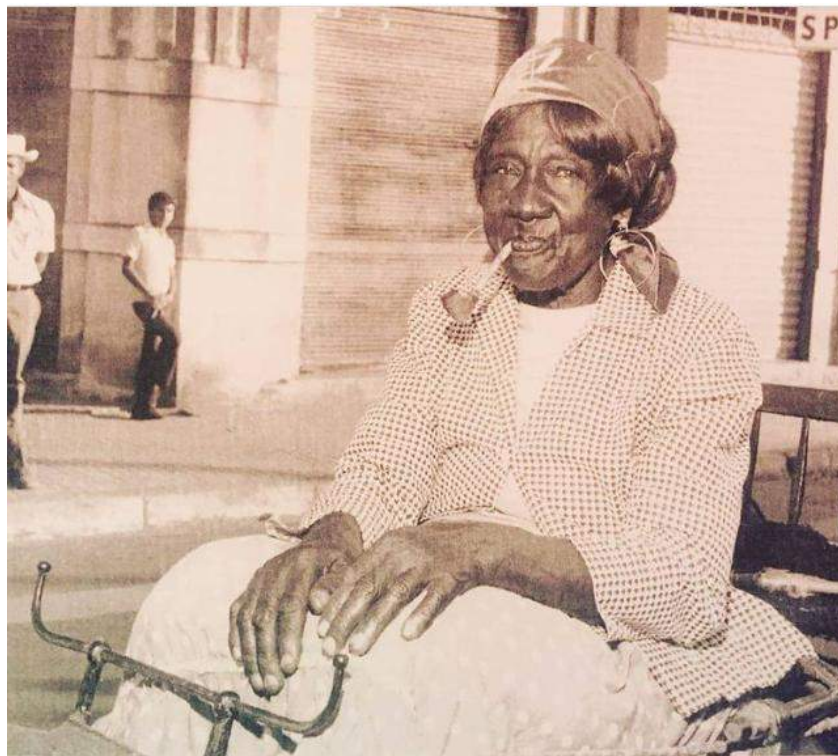


**Figura 11.** Paulina de Toledo, mãe da mestra Anicide. Foto não datada. Fonte: Arquivo do Museu Municipal de Capivari-SP.

Sobre a forte presença feminina na umbigada, a pesquisadora Claudete Nogueira (2009) comenta o caráter agregador presente na forma como as mulheres batuqueiras atuam. A partir de observações junto a grupos batuqueiros e da análise de depoimentos orais, Nogueira reafirma o respeito e autoridade alcançados por essas mulheres, detentoras da memória enquanto dançarinas, organizadoras e mestras que se sentem responsáveis e orgulhosas pela guarda e continuidade da tradição, mobilizando novas gerações na reterritorialização das práticas culturais africanas na diáspora brasileira. De acordo com a pesquisadora,

Diferentes gerações de mulheres se encontram para dar continuidade à tradição do batuque: as mais velhas, as jovens e as meninas, preparando as vestimentas, penteando os cabelos, preparando-se para a dança da umbigada, fervendo água para a canja. Todas, em suas diferenças, contribuindo para dar um novo sentido e ao mesmo tempo transformar a prática cultural (NOGUEIRA, 2009, p. 117).

Entendido como uma tradição que passa “de mãe para filhos”, o batuque de umbigada tem importantes referências constituídas pelas memórias de mulheres, como sugere Nogueira. Tais referências surgem não só das memórias individuais delas, mas também do partilhar de suas histórias de vida, que remetem a aspectos coletivos da comunidade negra batuqueira e envolvem acontecimentos de diferentes lugares e épocas, reatualizados pelo discurso e a ação de seus corpos. Na definição de Halbwachs (1990), o processo de reatualização das memórias que se transformam em novas experiências a partir do passado revela a ação de indivíduos que lembram enquanto membros e membras de um grupo, e suas memórias individuais são um ponto de vista sobre a memória coletiva, uma percepção mutante que varia conforme o lugar ocupado pelo ser na cadeia de relações estabelecida entre este e outros meios. A dinâmica entre o individual e o coletivo proposta por Halbwachs, numa combinação de influências de natureza social, resume o sentido próprio da filosofia do *ubuntu* como meio de existência, tão presente no batuque de umbigada paulista.

Um exemplo desse entrelaçamento de uma lembrança individual e uma memória da coletividade construindo um único tecido da história pode ser percebido em um dos relatos da mestra Anicide Toledo sobre sua mãe Paulina. Ao ser perguntada se a mãe “umbigava a noite inteira”, a mestra não só responde ao questionamento como completa o relato contando a ocasião do velório de Dona Paulina, um acontecimento de grandes proporções na cidade de Capivari em meados dos anos 1980. Conforme as palavras de Anicide:

*[- Mas a mãe umbigava a noite inteira então?] Sim. Ela era alegre, viu! Meu Deus do céu! A mulher ‘deu lembrei’ em Capivari. Quando ela morreu, vou falá procê: quando eu olhei pá rua, naquele tempo num tinha velório. Saía daqui o caixão. Quando eu saí na porta, nossa, meu Deus: parecia procissão. Gente rico, prefeito. Tinha que*

vê a coisa que tava aqui. Eu fiquei: mai meu Deus do céu! Parecia procissão.

*[- E quando foi?]* Ah, faz mai de 20 ano. Prefeito que foi prefeito aí pá trás foi tudo, vereador... Dois prefeito, o Julião Forti e Romeu Annichino já era patrão dela, né, eles veio aqui e falou: “o velório dela não precisa preocupá, nós vai fazê tudo”. Aí fizeram o velório dela, compraro túmulo. Olha o túmulo dela lá: é grande, viu! É grande, é bonito! Com gaveta, sabe? [...] Vieram aquele dos Amaral... Naquele tempo tinha prefeito bão. (ANICIDE TOLEDO. Depoimento coletado em entrevista para Lorena Faria em 07 mar 2019. Transcrição minha).

É interessante perceber no relato de Anicide as referências aos costumes da época em que a mãe dela faz a passagem: as cerimônias fúnebres normalmente eram realizadas nas salas das casas da família enlutada, de onde saíam os cortejos em direção ao cemitério para o sepultamento. As frases de perplexidade e os nomes mencionados pela mestra – como familiares de Tarsila do Amaral, nascida e criada em Capivari – dão um pouco da dimensão da popularidade de Dona Paulina na sociedade capivariana da época. No entanto, um elemento precisa ser mencionado: apesar de ser bastante conhecida, a fama de Paulina não lhe garantiu grandes recursos financeiros. Fora da esfera “artística”, por assim dizer, ela e a família passavam por dificuldades. De todo modo, ser uma figura querida na cidade fez com os ex-empregadores (donos de usinas de cana que se tornaram posteriormente prefeitos de Capivari) adquirissem uma lápide e garantissem honrarias à Paulina quando de seu falecimento. Tal fato revela um jogo complexo cujas peças principais – mulheres negras batuqueiras – mobilizam diferentes percepções sobre si. Em alguns momentos estão no centro das atenções, mas na maior parte do tempo continuam sendo a base anônima que movimenta a engrenagem do sistema.

A pesquisadora Tâmara Pacheco também avalia como se configura a presença e atuação das mulheres negras na umbigada, estabelecendo uma análise de como tais mulheres desconstroem imagens de controle<sup>46</sup> (cf. COLLINS, 2009) produzidas pela sociedade ocidental especialmente sobre a figura da ‘batuqueira’. Essas imagens, cujas

---

<sup>46</sup> A pesquisadora Winnie Bueno, estudiosa da obra de Patricia Hill Collins, afirma que “o conceito de imagens de controle se diferencia das noções de representação e estereótipo a partir da forma com que as mesmas são manipuladas dentro dos sistemas de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade” (BUENO, 2020, p. 73). As imagens de controle feitas sobre os corpos de mulheres negras reflete o interesse dominante do ocidente de manter a subordinação desses corpos.

raízes estão no período escravocrata, seguem sendo reformuladas no intuito de justificar a violência e vigilância sobre as vidas de corpos femininos negros, a partir da atribuição de determinados significados a tais corpos – no caso da pesquisa de Tâmara, os das mulheres batuqueiras – sendo que os significados atribuídos são capazes de solidificar matrizes de dominação (BUENO, 2020). No entanto, a partir de um repertório pessoal pautado nas experiências dentro e fora do batuque e do exercício de suas funções no cotidiano, mulheres batuqueiras realizam deslizamentos dos papéis sociais padronizados pelo Ocidente, conseguindo, em alguma medida, superar violências simbólicas infringidas pelo racismo e sexismo fora do contexto batuqueiro. Para além das estratégias de resistência cotidianas que essas mulheres adotam, Pacheco apresenta o caráter da permanência da tradição batuqueira na vida delas, que a partir de laços e memórias familiares seguem reconfigurando lugares e a própria cultura:

A mulher negra do batuque de umbigada paulista, principalmente a mais velha, com base nos preceitos da tradição, sempre foi presença fundamental para os festejos, além de entusiasta e frequentadora assídua, submersa em expressões de nossa "amefricanidade" [...] Elas são também filhas, netas, sobrinhas ou até noras de batuqueiras e batuqueiros, assim, em momentos de confraternização, laços de família e de companheirismo as agregam, em meio às tensões do dia a dia. Pela ligação com seus antepassados, suas narrativas carregam seu legado cultural como descendente de povos ameríndios e africanos, civilizações nas quais seu lugar não era o da subordinação e da discriminação (PACHECO, 2017, p. 175).

A *amefricanidade* a que Tâmara Pacheco se refere é uma categoria nomeada por Lélia Gonzalez para refletir sobre “a experiência comum dos descendentes de africanos na América [...], uma categoria que, no longo processo de resistência, remete à construção de toda uma identidade de resistência” (GONZALEZ, [1988] 2018, p. 335). Referenciada em modelos africanos, a amefricanidade ultrapassa limites geográficos, ideológicos e linguísticos e sua metodologia resguarda uma unidade específica no interior de diferentes sociedades. A partir de uma dinâmica de resistência, reinterpretação e criação de novas formas culturais diaspóricas, ela constrói uma identidade étnica característica das pessoas amefricanas e marca toda a elaboração do chamado Novo Mundo, onde se estruturou, seja por meio de revoltas, formas de

organização social alternativas (como os quilombos, *palenques*, *cimarrones*, *cumbes*, sociedades *maroons*) e outras estratégias de resistência cultural espalhadas por diferentes pontos do continente amefricano, nas quais a atividade das mulheres teve grande destaque (cf. GONZALEZ, [1988] 2018).

Utilizando a figura ancestral mítica de Nanny, guerreira tida como grande ‘mãe’ e heroína da maior comunidade *maroon* jamaicana – Moore Town, Lélia Gonzalez ([1988] 2018) retoma o caráter matrilinear que garantiu a articulação, sobrevivência e continuidade das sociedades *maroons*: segundo a autora, foram as mulheres as responsáveis pela estabilidade econômica e grupal dessas sociedades, devido à sua atuação na produção agrícola e à capacidade de mediação de tensões internas entre pessoas africanas de diferentes procedências, através da socialização dos *créoles*. Em tal cenário, Nanny se destaca como uma mulher de muita habilidade e passa a ser considerada entre os *maroons* da Jamaica a principal líder de seu povo, devido à inteligência estratégica que tinha para a guerra e os poderes advindos de seu vasto conhecimento do mundo espiritual, que ajudaram a combater os *bakra* (ingleses). Mas a grandiosidade de Nanny não se restringe ao seu desempenho na luta cotidiana pela sobrevivência da comunidade. Ela transcende os limites de uma liderança mortal: nas lendas e relatos orais dos *maroons* de Moore Town revela-se que a “Grandy Nanny” é cultuada também pela ancestralidade. Acredita-se que todos os *maroons* são ‘filhos’ dessa ancestral, num sentimento de pertença familiar dito por expressões como *Nanny yoyo*. O termo *yoyo* significa justamente prole e remete à descendência nos rituais da dança *Kromanti*, típica das sociedades *maroons*, em que a figura principal – *fete-man* ou *fete-woman* – deve ser grande conhecedora da dança e de ervas medicinais e nos quais Nanny tinha a maior visibilidade e reconhecimento.

Numa expressão típica da amefricanidade e prática comum das comunidades de terreiro, onde os filhos celebram as mães de santo com alegria, batuqueiros e batuqueiras homenageiam as mulheres mais velhas como se fossem suas próprias mães: é a dinâmica da família estendida, própria do quilombo mulherista, em atuação. Mas além da homenagem feita às mulheres vivas ali presentes nos encontros batuqueiros, a comunidade do batuque honra a ancestralidade, que ultrapassa laços consanguíneos, da mesma forma que os *maroons* jamaicanos. Homenagear a

ancestralidade é um compromisso e um movimento de encontro com as raízes que sustentam a vida, além de ser fio que permanece como força vital em cada um de nós, amefricanos e amefricanas. No batuque de umbigada, como pontua Tâmara Pacheco, a ligação com os antepassados é valorizada, pois retoma os lugares de destaque ocupados por pessoas negras, contrariando a subordinação e a discriminação impostas pelo Ocidente. Quando a mestra Anicide lembra sua mãe Paulina, fazendo questão de chamá-la pelo “nome certo” – que nomeia uma importante entidade da umbanda, cultuada como uma mulher detentora de grande poder nos rituais da Jurema Sagrada – toda a glória de um povo amefricano é também reverenciada. Afinal, se o lugar ocupado pelas mulheres negras fora do batuque é o da margem, dentro da manifestação definitivamente não é esse o lugar destinado a elas. Ocupamos o centro, como importantes mantenedoras da tradição.

Dessa maneira, percebe-se que a influência e liderança dessas mulheres foram fatores marcantes no processo de transformação, pertencimento e conquista de seus espaços sociais. Com suas experiências foram construindo, no decorrer do tempo, o respeito e autoridade perante o grupo, ocupando um lugar de destaque. Nas falas dos batuqueiros e batuqueiras são constantes as referências às figuras femininas, que sempre estiveram presentes participando e vivenciando as transformações da cultura (NOGUEIRA, 2009, p. 119).

Numa linha semelhante, Zeca Ligiéro (2011) aborda os processos de reconstrução das identidades africanas em solo americano e afirma que os mesmos se deram pela restauração de rituais específicos vivos na lembrança daqueles que vieram obrigados para o novo continente. Compondo a ideia de “corpo da história”, o estudioso das performances afro-ameríndias estabelece um jogo entre o vivido, o imaginado e o interpretado, que articulamos por meio de nossas palavras, corpo, repertório de imagens e associações e produzimos uma história traduzida pelo discurso. Para Ligiéro, quando tal processo acontece e o vivido se transforma em história, “selecionamos, entre os fatos corriqueiros, as passagens que marcaram nosso trajeto ou o trajeto de pessoas conhecidas ou de vultos históricos ou míticos, de quem, por alguma razão desconhecida, nos tornamos íntimos e conhecedores de segredos como ninguém mais” (LIGIÉRO, 2011, p. 89). No jogo que constitui o “corpo da

história”, o que mantém o corpo vivo são as interações e relações, numa simbiose constante entre o passado e o presente.

Anicide Toledo materializa o corpo da história e, num *tempo espiralar* (tomo emprestada a expressão da grande professora Leda Maria Martins), presentifica o passado vivido, imaginado, interpretado e que se transforma em história, sempre viva, seja pelos relatos orais ou pelas modas que compõe, partes da atuação de seu corpo no batuque de umbigada. É por meio da memória oral – falada ou cantada – de Anicide e de outros batuqueiros e batuqueiras que conhecemos pormenores da história do batuque no interior paulista. São pessoas, lugares, situações compondo um tecido no “tempo vivo da memória”. Ecléa Bosi (2003) nos diz que a memória oral é instrumento precioso para conhecermos a crônica do cotidiano e opera com grande liberdade ao escolher acontecimentos no espaço e no tempo, mas é com o brilho de um significado coletivo que as configurações das escolhas ganham mais intensidade. Considerando o enraizamento uma das necessidades mais importantes e desconhecidas da alma humana, e também uma das mais difíceis de ser definida, a autora afirma ter o ser humano “uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro” (BOSI, 2003, p. 175).

O enraizamento que Anicide tem no batuque paulista começa numa época em que a prática da umbigada era restrita às pessoas mais velhas e as crianças acompanhavam seus familiares apenas para “observar” a celebração, numa espécie de “cercadinho” separado dos adultos. Em depoimento encontrado nos arquivos do Museu Municipal de Capivari, a mestra revela:

O batuque eu conheço desde criança, porque minha mãe sempre ia e levava eu. E lá quando chegava no batuque os mai véio que dançava e os mai novo ficava lá na roda do fogo e dançava sozinho. E foi indo, foi indo que eu peguei idade e consegui entrá na dança também. Só que eu ficava... ficava na ânsia de querê cantá também. Aí, falaram assim: ah, mai muié não pode cantá. Aí quando fomo pro 13 de Maio [antigo clube em Piracicaba], chegou lá o moço falou: deixa ela cantá, quem sabe dá um ajutório proceis. Aí eu comecei a cantá e num deixaram eu pará mai até hoje (ANICIDE TOLEDO. Depoimento coletado pela Secretaria de Cultura de Capivari-SP. Sem data. Transcrição minha).

O moço a quem Anicide se refere é Antônio Manoel, mais conhecido como Seu Plínio, um grande mestre batuqueiro que já fez a passagem para outro plano e se tornou um antepassado respeitado. Mestre Plínio era responsável por organizar pessoalmente os batalhões das cidades de Capivari, Tietê e Piracicaba quando os encontros aconteciam nos espaços piracicabanos. Sempre foi considerado um homem à frente de seu tempo, cujas palavras e decisões eram muito valorizadas. Assim, é respeitando a autoridade que os mais velhos têm no batuque, representada pela figura e percepção aguçada de Plínio, que Anicide consegue realizar seu desejo de cantar e remodela a tradição batuqueira, servindo de exemplo e abrindo caminhos para que outras mulheres pudessem experienciar novas formas de participação na *caiumba* paulista.



**Figura 12.** Mestra Anicide Toledo na comemoração de seu 84º aniversário. Ao fundo, Marta Joana e TC Silva conversam. Praça Central de Capivari. Setembro/2017. Fotografia: Ivan Bonifácio.

Mas a história produzida pela ação do corpo de Anicide Toledo vai além. Como nos ensina o grande escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (2010), a partir de memórias e saberes adquiridos junto aos mestres da palavra nas tradições vivas *bambara* e *peul*, a própria concepção de história em África é ampliada: para as tradições africanas tudo é “História”, sendo que a grande História da vida, como define o escritor, compreende a história de todos os seres do universo, desde as terras e águas, minerais, vegetais, astros e todos os elementos que constituem o próprio ser humano, fruto de forças múltiplas e da conjunção dos reinos da vida – animal, vegetal e mineral. Segundo mitos fundadores de tradições africanas, o ser humano, sendo feito de uma parcela de tudo que existiu antes dele, é a “simbiose de todas as Histórias” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 184) – num corpo dotado de faculdades superiores, morada divina (cf. ANTONACCI, 2015), dada sua composição pelas forças sagradas do mundo natural. Nesse sentido,

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a "cultura" africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

O papel do ser humano é compreendido nos mitos da cosmogonia através de ensinamentos que dizem sobre a sua relação com o mundo dos vivos e mortos, e a complexidade do psiquismo e do simbolismo do corpo africano é traduzida por Hampâté Bâ seguindo a linguagem proverbial das tradições *bambara* e *peul*: “As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa”. Calcada nas leituras da obra de Hampâté Bâ, a professora Maria Antonieta Antonacci (2015) traz a compreensão desse provérbio como o núcleo da concepção de corpo nas culturas africanas. Ele enuncia ser cada corpo habitado ou composto por partes de muitos outros, desde divindades, antepassados e ancestrais, presentes e vivos em costumes, tradições, ofícios ou fazeres artísticos, que vão sendo divididos entre as demais pessoas da comunidade. Os corpos, enquanto “suportes da memória e para transmissão e recepção de mensagens, valores, imaginários” (ANTONACCI, 2015, p. 145), reatualizam

saberes, hábitos, rituais e modos de vida por meio da cultura oral. É nas interações com a comunidade que a presença particular do ser africano no mundo se manifesta, na produção dos chamados “corpos sem limites”, que são, por excelência, corpos comunitários:

Com tantas *peessoas* habitando a *pessoa*, delineiam-se perfis de corpos sem limites, configurando corpo comunitário, voltado para memória, espiritualidade e preservação física, mental, moral, psíquica das pessoas com as quais convivem, em acentuada divergência a corpos individuais, isolados, voltados para satisfação de seus interesses, projetando um eu personalizado, historicamente produzido em lógica racional. [...] Nesse modo particular de estar e viver o mundo, moldam os corpos com inscrições, ritmos e movimentos, odores e perfis de seus ancestrais, interagindo com outros seres e elementos do mundo (ANTONACCI, 2015, p. 145. Grifos da autora).

Tocada pela experiência do batuque de umbigada desde o ventre de sua mãe, Anicide se transformou num corpo sem limites, que transcende o tempo linear e segue a produzir história através das interações e relações com seus mais velhos, antepassados e ancestrais, e os mais novos, que veem na mestra um exemplo a ser seguido. Ao reatualizar o passado por meio da ação de seu corpo, Anicide também coloca em prática o princípio ético de *Sankofa*, originado do provérbio tradicional dos povos de língua *Akan* em países como Togo, Gana e Costa do Marfim, na África Ocidental. Na língua *Akan*, o provérbio **Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi** pode ser traduzido por “não é errado voltar ao passado e buscar o que esqueceu”. Representado em um dos ideogramas *adinkra* como um pássaro mítico que tem o pescoço voltado para trás e os pés seguindo para frente, carregando no bico um ovo que representa o futuro, *Sankofa* ensina justamente a capacidade de voltar às raízes a fim de conhecer as potencialidades que nos habitam pela presença de todos que constituem nosso corpo, para assim reavivar e preservar o que aparentemente estava perdido no passado. É uma proposta de redefinição da autoidentidade em conexão com algo mais amplo, que constitui o corpo comunitário. Como parte dos saberes africanos, *Sankofa* expressa a sabedoria em aprender com o passado para compreender o presente e moldar o futuro, mantendo a *tradição viva*, sempre

atualizada no tempo e no espaço a partir da reterritorialização das práticas promovidas pelos povos africanos.

Tradição viva é, então, ler o passado, trazer para o presente, interpretar nesse tempo e carregar para o futuro. É saber manter o elo a partir de nossa potencialidade para ler o universo, sentir e recuperar as construções comunitárias africanas do passado e manter viva a base que nos irmana como seres em comum. É também amefricanidade. A partir de um corpo individual que representa um coletivo ou, mais ainda, uma comunidade<sup>47</sup>, Anicide se torna também umbigo mantenedor da tradição viva, ao reatualizar as memórias ancestrais de corpos negros a expressarem subjetividades construídas pelas raízes matriciais africanas e produtoras de histórias, memórias e costumes não hegemônicos, a esgarçar as noções do tempo cartesiano. Corpo sem limites a constituir um corpo comunitário, corpo da história e de memórias. Experiência matripotente e de matrigestão. Assim pode ser compreendido o corpo de Anicide Toledo.

### **“O corpo-documento”: matripotência e matrigestão para a reexistência de corpos negros**

A segunda parte da moda *Paulina*, composta pelos versos *Dois neto que Deus levô desse mundo/Já cumpriu co’a sua sina*, traz uma triste realidade experienciada cotidianamente por muitas mães negras: a morte precoce de seus filhos. Caldas et al. (2017) analisaram as taxas de mortalidade infantil segundo cor ou raça com base nos dados do Censo Demográfico de 2010 e nos sistemas nacionais de informação em saúde no Brasil e, em ambas as bases de coleta, as taxas apuradas mostraram-se expressivamente mais elevadas entre crianças indígenas e pretas (de acordo com a classificação do IBGE), “confirmando padrões de desigualdade étnico-racial que vêm sendo descritos em diversas investigações em demografia e saúde coletiva realizadas no país” (CALDAS et al., 2017, p. 8). Dados atuais publicados no dossiê *Cenário da*

---

<sup>47</sup> Como expresso na introdução do presente trabalho, entendo a noção de comunidade de acordo com a interpretação do provérbio da etnia *bakongo* “*Kânda wakandula biela bia kânda*”, ou seja, “a comunidade cuida de seus membros e resolve seus problemas”, num sentido amplo do comprometimento e da unidade de ser um com os outros e revelador da filosofia do *ubuntu*.

*infância e da adolescência 2021*<sup>48</sup>, organizado pela Fundação Abrinq, indicam que a desigualdade racial no Brasil começa no útero: a proporção de óbitos de crianças menores de um ano de idade por causas evitáveis tem relação direta com a atenção (ou a falta dela) dada à mulher na gestação, parto ou ao recém-nascido, sendo que as mulheres negras são as que menos têm acesso a programas de pré-natal, respondendo por mais de 62% das mortes maternas. O dossiê apresenta, ainda, que o índice de mortes de crianças negras por causas evitáveis, como diarreias e pneumonias, por exemplo, é de aproximadamente 70%. Tais óbitos evitáveis advêm da negligência do Estado em garantir tratamento adequado a esse grupo de mulheres e crianças em situação de maior vulnerabilidade social, questão potencialmente agravada pela pandemia da Covid-19 no Brasil e no mundo, que tornou ainda mais evidentes as desigualdades da população negra em relação à branca no tocante ao acesso à saúde e à educação.

Tanto os estudos de Caldas et al. (2017) quanto o documento da Fundação Abrinq apontam que a mortalidade na infância decresceu de maneira geral no Brasil nas últimas três décadas, tendo havido avanços positivos no cenário atribuídos à promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente no ano de 1990 e na mudança da postura do Estado em relação à saúde infantil, que passou a constar de maneira prioritária na agenda política do país, bem como houve, sobretudo nos anos de governos progressistas, melhorias nas condições de renda e educação da população como um todo, influenciando diretamente em melhores indicadores de saúde infantil. Não obstante os melhores índices globais, o impacto das políticas públicas não foi efetivo para as populações indígena e preta no país, que continuam com números mais elevados de mortalidade se comparadas a outros grupos étnicos da população brasileira. A constatação também se dá pela análise dos índices de mortes violentas da infância e juventude: segundo o Atlas da Violência 2020<sup>49</sup>, na década compreendida entre 2008-2018 houve aumento de 13,3% nos índices de mortes violentas da juventude no Brasil – de 53,3 homicídios a cada 100 mil jovens para 60,4 – num processo de vitimização letal que vem ocorrendo desde os anos 1980 e que tem se

---

<sup>48</sup> Disponível em: <https://sistemas.fadc.org.br/documentos/2021/cenario/cenario-da-infancia-e-da-adolescencia-2021.pdf>. Acesso em 19 jun 2021.

<sup>49</sup> Disponível em <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em 19 jun 2021.

consolidado como um entrave substancial para a melhora dos patamares de segurança pública no país. Os números se tornam ainda mais assustadores quando estabelecemos um recorte étnico-racial: de acordo com o Atlas, em 2017, 75,5% das vítimas de homicídio eram pretas ou pardas. Entre os adolescentes e jovens de 15 a 19 anos do sexo masculino, os homicídios foram responsáveis por 59,1% dos óbitos.

Tal realidade mostra que, seja pela negligência estatal na garantia de acesso a tratamentos de saúde adequados para todos os estratos da população, seja pela presença da violência desde muito cedo, praticada principalmente pela polícia nas periferias de grandes centros urbanos, crianças e adolescentes negros e indígenas ainda são vítimas da *necroinfância*, termo cunhado pelo filósofo Renato Nogueira (2020) para se referir a um conjunto de práticas, técnicas e dispositivos que não permitem o gozo da infância pelas pessoas não brancas. Nogueira afirma ser possível contar a história do Brasil sob a ótica dos abusos, encarceramento, falta de direitos fundamentais e morte de crianças negras e diz que no período escravocrata “todos os corpos negros eram coisificados; mas, as crianças eram indefesas numa medida psicológica e física ainda mais profunda” (NOGUEIRA, 2020, n.p.). A denominação de *necroinfância* é feita pensando num conceito filosófico capaz de exemplificar o que popularmente ficou conhecido pelas expressões “crianças matáveis”, “crianças que nascem com um alvo no peito” ou “crianças invisíveis” e faz uma alusão ao consagrado conceito de necropolítica, do filósofo camaronês Achille Mbembe, mencionado na introdução desta tese. Segundo Nogueira, “a adaptação do conceito de Mbembe ajuda-nos a compreender o que ocorre no Brasil no que diz respeito à violência e à criação de ‘mundos de morte’, zonas de sacrifício onde a política de extermínio e genocídio são a maneira do Estado implementar a soberania” (NOGUEIRA, 2020, n.p.). Em outras palavras, o Ocidente produz corpos marcados para morrer.

Expressar os dados acima e realizar a discussão sobre a *necroinfância* se faz pertinente visto que nos versos da moda *Paulina*, cantada frequentemente por Anicide Toledo, há uma denúncia simbólica da negligência com a infância negra: uma das crianças “levadas por Deus desse mundo” era a própria filha<sup>50</sup> da mestra Anicide, falecida ainda bebê por complicações intestinais, que poderiam ter sido solucionadas

---

<sup>50</sup> O nome da criança será preservado.

caso a família tivesse acesso a meios adequados de tratamento de saúde. Outra morte evitável de uma criança negra, numa época em que esse tipo de situação era ainda mais comum, quase banal, infelizmente<sup>51</sup>. O relato da mestra sobre o episódio é muito raro, bem como de outros membros do núcleo familiar de Anicide, talvez pela dor suscitada pela passagem precoce da menina. Dor invisibilizada na sociedade ocidental, que estigmatiza e desvaloriza a mulher negra pela sua condição étnica, social e econômica. Mas também uma dor transformada em palavra poética que canta não só uma situação individual, como também coletiva: na moda composta e entoada por Anicide, a sina cumprida por Dona Paulina simboliza a realidade cruel de muitas mães e avós negras que sepultam seus filhos e netos, bem como reatualiza a resistência dessas mulheres que insistem em sobreviver. Anicide desloca a dor da perda e a coloca num lugar de alegria.

A situação ocorrida com a menina e o modo encontrado pela mestra para lidar com o luto lembram a noção de corpo-documento elaborada por Maria Beatriz Nascimento para se referir às experiências dos corpos negros em diáspora: na obra *Ori*<sup>52</sup>, a pesquisadora nos fala da dinâmica de migração sofrida pelo corpo negro na travessia transatlântica, que transportou da África para a América uma forma própria de vida e uma atitude no mundo dos sujeitos africanos. Tal atitude e maneira de vida foram transportadas também nos deslocamentos internos nas Américas, tanto na fuga para os quilombos ou nas migrações campo-cidade ou para grandes centros urbanos, num processo denominado por Nascimento de “transmigração”. De acordo com a autora, nessas travessias (forçadas ou não) o principal documento é o corpo negro (cf. RATTS, 2006). É nele que se inscreve, além das características físicas usadas pelo Ocidente como base da discriminação, um conjunto de significados simbólicos expressos na forma como esse corpo atua, ocupa e se apropria dos espaços, bem como é nele onde está marcada a memória da dor – que a escravidão não deixa esquecer – e também da alegria, cuidado e movimento. Como Alex Ratts (2006)

---

<sup>51</sup> A passagem da filha de Anicide ocorreu no final dos anos 1970, antes da promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente e da adoção de políticas específicas de combate à mortalidade infantil. Soma-se a isso a condição de vulnerabilidade a que a família da mestra Anicide estava submetida.

<sup>52</sup> Parte do pensamento da intelectual Maria Beatriz Nascimento nos é apresentada por meio de conteúdo audiovisual, como é o caso do documentário *Ori* (1989), dirigido por Raquel Gerber e com roteiro, texto e narração de Nascimento, que o escreveu a partir de sua história de vida e suas pesquisas históricas e acadêmicas.

pontua, trata-se de um corpo que, mesmo parado ou numa fotografia, enuncia sentidos e encontrou um jeito próprio “para entrar nos lugares onde negros não entram ou ainda são minoria desigual” (RATTS, 2006, p. 68). Anicide descobriu na poesia e na dança do batuque de umbigada as formas para adentrar em outros espaços e transmutar sua dor, a exemplo do processo de transmigração discutido por Beatriz Nascimento:

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti... Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo-mapa de um país longínquo... Que busca outras fronteiras, que limitem a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar. A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história e do seu passado. *Como se o corpo fosse o documento. Não é toa que a dança para o negro é um momento de libertação*, o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo (NASCIMENTO, [1989]2018, p. 333. Grifos meus).

Na ambiguidade de ser um corpo-documento que é também território existencial, cabem, por um lado, as memórias reminiscentes da dor causada pela escravização e por todo o processo de opressão colonial, estendida nas ações capitalistas que fazem especialmente da mulher negra um elemento cristalizador da estrutura de dominação, dada a permanência de alguns papéis que lhes foram atribuídos secularmente. Anicide Toledo, por muitos anos, foi trabalhadora rural no corte de cana nas usinas do entorno de Capivari e, já com mais de 50 anos de idade, trabalhou como gari varrendo as ruas da cidade até se aposentar compulsoriamente. A mulher subalternizada cujo corpo negro sempre fora visto pelo Ocidente sob o olhar da degeneração, relegada à servidão. Por outro lado, a ambiguidade cede lugar a outros tipos de memórias, subjetividades e práticas corporais do continente africano para reorganização da vida no território americano, como a dança, a música, os rituais e o aquilombamento, formas de os corpos negros combaterem a coisificação a que estão submetidos. Assim,

[...] os corpos que dançam e gingam estão representando a vida, a história, os modos de pensar e refletir que dizem sobre si mesmos enquanto maneira de ser no mundo, mas que no contexto das lutas libertárias, desde

a escravidão até hoje, sinalizam a condição de existência, tanto no sentido humano, de negar-se a coisificação, como no social-econômico para conseguir sobreviver ao capitalismo. Portanto, a cultura em sua dimensão artística jamais está distanciada das demais dimensões da constituição do ser humano no mundo e, com isso, o seu diálogo é intenso com tudo que envolve a condição humana. É no corpo em movimento que se carregam as dores da opressão, mas também as condições de libertação como subjetividade manifesta no fenômeno que se desvela. No corpo as memórias ancestrais são revitalizadas e transmitidas, desafiadas nos dilemas de ser humano em seu constante vir a ser em comunidade. Essa comunidade que se politiza (PAULA JUNIOR, 2019, p. 116).

No diálogo com Beatriz Nascimento, as palavras de Paula Junior nos ajudam a pensar a experiência negra para além do aspecto da destituição colonial e das práticas de dominação e imposição de subalternidade adotadas pelo Ocidente. Ampliamos a percepção e passamos a considerar os modos de vida produzidos pelos corpos negros como processos de resistência e reexistência das comunidades africanas em territórios contrários à sua sobrevivência. Ademais, a própria ideia de sobrevivência ganha um novo significado: é importante ressaltar que, na dinâmica transmigratória, pessoas negras não sobrevivem somente para combater o racismo. Elas vivem a negritude porque nela habita uma memória corporal que convoca, conversa com a presença negra em suas formas legítimas de produção de vida e de estratégias de combate ao colonialismo. Isso porque, mesmo diante da coisificação, não se conseguiu apagar a memória dos corpos negros, que reconstituíram sua humanidade por meio da reterritorialização de seus modos de viver.

Dessa maneira, na transmigração o corpo-documento é (re)definido e ganha uma dimensão que inter-relaciona o corpo em si, o espaço e a identidade da pessoa negra. Como declara Alex Ratts (2006), estamos diante de uma inter-relação que “pode ser refeita por aquele(a) que busca tornar-se pessoa (e não coisa): no quilombo, na casa de culto afro-brasileiro, num espaço de encontro e/ou diversão, no movimento negro, diante do espelho ou de uma fotografia” (RATTS, 2006, p. 66). Dizer que o corpo atua como o próprio documento da experiência negra é ampliá-lo, fazendo-o confundir-se com o espaço. Seguindo a espiral do tempo, como no cosmograma *Kongo* (cf. FU-KIAU, 1980 [2019]), o corpo negro da atualidade ainda ‘foge’ para o quilombo – também existencial – no intuito de ter um encontro consigo mesmo e de suprir seu desejo de liberdade, “para lembrar no gesto que não é mais um cativo”. Mas a fuga

enquanto estratégia de sobrevivência e preservação de um povo foi modificada no tempo espiralar. Hoje, os lugares de tranquilidade do corpo diaspórico podem estar nos terreiros, nos bailes *black* ou de *funk*, nas escolas e rodas de samba, na literatura que é também escrevivência (como nos ensina Sueli Carneiro), nos trançados de cabelos, nas tradições vivas orais e em tantos espaços onde o corpo negro estiver: “a Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Onde eu estou, eu sou”, já disse Beatriz Nascimento (1989). Assim, o caráter de fronteira transmigratória do quilombo está registrado no corpo, centro de toda a experiência negra.

Ao nos depararmos com as práticas corporais que servem de estratégias de reexistência dos sujeitos afrodiaspóricos, retornamos ao conceito de quilombo como um território simbólico e fundamental para a reorganização da vida que se deslocou do eixo matricial. Nascimento (1989) reforça a origem *bantu* que caracteriza toda a dinâmica, a filosofia e o comportamento do quilombo, a constituir um *ethos* particular presente na própria raiz *-ntu*, na textura do *bantu* que se estabelece na relação entre as pessoas e no sentido da comunidade. O quilombo, portanto, representa o restabelecimento de uma organização social e de formas de vida negras capazes de ressignificar em outras temporalidades a experiência matriarcal comum aos povos tradicionais africanos. Em tal processo, retoma-se também a participação das mulheres como basilar para a manutenção da existência negra: “cabia às mulheres no quilombo o sustento dos guerreiros. Cabia às mães preparar o alimento e colocar nas florestas, não só para alimentar aos seus mitos arcaicos, mas para também alimentar o fugitivo. Cabia à mulher sustentar a fuga” (NASCIMENTO, [1989] 2018, p. 335).

O sustento da comunidade é uma característica presente nas comunidades matriarcais de África desde tempos remotos e também um princípio do mulherismo africana. Podemos constatar como se configurava tal característica entre os primórdios das sociedades africanas por meio dos estudos de Cheikh Anta Diop (2014). Ao elaborar a *teoria dos dois berços*, o antropólogo nos explica a história do patriarcado e do matriarcado e comprova por meio de análises arqueológicas e históricas a divisão do berço africano primordial em dois: o *nórdico (patriarcal)*, cuja matriz negra se diferenciou devido a inúmeras condições, principalmente climáticas; e o *meridional (matriarcal)*, que manteve características africanas, sobretudo nas relações sociais.

Diop aponta ainda a existência de uma *zona de confluência* presente na Ásia Ocidental – compreendendo Arábia, Índia, Fenícia e Mesopotâmia – na qual havia o encontro de populações negroides e caucasoides e uma mistura entre estruturas familiares do matriarcado e do patriarcado. Dados os objetivos do presente trabalho e as discussões realizadas no segundo capítulo, não farei uma análise exaustiva da obra diopiana, apenas um apanhado mais resumido das características de cada berço e como as características do berço meridional se associam à atuação das mulheres no batuque de umbigada paulista.

Em linhas gerais, as populações originárias no *Berço Nórdico*, cuja Europa é herdeira direta, eram compostas por grupos predominantemente nômades que fugiam de condições climáticas adversas e para os quais a natureza era sinônimo de hostilidade e escassez. Tal fato produziu determinadas características entre esses grupos, como a constante luta por território, a xenofobia e uma supervalorização do espírito guerreiro e do masculino. Adotantes de uma estrutura patriarcal, nessas sociedades a mulher era associada à família do homem por meio do pagamento de um dote como meio de “compensação”, pois se acreditava que mulheres davam uma contribuição menor ao grupo, dadas as suas características físicas tidas como inferiores (cf. DIOP, 2014).

Já no *Berço Meridional*, reconhecidamente africano, os grupos populacionais eram majoritariamente sedentários, devido a uma relação diferente com o território: por viverem em condições climáticas favoráveis, a relação que mantinham com a natureza era de reverência e vasto domínio de técnicas de agricultura. Em termos de relações sociais, havia a característica da xenofilia (devido à abundância e troca de recursos entre os grupos), além de uma maior dimensão do cuidado com o território, que se dava especialmente pela ação das mulheres, conhecedoras do equilíbrio dos elementos naturais e principais responsáveis pela guarda das provisões e pela estabilidade e segurança coletiva, daí a valorização do feminino (cf. DIOP, 2014). Às mulheres cabia a responsabilidade de gerir o lar e a competência no manejo da terra, enquanto os homens eram responsáveis pela caça. A estrutura familiar adotada no Berço Meridional era matriarcal, sendo o marido considerado um ‘estrangeiro’ que se associava ao clã da família da esposa. O parentesco contava-se pela linha materna e o chefe da família não era o pai, mas o tio materno, sendo herdada a posição social da

mãe, responsável principal pela educação dos filhos com o apoio de toda a comunidade.

Além de sua relação direta com a agricultura – cultuada no Berço Meridional por representar a energia feminina da terra e por garantir o sustento familiar – o matriarcado africano é uma experiência centrada na figura da mulher (especialmente da mãe) e na valorização do território. O domínio das mulheres no uso das plantas e na forma de conduzir o lar é considerado uma sabedoria ancestral, assim como gestar e parir uma criança, pois como nos diz Bunseki Fu-Kiau (1991) de forma poética, uma mulher grávida porta em seu ventre um ser sagrado cheio de poder e energia solar, que garantirá a continuidade genética de antigas irradiações sob nova forma no tempo espiralar. A comunidade espera a criança como a alvorada de um sol vivo no *ku nseke*, mundo físico (cf. LOPES; SIMAS, 2021). Em África, o matriarcado representou mais que uma forma de se relacionar com o meio – ele foi, sobretudo, uma experiência social e política na qual as mulheres desempenham um papel preponderante.

Herdamos na transmigração algumas características do matriarcado africano, trazido nos corpos negros como valor comunitário para a reorganização da vida na diáspora. Por exemplo, a práxis social e política do matriarcado em África tem relação direta no Brasil com o surgimento do candomblé – basta ver a influência e atuação das *ìyálòrìṣà* e *mametu nkisi* (mães de santo das nações *ketu* e *Kongo-Angola*, respectivamente), como grandes matriarcas responsáveis pelas comunidades de terreiro e dotadas de importantes saberes ancestrais. Segundo a pesquisadora Aza Njeri (2021), herdamos também a estrutura matriarcal no seio de nossas famílias, com as mães sendo centrais no desenvolvimento coletivo do quilombo familiar, haja vista serem bastante comuns os quintais com várias casas da mesma família, formando verdadeiros quilombos urbanos, onde a mulher tem uma vasta responsabilidade na organização e execução das tarefas e na formação das crianças, “como pequenos sóis matrigestados no amanhecer da vida” (NJERI, 2021), cuidadas também por outros membros familiares e ainda por quem frequenta o ambiente, como é comum na dinâmica da família estendida aquilombada.

Como ressalva, é necessário dizer que para a realidade atual do ocidente, regida pelo patriarcado e por uma oposição entre gêneros, as dinâmicas adotadas pelo matriarcado sofreram uma série de alterações, pois, além de vivermos em sociedades

fortemente urbanizadas, as mulheres ocupam diversas funções no mercado de trabalho para além do âmbito doméstico e os homens, quando presentes, na maior parte das vezes não assumem de forma equânime as responsabilidades com o cuidado da casa e dos filhos, gerando uma sobrecarga para o feminino. Em contraponto, Cheikh Anta Diop revela que “o regime matriarcal propriamente dito era marcado pela colaboração e pelo desenvolvimento harmônico dos dois sexos, até mesmo por certa preponderância da mulher na sociedade devido às condições econômicas de origem, mas que era aceita e até mesmo defendida pelo homem” (DIOP, 1999, p. 220). Sem adentrar profundamente nessa questão, certo é que o matriarcado africano não significava a ausência de conflitos<sup>53</sup> e não há qualquer tipo de anacronismo ou ‘romantização’ da experiência matriarcal nas descrições realizadas no presente trabalho. De toda forma, é importante entender a posição central das mulheres negras como produtoras da experiência e dos corpos diaspóricos, bem como o matriarcado como ferramenta de permanência, continuidade e resistência do povo negro (cf. NJERI, 2021), ampliando o que Beatriz Nascimento chamou de “sustentar a fuga”.

Vale salientar, ainda, que dois dos conceitos advindos do matriarcado africano a serem discutidos adiante – a matripotência e a matrigestão – referem-se a concepções afrorreferenciadas, isto é, elas não estão submetidas às lógicas ocidentais dicotômicas de gênero, como abordamos mais detalhadamente no segundo capítulo. O útero a que nos referimos ao falar de tais conceitos é um útero mítico-ancestral africano, descolado da figura feminina construída pelo ocidente. E as estratégias de sobrevivência e reorganização da vida em territórios diaspóricos devem ser pensadas por todas e todos os membros da comunidade negra.

Em suma, da mesma forma como houve uma mudança de perspectiva para a compreensão do quilombo, cujo sentido deslizou de um território físico para um campo simbólico e existencial, houve também um processo de resignificação das práticas culturais africanas na diáspora, contudo, mantendo em vista o sustento (material, imaterial e ancestral) da comunidade como um valor comunitário e princípio ético. Na tradição viva do batuque de umbigada tal sustento se dá especialmente por meio da palavra oral, nas narrativas e canções da comunidade batuqueira que reexiste

---

<sup>53</sup> Sobonfu Somé (2007) diz, inclusive, que o conflito é uma dádiva do espírito para nos ajudar a avançar e colocar em prática nossos dons diante de novas situações.

secularmente em suas práticas quilombistas. Sobre esse aspecto e enfocando a participação das mulheres negras na umbigada paulista, a pesquisadora Tâmara Pacheco tece as seguintes considerações:

[...] ao analisarmos as narrativas de mulheres negras em sua relação com a tradição, vemos que lutar pelo seu funcionamento simboliza a manutenção de sua vivacidade no papel que exercem de mantenedoras e transmissoras de saberes ancestrais. Sobretudo se pensarmos a imagem positiva da feiticeira, podemos atrelar ao papel de mantenedoras e transmissoras de saberes outros papéis, tais como o de curandeiras, benzedoras ou rezadeiras. Ao assumir seu lugar de mulher negra no jogo ritualístico do batuque, nos é revelado seu papel de luta contra diversos tipos de exclusão em condições limites da sua existência e de sua família afetiva... Pois a permanência dos que cercam o batuque se dá por meio de seu ventre, do seu colo, de sua benção e de seu zelo como forma de poder (PACHECO, 2017, p. 125).

Os aspectos mencionados por Tâmara possuem uma relação intrínseca com o matriarcado africano e a ideia de sustento da comunidade especialmente por meio das mulheres (numa dimensão muito mais ampla que no sentido ocidental do termo), assim como remetem ao corpo-documento negro que remodela suas práticas após a travessia do Atlântico. Além disso, um ponto importante do trecho destacado pode ser associado às noções de matripotência e matrigestão, quando a pesquisadora escreve sobre a ideia positiva da “feiticeira”, que é ao mesmo tempo mantenedora e transmissora de saberes, sabe lutar pelos seus em condições limites e promove a permanência da comunidade batuqueira por meio do ventre, colo, benção e zelo, fundamentais para o bem-viver. Para esmiuçar tal associação, busco as considerações de Oyèrónké Oyěwùmí e as discussões feitas nas obras *A invenção das mulheres* (2021) e *What gender is motherhood?* (2016) sobre as diferenças nos entendimentos ocidental e africano – em particular iorubano – em relação à concepção de maternidade.

Antes de adentrar no pensamento oyěwùmíniano sobre a maternidade, cabe ressaltar que, mesmo se tratando de teorias desenvolvidas a partir da experiência iorubana, é possível concebê-las para outros povos africanos, como aqueles compreendidos pela matriz *bantu*, por exemplo, da qual a manifestação do batuque de umbigada faz parte. Lewis Gordon, professor do Departamento de Filosofia da

Universidade de Connecticut, ao refletir sobre as características das propostas epistemológicas de Oyèrónké Oyěwùmí, alude a um movimento chamado de *dupla consciência potencializada*, no qual se amplia o campo de conhecimento ao estabelecer uma relação deste com outros domínios, numa prática contínua de negociação de significado. Nesse sentido, Gordon revela:

Como os Yorùbá são parte de uma vasta e complicada história do Centro-Oeste da África, e suas bases linguísticas facilitam a comunicação entre muitas outras comunidades africanas, explorar os conceitos Yorùbá convida a uma prática comunicativa de produção de conhecimento africano – incluindo o da autoconsciência – do que as conceituais estruturas oferecidas pelas imposições euromodernas nas quais os povos africanos funcionam como pontos nodais das práticas primitivas ou culturais sem lugar adequado no presente ou no futuro. Seu estudo [de Oyèrónké] da maternidade é, portanto, heurístico, bem como teoricamente original, pois faz parte do presente (GORDON, 2018, p. 12).

Oyěwùmí (2016) desenvolve seu pensamento inicialmente analisando como a cosmovisão generificada do ocidente impactou a sociedade *yorubá* após o processo de colonização (sobretudo o impacto da colonização epistêmica), e busca uma descrição autóctone e pré-colonial para explicar a categoria sócio-espiritual *ìyá*, traduzida normalmente como “mãe”, como a mais essencial das organizações sociais iorubanas. A socióloga expõe que a tradução da categoria *ìyá* como mãe é problemática, pois não consegue captar o significado central do termo para o mundo *yorubá*, já que as abordagens teóricas atuais (feministas ou não) de mãe/maternidade são generificadas e têm enfoque no dimorfismo sexual do corpo, podendo levar a ideias redutoras e errôneas muitas vezes partilhadas no senso comum como “mãe é quem tem útero”, além de serem abordagens representativas de um sistema hierárquico que coloca o masculino como superior e dominante e o feminino como subordinado e inferior. Já a compreensão da categoria *ìyá* para os *yorubá* é diferente, por não ser derivada de noções de gênero incompatíveis com o pensamento africano pré-colonial. Assim, Oyěwùmí opta pela utilização da palavra *ìyá* na forma original iorubana (que não possui o plural demarcado por ‘s’).

É importante observar que nos sistemas hierárquicos sociais do ocidente a dinâmica de subalternização inclui a figura da mãe, que passa a ser a mulher parideira a viver em função de um marido e dos filhos no ambiente doméstico (cf. NASCIMENTO, 2020). Nesses sistemas, fundamentalmente patriarcais, a mãe tem importância para a perpetuação da espécie, mas continua politicamente e economicamente subalterna – um exemplo é a dificuldade que mulheres mães têm em se colocar no mercado de trabalho justamente pela maternidade e, mesmo quando conseguem um emprego formal ou não (para ganhar menos que os homens), ficam sobrecarregadas pela necessidade de conciliar diversas funções. Em África, não há registro de algum sistema de organização social em que mulheres fossem subalternizadas simplesmente por serem mulheres. Os sistemas matriarcais africanos têm sua base na senioridade, cujo princípio organizador pauta-se na idade relativa e possibilita a construção de relações dinâmicas, fluidas e igualitárias nas quais “todos os membros da linhagem têm a oportunidade de ser mais velhos/as ou mais novos/as, dependendo da situação. As categorias baseadas em senioridade são relacionais e não chamam a atenção para o corpo” (OYĒWÙMÍ, 2016, p. 19). Sobre tal aspecto, as palavras de Lewis Gordon (2018) mais uma vez se fazem pertinentes:

A discussão [...] de legitimidade e autoridade em referência à antiguidade em vez da genitália remonta a muitas cosmologias africanas de valor discutidas, em que a antiguidade (em última análise, manifestada nos ancestrais, que, em uma concepção de tempo de bons começos exemplificam maior valor) estabelece a base para uma antropologia filosófica das relações. Afinal, muitas vezes um é simultaneamente mais velho e mais novo do que muitos outros. A localização de uma pessoa é sempre *relativa*. O mito dos gêmeos, por exemplo, onde quem nasce primeiro é na verdade o mais *novo* (por causa da autoridade que aquele que nasceu em segundo lugar tem de ter enviando o primeiro para verificar o terreno) também é bem conhecido entre os Luo no Quênia. Em outras palavras, o tema dos idosos e dos juniores é transcontinental entre os povos africanos (GORDON, 2018, p. 13).

Considerando o exposto, *ḷyá* adquire posição central nos sistemas organizacionais baseados na senioridade e figura como um importante princípio matripotente, pois todos os humanos nasceram de uma *ḷyá* e dependem dela não só economicamente, mas como fonte de potência da criação. Dotada de uma dimensão

física ligada ao nascimento da prole por meio do útero de anafêmeas<sup>54</sup>, *ìyá* compreende também as dimensões espiritual e econômica, lembrando que o corpo, para a ontologia africana, não está dissociado do plano metafísico. Os versos retirados do mito fundador iorubano de *Òṣẹ̀tùrá* – *Antes de nos tornarmos seres humanos/Nos submetamos a ìyá/A fêmea deu à luz o soberano/Antes que o soberano se tornasse um Deus* (cf. OYẸ̀WÙMÍ, 2016) – mostram que até a realeza possui *ìyá*, por isso o lugar privilegiado dessa categoria. No *odù*<sup>55</sup> *Òṣẹ̀tùrá*, a *òrìṣà* *Òṣun* é considerada a *ìyá* primordial, que divide igualmente a divindade suprema e a sacralidade da criação com *Olódùmarè*, não com um papel menor, mas como cocriadora da existência – todo ser carrega “uma gota de sangue”<sup>56</sup> de seus criadores por toda a existência, passada ancestralmente de geração a geração. É *ìyá* que dá seguimento ao gesto inicial da criação realizado junto à *Olódùmarè*, imprimindo movimento e mantendo a cadeia ancestral em funcionamento como um sustentáculo mítico, cosmológico e metafísico da função matripotente (cf. NASCIMENTO, 2020), ou seja, *ìyá* representa a figura exponencial do sistema de senioridade. Assim resume Oyèrónké Oyèwùmí:

A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de *ìyá*. A eficácia de *ìyá* é mais pronunciada quando são consideradas em relação a sua prole nascida. O *ethos* matripotente expressa o sistema de senioridade em que *ìyá* é a sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma *ìyá*, todos nascemos de uma *ìyá*, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que *ìyá*. Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em *Oseetura*, o mito fundador iorubá. A unidade social mais fundamental no mundo iorubá é o par *ìyá* e prole. Como apenas as anafêmeas procriam, a construção original de *ìyá* não é generificada, porque seu raciocínio e significado derivam do papel de *ìyá* como cocriadora, com *Ẹ̀lédàá* (Quem Cria), dos seres humanos... *ìyá* também é uma categoria singular, sem comparação com qualquer outra. Além disso, tanto anamacho quanto anafêmea escolhem espiritualmente suas *ìyá* da mesma

<sup>54</sup> Nomenclatura utilizada por Oyèrónké Oyèwùmí para se referir a “fêmeas anatômicas”, dimensão física da corporalidade que possibilita a gestação da prole no plano material. Pensada na relação com os anamachos, ou “machos anatômicos”, a nomenclatura reflete um pensamento antiespecista e amplia o entendimento da matripotência de *ìyá* para todo o sistema de criação do mundo natural, já que anamachos e anafêmeas não se referem exclusivamente a homens e mulheres, mas a todo um conjunto de seres capazes de procriar e gestar vidas.

<sup>55</sup> *Odù* está sendo utilizado neste contexto como uma história de origem, um mito do “começo das coisas” (cf. EPEGA e NEIMARK, 1995, p. 1).

<sup>56</sup> “Na cultura iorubá, o sangue não é um material transportador de genes comum; é sagrado” (OYẸ̀WÙMÍ, 2016, p. 43). Ao falar metaforicamente da gota de sangue que faz o coração bater e indica a vida do ser, estamos nos referindo à existência ancestral que ultrapassa a noção linear do tempo.

maneira, e as *ìyá* estão conectadas com toda a sua prole nascida, de maneira similar, sem qualquer distinção feita pelo tipo de genitália que ela possa ter. [...] A ideia de que *ìyá* é uma categoria não generificada não deve ser difícil de entender se partirmos da premissa de que o conceito emana de uma episteme diferente daquelas euroestadunidenses universalizadas e saturadamente generificadas (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 3).

Ao afirmar que anamachos e anafêmeas escolhem espiritualmente suas *ìyá*, Oyěwùmí se refere à crença iorubana de que o *Orí* – que significa cabeça e se constitui na elaboração do destino pessoal de cada um, definido antes da materialização do ser no plano terreno – escolhe cuidadosamente como será sua sina na Terra antes de fazer a viagem para esta dimensão do mundo, ajoelhando-se diante da entidade criadora num processo chamado *àkúnlẹ̀yàn*, que estabelece um vínculo profundo entre *ìyá* e sua prole antes mesmo da concepção. Para os *yorubá*, este é um processo mais espiritual que biológico, no qual a entidade *ìyá* incuba uma alma já existente no *Òrun* (plano espiritual) para dar à luz ao ser no *Àiyé* (plano material). A escolha da alma no momento pré-terreno é crucial para a vida que o ser levará posteriormente na Terra. Além disso, o vínculo estabelecido no plano espiritual é reforçado no plano material quando do nascimento da criança – quando nasce um bebê, nasce também uma *ìyá* – relação que permanecerá dessa forma por toda a vida terrena e depois dela. Portanto, “a relação de *ìyá* com a prole é considerada de outra dimensão, pré-terreno, pré-concepção, pré-gestacional, pré-social, pré-natal, pós-natal, vitalício e póstumo. Assim, a relação entre *ìyá* e prole é atemporal” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 8).

wanderson flor do nascimento<sup>57</sup> (2020), professor da Universidade de Brasília (UnB), explica que apesar de *ìyá* ser uma coluna de sustentação que estrutura toda a humanidade, o ocidente promoveu uma secundarização de seu papel, que pode ser vista, por exemplo, na forma como a entidade *Ọṣun* é representada fora das tradições *yorubá* pré-coloniais. Nos *odù* tradicionais, veremos que *Ọṣun* preside um grupo de mulheres bastante poderosas, conhecidas como *àjẹ*, cujo poder seria derivado de seu papel como procriadoras. *Àjẹ* simboliza “um ser espiritualmente poderoso e abençoado” (cf. OYĚWÙMÍ, 2016, p. 35). Retornando ao *odù* de *Ọṣẹ̀tùrà*, descobre-se

---

<sup>57</sup> Assim como bell hooks, nascimento opta por grafar seu nome com letras minúsculas, representando um posicionamento político que rompe com convenções acadêmicas e linguísticas e atesta um desejo de destacar o conteúdo de sua escrita e não sua pessoa.

que outro nome de *Ọṣun* é justamente *àjé*, por sua vez um sinônimo de *ìyá*. No entanto, as más traduções do *yorubá* para o inglês colocaram a palavra *àjé* como “bruxa” ou feiticeira, categorias duramente demonizadas nas sociedades caracterizadas pela influência das noções cristãs, conservadoras e ocidentais. A compreensão equivocada de *àjé* como bruxa anuncia os horrores praticados secularmente contra mulheres vistas como feiticeiras e descaracteriza o significado positivo tradicionalmente atribuído à categoria da qual *Ọṣun* exerce liderança, através da potência criadora de *ìyá* e outras facetas oxúnicas como o domínio das artes visuais e verbais, questão a ser discutida adiante.

Desse modo, retomar o que a pesquisadora Tâmara Pacheco (2017) chamou de “imagem positiva da feiticeira”, atrelada ao papel mantenedor e outros papéis exercidos por mulheres com seu rezo e poder de cura, além da transmissão de saberes a novas gerações com o cuidado vindo do ventre e do zelo da comunidade como forma de poder é, sobretudo, resgatar o próprio sentido de ‘mãe’ vilipendiado pelo patriarcado e valorizar a continuidade do vínculo duradouro produzido primordialmente por *Ọṣun*, que permite a outras gerações encarnarem *ìyá* para continuar gestando potências de outros seres vivos, já que todos, sem exceção, advêm do útero mítico ancestral da feiticeira e carregam em si parte de seu poder, atravessando o tempo.

Tal afirmação nos leva a entender que, se todas as pessoas são advindas de uma *ìyá*, a matripotência e a capacidade de matrigestão (gestar a potência de vida matricial) estão postas para todos os seres e não se circunscrevem numa lógica generificada, incoerente para o pensamento iorubano. Basta ver que nas casas de culto, terreiros por excelência acolhedores do corpo-documento africano e afrodiaspórico, tanto as *ìyálòrìṣà / mametu nkisi* (mães de santo, que cuidam dos *òrìṣà* e *nkisi*) quanto os *Bàbálòrìṣà / tata nkisi* (pais de santo) têm exatamente as mesmas funções e seguem uma separação posicional de acordo com a senioridade. Assim, não se estabelece qualquer tipo de supremacia feminina, como pode parecer para quem está habituado à dicotomia entre gêneros: falar de matripotência e matrigestão é incluir “as mães que não são mulheres”, numa função comunitária de continuidade e reexistência da vida. Em vez de pensar num útero físico que faria da mulher uma mãe,

acredita-se numa gestação de potência dos seres exercida pelo ventre ancestral de *Ọṣun* presente em nós, ventre que para os *yorubá* não foi feito somente para parir uma prole, mas sim para “parir poder”.

Nos tempos atuais, em que a visualização do corpo se torna um mote para a separação de gêneros e de uma série de violências decorrentes desse aspecto (cf. OYĚWÙMÍ, 2002) – dentre elas a tentativa de impedir a maternidade/paternidade de pessoas trans, gays e lésbicas, por exemplo – pensar na ideia de um útero mítico ancestral torna-se, acima de tudo, um gesto político e nos permite refletir sobre novos projetos políticos de existência, nos quais a matripotência surge como possibilidade de gestar outra perspectiva de vida, fora do aprisionamento colonial ainda presente no ocidente. Como ensina wanderson nascimento (2020), trata-se de um posicionamento não só ideológico, mas também prático, no sentido de que a colonização nos fez perder muito do contato com a ancestralidade, mas, se soubermos o que nos foi tirado, temos condições de retomar o que perdemos e pautarmos nossa atuação usando as ferramentas do presente. Como vimos, a transmigração feita pelos corpos negros adotantes do princípio ético de *Sankofa*, a reatualizarem o passado num processo contínuo de reexistência, comprova que “o futuro é ancestral”.

À guisa de uma conclusão, ao estabelecermos a relação das noções de matripotência e matrigestão ao batuque de umbigada paulista e à atuação da mestra Anicide Toledo, entendendo *ìyá* como uma potência ancestral de criação presente nos seres, vamos perceber a *caiumba* como uma organização política matripotente e matrigestora da reexistência negra, sendo Anicide seu símbolo máximo de *ìyá*dade no momento contemporâneo, já que atualmente ela é a mais velha matriarca do sistema de senioridade praticado no batuque. As funções matripotente e matrigestora de Anicide são exercidas junto a toda a comunidade batuqueira, corresponsável pelo sustento da tradição que é feito, como mencionado anteriormente, sobretudo por meio da palavra oral, considerada um elemento atrelado à noção de força vital para as sociedades africanas (cf. LEITE, 1996). Na seção a seguir será possível compreender como a categoria *ìyá* se relaciona com a palavra e é reconhecida pela destreza e poder que tem no uso dela, além da interlocução existente entre a palavra poética vocalizada pela mestra Anicide e a noção de matripotência.

## A voz é sopro vital que faz a palavra, essencial nos princípios cosmológicos africanos

*A folha, para se transformar em remédio, tem que ser potencializada pela palavra e o canto.  
Só o encantamento pelo verbo é capaz de dotar a folha de seus atributos de cura.  
A ausência da palavra não potencializa a folha.  
A utilização da palavra errada transforma em veneno o que poderia ser o bálsamo.*

(LUIZ ANTONIO SIMAS, *Pedrinhas miudinhas*, 2013)

A socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2016), ao discutir os aspectos da categoria *ìyá* para as sociedades *yorubá*, explica o quanto o laço existente entre uma *ìyá* e sua prole é duradouro, forte, onipresente e transcendental, resultado de um processo ancestral de criação no qual a palavra (*ofó*), tem valor inestimável. A potência das palavras e a eficácia das rezas de *ìyá* precisam ser respeitadas na relação carregada de espiritualidade estabelecida entre ela e sua progenitura, capaz de delinear e estabelecer o lugar de uma criança no mundo, pois “é de conhecimento comum que as *ìyá* têm um axé [*àṣẹ*] especial (poder da palavra) para o qual rotineiramente chamam a atenção quando precisam seguir seu caminho com qualquer parte de sua prole” (OYẸWÙMÍ, 2016, p. 10). No mito iorubano de *Ọṣẹ̀tùrá*, os descendentes de *Ọṣun* temem quando a *ìyá* primordial ameaça lançar alguma maldição sobre eles, invocando a dor do trabalho de parto (*ìkúnlẹ̀ abiyamọ̀*) e os preceitos sociais e espirituais relacionados ao ato da procriação: as crianças do mundo *yorubá* sabem que a única maldição sem qualquer antídoto é aquela dirigida por uma *ìyá* a seus filhos, dado o poder atribuído às palavras proferidas por ela.

A predominância do domínio de *ìyá* nas artes verbais se pronuncia especialmente pelos *oríkì*, um tipo de poesia que é recitada para alguma pessoa ou versa sobre determinado assunto, bastante utilizada no dia a dia dos *yorubá*. Formada pela junção de *orí*, que significa origem e *kì*, com o significado de saudar ou louvar, os *oríkì* saúdam a origem das pessoas que o recebem, sua ancestralidade, em palavras portadoras de força e energia vital. A presença e importância dos *oríkì* em iorubalândia é assim apresentada por Oyèrónké Oyěwùmí:

A maioria dos outros gêneros [literários] são feitos a partir dos orikis, ainda que oriki seja um gênero em si mesmo. Todas as coisas da vida iorubá têm seu próprio oriki, que, em certo sentido, é uma definição ampliada da coisa; o oriki abarca a essência. [...] A apresentação profissional de orikis em celebrações públicas (cerimônias de ritos de passagem, obtenção de títulos, casamento, funerais etc.) são uma coisa, mas eu afirmo que a predominância de anafêneas na criação de orikis deriva de seu papel singular como *ìyá*. Em suas origens e usos cotidianos, faz parte do trabalho cotidiano de *ìyá* em nutrir a vida. [...] Minha *ìyá* costumava recitar algumas estrofes de nosso *oríkì orílẹ̀* (poesia de linhagem). Mesmo agora, quando estou fora de casa, e eles não me veem há algum tempo, por exemplo, quando volto para casa, em Ògbómòso, *ìyá* então faz uma recitação completa dos *oríkì orílẹ̀* de minha patrilinhagem. Percebo nessas performances que esses momentos são ocasiões para me reconectar com *ìyá*, lar, família, ancestrais e até o orixá de família (OYĚWÙMÍ, 2016, pp. 15-16).

Ainda de acordo com a socióloga, há um prazer intenso suscitado pela recitação dos *oríkì* entre os *yorubá*, visto que essa poesia eleva o senso de reconhecimento e invoca laços de pertencimento, despertando qualidades adormecidas nas pessoas. Assim, a declamação de um *oríkì* é um processo de empoderamento dos sujeitos, que muitas vezes descrevem a experiência dizendo *Orí mi wú*, ou “minha cabeça se expandiu” (BARBER, 1991 *apud* OYĚWÙMÍ, 2016). Daí ser costumeiro que as *ìyá* recitem para sua prole os versos de seus *oríkì*, como forma de elevar a autoestima e estimular o amadurecimento da descendência, sobretudo quando há a necessidade da intervenção da matriarca em alguma situação do cotidiano (cf. OYĚWÙMÍ, 2016). Isso significa que a matripotência de *ìyá* se manifesta fortemente na relação que ela tem com a palavra.

Diante de tal afirmação, me parece muito pertinente estabelecer uma associação entre o uso da palavra poética feito pelas *ìyá* e a atuação da mestra Anicide Toledo no batuque de umbigada paulista. Se *ìyá* é a cocriadora da vida que sustenta emocionalmente sua prole por meio da palavra, gestando a potência de toda a comunidade *yorubá*, podemos entender o processo de criação poética de Anicide como metáfora da gestação e a enunciação de sua poesia como expressão do nascimento ancestral. O rebento da mestra Anicide é a palavra cantada, e através dela que se mantém viva a tradição batuqueira, como sustento, da mesma forma

observada na relação entre *ìyá* e sua prole. A cada vez que a palavra poética de Anicide é entoada em versos e ritmo, reforça e renova-se o laço ancestral entre a comunidade do batuque, fortalecida pela poesia que ganha sentido semelhante ao *oríkì* para os *yorubá*, como um retorno ao ventre criador. O (re)nascimento da palavra poética a cada enunciação é o momento no qual ancestralidade e continuidade se misturam.

Considerando a categoria *ìyá* como princípio matripotente fundamental para a manutenção da vida, vamos compreender Anicide Toledo como uma *ìyá* que encerra em si a matripotência em sua atuação no batuque de umbigada paulista, dada pelo uso da palavra poética responsável pela reexistência da comunidade batuqueira. Ao ser proferida, tal palavra se torna uma poesia aquilombada, pois, no momento em que o rebento-palavra de Anicide é performativizado na *caiumba*, passa a pertencer a todo o quilombo batuqueiro, sem que o vínculo inicial da criação seja perdido.

Nessa esteira, trago o exemplo usado pelo filósofo Bunseki Fu-Kiau ([1980] 2019) para se referir a uma palavra que é primordialmente comunitária, citando o provérbio/princípio *Kongo* “o que você pensa pertence a você, mas o que você fala pertence ao público” [**Ma ku nsia n'tima, mâku; matèle, ma ku mbazi**]. Fu-Kiau explica que o cuidado com o uso de *mâmbu* (palavra ou assunto) deve ser redobrado especialmente nos espaços coletivos, pois os *Bantu-Kongo* entendem que a palavra é expressão vital do ser, atua como um ente social na comunidade e pode motivar diferentes reações. Além disso, o provérbio nos lembra da dimensão comunitária intrínseca à existência africana, na qual as pessoas são consideradas uma pequena parte de um corpo muito maior, a comunidade, situada dentro da totalidade da natureza – no entanto, toda ação realizada, por menor que seja, é capaz de interferir no equilíbrio do mundo natural e a palavra dita é ativa, viva, portanto, também dotada do poder de interferência positiva ou negativa nesse equilíbrio.

Amadou Hampâté Bâ (2010) também aborda com grande propriedade as características da tradição oral entre povos africanos. Em seus estudos, o *griot* malinês comenta o importante trabalho de etnólogos que buscaram desvelar os tesouros dessa tradição, patrimônio cultural da humanidade muitas vezes desvalorizado nas nações modernas, em que há a precedência da escrita sobre a oralidade e para as quais o livro

seria o principal meio de preservar a herança cultural. De acordo com as palavras do autor, a oralidade é que faz nascer a escrita: um escritor ou estudioso mantém um diálogo interno consigo mesmo antes de colocar as ideias no papel, assim como alguém, antes de escrever um relato, lembra dos fatos que lhes foram contados ou, no caso de relatar as próprias experiências, como os narra dentro de si.

Questionando a desconfiança às vezes suscitada sobre o testemunho oral de acontecimentos passados em relação à escrita, Hampâté Bâ discorda de que esta tenha uma maior fidelidade aos fatos e entende ter qualquer testemunho, tanto oral quanto escrito, o valor da própria pessoa que o emite – especialmente entre as sociedades orais, nas quais é alto o valor atribuído à verdade, à cadeia de transmissão dos testemunhos e à fidedignidade das memórias individual e coletiva, estabelecendo uma forte ligação entre a pessoa e a palavra. Nessa ligação de cunho também espiritual, como veremos adiante, a palavra se confunde com o próprio ser. No entanto, à medida que avança a escrita em substituição à palavra falada, o elo sagrado entre pessoa e palavra vai enfraquecendo e cede lugar aos documentos escritos e títulos acadêmicos. Por sua vez, ocorre uma desvalorização dos mestres e mestras da palavra falada, para quem, ao menos nas sociedades africanas, ela carrega grande valor moral e está vinculada a uma origem divina, sendo usada com prudência devido ao seu caráter sagrado em todas as esferas da vida cotidiana, não somente nas lendas e relatos mitológicos ou históricos feitos pelos *griot*. Na busca por situar e explicar a tradição oral africana a partir de seu interior, Hampâté Bâ afirma:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir

a alma africana. [...] A tradição oral baseia-se em uma certa concepção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

Além de afirmar a centralidade da tradição oral para a experiência africana, Amadou Hampâté Bâ elucida que a fala humana é dotada do poder da criação, retomando a sacralidade da ligação espiritual entre pessoa e palavra. Amadou apoia-se nas tradições da savana ao sul da Saara, com as quais conviveu pessoalmente, e cita um mito da criação do universo e da pessoa contado em *Komo*, uma grande escola de iniciação do Mali. Nesse mito a Palavra, chamada de *Kuma*, é uma força essencial vinda diretamente de *Maa Ngala*, o Ser Supremo, que ao sentir a falta de um interlocutor criou *Maa*, o Primeiro Homem. Conta o mito que antes de toda a criação, havia um Vazio vivo que incubava em potência todas as possibilidades de existência, num Tempo infinito de onde surgira o Ser-Um, *Maa Ngala*. Ele fez *Fan*, um Ovo primordial de onde nasceram vinte seres fabulosos constituintes da totalidade do universo, somando todas as forças de conhecimento possível. Contudo, *Maa Ngala* percebera que nenhuma das criaturas era apta a ser a interlocutora que desejava, assim, juntou uma parcela de cada uma delas e colocou ali uma centelha de seu hálito ardente, o sopro vital, dando ao novo Ser uma parte de seu próprio nome: *Maa*. Fruto da junção de todas as forças e carregador da centelha divina, o Homem recebeu como herança também uma parte do poder de criação divino, por meio do dom da Mente e da Palavra. Nos diálogos que manteve com seu interlocutor, *Maa Ngala* ensinou a ele todas as leis do cosmo e o intitulou guardião do Universo, encarregado de cuidar da Harmonia universal. Ao transmitir a seus descendentes o que aprendera com o mestre primordial, *Maa* inicia a cadeia de transmissão oral (cf. HAMPÂTÉ BÂ, 2010).

Ainda na explicação hampatébâtiana, as palavras, ao terem contato com a materialidade e corporeidade de *Maa*, perderam parte de sua divindade, mas se imbuíram de sacralidade. Este é um pensamento bastante singular: para as tradições africanas o corpo, ao comunicar-se através da palavra, emite vibrações sagradas posto que a fala é concebida como um dom do poder criador de Deus, sendo “divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 172). Assim, a fala se torna um importante elemento de materialização da sacralidade e das

potencialidades existentes nos seres. Exteriorizada por meio da voz, ela transforma tais potencialidades em vibrações e gera um movimento relacional, fundamental para a continuidade da vida. Nas palavras de Hampâté Bâ:

*Maa Ngala*, como se ensina, depositou em *Maa* as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Mas todas essas forças, das quais é herdeiro, permanecem silenciadas dentro dele. Ficam em estado de repouso até o instante em que a fala venha colocá-las em movimento. Vivificadas pela Palavra divina, essas forças começam a vibrar. Numa primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças. Assinalemos, entretanto, que, neste nível, os termos “falar” e “escutar” referem-se a realidades muito mais amplas do que as que normalmente lhes atribuímos (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 172).

Para discutir a amplitude das noções da fala e da escuta apontadas, Hampâté Bâ lembra que, de maneira geral, as tradições africanas estão conectadas a princípios de religiosidade, entendendo o universo visível como materialização ou continuação de um universo invisível vivo, numa unidade cósmica interdependente na qual as forças estão em constante movimento buscando equilíbrio. No todo universal, a pessoa é apenas parte de um grande número de elementos que, se perturbados em seu equilíbrio, podem desencadear distúrbios de diversas ordens. Assim, manipular as forças do universo é necessário para a manutenção da Harmonia e a fala é um dos meios sagrados para exercer tal manipulação, enquanto agente ativo da magia divina capaz de movimentar as forças à semelhança de *Maa Ngala*. Por isso, a mentira é veementemente rechaçada entre as sociedades orais africanas, já que desrespeita a sacralidade do poder divino doado pelo sopro vital do criador e desequilibra a unidade cósmica universal, especialmente quando se trata de deturpar palavras ditas por pessoas idosas ou herdadas de ancestrais, pois a herança ancestral é muito cara à África tradicional (cf. HAMPÂTÉ BÂ, 2010).

As afirmações de Amadou Hampâté Bâ encontram reverberações na cosmogonia *Bantu-Kongo*, para a qual a noção de pessoa está indissociada da palavra, entendida enquanto experiência conectada à sociedade, percepção de mundo e divindade (cf. SANTOS, 2019). Ao conhecermos com mais apuro os estágios da

existência do ser representados no cosmograma *Kongo* pelos quatro ‘Vs’, fica fácil perceber tamanha conexão: no primeiro ‘V’ ou *Vângama*, processo inicial de formação da vida, é a respiração a chave para o funcionamento de todas as funções biológicas do ser; já em *Vaika*, segundo ‘V’ ou estágio da vida, o ser nasce como “sol vivo” e sua existência é potencializada por uma energia emissora de som – ele torna-se um ser falante (*vovi*); no terceiro ‘V’ ou etapa da existência, *Vânga*, fase madura em que o ser ocupa o lugar de executor/mestre, suas palavras são fundamentais para equilibrar a balança das relações que estabelece com os outros seres; e em *Vûnda*, quarto ‘V’ e último estágio que representa a morte, o ser pode ou não tornar-se um ancestral espiritualmente deificado pela forma como se relacionou com o universo, sendo lembrado pela palavra. Bunseki Fu-Kiau, ao ensinar sobre o significado do verbo *vova* (falar) entre os *Bantu-Kongo*, diz: “*vova* é codificar e decodificar para o mundo externo, o universo, o que está geneticamente codificado/gravado [*sonwa*] dentro da sala escura interior. Não é apenas alimentar os ouvidos do mundo, mas preencher com as nossas ondas (energias expressas) os vácuos cósmicos. É escutar e ser escutado” (FU-KIAU, [1980] 2019, p. 103). É por meio da palavra que nos tornamos seres, é ela que bendiz ou amaldiçoa, cura ou mata. Uma forma de entender como as palavras têm poder e são capazes de interferir em todas as dimensões da vida na compreensão *Bantu-Kongo* pode ser vista no provérbio *Kongo Mâmbu makela*, que significa “palavras são projéteis” (cf. FU-KIAU [1980] 2019), lembrando o cuidado que devemos ter ao usá-las.

Resumindo as ideias expostas, os estudos de Fábio Leite (1996) reafirmam a palavra como um elemento de força vital nos valores comunitários africanos. Leite assume o entendimento de que a palavra é capaz de mobilizar os seres em torno dela e carrega uma dimensão divina atrelada à criação do mundo, assim como está articulada em diferentes níveis da realidade cotidiana – na transmissão do conhecimento envolvendo as mais diversas práticas laborais, nos ritos iniciáticos e funerários, nos cultos a ancestrais e cerimônias, nas decisões coletivas pautadas na exposição da jurisprudência ancestral ou entre aqueles que têm o próprio domínio da palavra, como é o caso de historiadores tradicionalistas, por exemplo. Nessas articulações, a palavra se apresenta como um meio de “estabelecer relações entre

forças vitais, as do agente e as do universo a ser explorado” (LEITE, 1996, p. 106). Tanto divina quanto humana ela representa muito mais que uma fonte de conhecimento, pois não se restringe ao universo dominado por quem é especialista da própria palavra (cf. LEITE, 1996), mas está em todas as instâncias da própria vida, como motivadora de energias nos seres. Como vimos, a motivação dessas energias está na palavra falada, que induz o movimento das vibrações cósmicas harmonizadoras do universo. Sobre tal aspecto, cabe trazer as seguintes considerações de Fábio Leite:

A voz materializa o divino dentro do universo que lhe é próprio nessas sociedades [africanas], a palavra emerge como fator ligado à noção de força vital e, em seu aspecto mais primordial, tem como principal detentor o próprio preexistente. Nesse sentido, não raro, a palavra aparece como substância da vitalidade divina utilizada para a criação do mundo, confundindo-se com o chamado sopro ou fluido vital, sendo que no homem essa herança manifesta-se, em uma de suas formulações, através da respiração. O conjunto força vital/palavra/respiração é elemento constitutivo da personalidade, emergindo plenamente quando o homem o estrutura de maneira a criar a linguagem e o exterioriza através da voz. Outro aspecto deve ser realçado. Sendo a palavra dotada de uma parcela da vitalidade do preexistente, é necessariamente uma força inerente à personalidade total, daí que sua utilização deve ser cuidadosamente orientada, pois que uma vez emitida algumas de suas porções desprendem-se do homem e reintegram-se na natureza. Nesse sentido deve ser lembrado que a palavra é elemento desencadeador de ações ou energias vitais. De fato, ao ser dirigida para atingir determinados fins, interfere na existência pois que, uma vez absorvida, pode provocar reações, controláveis ou não. É por isso que o aparelho auditivo é assemelhado aos órgãos reprodutores femininos: ambos são capazes de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos, de um elemento vital desencadeador do processo (LEITE, 1996, p. 105).

A referência do professor Leite ao fato de que a voz materializa o divino para as sociedades africanas e exterioriza um elemento constitutivo da personalidade faz lembrar as discussões de Paul Zumthor (1993; 2010; 2014), medievalista e crítico literário suíço cujos estudos ampliam a dimensão interpretativa da tradição oral e direcionam-se à compreensão da voz, “espessura concreta” ancorada no corpo e que emana dele, identificando-se com o sopro criador e trazendo em si um poder de verdade. Chamada de espírito em diversas línguas – no hebraico pelo nome *rouah*; no grego *pneuma* ou *psyché*; no latim *animus* e em alguns termos das línguas *bantu* (cf.

ZUMTHOR, 2010) – “não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos” (ZUMTHOR, 2010, p. 10). No ventre da mãe a criança já percebe as vozes, reage a dimensões sonoras e, no contato íntimo com o corpo materno, esboça os ritmos da palavra viva envolvida pela música uterina, canção afetiva gravada para sempre na memória do corpo e da qual *lyá* se utiliza para acalantar os filhos e filhas. Pautando-se nas relações entre a voz e a constituição do sujeito, Viana e Pieri (2020) afirmam:

[...] a voz da mãe – ou de quem ocupar esse lugar para a criança – se inscreve no psiquismo com toda sua melodia característica, seus picos prosódicos, seus fonemas e escansões, convidando o *Infans* a habitar em um lugar estranho e desconhecido, justamente porque nesse momento primordial, o que se sobrepõe nessa relação é a falta de sentido. Assim, como aponta Didier-Weill (1997), antes de o *Infans* ter a capacidade de falar e articular um discurso ou cantar sua própria melodia, ele já foi “cantado” anteriormente por um Outro, que o nomeou e o colocou como objeto de seu desejo. É o Outro que irá transformar as expressões da criança em fala, enxertando a musicalidade de sua voz sobre ela e transformando-a em sujeito. Logo, através da voz do Outro, é transmitido o desejo à criança, além das primeiras marcas e cicatrizes de um amor primordial (VIANA; PIERI, 2020, pp. 98-99).

Diante disso, Zumthor afirma ser a voz a forma mais sutil e mais maleável do mundo concreto, som-elemento a constituir o encontro primevo entre o universo e o inteligível. Ela quer dizer, tem vontade de existência, num constante devir transforma em presença o que antes era ausência, silêncio. De acordo com o pensamento zumthoriano, a voz diz de si mesma enquanto é dita; o som dela – seja murmúrio ou grito – é suscitado pelas emoções mais intensas, “por isso ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que pelo seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é ‘traída pela sua voz’” (ZUMTHOR, 2010, p. 13). As palavras usadas pelo estudioso expressam como a presença da voz nos remete a uma espécie de marcador identitário: as vozes são únicas como cada corpo que as produz. Podemos então dizer de um caráter autoral na concretude sonora revelada de maneira particular pelos corpos, tomado em uma das formas de reconhecimento de uma voz, o

timbre, “capaz de se flexibilizar tanto quanto necessário para denotar todos os estados anímicos” (VILAS, 2008, p. 283). A taticidade da voz, portanto, é ambivalente: uma e múltipla, possui uma força singular que até pode ser descrita, enquanto mantém em si algo de inapreensível e irreproduzível.

Tal ambivalência se estende: devir em silêncio no corpo, de onde emerge pelo som, a voz está ligada ao sopro vital da criação enquanto tem poder criador: é *coisa* sobre a qual atuam pulsões motivadoras, capaz de motivar tantas outras. Zumthor (2010) se refere ao caráter indefinível da voz senão em termos da relação que estabelece entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, num lugar simbólico que busca o encontro, a escuta. Nesse território, a alteridade ganha destaque no jogo: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo mais se grava nele o que é ouvido” (BENJAMIN, 1986, p. 205). Assim, a voz é um fenômeno determinado ao mesmo tempo nos planos físico, psíquico e sociocultural (cf. ZUMTHOR, 1993), capaz de designar o sujeito a partir da linguagem. Colaborando com tal proposição, o psicanalista argelino Denis Vasse (1977) entende a voz como um *entrelugar* que desafia binarismos, seu trânsito rasura a dicotomia natureza-cultura: ela “se situa no espaço intermédio entre o orgânico e a organização, no intervalo entre o corpo biológico e o corpo social” (VASSE, 1977, p. 22). De fato, ao emanar do corpo como palavra e som, a voz encontra eco ainda num corpo histórico-social: pensada em seu caráter transindividual (cf. VASSE, 1977), ela vai além do próprio corpo que a produz e solidifica o laço social, pois nos predispõe à experiência e faz com que as existências sejam interligadas através do som vocalizado, de interior a interior, sem mediação (cf. ZUMTHOR, 2010). Está revelada a voz como forma arquetípica, segundo Paul Zumthor, ligada a um sentimento de sociabilidade – “ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo” (ZUMTHOR, 2014, p. 83).

Numa linha semelhante, Maria Antonieta Antonacci (2015) vai mencionar a corporeidade das tradições orais, nas quais a transmissão da herança ancestral se dá por meio de recursos linguísticos e artísticos em que elementos como corpo, voz, memória e palavra estão na base da organização comunitária, entendida sempre através de contínuas interações. Para a historiadora, os fortes vínculos com a palavra

*proferida* (dita em voz alta, pronunciada) transformam o corpo em texto, por si mesmo o documento da história, como já afirmara Maria Beatriz Nascimento. Discorrendo sobre o que chama de “culturas da voz”, Antonacci revela:

Linguagens e saberes sob cânones orais pressupõem convívios comunitários e projetam corpo e memória feitos em contínuas interações. Como “os mecanismos da memória oral, mais aleatórios sem dúvida, colocam em jogo uma inventividade, uma criatividade que se inscreve no próprio corpo e história do narrador” (Belmont, 1995, p. 6), em poéticas e políticas orais o corpo fala, não só porque a voz emana do corpo, que emite sons, ritmos, sinais, pulsações, mas porque a memória oral faz do corpo seu suporte. Torna-se possível dizer que o corpo se constitui em texto, por onde transitam experiências e narrativas encarnadas, com práticas corporais mentalizadas e imersas na subjetividade e história de corpos comunitários (ANTONACCI, 2015, p. 62).

Também Zumthor (1993; 2010), em suas considerações sobre as tradições vivas e especialmente sobre a *poesia oral*, entendida pelo medievalista como aquela em que a transmissão e a recepção passam pela voz e pelo ouvido, defende que é impossível negar a importância das tradições orais na história da humanidade e que a voz (ou o trânsito vocal) foi, por muitos séculos, o único modo possível de realização e socialização dos textos. Segundo o autor, é na voz e por meio dela que se articulam as sonoridades significantes. Ao preferir a noção de *vocalidade* no lugar de *oralidade*, Zumthor (1993) nos remete à historicidade da voz, seu uso, não somente associado a uma visão meramente instrumental, mas compreendendo a *produção vocal* como uma experiência concreta e sensorial, na qual a voz é considerada em sua materialidade, capaz de produzir sentidos complexos a partir do corpo. Dessa forma, Zumthor dribla a oposição cartesiana entre oralidade e escrita, acrescentando “à oralidade a dimensão ‘in-corporada’ do vocal na produção histórico-social” (VILAS, 2005, p. 189).

Num deslizamento sutil de sentidos, é possível entender que para as ideias zumthorianas a vitalidade potencial da palavra se materializa não especificamente pela fala, mas sim, pela voz. Nesse entendimento, a fala e o canto, por exemplo, são duas das formas pelas quais a palavra pode ser exteriorizada pelo sopro vital da voz. Dito de outro modo a *palavra*, nas concepções de Paul Zumthor (2010, p. 11), é “a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz”. No entanto, ainda de acordo

com o crítico, a voz ultrapassa a própria palavra, pois está associada a elementos mais profundos do ser, ligados aos fluidos corporais ou ao ritmo do riso, um outro tipo de poder como diria um sábio *bantu*. “Em último caso, não importa mais a significação das palavras; só a voz, pelo domínio de si mesma basta para seduzir; ela basta para acalmar um animal inquieto, uma criancinha ainda excluída da linguagem” (ZUMTHOR, 2010, p. 15). As afirmações remetem a uma observação interessante feita pelo autor sobre o caráter de autoridade da voz e a predominância do efeito vocal, que possui nuances diferentes quando um texto é recitado de forma memorizada ou lido em voz alta:

[...] quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz. Se o poeta ou intérprete, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal, objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático; a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à performance. No canto ou na recitação, mesmo se o texto declamado foi composto por escrito, a escritura permanece escondida. Por isso mesmo, a leitura pública é menos teatral, qualquer que seja a *actio* do leitor: a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Retomando as discussões feitas sobre a recitação dos *oríki* pelas *ìyá* entre as sociedades iorubanas, levantamos mais um dos motivos pelos quais esses poemas, ao serem declamados (poderíamos dizer *vocalizados*), produzem uma experiência estética com a poesia capaz de corporizar o prazer poético em quem as escuta. A autoridade da voz tem relação direta com a forma como as tradições africanas lidam com a palavra pronunciada. Se para o cristianismo, por exemplo, há uma valorização da palavra em si – presente na máxima “Cristo é Verbo” – entre os povos africanos é mais valorizada a forma da voz para exercer poder transformador ou curativo, por meio do timbre, altura, fluxo e ritmo, por exemplo (cf. ZUMTHOR, 2010). Amadou Hampâté Bâ (2010) afirma que a fala anima e é capaz de colocar em movimento as forças estáticas nas coisas, mas só produzirá um “efeito total” caso as palavras sejam entoadas

ritmicamente, pois todo movimento precisa de ritmo, fundamentado no segredo dos números que estão na base da Harmonia do universo:

A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, pp. 173-174).

Entendemos a fala como uma forma de manifestação da voz, com características próprias da produção de som ou, especificamente, da produção vocal. A partir de tal compreensão, as palavras de Hampâté Bâ são reforçadas na tese zumthoriana, quando o crítico afirma que em vastas regiões no centro e no leste do continente africano a arte praticada é a poesia e o canto, e qualquer quebra no ritmo da voz viva é rejeitada. A energia ordenadora das culturas africanas está, então, marcada pela voz e suas formas – “O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom da voz: o ‘griô’ explicita, se preciso em voz alta, as palavras que dirige a seu povo: o grito é fêmea” (ZUMTHOR, 2010, p. 15). A vocalidade como manifestação corporal das tradições orais revela-se como um princípio vital africano, a produzir movimento e encantamento.

Sobre esse último aspecto, a filósofa Adilbênia Machado (2019) compreende que a ética de cuidado e pertencimento nas filosofias africanas é tecida como poética de encantamento, em busca da potencialização da vida na relação comunitária desde o corpo inteiro. Na escuta sensível das vozes que compõem os saberes africanos, criam-se possibilidades de bem-viver, enraizamento e reexistência capazes de “transformar” (cf. MACHADO, 2019) o mundo por uma ética inclusiva, horizontal e amorosa. Para matrigestar as potências de vidas batuqueiras com encantamento, Anicide Toledo faz uso de sua voz e da poesia cantada, materializando a cadência divina do sopro vital primeiro. Quando ouvida/sentida (cf. FU-KIAU [1980], 2019) pelos membros e membras do batuque nas celebrações ancestrais da *caiumba*, a voz de Anicide em

todos os seus tons e ritmos gera o movimento potencializador dos ventres batuqueiros que reverenciam a fertilidade e a vida.

No jogo simbólico do batuque, o corpo e a voz de Anicide, numa expressão poética ancestral, materializam o umbigo da tradição e produzem o encantamento, ligando as existências aquilombadas em torno da palavra, sagrada na cosmogonia *bantu*. A *caiumba* é o próprio quilombo, o ventre que acolhe a comunidade batuqueira; Anicide é seu umbigo metafórico, lembrado pela boca numa relação direta com a voz – quando a ‘primeira boca’ de nutrição do feto no ventre se fecha com o corte do cordão umbilical, a voz sobrevém pelo grito saído da boca, orifício por onde passamos a receber nosso alimento e por onde sai o sopro vital da voz. Anicide profere o canto e (re)alimenta a comunidade, relembrando a primeira boca umbilical ao nutrir os corpos batuqueiros com suas palavras, num ato de matripotência. Por fim, não nos esqueçamos de *ìyá*, a feiticeira das palavras capaz de encantar pela recitação dos *oríkì*: Anicide, a grande *ìyá* do Batuque de Umbigada Paulista, produz seu encanto pela voz cadenciada junto ao som ritmado dos tambores (também um modo de dizer africano) e gera o movimento da dança ancestral, encontro a celebrar o umbigo-boca e o sustento da comunidade. O feiti(ç)o da poesia no batuque é encanto matripotente.

## CAPÍTULO IV - *MÂMBU*: O PODER DA PALAVRA VOCALIZADA NA CONTINUIDADE AFRICANA E TRANSMIGRATÓRIA

*Palavra sagrada. Palavra poder. Palavra da vida.  
Segundo as tradições ancestrais africanas de vários povos,  
é a palavra que estrutura a realidade.  
Palavra é folha. Palavra é passo. Palavra é canto.  
Palavra é pensamento. Palavra é desejo.  
Palavra é tudo. Tudo é palavra.*

(DANIELLE ALMEIDA, *Ofó: o poder da palavra*, 2020)

### Breves considerações sobre a palavra *moda*, o improviso e a performance no batuque

No batuque de umbigada paulista, as canções são conhecidas pelo nome *moda*. A palavra, chegada ao Brasil junto aos invasores portugueses, tem origem no latim *modus*, cujo significado está associado a “maneiras e costumes”. Na acepção atual, *moda* é mais usada para se referir a tendências de vestuário, contudo, a relação do termo com o universo musical é bem conhecida pela expressão *moda de viola* e se explica por uma noção ligada aos modos de ‘fazer’ uma música, ou *modos musicais*, dados pela organização dos sons e o jeito de cantar, que entre os povos antigos representavam maneiras de denotar estados de espírito (cf. BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015). Ainda hoje, é possível encontrar o uso da expressão *modo menor* para indicar tristeza e *modo maior* para a alegria no cantar e no falar. No batuque de umbigada, o uso de *moda* para se referir às canções tem a ver com o meio caipira e o canto em duplas, muito comum entre modistas de viola e que antigamente era um formato presente também no batuque paulista. Bueno, Troncarelli e Dias (2015), ao comentarem a utilização dos modos musicais entre povos antigos do entorno do Mediterrâneo, bem como as semelhanças e diferenças entre as modas do batuque e as modas de viola, revelam:

[...] gente da África norte, do Oriente Médio e da Europa sul ia viajando através do mar Mediterrâneo e mudando de país e de trabalho. Mas na hora de cantar temas das culturas, usavam os *modos musicais* de origem nas línguas maternas, ainda mais em

celebrações como casamentos, aniversários ou passamentos de velhos queridos, ou dias santificados. Assim também os filhos de africanos no Brasil, ao cantar em português, adotaram a palavra moda, ali nessa região paulista. Ali tem um encontro da moda “caipira” com a cultura afro-brasileira: em Porto Feliz e Tietê, barcas abasteciam e partiam pelo rio, desde os bandeirantes. E as modas de batuque se firmaram na liberdade de comentar tanto a vida da gente preta quanto da gente branca, com graça, bom-humor, crítica e desprendimento. Quem comparar, pode sentir que a moda de batuque é até mais livre e curta que a moda de viola. Outra diferença: a moda de batuque é para dançar cantando, e a moda de viola não, é pra parar e escutar (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, pp. 188-189).

Além das características apontadas pelos autores em relação às temáticas abordadas pelas modas batuqueiras, sua forma livre e sua duração, há outra particularidade nessas produções, que é a repetição dos versos. Ao iniciar uma nova canção, a pessoa que canta (conhecida por modista) faz o que chamamos de “puxar a moda”, cantando-a inteiramente uma vez sem o acompanhar dos tambores para em seguida o grupo repeti-la em coro. Justamente por ser mais curta, a moda do batuque facilita a memorização e convida as pessoas presentes a cantarem junto. O procedimento da repetição lembra os acontecimentos narrados na obra autobiográfica *Amkoullel, o menino fula*, de Amadou Hampâté Bâ (2003), na qual os fulas – pastores nômades que guiavam seus rebanhos pelos territórios da África savânica em busca de pastos e água fresca – contavam repetidamente seu gado para não perdê-lo, bem como repetiam continuamente as histórias para seus ouvintes a fim de encontrá-las mais facilmente na memória. Para as tradições orais de povos africanos, a repetição é um recurso mnemônico primordial, um mecanismo didático de sobrevivência que guarda a força da palavra e dos ensinamentos dos mestres e mestras. Diferente de documentos escritos, aos quais se pode recorrer facilmente quando se esquece uma informação, “as tradições requerem um retorno contínuo à fonte” (VANSINA, 2010, p. 140), no caso a memória, onde está guardada a biblioteca interior. Por isso, a célebre frase de Hampâté Bâ “na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima” tem forte relação com outra afirmação do grande mestre malinês: “nunca nos cansamos de ouvir mais uma vez, e mais outra, a mesma história. Para nós, a repetição não é um defeito” (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 14).

Se o caráter do coro se mantém até os dias atuais, outras práticas comuns de antigamente se perderam ou tiveram sua ocorrência reduzida nos encontros batuqueiros. Dois exemplos são a carreira e o improviso. Espécie de porfia, a carreira de rimas que acontecia na abertura nos batuques estava relacionada com a presença de mestres cururueiros na umbigada. De acordo com Bueno, Troncarelli e Dias (2015), com base em estudos do professor Antonio Candido, a tradição do cururu foi formada na época dos jesuítas, que introduziam numa dança típica indígena versos religiosos em língua portuguesa, acompanhados por violas. No cururu paulista a dança deixou de acontecer em praticamente todas as regiões do estado, permanecendo uma reminiscência parecida com a tradicional na Aldeia de Carapicuíba (grande São Paulo) e sendo levada para o Mato Grosso na subida das barcas dos exploradores bandeirantes pelo rio Tietê, junto a indígenas e negros que eram escravizados na busca pelo ouro. Cantado em festas populares e religiosas, o cururu tem as carreiras rimadas, inicialmente sobre a vida dos santos, chamadas de *cantar louvado* – as carreiras de São João têm versos terminados em -ão, do Divino em -ino, do Sagrado em -ado e assim sucessivamente, em estrofes seguindo esquema rítmico constante. Os modistas do cururu devem responder as carreiras de outro modista tentando voltar às rimas apresentadas primeiro, daí o caráter competidor desse modo musical. Nas festas do batuque em que havia também o cururu, depois das carreiras de cantar louvado começavam os desafios mais livres, chamados de *encontrados*, com provocações bem-humoradas entre os parceiros.

O improviso no batuque de umbigada paulista, também chamado de ponto, parece derivar dos versos ‘encontrados’ do cururu, com a diferença de não haver uma carreira de rimas a ser seguida. Particularmente ele se aproxima mais dos repentes nordestinos, com versos produzidos no momento em que se faz a música e direcionados a alguém em específico. Às vezes, cantava-se um ponto para algum batuqueiro presente numa festa e este não percebia que os versos eram voltados para ele; assim como podia haver batuqueiros trocando pontos entre si, sem que as demais pessoas presentes se dessem conta de que se tratava de um desafio. Dominado de forma brilhante pela mestra Anicide Toledo, o improviso, apesar de ainda presente, foi deixando aos poucos de ser largamente praticado no batuque, talvez pela passagem de vários mestres mais velhos que tinham grande habilidade em improvisar. Seu Plínio

(Antônio Manoel), mestre antepassado da cidade de Piracicaba, assim se referia ao domínio de Anicide na improvisação: “a influência de Anecide em cantar ninguém tira, porque ela tá naquela fase – se nego cantar contra ela, é perder o tempo, é só perder o tempo... porque ela responde e desce a marreta no tio se for preciso” (MANOEL, 2015, p. 187). Em entrevista dada para a Secretaria de Cultura de Capivari, cujo arquivo em vídeo está no Museu Municipal da cidade, a mestra Anicide revela como eram antigamente os improvisos:

Improviso tem isso, porque de primeiro o batuque era mai diferente do que é agora. Por exemplo, se eu cantava uma moda pá outro, bateno, chegado aos pés dele, ele dava resposta pá gente. E agora não tem mai isso aí, mai. Num canta ponto pá outro, num tem resposta, né? Porque eu sou assim: se eu vejo que o outro tá cantano, que é pa cantá pra mim eu dou outro de vorta. E hoje em dia não tá sendo assim mai, ninguém tá prestano atenção nisso aí. Né? Que talvez tá machucano aquele mai não tem resposta pra dá. E eu, se eu vê que tá machucano eu, eu dou resposta na hora, né. Improviso é isso aí (ANICIDE TOLEDO. Depoimento coletado pela Secretaria de Cultura de Capivari-SP. Sem data. Transcrição minha).

Outro motivo que pode ter sido responsável pela diminuição do improviso no batuque de umbigada da atualidade é mudança no formato dos encontros batuqueiros. Antes, as *caiumba* eram realizadas nas fazendas escravocratas, como num *ondjango*<sup>58</sup> diaspórico (cf. DIAS, 2014) adaptado para o sistema escravagista, em que os momentos de encontro se sucediam no decorrer de uma noite que era aproveitada para tratar diversos assuntos, fazer articulações e resolver conflitos. “Ecos daquela instituição angolana, a relação entre os versadores negros nos terreiros do Brasil assume forma dialogada, e essa ‘conversa’ se matiza na preferência estratégica pela palavra cantada e dançada: aos olhos e ouvidos do branco, tudo não passaria de festejo” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 82). O sujeito africano utiliza de sua tecnologia e habilidade no viver comunitário mediado pela palavra para gozar da

---

<sup>58</sup> Trata-se de uma estrutura organizacional do povo ovimbundo, no planalto central de Angola, do qual grande contingente veio para o sudeste brasileiro. Com o significado de “casa de conversa”, um espaço circular coberto por telhado de palha, os *ondjango* eram locais de interação, onde havia “prática da fala coletiva dialogada, uso de formas orais simbólicas, existência de diferentes modalidades dialógicas” (DIAS, 2014, p. 329) como jogos de palavra e de corpo, improvisações, entre outros, enquanto formas de viver comunitário do sujeito africano.

liberdade concedida naquelas noites e para rememorar as tradições, por meio da prosa cantada e metafórica bastante comum em terras angolanas, especialmente pelo uso de provérbios, que no Brasil também serviam para confundir os donos das fazendas e seus capatazes. Com o passar dos anos e o fim da escravidão nas fazendas (ao menos legalmente), a migração dos batuqueiros e batuqueiras para áreas urbanas e, sobretudo nas últimas décadas, a contratação dos grupos de batuque por instituições ligadas à cultura (a exemplo do Sesc), houve modificações nos espaços de celebração da *caiumba*, bem como a duração dos encontros ficou mais curta. De uma celebração que era basicamente familiar, para que a comunidade pudesse se divertir e conversar, num aquilombamento em que havia total liberdade para o diálogo cantado e cuja duração atravessava a noite inteira, o batuque de umbigada começou paulatinamente a ser dirigido para a apreciação de um público: os espaços e o tempo para os encontros ficaram mais “formatados”, assim como os improvisos foram cedendo lugar às modas mais estimadas pelas pessoas, mesmo que não deixassem de acontecer.

O aspecto mencionado acima tem relação com a definição de *performance*, a partir das considerações de Richard Schechner (2003) e Paul Zumthor (1993; 2014). Os Estudos da Performance são um campo interdisciplinar de investigação acadêmica surgido nos Estados Unidos na década de 1970, envolvendo uma gama de conceitos integrados por áreas como Antropologia, Ciências Sociais, Estudos Culturais, Filosofia, Literatura Comparada, Música, Dança e Arte. Tomados como um *intercampo*, esses estudos analisam o ser em suas diversas possibilidades de interpretação, exercendo seus papéis cotidianos e/ou na condição de artista. Schechner (2003), diretor de teatro e antropólogo, discute diferentes situações no largo território em que uma performance pode ocorrer, desde a própria vida diária (que de certa forma abarcaria as demais situações) até as artes, esportes, brincadeiras e rituais sagrados e seculares. Entendidas como atos relacionados às instâncias do ser, fazer, mostrar-se fazendo ou explicar ações demonstradas, as “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Segundo o autor, em todas essas situações – sejam artísticas, rituais ou cotidianas – a performance se dá por meio de comportamentos restaurados, ações repetidas e

ensaiadas que as pessoas treinam para desempenhar. Mas para entendê-las enquanto uma performance propriamente dita é preciso considerar o contexto, a circunstância histórica, o uso e a tradição como e onde ocorrem, além da interação e relação que estabelecem com outros seres. Por exemplo: quando a *caiumba* era realizada nos *olondjango*<sup>59</sup> no interior das fazendas, apesar de contar com uma série de comportamentos restaurados por pessoas afrodiaspóricas geração a geração – como o diálogo cantado ao redor ou perto da fogueira e o toque dos tambores – aquele momento era compreendido como um encontro ritual, não como uma performance (apesar de poder ser entendida “como se fosse”, conforme Schechner aponta). Ao passar dos anos, com uma mudança no caráter da *recepção* do batuque de umbigada, este passa a ser percebido também como um ato artístico performativo. Nesse sentido, a recepção é muito importante para que a performance não seja generalizada e percebida somente pela ideia dos comportamentos restaurados: de acordo com Schechner (2003), enquanto prática incorporada, toda performance é única e, mesmo se repetida, diferencia-se das demais devido a convenções formais e tradicionais dos gêneros de performance, as escolhas pessoais dos *performers* que podem variar a cada novo ato performativo, bem como as circunstâncias históricas e especificidades que envolvem cada recepção.

As teorias de Paul Zumthor (1993; 2014) corroboram de algumas formas esse pensamento: ao refletir sobre as condutas ritualizadas das sociedades em relação à comunicação poética e a história dos textos poéticos em si, o ensaísta vai distinguir alguns momentos – a *formação* desses textos, seguida de sua *transmissão* (considerando que, ao menos virtualmente, eles se destinam a um público); a *recepção*; a *conservação* (pois um texto poético se desprende das limitações do tempo) e, por fim, sua *reiteração*, possibilitada por novas recepções. Examinando os modos de transmissão de tais textos nas sociedades, relacionados a situações de oralidade e leitura, o ensaísta defende estar a *transmissão oral* situada no presente da performance, já que propicia (ou pressupõe) uma *recepção* dada coincidentemente no tempo. Isso nos leva a entender que, para Zumthor (1993; 2014), a performance se constitui a cada novo encontro temporal e único entre a transmissão (ou comunicação)

---

<sup>59</sup> Plural de *ondjango* em *umbundo*, idioma do povo ovimbundo do planalto central de Angola (cf. BUENO: TRONCARELLI; DIAS, 2015)

e a recepção de um texto. Ela pode ser repetida, como um comportamento restaurado nas palavras de Schechner (2003), mas nunca será totalmente recuperada, pois seus elementos estão submetidos a condições mutáveis no tempo. Assim:

[...] no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: cada uma das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação<sup>60</sup>, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente. O número das combinações possíveis se eleva, e a problemática então se diversifica. Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Ligada à concretude de um momento presente como prática de um corpo, para Zumthor (2014) a performance tem, por um lado, relação com as condições de expressão e de percepção e, por outro, faz referência a um ato de comunicação como tal, um momento privilegiado da recepção em que um enunciado é de fato recebido, na presença concreta dos participantes envolvidos. Há aqui mais um diálogo com Schechner, para quem a performance envolve diretamente o corpo e ocorre somente em ações, interações e relacionamentos: ela “não está *em* nada, mas *entre*” (SCHECHNER, 2003, p. 28). Refletindo sobre as formas como o corpo é envolvido na sua interação com textos poéticos e defendendo a força do efeito vocal em qualquer performance, Zumthor afirma que “o fato de ele [o texto poético] ser recebido pela leitura individual direta ou pela audição e espetáculo modifica profundamente seu efeito sobre o receptor e, portanto, sua significância” (ZUMTHOR, 1993, pp. 23-24), pois, no sistema complexo das comunicações nas sociedades humanas, a natureza das técnicas de transmissão, os suportes utilizados e as formas da transmissão interferem e diferenciam a recepção. Comparando apenas duas situações diferentes de recepção de um texto poético, com suporte na palavra viva ou na escrita, Zumthor explica que:

---

<sup>60</sup> Nesse trecho da obra *A letra e a voz* (1993), de Paul Zumthor, traduzida por Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Lima, as noções de *transmissão* e *comunicação* são sinônimas.

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações recriadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência*. Na situação de leitura como a conhecemos na cultura ocidental de hoje, a “formação” passa pela escritura, que é um traçado, desenhado por um utensílio manual (caneta etc.) ou máquina, e ademais codificado, de maneira diferente segundo os tipos de escritura, ou os tipos de língua. A primeira “transmissão” vai-se fazer seja por manuscrito ou por impresso, de toda maneira por meio da mesma marca codificada, que além disso subsiste, daqui por diante, por ele mesmo, pronto para ser recebido pela leitura. Quanto a esta, ela é uma visão de segundo grau: o sentido visual do leitor serve-lhe para decodificar o que foi codificado na escrita, operação diferente da visão comum (informadora). Há decerto visualidade nos dois casos; em ambos o nervo óptico funciona; mas a operação mental é muito diferente. A “conservação” se deve ao livro, à biblioteca, ao que Michel Foucault chamava de arquivo. Graças ao livro, à biblioteca, uma identidade fixou-se na permanência (ZUMTHOR, 2014, p. 65. Grifos do autor).

Com base na explicação zumthoriana, na comunicação em situação de oralidade pura há uma unidade muito forte da percepção, pois os sentidos e emoções estão envolvidos simultaneamente no jogo dramático promovido pela presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo (em outras palavras, *performer* e público). Tal unidade, que suscita prazer nos corpos, é severamente enfraquecida na situação de escritura-leitura. Afirmando ter a comunicação poética uma aptidão para gerar mais prazer do que para necessariamente informar, Zumthor (2014) sugere que no ato da leitura de um texto poético, buscamos internamente instaurar um universo de ‘neovocalidade’, articulando mentalmente os sons das palavras como se fossem a voz de um emissor, com o intuito de reconstituir a unidade perdida e restabelecer a plenitude da performance, um esforço “inseparável da procura do prazer” (ZUMTHOR, 2014, p. 66). Dessa maneira, nas concepções de Zumthor a intensidade da presença do

corpo numa situação performancial com a maior ou menor participação dos sentidos está diretamente relacionada com a força ou ‘completude’ de tal performance. Voltamos mais uma vez ao que Richard Schechner (2003) afirmara sobre o caráter relacional da performance e sua não redução aos comportamentos restaurados: uma performance é dada sempre *entre* e sobre ela incidem diversos fatores relacionados à transmissão, recepção, contexto e forma como ocorre.

Trazendo a discussão para o campo artístico, Ana Berstein (2001), crítica e pesquisadora de teatro, aborda a chamada *arte da performance*, na qual a figura do *performer* coincide com a do autor ou autora e “diferentemente do ator teatral, o *performer* não pretende representar um outro e habitar um espaço e tempo fictícios” (BERSTEIN, 2001, p. 91). É como poderíamos considerar o lugar ocupado pelos batuqueiros e batuqueiras durante uma celebração do batuque de umbigada destinada a um público, ‘performando’ uma condição que já é a própria função do artista (enquanto batuqueiro/batuqueira), ao mesmo tempo em que representam a si mesmos através de seus corpos. Ao analisar a arte da performance, Berstein (2001) afirma a necessidade de se repensar as relações entre artista, trabalho artístico e público, haja vista a dificuldade em distanciar a linguagem e os gestos da figura do *performer*, pois, nesse tipo de performance, as funções do artista, autor e persona se fundem; fusão ainda mais complexa quando dada entre autor e *performer*, seja porque o corpo é o lugar da representação ou devido ao frequente uso de material autobiográfico – o caso de Anicide Toledo, por exemplo. Sobre as relações estabelecidas entre o público, os *performer* e os trabalhos artísticos na arte da performance, Ana Berstein sustenta que:

O modo de recepção passa, portanto, da observação de um objeto de arte contido em si e independente de seu criador, para uma relação intersubjetiva com o sujeito encarnado do artista em processo de produção do trabalho, trazendo à luz “a relação entre visão e significado, entre o ato de fazer e o ser”, nas palavras de Kristine Stiles (1998, p. 228). O corpo torna-se então o ponto de mediação entre uma série de relações binárias de oposição, tais como o interior e o exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade. O corpo é o lugar em que essas contradições ocorrem (BERSTEIN, 2001, p. 92).

É possível retomar as análises zumthorianas em relação às palavras de Ana Berstein. Para Zumthor (2014, p. 67), sendo a performance “um ato de presença no mundo e em si mesma”, não se pode falar dela de maneira unívoca. Uma performance pode assumir diferentes graus ou modalidades, cuja gradação irá depender da presença corporal do *performer* e do público – se há uma “presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente” (ZUMTHOR, 2014, p. 68), como num espetáculo teatral ou musical, por exemplo, ou se tal presença subsiste de forma invisível e pormenorizada, como na leitura de um livro. Na arte da performance da poesia vocal, que envolve sentidos como a audição acompanhada de uma visão global da situação enunciativa, estamos diante de uma ‘performance completa’, oposta de maneira mais notável a uma situação de leitura silenciosa (cf. ZUMTHOR, 2014). Se a mesma poesia vocal é gravada em áudio ou vídeo, permitindo em partes uma presença do corpo, ainda que virtual, estaremos diante de um ato performático com força reduzida, porém, não tão fraco quanto o grau performancial de uma leitura solitária, como afirma Paul Zumthor. Contudo, independente de gradações nas performances de diferentes naturezas, em todas elas o corpo torna-se o ponto de mediação, sejam quais forem as relações intersubjetivas estabelecidas (cf. BERSTEIN, 2001) determinadas particularmente pelos modos de transmissão e recepção.

Essa discussão, trazida para uma percepção afrocentrada, pode ser feita com o apoio das palavras do filósofo Bunseki Fu-Kiau. Para as pessoas africanas o corpo sempre foi percebido como o centro de toda experiência, sendo um emissor de ondas/vibrações e radiações (cf. FU-KIAU [1980] 2019). Na cosmogonia *Bantu-Kongo*, imagens e voz/som são os fatores importantes da comunicação dentro do campo vibrátil de relações e, segundo Fu-Kiau, existe uma relação fundamental entre ouvir/ver e reagir/sentir, que pode ser confirmada no provérbio **Wa i mona, ye mona i sunsumuka**, cuja tradução é “ouvir é ver, e ver é reagir/sentir” ([1980] 2019, p. 87). No entendimento cosmogônico dos *bantu* sentir é o mesmo que entender – uma dor não pode ser ‘sentida’ caso não seja ‘vista’. Partindo da linguagem proverbial, conforme nos revela o pesquisador Tiganá Santana Santos (2019), estudioso da obra de Fu-Kiau, a explicação para as noções apresentadas reside na importância das ressonâncias entre os *bantu*, seguindo um princípio considerado fundamental e presente por toda a

vida das pessoas: o princípio de ondas e vibrações no contexto de sua recepção e transmissão. Por meio das palavras de Fu-Kiau, Tiganá revela que para a cosmogonia *Bantu-Kongo* a vida é vista como um processo constante de comunicação, e “comunicar-se é emitir e receber ondas e radiações” (FU-KIAU, 2001 *apud* SANTOS, 2019). O processo de emissão e recepção é tido como chave para a sobrevivência do ser humano e, no ato da enunciação das palavras, é transmitida uma energia que evoca uma maneira própria da existência, somente reconhecida por quem compartilha certa forma de experiência comum da linguagem.

Estabelecendo uma relação entre a filosofia africana e o que temos abordado, vamos entender que não é possível conhecer de fato uma performance caso ela não seja ouvida/vista/sentida e não se consiga experimentar a sua vibração, reagir a ela, como parte do processo de comunicação no sistema de emissão e recepção de ondas e radiações exposto por Fu-Kiau. O filósofo congolês afirma que um conhecimento sistêmico só é possível se a pessoa experimenta e sente a beleza da radiação (cf. FU-KIAU, 2001 *apud* SANTOS, 2019). Assim, performance implica a presença do corpo, inteiro, e qualquer reação a ela depende da intensidade dessa presença, das vibrações e ondas emitidas e recebidas pelo corpo. É por isso que quando uma performance é gravada e a assistimos por vídeo algo se perde. Esvai-se o seu caráter de efemeridade e também o que Zumthor (2014) chamaria de *tactilidade*; a energia emanada no ato performativo inicial não pode ser recuperada.

Em resumo, a partir das discussões feitas é possível afirmar que o batuque de umbigada é (também) uma performance artística, reiterada na casa comum da vocalidade. Leda Maria Martins (2003) traz a denominação de *performance da oralitura*, reforçando o corpo como lugar da memória, sob a hipótese de que

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e

também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas (MARTINS, 2003, pp. 66-67)

Nesse sentido, conforme Leda Martins (2003), o corpo e a voz são portais de inscrição de saberes diversos. Zumthor (2014, p. 62) diria que “a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva”. Essa voz é liberada de forma potente a cada encontro batuqueiro. As vozes e corpos dançantes dos batuqueiros e batuqueiras emitem ondas/vibrações e radiações que transmitem e preservam a memória de um povo. A reiteração da prática do batuque de umbigada – encontro celebrativo ancestral presente no sentido da palavra *caiumba* – ajudou mulheres e homens afrodiaspóricos a atravessarem séculos de escravidão e hoje se configura como meio de reexistência dos modos de vida ancestrais adotados por pessoas negras desde África, comportamento restaurado lembrando a impossibilidade de resgatar a memória sem a comunicação com a ancestralidade.

Contudo, antes de prosseguir convém fazer uma observação: apesar de reconhecer o caráter de performance que contempla a manifestação cultural do batuque de umbigada quando este vai à público, reafirmo o exposto no primeiro capítulo do presente trabalho: nenhuma definição acadêmica ou descrição conceitual é capaz de explicar o que verdadeiramente é a *caiumba*. Ela se dá pela *experiência* que produz conhecimento mesmo não estando representada por conceitos – como Walter Benjamin (1987) teria afirmado. Nesse sentido, sustento-me nas palavras da professora Leda Martins (2003, p. 65), quando ela explica serem os verbos *escrever* e *dançar* derivados de uma mesma raiz, *ntanga*, em uma das línguas *bantu* do Congo, reiterando que nas culturas africanas os sentidos são moventes e nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, práticas, transmissão, resguardo e transcrição do conhecimento, a partir de procedimentos ancorados *no* e *pelo* corpo, como verdadeiras ‘afrografias da memória’ (cf. MARTINS, 2003). É certo que nas palavras da poesia somos capazes de experimentar um conhecimento diferente daquele encontrado no pensamento científico e levados a outra dimensão semântica do

mundo, na qual as possibilidades de interpretação do mundo estão em devir, ainda assim, qualquer texto escrito, visual, auditivo ou combinação de suportes é insuficiente para alcançar a complexidade da experiência que é participar de uma *caiumba*, marcada no corpo e atravessada pela subjetividade. O que este trabalho se propõe a fazer é tão somente um recorte descritivo e analítico do batuque de umbigada e da palavra poética de Anicide Toledo, reconhecendo as limitações desse ato e sabendo que os segredos da tradição só são revelados, ao longo do tempo, para aqueles que de fato experimentam e são capazes de sentir a beleza das radiações emitidas pelo batuque.

### **Aqui se canta em ‘pretuguês’ – coletividade e linguagem afromigratória no batuque paulista**

Antes de passarmos à análise das modas compostas pela mestra Anicide Toledo, é interessante comentar como a poética própria do batuque de umbigada paulista reverbera a forma comunitária *bantu* de existir. As temáticas citadas, a forma de abordá-las e o modo como as palavras são cantadas revelam o que Lélia Gonzalez (2018) chamou de *pretuguês*, como resultado de um processo complexo de africanização do português falado no Brasil e da cultura brasileira em vários aspectos. Visto sob a ótica racista da branquitude, o *pretuguês* é condenado como algo negativo, um não saber linguístico, um modo de falar característico de pessoas ignorantes. Contudo, a antropóloga afirma que a própria branquitude fala pretuguês sem perceber, devido a forte influência do tronco linguístico *bantu* na língua portuguesa, presente na maior parte dos usos correntes no Brasil. Mesmo que haja a tentativa de negar a participação africana (não só) no tocante à linguagem, combinada com a imposição de valores culturais brancos e ocidentais como marcadores positivos socialmente, o pretuguês e a negritude continuam a caracterizar a língua e a cultura brasileiras. A esse respeito, Gonzalez (2018) diz:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o

I inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês (GONZALEZ, 2018, p. 208).

Ainda de acordo com Lélia Gonzalez (2018), ao negar a existência e importância de uma oralidade de origem africana no Brasil, a contraditória branquitude brasileira – cópia mal diagramada da branquitude europeia – apresenta uma neurose cultural motivada pelo racismo. Se a linguagem pode ser compreendida como uma porta de entrada para o universo da cultura e a língua falada no Brasil é fortemente africanizada, a base de formação cultural de toda a sociedade brasileira está calcada em valores africanos, transmitidos principalmente pelas mulheres negras às crianças, exercendo a função materna desde quando eram escravizadas como mucamas e até os dias atuais na função de babás, por exemplo. A neurose cultural do racismo leva ao paradoxo de se criticar o pretuguês ao mesmo tempo em que são valorizadas como “coisas nossas” (cf. GONZALEZ, 2018) determinadas manifestações culturais de origem africana como maracatu, candomblé e samba, por exemplo.

O pesquisador Tiganá Santana Santos (2019) também analisa como se dá a influência das línguas *bantu* no português brasileiro, sob aspectos morfológicos e sintáticos. Em marcações objetivas dessa influência está, por exemplo, a queda final do ‘r’ nos infinitivos (“quero dormir” se transforma em “quero dormi”) e o plural feito por meio de modificadores como artigos (“as pessoa” no lugar de “as pessoas”), construções bastante comuns no Brasil. Nas palavras de Santos:

A influência de línguas *bantu* constitutivas da nação angolana, como o *kikongo* e o *kimbundu*, no chamado “português popular africano”, poderíamos, em muitos aspectos, no que tange à morfossintaxe e à fonética, compará-la ao que ocorre no Brasil. Um estudo-análise focado nas variações presentes na concordância nominal, considerando-se o ‘português’ em distintas conjunturas, mostra-nos tal situação. É demonstrado, num quadro explicativo, que no “nível fonético”, por exemplo, verifica-se “Monotongação dos ditongos ei > ê e ou > ô - Ex: [pere’ra], [’oru]; Alternância entre o [l] e o [r], que funcionam como alofones do mesmo fonema -Ex: marvado/malvado; Introdução de uma vogal epentética entre duas consoantes - Ex: ‘folor’ [...], ‘ritimo’ [...]” (OLIVEIRA *et alli*, 2009, p. 266). Outros “níveis” são avaliados no estudo e demonstram uma realidade lexical bastante semelhante à brasileira. No “nível sintático”, sentenças

como “Vais morar aonde? Fizeste o quê?”, em que se verifica “Rigidez da ordem SVO, tanto nas declarativas, como nas interrogativas, daí as interrogativas em -Q sem nenhum movimento” (OLIVEIRA *et alli*, 2009, p.267), expressam um tipo de construção africano-angolana, mas, equivalentemente, brasileira (SANTOS, 2019, p. 142).

Mais um exemplo de como o tronco linguístico *bantu* se apresenta em estruturas vocabulares brasileiras está nos ideofones. De acordo com Ernesto D’Andrade (2007), professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, os ideofones são muito presentes nas línguas africanas e podem ser entendidos como “a representação vívida de uma ideia com sons” (ANDRADE, 2007, p. 127), similar a uma interjeição ou onomatopeia. Nelson Alves, batuqueiro tieteense conhecido como Bomba, costuma apresentar uma brincadeira com os tambores do batuque de umbigada que configura um ideofone. Segundo Bomba, quando ele era ainda criança, ouvia com atenção os mais velhos dizendo (ALVES, 2015, p. 55):

Olha o tambu falando:

*Quando eu morrê minha mulhé pra quem fica?*  
*Quando eu morrê minha mulhé pra quem fica?*

Aí o quinjengue responde:

*Fica comigo!*  
*Fica comigo!*

E a matraca:

*Traga pra cá!*  
*Traga pra cá!*

Como se fossem gestos vocais simulando os sons emitidos pelos tambores do batuque, os ideofones mencionados por Bomba apresentam um comportamento sonoro-simbólico particular e sua interpretação adequada só pode ser dada pelo contexto. Quem já ouviu o tambu, o quinjengue e as matracas consegue associar imediatamente as frases ditas aos sons dos tambores, devido à métrica, ritmo e sonoridade das sílabas. A etnolinguista Yeda Pessoa de Castro (1983) também comenta

o contexto em que situa a estrutura linguística dos ideofones. Segundo a pesquisadora, eles representam elos de uma cadeia de ininterruptas relações estabelecidas entre as línguas africanas de pessoas escravizadas e o português colonial europeu, e suas reverberações ainda estão presentes nos falares brasileiros. Castro assim os define:

[Os ideofones], de uso geral nas línguas bantas<sup>61</sup>, podem ser descritos como formas de substituição para exprimir certos sentidos de uma maneira diferente dos da linguagem corrente, um tanto próxima das onomatopeias no que diz respeito ao aspecto fônico, mas que exprimem idéias bem delimitadas, como as outras categorias de palavras, e não simples imitações de ruídos (CASTRO, 1983, p. 87).

Outro aspecto sobre as formas de comunicação dos negros em território brasileiro é discutido por Maria Beatriz Nascimento (2018). Segundo a historiadora, é preciso entender a oralidade de origem africana no Brasil para além de “uma tradição a ser preservada ou resgatada, mas também como uma variante do processo de dominação que marca a desigualdade racial e social” (NASCIMENTO, 2018, p. 319), fruto do empobrecimento calculado da população negra especialmente no pós-abolição, com a participação ativa do Estado na crescente miserabilidade e exclusão do processo educativo formal a que ex-escravizados foram submetidos. Esse movimento fez com que pessoas negras ficassem mais distantes do padrão formal da língua prestigiado socialmente, sobretudo no que diz respeito ao domínio da escrita. Em contrapartida, nas letras das canções compostas no âmbito de manifestações culturais da música afrodiaspórica – como Congada, Folia de Reis, Boi Bumbá, Jongo, Samba, Batuque de Umbigada, entre muitas outras – é possível identificar a habilidade no uso da palavra por pessoas negras, sua fluência verbal, contrariando o pouco acesso dessas pessoas ao estudo formal e demonstrando um saber social que caracteriza o *ethos* coletivo africano (cf. NASCIMENTO, 2018). Assim, Beatriz Nascimento argumenta:

Essa literatura musical, cuja temática varia da crítica política do falar cotidiano até a lírica, de certo modo compensa o pouco domínio da língua em que a maioria da população se vê envolvida. Numa certa medida e em muitos compositores a fluência verbal, o domínio

---

<sup>61</sup> Respeito a grafia utilizada pela autora.

literário surpreende por uma autêntica poética e de certo modo, também, uma correta erudição. Entretanto, sua produção é vista puramente como um lúdico e não como um historicismo. É vista como a produção de um indivíduo e não uma manifestação de logos socializado, produto de um *ethos* coletivo (NASCIMENTO, 2018, p. 320).

A partir das modas do batuque será possível perceber justamente a manifestação de saberes coletivos africanos, num tecido composto por redes vocais revitalizadas em territórios afrodiaspóricos. Na interconexão com a língua portuguesa, o tecido oral africano deu origem ao *pretuguês* que compõe a poética de grupos marginalizados, como é o caso do batuque de umbigada paulista. Dessa encruzilhada poética resulta uma autoria coletiva, produzida enquanto voz comunitária a reatualizar conhecimentos ancestrais. Leda Maria Martins (1997) nos ensina que o saber *bantu* concebe o indivíduo como a expressão de um cruzamento entre os ancestrais fundadores, as divindades e outras existências sensíveis, no caso o grupo social. No batuque paulista, uma manifestação cultural *bantu*, apesar de atribuímos a autoria de uma série de modas a Anicide, ela não se autoproclama diferente dos demais, nem requer para si o *status* de compositora – ela se reconhece e é reconhecida, acima de tudo, como membra de um grupo: Anicide é *batuqueira*, um corpo a revelar o entrecruzamento triádico *bantu*. Suas modas não apresentam diferenças em relação às de seus colegas modistas do sexo masculino; elas são registros de formas orais basilarmente africanas, que não utilizam o gênero como uma categoria de divisão binária, conforme discutimos no segundo capítulo. Diante disso, o objetivo é analisar como se configura a revitalização contínua das formas orais africanas coletivizadas no batuque, através da palavra cantada em *pretuguês* pela mestra Anicide Toledo.

### **A cosmogonia africana nas modas de Anicide Toledo**

A proposta de registrar modas do batuque de umbigada não é incomum: em 2015, André Bueno, Maria Cristina Troncarelli e Paulo Dias fizeram um levantamento geral de modas e histórias batuqueiras, a partir do acervo da Associação Cultural Cachuera!, coletado desde 1992 junto às comunidades do batuque no interior paulista

e publicado no livro *Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP*, uma importante fonte de pesquisa. Cantadas ao longo das décadas por diversos mestres (muitos antepassados), além da mestra Anicide, parte dessas modas está constante num dos CDs que acompanham o livro. Ao final da obra escrita, os autores tecem breves comentários sobre cada moda do CD, bem como registram o local, a data de gravação e seus respectivos compositores(a) e intérpretes. Ademais, o pesquisador batuqueiro Ivan Bonifácio e novamente Paulo Dias registraram algumas modas do batuque e suas partituras na obra *Terreiros do Tambu* (2016).

Diante do exposto (e numa ponderação sobre as características tidas como desejáveis num trabalho de pesquisa), o ineditismo no recorte proposto pela tese ora escrita está, além da abordagem teórica utilizada, na realização de uma análise literária centrada somente nas composições da mestra Anicide Toledo, guardando algumas outras diferenças em relação aos autores supracitados. Uma delas é o modo de transcrição das modas realizado – as transcrições feitas nesta pesquisa procuram se aproximar mais da forma como as palavras são pronunciadas por Anicide, buscando representar graficamente uma prosódia particular que não respeita determinadas convenções gramaticais. Na obra de Bueno, Troncarelli e Dias (2015), a transcrição realizada pelos autores respeita numa medida maior tais convenções, sobretudo a grafia do infinitivo dos verbos, apresentando a forma *-ar* onde aponto *-á*, por exemplo. Outra diferença reside principalmente no tocante ao tipo de análise do conteúdo. Nesse aspecto, busco compreender a poética das modas de Anicide seguindo uma perspectiva que aproxima o campo dos Estudos Literários da Filosofia Africana, em especial das cosmogonias dos povos *bantu*. Mais que uma descrição literária analítica, o intuito é examinar como essa poética reflete os valores, princípios e a ética comunitária *bantu* trazida nos corpos de pessoas escravizadas desde a travessia do Atlântico. Além disso, o número de modas coletadas cuja autoria é atribuída à mestra Anicide e que constam nas análises e no Anexo I deste trabalho é relativamente maior que nos importantes levantamentos de Bueno, Troncarelli e Dias (2015) e de Bonifácio e Dias (2016), haja vista a existência de uma distância temporal na publicação deste texto em relação àqueles, a contínua produção da mestra ao longo dos anos e os objetivos e características próprias do gênero textual aqui apresentado.

Outra informação pertinente sobre o tipo de análise que se pretende fazer é que, apesar de usar a expressão “palavra cantada”, entendo ser essa uma forma de explicitar como a palavra da mestra Anicide chega ao público, não me referindo de maneira específica ao campo de estudos de mesmo nome. Diante da complexidade particularmente trazida pelo termo “canção” (aqui chamada de *moda*), enquanto produção artística que alia uma expressão sonora a um conteúdo linguístico, num casamento entre melodia e letra (cf. TATIT; LOPES, 2008), não pretendo adentrar nos aspectos de ordem melódica das modas, sequer teria conhecimento suficiente para tanto apesar do desejo de tê-lo. Assim, a intenção é abordar tão somente os traços literários das modas de Anicide, vistas aqui pelo prisma das letras. Sem dúvida, estamos diante de uma limitação concernente à própria palavra escrita, já que nenhuma das modas do batuque de umbigada ou qualquer outra canção parece ter sido feita somente para ser lida, mas sim ouvida ou, como nos diria Fu-Kiau, sentida pelas vibrações que emite. Na tentativa de atender ao apelo melódico presente em toda canção, o anexo II traz partituras de modas que foram analisadas ao longo da tese, para oferecer ao menos uma noção a quem conhece a linguagem musical a respeito da tessitura sonora das composições da mestra Anicide. Finalmente, a título de sugestão para aprofundamento de pesquisa, os estudos da semiótica da canção conseguem adentrar com mais propriedade nas peculiaridades da relação entre melodia e letra presente nas canções, levando a outras dimensões de sentido desse tipo especial de expressão da linguagem.

#### **- Começando a festa**

*O sinhô me dá licença  
Qui agora eu vô cantá  
Oceis são do iê iê iê  
Vamo tudo balanceá  
No repique do tambu  
E no cabo do meu guaiá*

(moda de Anicide Toledo)

A moda de abertura cantada por Anicide para iniciar todo batuque, usada também para abrir o primeiro capítulo deste trabalho, reflete uma prática bastante comum entre comunidades de terreiro: o pedido de licença. Expresso pela palavra *makuu*<sup>62</sup> entre as nações do candomblé *Kongo-Angola*, esse pedido é direcionado a todas as pessoas presentes em determinado espaço, mais velhas ou mais novas, em respeito à circularidade da vida e para honrar os ensinamentos recebidos pelos mais velhos – vivos, ancestrais ou antepassados – bem como pedir permissão aos jovens para que estejam abertos a ouvir e sentir as palavras ali vocalizadas, símbolos da energia vital e carregadas de sacralidade entre povos africanos. Para o funcionamento da comunicação nas comunidades *bantu*, um corpo precisa estar conscientemente presente e receptível às vibrações e radiações emitidas por outros corpos, em especial por meio da palavra (cf. FU-KIAU [1980] 2019). Assim, o pedido de licença é também um convite para a dança da comunicação, tida como princípio fundamental da vida.

No pedido cantado por Anicide há um chamado ao movimento, expresso pelo verso '*Vamo tudo balanceá*', imperativo do qual a mestra participa na primeira pessoa do plural, incluindo-se no balanceio com alegria expressa na voz pelo som aberto do fonema /a/, em assonância com os termos '*cantá*' e '*guaiá*', numa figura sonora que sugestiona amplitude e abertura. Antes do convite, contudo, há uma caracterização do grupo batuqueiro por meio do verso '*Ocês são do iê iê iê*', lembrando a forma como batuqueiros e batuqueiras eram conhecidos antigamente. Com o uso da expressão, Anicide se refere ainda a uma moda cantada por mestre Bomba, cujos últimos versos diziam '*Ocês são do iê iê iê / Eu sô do lari-larai*', numa sugestão da união entre o batuque e o cururu – o "*lari-larai*" é uma característica do chamado *baixão* no cururu, parte da música sem letra cuja onomatopeia lembra a melodia da canção (cf. BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015).

Anicide continua a abertura da celebração fazendo referência a dois dos instrumentos usados no batuque: o tambu – tambor grande e de som mais grave que também nomeia a dança da umbigada; e o guaiá – chocalho que faz uma marcação temporal e ritmada da moda. O tambu compõe, junto ao quinjengue e às matracas, a "orquestra do batuque", cujos sons estabelecem a comunicação sagrada entre os planos material e espiritual para diversos povos africanos. Já o guaiá, além da

---

<sup>62</sup> E derivações como *mukuui*, *mucuiú*, *mocoiú*, *makwiu* e *mukuyu* conforme nota de rodapé anterior.

marcação de tempo para auxiliar quem está na função de modista, também pode ser usado pelo batuqueiro para tirar a dama para dançar, ação que o antepassado batuqueiro Jorge de Tietê fazia com muita habilidade.

A cidade de Tietê é considerada o epicentro do batuque de umbigada no interior paulista. Os também antepassados mestres batuqueiros Rei Domingos e Herculano Marçal deram sequência à tradição secular na cidade, seguindo a devoção dos negros escravizados a São Benedito. Há mais de 150 anos, o batalhão de Tietê promove uma festa tradicional dedicada ao santo, já há algum tempo realizada no barracão da Igreja Santa Cruz, num terreno doado por Rei Domingos para a celebração dos batuques. Nas festas de São Benedito, ocorridas uma vez ao ano no mês de setembro, a mestra Anicide escolhe outra moda de abertura, que faz referência ao santo dos negros e negras e aos santos protetores das crianças:

*Por parte de Adão e Eva  
Que nós tudo semo irmão  
Vamo tudo dá a mão  
Vamo louvá São Benedito  
E São Cosme e Damião*

(moda de Anicide Toledo)

Na sequência da moda de abertura, Anicide costuma emendar uma de suas composições mais conhecidas, *Sinhá Sereia*, uma expressão da proteção espiritual advinda da orixalidade e de elementos da natureza:

*Quem anda na bêra du mar  
É Sinhá Sereia  
Curuja canta no toco  
O pombo canta no pomar  
O galo canta no terrêru  
Eu quero vê quem pode mai*

(moda de Anicide Toledo)

Em diferentes tradições religiosas e esotéricas as aves são imagens arquetípicas associadas a símbolos de proteção e reconhecidas como mensageiras do divino. Na moda *Sinhá Sereia*, os versos paralelísticos com referência ao canto das aves coruja,

pombo e galo em diferentes espaços produzem um interessante jogo de sentidos, especialmente quando submetidos ao desafio do verso final '*Eu quero vê quem pode mai*', numa forma de pergunta indireta sobre qual ave teria maior poder protetor. A resposta é difícil, visto que cada uma delas é digna de poderes veneráveis, especialmente entre povos africanos.

Em diversos rituais *yorubá*, penas são consideradas sagradas, elementos indispensáveis dentro dos ritos iniciáticos e de passagem dedicados às divindades: muito mais que um adorno, cada uma possui um significado dentro dos cultos e porta um diferente *àṣẹ*, força vital trazida pelos *òrìṣà*. No culto secreto *yorubá* dedicado a *Ìyàmi*<sup>63</sup> – entendida no Brasil como uma divindade representativa da maternidade e da vida, criada por *Olódùmarè* para lembrar a essência ancestral feminina da Terra – as penas são usadas com o intuito de obter proteção contra espíritos noturnos, ameaças e inveja. *Ìyàmi* tem como ave símbolo a coruja, reconhecida por sua capacidade de enxergar na escuridão, conhecer o oculto na noite e ter sabedoria, atributos associados ao conhecimento do mistério da criação pelas *Ìyá*, sábias feiticeiras capazes de ver além das aparências e proteger sua prole também emocionalmente. Em Kemet é comum ver tumbas com hieróglifos de corujas, pois muitos povos keméticos acreditavam que elas auxiliavam na travessia para o plano espiritual, como mensageiras de uma morte tranquila.

O pombo também figura em crença semelhante de rituais cristãos – acredita-se que soltar moda pombos brancos num funeral ajuda a jornada do espírito para um mundo de paz. Já na compreensão africana *yorubá*, além de ser um mensageiro que estabelece a ligação entre o *Òrun* e o *Àiyé* – os mundos espiritual e físico iorubanos – o pombo branco (*Ẹiyélé funfun*) é um animal consagrado a *Oṣalá*, *òrìṣà* que representa o respeito, a honra e a fraternidade, cuja cor branca das vestes e insígnias lembra sua natureza pacificadora. Nos rituais dedicados a *Oṣalá*, o pombo é o último a ser sacrificado para servir de comida exclusiva dos *òrìṣà*, não se convertendo em alimento para os humanos. A tradição entende o pombo como um pássaro que simboliza a vida e também a prosperidade em uma casa, pelo mito em que *Ẹiyeko* (pássaro da floresta)

---

<sup>63</sup> Oyèrónké Oyèwùmí (2016) refere-se à *Ìyàmi* ou *àwọn Ìyá* como uma sociedade secreta de mulheres espiritualmente poderosas, cujo poder seria derivado da procriação.

é ajudado por *Éjì Ogbè* a ir para a cidade e se torna *Ẹiyẹlé* (pássaro da casa). Desde então, sempre que sai o pombo volta em respeito ao aconchego recebido no lar.

Por sua vez, o simbolismo do galo tem relação com os cultos solares da antiguidade: a divindade da ave se liga às noções de esperança e renascimento, dado ao anúncio que faz de um novo amanhecer como um presságio de boas novas. Na mitologia xintoísta, havia a crença de que o Sol só nascia devido ao cantar de um galo. Em tradições esotéricas, o galo simboliza ainda a vigilância e a mente desperta, sendo usado na alquimia para simbolizar o chamado mercúrio filosófico, um princípio que acorda a alma para a sabedoria (cf. BRAGA, 2015). Já em diferentes versões do mito de origem entre os povos *yorubá*, o galo aparece como cooperador da criação junto a *Odùduwà*, quando este desce até o mar, despeja sobre a água o conteúdo do saco de terra dado por *Ọlórún* e forma um pequeno monte, soltando a ave para espalhar a terra na superfície da água – tal ato deu origem a *Ifé*, onde hoje se situa a Nigéria, considerada o lugar primordial da existência.

Em *Sinhá Sereia*, todos esses símbolos de proteção parecem estar acolhidos pela sereia a andar na beira do mar, uma espécie de figura mítica das águas e da terra. Na moda, a ‘sinhá’ enunciada pela voz poética não tem qualquer conotação negativa que poderia remeter às sinhazinhas de outros tempos: aqui, a palavra lembra ‘senhora’ como sinônimo de senioridade e poder e a expressividade simbólica da sentença é ampliada pela associação com o termo ‘sereia’ (cf. FARIA, 2018) – Sinhá Sereia é *Yemojá*, mãe dos *òrìṣà* conhecida por sua sabedoria e poder de cura. *Yemojá* é cocriadora do mundo junto a *Olódùmarè*, a única que se lembra de presenteá-lo num conselho de deuses e que foi capaz de curar *Oṣalá*, sendo declarada por tais feitos a senhora de todas as cabeças. Em outro *ìtán*<sup>64</sup>, *Yemojá* usou o oráculo de *Orùnmìlà* num momento de necessidade e com isso conseguiu angariar grande freguesia lendo destinos – assim, *Olódùmarè* reconheceu a arte que ela tinha no jogo de búzios e as mulheres ganharam uma atribuição que antes era somente masculina (cf. PRANDI, 2001). Também é *Yemojá* quem salva o Sol de extinguir-se, por ter tido a sagacidade e inteligência de guardar parte de seus raios e dizer que ele poderia descansar para

---

<sup>64</sup> “A palavra *nàgò* ‘*ìtán*’ designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os *ìtán àtówódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos *babaláwo*, sacerdotes do oráculo *Ifá*” (PÓVOAS, 2004, p. 8).

depois brilhar novamente. Com os raios guardados *Yemojá* iluminou a Lua, deixando o Sol em repouso e refrescando a Terra ao longo das noites.

A participação de *Yemojá* na criação faz com que ela seja associada à fertilidade das mulheres, à maternidade e à continuidade da vida. Cultuada originalmente como uma divindade de águas doces, *Yemojá* também tem relação com as colheitas de inhames e boas pescarias. A transmigração de pessoas africanas e as adaptações dos cultos aos *òrìṣà* em território brasileiro fizeram com que *Yemojá* passasse a ser reconhecida como a rainha do mar. Senhora das águas salgadas – em sua profunda relação com o ventre materno – *Yemojá* é quem decide os caminhos de quem adentra o mar. Até hoje é comum que se peça licença à divindade para entrar no mar e, no caso dos pescadores, também sua benção para que a pesca seja farta.

No refrão da moda composta por Anicide Toledo, *Yemojá* anda à beira do mar e a proteção advinda de sua presença é reforçada pela menção à coruja, ao pombo e ao galo que cantam na natureza. A mestra conta ter feito a moda como forma de se proteger da inveja de pessoas que querem a derrubar – tendo sido avisada por um africano de que alguém desejava ‘tirar a voz dela’, cantou o aviso dado pela coruja: “curuja tá avisano, canta pra dizê que tão falano por detrais” (cf. BONIFÁCIO E DIAS, 2016, p. 72). Os versos ‘*Quem anda na bêra du mar / É Sinhá Sereia*’ também remetem ao conhecido samba de Candeia, *O mar serenou*, eternizado na voz da grande cantora Clara Nunes: numa intertextualidade explícita pelos elementos ‘mar’ e ‘sereia’, o verso de Candeia ‘*Quem samba na beira do mar é sereia*’ ganha novos sentidos nas palavras de Anicide, sem perder a referência à temática de proteção espiritual presente na canção do sambista. O recurso da intertextualidade é comum nas modas do batuque de umbigada paulista. Uma técnica de intertexto usada pelos batuqueiros e batuqueiras mais experientes é chamada de “desmanchado”, uma apropriação de versos inteiros (ou quase inteiros) de canções bem conhecidas, utilizados nas modas do batuque em novas roupagens (cf. BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015). *Sinhá Sereia* é um dos exemplos de “desmanchado” feitos por Anicide, que também utiliza a técnica em outras modas, como pode ser visto a seguir. Segundo os autores Bueno, Troncarelli e Dias (2015), esta teria sido a primeira moda cantada publicamente pela mestra, no antigo Clube 13 de Maio em Piracicaba:

*Num quis escutá o conselho di mamãe  
Que sofrimento qu'eu passei  
Pensei qui tinha milhão di amigo, mamãe  
Até agora num encontrei ninguém*

(moda de Anicide Toledo)

Anicide Toledo faz uma clara alusão à canção *Eu quero apenas*, composta por Erasmo Carlos e Roberto Carlos. Nos conhecidos versos cantados por Roberto ele diz *'Eu quero ter um milhão de amigos / E bem mais forte poder cantar'*. A mestra Anicide, de forma sagaz, faz um intertexto com o primeiro verso e o 'desmancha', subvertendo seu sentido por meio do diálogo figurativo da voz poética com a mãe, ao afirmar *'Pensei qui tinha milhão di amigos, mamãe / Até agora num encontrei ninguém'*. Modas de Anicide como *Pobrema de amor* e *De bem com a vida* (que podem ser consultadas no Anexo I do presente trabalho), são desmanchadas de Dorival Caymmi e da dupla sertaneja Leandro e Leonardo, respectivamente. É interessante observar como as músicas caipira e sertaneja exercem bastante influência na tradição do batuque, sendo que muitos modistas se inspiraram em versos de cantores sertanejos famosos para comporem seus desmanchados. Outro exemplo de Anicide nessa linha é a moda de amor *Já me esqueceu*, rememorando bonitos versos e a melodia da canção *Sonhei com você*, que ficou bastante afamada nos anos 1980 na interpretação da dupla Milionário e José Rico:

*Já mi esqueceu, já mi esqueceu  
Tem tanta coisa qui acontece nesse mundo  
E de repente se transformou em luto  
E logo desapareceu  
Não podi essa coisa triste  
Ganhar de primeiro  
Amor qui é amor di verdade  
Não é traiçoeiro*

(moda de Anicide Toledo)

#### **- Encruzilhadas poéticas**

Segundo o sociólogo Armando Vallado (2010), pesquisador dos cultos *yorubá*, ao chegar a solo brasileiro a figura de *Yemojá*, juntamente com as de *Ọṣun* e *Nàndá*

*Buruku* – consideradas as divindades-mães – foi associada às sereias pagãs europeias em suas diferentes denominações de Nossa Senhora, bem como com as chamadas mães-d'água, figuras míticas ameríndias conhecidas por Iara. De acordo com o autor, ao mesmo tempo em que *Yemojá* assume o reino das águas salgadas e começa a ser cultuada como a padroeira dos pescadores, há um fortalecimento de seu papel materno e uma maior aproximação com Nossa Senhora, considerada 'a mãe dos católicos', gerando o sincretismo das duas divindades. A menção à figura de Nossa Senhora (ou Virgem Maria) está presente em diferentes modas compostas por Anicide Toledo, associada a papéis de grande poder e proteção espiritual, como nos exemplos a seguir – *Virgem Maria, Padroeira do Brasil e Resposta*:

*Até hoje eu me arrecordo  
Do qui minha mãe dizia  
Quando for sair de casa  
Reze um Pai Nosso e Ave Maria  
Olha a data qu'eu cheguei  
Junto co'a Virge Maria  
Com amor dus meus irmão  
Qui mi dão muita alegria*

*Num tem rei, num tem coroa  
Pra comandá o mundo intêro  
Num tem rei, num tem coroa  
Pra comandá os brasileiro  
O rei que usa coroa  
Carabina sem fuzil  
Pra comandá o mundo intêro  
É a padroêra do Brasil*

*Eu já fui muito humilhada  
Vim dá minha resposta agora  
Entreguei na mão di Deus  
E também di Nossa Senhora  
Quem humilha será humilhado  
Ai, eu venci minha vitória*

(modas de Anicide Toledo)

Anicide afirma ser muito protegida por Nossa Senhora Aparecida: durante um benzimento recebido em um terreiro, o *bàbàlòrìṣà* responsável pela casa teria dito que a dependência de bebida alcoólica sofrida pela mestra era resultado de um trabalho espiritual que alguém havia feito contra ela. Vendo um altar dedicado a Nossa Senhora no ato do benzimento, Anicide faz um pedido para abandonar a bebida e promete acender uma vela para a santa todos os dias, ação que repete até hoje sem cessar. O agradecimento por ter abandonado o vício aparece nas modas de Anicide sob diversas formas de louvação. As alusões a santos católicos são bastante comuns nas modas de batuque de umbigada como um todo, demonstrando o cruzamento de elementos das tradições religiosas europeias com o sistema simbólico-ritual africano. A incorporação desses elementos por sujeitos afrodiaspóricos em seus ritos próprios – como nos Reinados e Congadas, por exemplo – é parte de complexas estratégias de reterritorialização da cosmogonia africana em solo brasileiro, fazendo resistir os repertórios culturais e formas ancestrais de organização social e ritual de pessoas africanas que vieram forçadamente para o Brasil para serem escravizadas (cf. MARTINS, 1997). Num diálogo com o escritor Nei Lopes, a acadêmica Leda Maria Martins (1997) afirma que o processo de cruzamento discursivo e semiótico estabelecido na diáspora brasileira entre os elementos africanos e europeus não apaga a estrutura basilar africana dos folguedos tradicionais praticados no Brasil: “os valores que traduzem, a visão de mundo que espelham, as formas rituais que performam e a reposição cultural que estabelecem vêm d’além mar, como rizomas ágrafos, reinscrevendo perenamente, no palimpsesto textual brasileiro, a letra africana” (MARTINS, 1997, p. 41). O professor Tito Romão (2018) também comenta a complexidade dos cruzamentos entre elementos religiosos de África e da Europa nos rituais celebrativos africanos, lembrando ainda da presença de outras tradições (como as ameríndias) na constituição do tecido cultural brasileiro:

Perante a religiosidade cristã dos colonizadores, baseada em um catolicismo fincado na Inquisição e num repúdio a quaisquer outras manifestações religiosas, os africanos, em seu afã por sobrevivência, lançaram mão, consciente ou inconscientemente, de um refinado estratagema para driblar a vigilância de seus senhores e poder professar seus cultos originais: o *sincretismo religioso*. [...] Esse procedimento não foi simples: os escravos provinham de diversas regiões africanas e seguiam religiões – em geral politeístas às vezes

semelhantes, outras vezes bastante distintas entre si. Nos diversos panteões, podiam-se encontrar paralelos e estabelecer transferências – traduções – de arquétipos e tarefas atribuídos às diferentes divindades nas formas originais preconizadas pelas respectivas religiões. Por outro lado, o panorama religioso na encruzilhada brasileira ficava ainda mais complexo, se pensarmos, por exemplo, na existência de etnias islamizadas, que não mais partiam de teogonias politeístas. [...] Ao longo da história brasileira, com o passar dos séculos, os elementos religiosos – não apenas cristãos e africanos – tiveram de passar por intensos processos de assimilação, que, apoiando-nos em Mário de Andrade, podemos chamar de processo antropofágico (ROMÃO, 2018, pp. 359-360. Grifo do autor).

Abordada por Tito Romão (2018) como um “refinado estratagema”, a encruzilhada cultural configurada no território brasileiro constituiu-se como lugar de reinvenção da memória africana, no qual o encontro de diferentes elementos tradicionais surge como potência libertadora para os corpos africanos. Construindo verdadeiras “epistemologias da encruzilhada”, o sujeito afrodiaspórico calca sua herança ancestral por meio da “reposição de signos e sentidos africanos nas redes discursivas brasileiras, num movimento de reversibilidade e heterogeneidade” (MARTINS, 1997, p. 41) e ainda mantém formas essenciais de diferença simbólica em relação a outros sistemas culturais. Anicide frequentava a Umbanda, tendo saído do terreiro após a passagem da *iyálòrìṣà* que a mestra estimava muito. Hoje frequenta a igreja cristã, mas nunca fez “qualquer menção a dúvidas com relação a sua participação no Tambu<sup>65</sup>, pelo contrário, traz os elementos de sua crença entrelaçados no seu entendimento de mundo” (cf. BONIFÁCIO; DIAS, 2016, p. 73). O corpo-encruzilhada afrodiaspórico reexiste na contínua ressonância de suas reminiscências ancestrais e sua voz ecoa na forma de *encruzilhadas poéticas*, fundantes das celebrações reterritorializadas no Brasil como batuques, maracatus, cocos, reinados, capoeiras e tantas outras manifestações e festejos. No batuque de umbigada, Anicide Toledo traduz essa estratégia de sobrevivência do ser africano (cf. ROMÃO, 2018) em diferentes encruzilhadas, introduzindo valores católicos em modas que engendram formas particulares de expressão artísticas e rituais africanas e ameríndias:

---

<sup>65</sup> Os autores optam pela denominação Tambu para se referir ao batuque de umbigada paulista.

*Tempo de quaresma eu passo em jijum  
Eu só vou no rezo e no cururu  
Esse tempo é bom num facilitá  
Se ocê tá com réiva eu não vou chorá  
Se vê que não pode entregá o guaiá*

*Pra sê compadi com comadi  
Precisa tê muito respeito  
Aonde um compadi deita  
E outro não pode sentá  
Ai, quando morre outro compadi  
Ah, ele vira boitatá*

(modas de Anicide Toledo)

Na primeira moda usada como exemplo, *Quaresma*, a mestra Anicide entrecruza de forma muito perspicaz a manifestação de matriz indígena do cururu, o batuque de umbigada e a tradição católica da quaresma – período de quarenta dias após a quarta-feira de cinzas em que comunidades cristãs guardam penitências até a chegada da Páscoa. Afirmando manter jejum em respeito ao período quaresmal, a voz poética diz frequentar apenas o rezo e o cururu “para não facilitar”: o ato justifica-se, visto que a celebração do cururu tem forte conotação religiosa, numa interlocução entre dança indígena e tradição cristã, como discutido no início do presente capítulo. Esses signos são alinhavados com o batuque de umbigada no verso final da moda, quando há menção ao guaiá, chocalho que contribui para a marcação rítmica na tradição batuqueira. Já a moda *Compadi com comadi* trata das relações familiares entre compadres, um parentesco espiritual contraído pelo ritual católico do batismo no qual devem ser seguidas algumas normas. No exemplo em questão, a encruzilhada poética é feita especialmente pelos versos ‘*Ai, quando morre outro compadi / Ah, ele vira boitatá*’, numa referência ao mito indígena da entidade representada por uma cobra de fogo protetora das matas contra queimadas, cujo fogo sagrado só atinge pessoas mal-intencionadas. Uma das versões da lenda de Boitatá, mais comum na região Nordeste e que faz sentido para a moda em análise, diz que a serpente é o espírito de pessoas não batizadas ou, ainda, a alma dos compadres e comadres. Tudo isso dentro de uma moda batuqueira, cantada nos momentos de *caiumba*.

Diante do exposto, é possível perceber como as modas apresentadas fazem um amálgama de tradições pertencentes aos três principais grupos étnicos formadores da sociedade brasileira: brancos, negros e indígenas. Aparentemente simples, as encruzilhadas compostas por Anicide constroem o que Muniz Sodré (1983) denominou de “espaço curvo” – um “código de aparências” da cultura negra agenciador de estratégias simbólicas e jogos de linguagem que configuram o fazer comunitário africano em terras brasileiras. É a poesia complexa e profunda do povo negro.

#### **- Crítica aguçada do cotidiano**

Outra forma de expressar a agência negra nas modas do batuque é por meio da crítica e reflexões sobre o cotidiano. Bueno, Troncarelli e Dias (2015) lembram ser essa também uma vocação da música de outras culturas do mundo, sobretudo entre as comunidades de terreiro e de tambor, em que a voz e as maneiras de pensar e ver o mundo dos mais velhos são rememoradas. No batuque, a observação dos acontecimentos do dia a dia é narrada nas modas através da crítica e/ou do bom humor, bem como são comentadas as rápidas mudanças nos hábitos e valores da sociedade atual. Um exemplo interessante de crítica às modificações nos valores sociais pode ser visto na moda *Rapaziada de hoje em dia*, em que Anicide Toledo demonstra certo descontentamento com as atitudes das novas gerações:

*Deus que me tire eu do mundo  
Que eu não quero viver mai  
Quarquê dia a terra afunda  
Ai, desse jeitinho que vai  
Rapaziada de hoje em dia  
Num é como um tempo atrais  
Ai, irmão não conhece irmão  
E fio não respeita pai*

(moda de Anicide Toledo)

É comum haver entre pessoas mais velhas uma nostalgia em relação a tempos passados, sentimento aparentemente mais forte no caso de Anicide Toledo: como mulher que goza de uma experiência comunitária mulherista no batuque e também já

fez parte das comunidades de terreiro no candomblé, é difícil confrontar-se com as configurações sociais ocidentalizadas, muitas vezes caracterizadas por individualismo, desrespeito às tradições e violência. A moda não explicita abertamente uma comparação entre modos de ser ocidentais e africanos, mas ao conhecer o contexto em que se produz a enunciação da moda é possível inferir tal interpretação.

Já na moda *Ingratidão*, Anicide aborda de maneira crítica um fato do cotidiano a partir de uma experiência ocorrida com o filho dela no ambiente de trabalho. Sem citar nomes, ela diz da injustiça sofrida pelo trabalhador e demonstra indignação com o ocorrido:

*Num adianta sê honesto  
E nem ofenda meio mundo  
Quando a pessoa é sem vergonha  
Tem mai valor nesse mundo  
Ai ai ai meu Deus  
Veja quanta ingratidão qui tem no mundo  
Quando um homi é trabaiaadô  
Toma nome de vagabundo*

(moda de Anicide Toledo)

Quando perguntada sobre os motivos que a fizeram compor essa moda, Anicide conta com mais detalhes o caso e comenta o momento em que a cantou pela primeira vez na Praça Cesário Motta, em Capivari, aproveitando que o homem responsável por cometer a injustiça contra o filho dela estava ali presente. Segundo a mestra, quando percebeu que a moda era direcionada para ele, o malfeitor tratou de sair do local, talvez por se sentir envergonhado. Nas palavras de Anicide:

Essa aí eu fiz porque... Meu fio trabalhava na prefeitura. Tinha um, um... senhô lá que era fisca, tinha um rapaz branco que trabaiaava com ele, e o rapaz só enrolava, sabe? Pro meu filho trabaiaá. E por causa do meu fi ser preto, mandou meu fio embora e ficou o branco. Quando foi um dia na praça o patrão tava lá, aí eu cantei. Quando ele viu e sentiu, óia! [*bate uma palma demonstrando que o homem foi embora*] (ANICIDE TOLEDO. Depoimento coletado em entrevista para Lorena Faria em 07 mar 2019. Transcrição minha).

Pelo relato da mestra, o que motivou a injusta demissão do filho foi o racismo: ele fora retirado do posto de trabalho não por falta de habilidade com o serviço a ser prestado, mas pelo fato de ser negro. As denúncias à exploração no trabalho, à desigualdade social e especialmente ao racismo são também motes de Anicide em outras modas do batuque, abordando desde o período da escravidão até os dias atuais os problemas que afligem de maneira mais tocante a vida da população negra. Nas modas exemplificadas a seguir, é possível observar como tais denúncias são feitas:

*Aiê mundo, aiê mundo  
Que a vida da gente pobre  
É como um jogo de baraio  
Aiê mundo, aiê mundo  
Quando a alegria é dimais  
Ai, podi esperá o trabaio*

*Num querem esquecê de mim  
Eu pergunto o que é que há  
Num querem esquecê de mim  
Eu pergunto o que é que há  
Me marraram eu no tronco  
Resorvêro me sortá  
Agora eu sou um passarinho  
Eu quero tê asa pra mim voá*

*Eu moro em Capivari  
Gosto muito da minha terra  
São João que mi perdoe  
O qu'eu vou falá aqui  
Mas precisa acabá o racismo  
Dentro de Capivari*

(modas de Anicide Toledo)

*Vida da gente pobre*, a primeira moda citada na sequência acima, aborda metaforicamente os altos e baixos vividos por pessoas pobres, como num jogo de cartas em que tudo pode mudar rapidamente, a depender da sorte. A moda faz também uma referência implícita ao ditado popular “alegria de pobre dura pouco” –

um alerta para ter prudência diante de grandes alegrias, pois o trabalho chega em breve. Ao experienciar ela mesma o cotidiano de dificuldades que pessoas com baixa renda têm no Brasil, Anicide canta com ainda mais propriedade a situação. Em *Num querem esquecê de mim*, os versos ‘*me marraram eu no tronco / resorvêro me sortá*’ remetem a um dos principais instrumentos de tortura utilizados contra pessoas negras escravizadas: o tronco era uma estrutura de madeira com buracos e correntes, onde aqueles que cometiam algum ato de desobediência a feitores e donos de fazendas eram presos e castigados, sob atos de violência variados como tapas, xingamentos, chutes e açoites que poderiam levar à morte. A estrutura costumava ficar num lugar visível para outras pessoas, para que os castigos sofridos por insubmissos pudessem servir de exemplo aos demais. Na moda composta por Anicide Toledo, o tronco dá lugar à liberdade depois que os algozes ‘*resolvem soltar*’ quem estivera preso, como um pássaro em uma gaiola que tem a porta de sua prisão aberta e agora pode sair. No último verso da moda – ‘*Eu quero tê asa pra mim voá*’ – constrói-se uma bonita imagem metafórica, na qual a liberdade é acompanhada pelo desejo de ter asas para alçar voo.

A terceira e última moda em análise é a estimada *Moda do racismo*, uma denúncia explícita da situação vivenciada por negros e negras na cidade de Capivari, no interior paulista, conhecida por ter recebido grande contingente de pessoas africanas para serem escravizadas nos engenhos de cana durante o século XIX. Após afirmar que aprecia a terra onde mora, a voz que canta a moda pede perdão a São João Batista, padroeiro de Capivari, dizendo ser necessário o fim do racismo na cidade. Vale ressaltar que no sincretismo religioso da umbanda, São João é o *òrìṣà Ṣàngó*, o quarto rei de *Oyó* na Nigéria, conhecido por seu forte sendo de justiça manifestada pelo fogo, os raios e trovões. O pedido feito de forma respeitosa a São João Batista-*Ṣàngó* é bastante pertinente, visto que apesar de ter uma grande população negra, Capivari ainda sente os reflexos do período escravocrata na atualidade, sendo perceptível a segregação em espaços mais elitizados e a quase ausência de pessoas pretas e pardas em cargos de liderança ou em postos de trabalho mais especializados. Segundo dados do último censo do IBGE disponíveis na página da instituição<sup>66</sup>, a cidade de Capivari

---

<sup>66</sup> As informações citadas e outros dados sobre o município de Capivari podem ser acessados por meio do link <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/capivari/pesquisa/1/21682>. Acesso em 25 jul 2021.

não conta com empregadores ou empregadoras pretas e a população preta e parda recebe salários em média 36% menores que a população branca. Para se ter uma ideia, até a década de 1990 a praça central da cidade era separada em duas, com a parte inferior destinada somente para negros e a superior apenas para brancos, num regime explícito de *apartheid*. O município ainda não executa programas e ações específicas de promoção da igualdade racial e de enfrentamento ao racismo, visando ao combate à discriminação racial. Apesar de haver a lei de criação do Conselho Municipal da Igualdade Racial, datada de 2012, ela não saiu do papel e o conselho ainda não foi formado quase dez anos depois. O cenário em tela é um exemplo do quanto Anicide Toledo, uma mulher anciã, preta e periférica, consegue deslizar lugares socialmente impostos por meio de sua atuação artística em forma de palavra poética. É um ato de resistência bastante relevante que uma senhora como a mestra Anicide possa fazer sua voz ser ouvida denunciando o racismo na cidade de Capivari, em plena praça pública, diante de autoridades locais que têm historicamente desvalorizado a cultura negra.

Tal contexto está presente também em outra moda que a mestra Anicide gosta bastante de cantar, mas não é sua compositora como muitos imaginam. Escrita pelo antepassado batuqueiro Mário Pedroso, de Capivari, a moda *Luiz Gama* relembra a importante luta do célebre advogado pelo fim da escravidão e lamenta a situação atual da população negra. As palavras pungentes dizem por si só:

*Se o Luiz Gama fosse vivo  
Ele chorava com muita razão  
Porque foi ele que votou pra liberdade  
Tem nêgo na cidade qu'inda chora escravidão*

(moda de Mário Pedroso)

#### **- Amor, saudade e lembranças de antigos batuques**

A diversidade temática das modas compostas e entoadas pela mestra Anicide Toledo surpreende. Seguindo a tradição batuqueira de observar a realidade à volta e produzir uma poética própria da comunidade, Anicide “nota as coisa e as pessoa” –

como ela mesma diz, transformando suas impressões em modas que revelam crônicas do cotidiano, lembram amores e batuqueiros idos, homenageiam figuras importantes para a *caiumba*. Dentre as modas que versam sobre o amor, traços biográficos se revelam e as dores de amores passados são cantadas, como pode ser percebido a seguir:

*Já foi o tempo qu'eu vivia de carinho  
Foi naquele tempo qu'eu lembrava só em amô  
Mas pra amá só si for em outro mundo  
E nesse mundo para mim já se acabô*

*Ai, meu Deus, eu já amei bastante  
Ai, meu Deus eu já chorei demais  
Chega de tanta tristeza, chega de tanta lembrança  
Ocê num é mais mocinho e eu já num sô mai criança*

(modas de Anicide Toledo)

A primeira moda apresentada, chamada *Foi o tempo qu'eu vivia de carinho*, não consta em qualquer gravação de celebrações batuqueiras ou em materiais impressos e audiovisuais publicados a que tive acesso ao longo da pesquisa. Também não havia ouvido Anicide cantá-la em nenhum dos vários batuques de que participei nos últimos seis anos de convívio com o grupo. Até o momento aparenta ser, portanto, uma moda inédita em fontes de pesquisa. Anicide a entoou para mim durante entrevista realizada em março de 2019 na casa dela, respondendo que essa teria sido a primeira moda que ela compôs e cantou num batuque. A informação dissona do relatado por Bueno, Troncarelli e Dias (2015) a respeito da primeira moda cantada publicamente pela mestra. Também difere de Bonifácio e Dias (2016, p. 73), que afirmam ter sido ainda outra moda a primeira a ser cantada – *Tempo de quaresma*, analisada aqui em subseção anterior. O desencontro nas informações se dá por um motivo bastante plausível: devido ao fato de terem se passado muitos anos desde a primeira vez que Anicide soltou a voz em um batuque, é razoável que ela tenha esquecido modas que cantava em outros momentos e possa ter se confundido ao dizer qual teria sido a primeira realmente. Soma-se a isso o fato de ter sido extraviado um caderno no qual a

mestra fazia o registro de suas composições, na ocasião de um batuque ocorrido no Clube 13 de Maio em Piracicaba. Segundo relatos de batuqueiros e batuqueiras de Capivari que tiveram acesso ao caderno, nele constavam aproximadamente cem modas compostas por Anicide. Durante a entrevista na qual ela cantou a moda em questão, após uma longa pausa para buscar a melodia e a letra na memória, Anicide relatou:

Essa aí eu alembro. Esses dia eu tava lembrano bastante dela aí, eu tava sentada aí. Mai é importante escrevê a moda. Mai roubaro meu livro! Lá em... Meu caderno tava cheio! Não sei se foi lá em Piracicaba... Parece que não foi lá. [...] Acho... Será que foi lá em Sorocaba? *[pausa]* Roubaro meu caderno. Mai tava cheio de música minha<sup>67</sup> (ANICIDE TOLEDO. Depoimento coletado em entrevista para Lorena Faria em 07 mar 2019. Transcrição minha).

Independente de a moda *Foi o tempo qu'eu vivia de carinho* ter sido ou não a primeira cantada por Anicide, trata-se de um exemplo muito representativo da temática da desilusão amorosa, em que a voz poética diz só querer amar novamente na existência de outro mundo, pois nesse já desistiu de tentar viver um novo amor. A lamentação por motivos amorosos também está presente na moda *Chega de tanta lembrança*: na letra, o eu poético afirma já ter passado por muitos sofrimentos e dá um basta na situação, visto se tratarem de pessoas adultas que precisam seguir suas vidas. Anicide conta que compôs tal moda para desafiar a amiga Marta Joana da Silva, também mestra batuqueira em Capivari. Marta era casada com um sobrinho de Anicide e estava passando por dificuldades no relacionamento, tendo recebido a moda como um encorajamento para resolver a situação.

Conflitos em relacionamentos amorosos aparecem em outras modas compostas pela mestra. Inspirada por uma tribulação vivenciada por outro de seus sobrinhos, à época um jovem batuqueiro, Anicide fez duas modas – *Antes do galo cantar* e *Homem qui é homem num chora*. Segundo o relato, esse sobrinho da mestra havia sido vítima de uma amarração para o amor, descoberta por Anicide e uma de suas comadres com a ajuda de um pai de santo. O trabalho espiritual havia sido feito

---

<sup>67</sup> Um novo caderno com cerca de 40 modas escritas – todas compostas por Anicide – foi dado à mestra na celebração de seu aniversário de 86 anos, durante festa realizada em setembro de 2019 no barracão cultural Quintal da Dona Marta, em Capivari-SP. As modas do caderno foram transcritas por Lorena Faria e o levantamento já era resultado inicial da pesquisa empenhada para a publicação desta tese.

no cemitério da cidade de Capivari, com o uso de uma fotografia e um punhal. Quando o rapaz toma conhecimento do caso, presenciando os objetos que estavam no cemitério, é orientado pelo pai de santo a jogá-los fora no rio e a sair da casa onde morava para evitar problemas mais sérios com a companheira responsável pelo feitiço do trabalho, que fora descoberta por ter colocado o próprio nome na fotografia. Pouco depois o sobrinho de Anicide atira a fotografia e o punhal no rio, mas revoltado com a situação se recusa a sair de onde mora. Seguem-se então muitas discussões entre o casal sobre a saída dele ou não da casa. Diante do cenário, a mestra canta durante um batuque:

*A nega lá em casa  
Só qué fazê confusão  
Eu não mandei ocê embora  
Eu não mandei ocê ficá  
Se você sair dessa casa  
Te peço, por favor  
Antes do galo cantá*

*Já cansei di lhe dizê  
Homem qui é homem num chora  
(Tô cansada di dizê  
Homem qui é homem num chora)  
Se fô briguinha sem amô  
Pegue a mala e vá-se embora*

(modas de Anicide Toledo)

Mas não são somente desilusões e brigas de amor que figuram nas modas de Anicide. Lembranças nostálgicas de batuques de outros tempos também constituem uma temática recorrente nas composições, feitas a partir de elementos metalinguísticos sobre a tradição batuqueira. Nos exemplos *Coisa do futuro* e *Saudade do Repique*, Anicide faz uma comparação entre o formato do batuque de umbigada de antigamente e o da atualidade, seja em referência aos improvisos (chamados de pontos pelos batuqueiros), seja pelo local onde as celebrações batuqueiras passaram a ser realizadas ou ainda pela ausência de grandes mestres que fizeram sua passagem, deixando uma lacuna jamais preenchida. As modas, além de reavivarem memórias, são também uma crítica a determinadas mudanças ocorridas no batuque:

*Nesse vai, vai  
Nesse vem, vem  
Batuque de agora não atinge mais ninguém  
Antigamente era coisa do futuro  
Batuquero antigamente aguentava ponto duro*<sup>68</sup>

*Tenho saudade do repique do tambu  
Dos batuquêro qui morreu, num vorta mai  
Deixô saudade também muita lembrança  
Batuque di agora num é como um tempo atraís*

(modas de Anicide Toledo)

O processo de mudanças pelo qual o batuque de umbigada passou após ser apropriado pelas novas gerações é abordado por Bonifácio e Dias (2016) na obra *Terreiros do Tambu*. Segundo os autores, dois elementos principais foram os responsáveis pelas maiores alterações na tradição: a saída dos encontros da área rural aberta para ambientes urbanos fechados e o uso de microfones para conduzir as modas.

Quando o Tambu sai do terreiro e se confina entre quatro paredes, o ritual é completamente modificado. Nos falta a precisão das datas, mas duas referências são certas: A construção do Barracão da Santa Cruz, em Tietê e a colocação de contrapiso e cobertura na parte traseira do Clube 13 de Maio, em Piracicaba. Desde então, como nos diz Dona Anecide, o batuque virou dança de salão. Outro fator que modificou de sobremaneira a dinâmica do Tambu foi a utilização do micro fone. Em tempos idos, os batuqueiros se reuniam em torno do tambu, onde uma moda era puxada, sendo seguida por aquele pequeno grupo e disseminada primeiramente para a fileira dos homens, os quais levavam a moda para as mulheres, que por sua vez a aprendiam e desciam para o floreio em côro. Quando o cantador é provido com um microfone e sua voz projetada por caixas acústicas, é como se os demais batuqueiros e batuqueiras se eximissem da tarefa de entoar o cântico (BONIFÁCIO; DIAS, 2016, p. 29).

Outros fatores também são mencionados, como a duração menor dos batuques; a concorrência para tocar os tambores por pessoas não tão habilidosas

---

<sup>68</sup> Uma versão com o verso final sensivelmente diferente também é cantada por Anicide – “*negada antigamente aguentava ponto duro*”.

quanto os mestres e mestras, desrespeitando princípios básicos da tradição como o respeito à senioridade; além da ausência de espaços de compartilhamento dos saberes batuqueiros fora do contexto das apresentações para um público. A propósito dessas mudanças, Bonifácio e Dias (2016) alegam, mostrando porque de fato o “batuque di agora num é como um tempo atrais”:

Assistimos diversas vezes jovens batuqueiros, em sua afobação, tomarem os tambores no início. O batuqueiro antigo não tem pressa, sabe que aquilo está com ele e nada mudará. Está ao lado dos tambores, mas não tem pressa para tocar. Existe no batuque uma demonstração de respeito que se transveste de cordialidade. Quando se está tocando algum instrumento e um antigo batuqueiro se “achega” ao lado, faz parte desse respeito lhe oferecer o instrumento ao final da moda. O que vemos é uma desconsideração por parte dos jovens para com essa atitude. O antigo olha e se reserva, esperando que o outro perceba o que há em torno de si. Após algum tempo se retira, deixa o mundo dar uma volta, e muitas vezes não retorna (BONIFÁCIO; DIAS, 2016, p. 29).

Longe de estabelecer uma visão pessimista sobre a continuidade da tradição batuqueira, as palavras dos autores levam a uma reflexão sobre a importância de as novas gerações retomarem princípios éticos de nossos mais velhos e velhas, antepassados e ancestrais, para um convívio mais harmônico na comunidade – talvez o que falte seja justamente a rapaziada de hoje em dia voltar um pouco a ser como era um tempo atrás, aliando as tecnologias do passado às do presente. Como afirma a filósofa Katiúscia Ribeiro (2020), as maiores estratégias de sobrevivência do povo negro para resistir ao colonialismo foram sua capacidade de resistência e as encruzilhadas de conhecimentos diversos que promoveram, em organizações sociais regidas por princípios ancestrais calcados na prática da solidariedade. Assim, “reconectar às práticas organizativas baseadas nas ancestralidades africanas é ponto fundamental que move e moverá sempre nosso futuro” (RIBEIRO, 2020, n.p.). Retomando o princípio de *Sankofa*, aqui cabe mais uma vez afirmar: “o futuro é ancestral”.

**- Bom-humor e alegria**

*Ai morenô, ai morená  
Num faiz marola pá canoa num virá  
Saí da minha casa esqueci du meu guaiá  
Eu num canto pa exhibí eu canto pá me alegrá*

*Ri quá quá quá  
Ri quá quá quá  
Gavião tá penerano  
pra pegar pomba no ar  
veio o gavião di fora  
tomô conta do pomar*

(modas de Anicide Toledo)

Cantar o cotidiano de forma alegre e bem humorada é uma das principais marcas das modas batuqueiras. O uso de linguagem figurada com recursos como a metáfora e a personificação de diferentes elementos da natureza lembra gêneros comuns na oralitura africana, como provérbios, adivinhas e trava-línguas (cf. BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015). Nas modas *Ai moreno, ai morena* e *Ri quá quá quá* é possível perceber a utilização de tais figuras de linguagem expressando efeitos de duplo sentido e de humor. No verso ‘*num faiz marola pá canoa num virá*’ a metáfora inspirada no dia a dia dos marinheiros se refere a situações na vida que precisam ser conduzidas com cuidado e equilíbrio, sem movimentos bruscos para não se ter problemas, como um barco que pode virar mesmo sobre ondas pequenas caso não seja remado adequadamente. A moda é também um desmanchado feito a partir de uma marchinha antiga chamada *Não faz marola*, composição de Antônio Almeida e José Batista interpretada pela primeira vez em 1958 na voz de Jorge Goulart.

Já as ações dos gaviões personificados nos versos de *Ri quá quá quá* dizem respeito a saber aproveitar oportunidades no tempo certo, lembrando o ditado popular “quem muito escolhe nada tem” – o ‘gavião peneirador’ à espera de um momento ideal para atacar de forma exibicionista uma pomba em pleno voo acabou

perdendo espaço para o esperto ‘gavião de fora’, que se tornou o novo responsável pelo pomar. Os versos divertidos dessas modas compostas por Anicide foram destinados a dois grandes antepassados batuqueiros: mestres Herculano e Dito Assumpção, ambos de Tietê. Seu Dito, como era conhecido, saiu de Tietê na infância e foi para Barueri, passando a fazer parte do batalhão batuqueiro de Aggeo Pires, que todo ano promovia a *caiumba* na cidade. Segundo a mestra Anicide, ela teria escrito *Ai moreno, ai morena* para Herculano como resposta ao estranhamento inicial que ele teve em ver uma mulher cantar, por isso diz que o faz para alegrar-se, não como forma de se exhibir. E *Ri quá quá quá* foi um desafio para Dito durante um batuque – depois de cantada a “moda pegou”, como dizemos nos casos de uma moda que cai no gosto popular. Ambas as modas são cantadas até hoje pelos batuqueiros e batuqueiras com muita alegria.

Outras modas muito apreciadas nos batuques e que também foram feitas como desafio para Dito Assumpção são *Desaforo* e *Coitado do mulato*. A primeira é uma releitura alegre da expressão popular “não levo desaforo pra casa”: ela tem ver com os improvisos que eram bastante comuns, ‘brigas boas’ travadas entre os modistas que cantavam ‘dentro do assunto’ para garantir a alegria e diversão das festas. A segunda também faz referência a um ditado popular – “periquito come milho, papagaio leva a fama” – situação ocorrida quando alguém faz um ato louvável, mas outra pessoa que fica com o reconhecimento pelo feito. Como é costumeira em modas do batuque, a referência metafórica aos elementos da natureza está presente:

*Toda festa que eu vô  
Eu não aguento desaforo  
Se for pra brigá eu brigo  
Eu mato o boi e tiro o côro*

*Todo mundo mete a bronca  
No coitado do mulato  
Si eu gostasse de pegá gato  
Eu vivia só no mato  
Piriquito come mio  
Papagaio leva o fato*

(modas de Anicide Toledo)

Na mitologia *yorubá* a alegria é associada aos *òrìṣà ìgbéjì*, crianças gêmeas que aparecem em vários *ìtán* de mãos dadas fazendo brincadeiras. No Brasil, foram sincretizadas com os santos Cosme e Damião, irmãos gêmeos considerados protetores das crianças. Prandi (2001) registra uma história em que os *ìgbéjì*, que adoravam se divertir, viviam tocando pequenos tambores mágicos ganhados de presente de *Yemojá*. Na mesma época *Ikú*, a Morte, havia espalhado armadilhas pelos caminhos e começado a devorar os humanos que caíam nelas, fossem velhos, jovens ou crianças. Diante disso, os *ìgbéjì* arquitetaram um plano para enganar *Ikú* e salvar a humanidade: um deles seguiu tocando seu instrumento mágico por um dos perigosos caminhos de *Ikú* que, maravilhada com a música, avisou o pequeno da armadilha para que ele não morresse. Enquanto isso, o outro irmão estava escondido observando aqueles movimentos. *Ikú* então se pôs a dançar incessantemente, enfeitiçada pela música. Quando um dos irmãos se cansava de tocar, o outro o substituíam sem que *Ikú* percebesse. Depois de muito tempo dançando, ela estava esgotada e pediu para que o menino fizesse uma pausa para ela descansar. Ela implorava, mas a música não cessava. Assim, os *ìgbéjì* propuseram um trato: a música pararia de tocar desde que a Morte promettesse retirar todas as armadilhas dos caminhos. Sem escolha, *Ikú* ficou rendida e os gêmeos conseguiram seu feito, ganhando a fama de poderosos, já que nenhum outro *òrìṣà* tinha conseguido barrar a Morte. Ainda assim, as crianças não ficaram envaidecidas pelo fato – “os *Ibejis*<sup>69</sup> são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar” (PRANDI, 2001, p. 377). Da mesma forma expressa no verso de Anicide é a junção da alegria e a música no batuque: não servem para exhibir, e sim para alegrar.

O bom humor ainda está presente em modas que comentam diferentes costumes ou situações do cotidiano. Em *Nêga maluca*, a voz poética demonstra estranhamento quando mulheres negras decidem cortar seus cabelos naturais para usarem peruca, numa época em que o acessório havia caído em desuso. Surgidas no Antigo Kemet para proteger o couro cabeludo do sol e também com finalidade estética, as perucas passaram a item de diferenciação social em países da Europa nos

---

<sup>69</sup> Como comentado anteriormente, opto por respeitar a grafia de cada autor na menção de palavras advindas das línguas *bantu* ou *yorubá* usadas neste trabalho.

séculos XVI a XVIII – especialmente França, Portugal e Reino Unido – em que pessoas de classes sociais elevadas usavam cabeleiras sofisticadas feitas com cabelos humanos e as mais pobres usavam aquelas fabricadas com pelos de cavalo ou boi, de aspecto mais simples. Posteriormente, as perucas foram perdendo prestígio até voltarem à moda atualmente, sendo chamadas também de laces e usadas como expressão artística ou uma ferramenta para a construção da identidade (cf. VERGÍLIO, 2020). Sobre o uso das famosas perucas, Anicide canta:

*Eu moro em Capivari  
Faiz divisa cum Mombuca  
Coisa qu'eu não concordo  
Cum essa nêga maluca  
Manda cortá o cabelo  
Só pra usá piruca*

(moda de Anicide Toledo)

Na moda em análise, uma importante ressalva a ser feita tem a ver com uma questão fulcral na vida de mulheres negras: a percepção e a representação da beleza. Por muitos séculos sendo subalternizadas, desumanizadas e bombardeadas por padrões estéticos europeus – com pessoas brancas, loiras, de cabelos lisos e olhos claros sendo as únicas consideradas bonitas – não houve condições para que mulheres negras pudessem construir imagens suficientemente positivas sobre si, a beleza de seus traços, cabelos e pele. O uso de chapa quente ou pastas químicas para alisar os cabelos crespos – considerados feios e duros – por muitos anos foi quase obrigatório para as negras, causando desde queimaduras ao couro cabeludo até alopecia. Levou muito tempo e luta dos movimentos negros para que houvesse a construção de representações positivas de corpos negros, ressaltando os traços estéticos da negritude como bonitos, a partir de um retorno ao uso de cabelos naturais, com bastante volume, *dreads* ou tranças – marcas identitárias que remetem à África. O movimento *Black Power*, surgido nos Estados Unidos no final dos anos 1960, foi um importante marco na valorização de negros e negras não só no tocante à estética, mas com o intuito de enfatizar o orgulho racial e criar instituições culturais e políticas próprias para promover os interesses coletivos da negritude. Vale dizer que esse

movimento de retorno às raízes africanas não deve ser visto como algo essencialista ou uma nova imposição de padrões – uma “ditadura do crespo” na expressão popular – mas uma maneira de apresentar positivamente o sujeito negro, fora dos destroços sociais e psicológicos causados pelo colonialismo.

Para fechar ainda em tom de crítica, mas sem perder o bom humor e a alegria, a moda *A cachaça qui matô* é um ótimo exemplo da sagacidade de Anicide Toledo em expressar suas observações sobre a vida de pessoas menos favorecidas e sobre como a sociedade costuma julgar tais pessoas. Usando de ironia no verso ‘*Desse jeito vai faltá trabaia dô*’, a mestra aborda implicitamente a questão do alcoolismo e surpreende com a comparação feita entre gente rica e gente pobre:

*Num vai dá, meu pai  
Ah, num vai dá  
Desse jeito vai faltá trabaia dô  
Quando morre gente rica  
Foi pai do céu qui levô  
Quando morre gente pobre, meu pai  
Foi a cachaça qui matô*

(moda de Anicide Toledo)

**- E ‘tá na hora do balão subir’, numa roda de samba**

*Meu povo de Tietê  
Tá chegano nossa hora  
Voceis vão ficá com Deus  
E nós vai com Nossa Senhora*

*Tá na hora, tá na hora  
Tá na hora do balão subir  
Vamo fazê bunito  
Piracicaba, Tietê, Capivari*

(modas de Anicide Toledo)

O encerramento dos batuques é feito pela mestra Anicide juntando duas modas que anunciam a despedida dos principais batalhões batuqueiros em atuação na atualidade, das cidades de Piracicaba, Tietê e Capivari. O primeiro verso das modas no exemplo acima é bastante versátil – é modificado de acordo com a cidade onde esteja sendo realizada a umbigada, mantendo o número de sílabas poéticas e alterando sensivelmente a entonação para garantir o ritmo entre as tônicas e átonas, normalmente com as tônicas recaindo sobre a terceira e a sétima sílaba poética ou sobre a primeira, a terceira e a sétima sílabas. Então, o verso pode ser cantado como “Óia meu povo de São Paulo”; “Povo de Capivari”; “São José do Rio Preto”; “Óia meu povo de Uberlândia”; “Meu povo de Laranjal”; “Óia meu povo de Campinas”; “Povo do Rio de Janeiro” e outras tantas variações. Numa admirável simplicidade, os encaixes parecem se dar facilmente na dinâmica do verso em redondilha maior, métrica de grande parte das cantigas populares. Mas não é tão fácil para quem não tem a habilidade em mover elementos linguísticos e rítmicos: mais uma vez voltamos ao que Muniz Sodré (1983) denominou de “código de aparências”, a forjar os conhecimentos africanos em terras diaspóricas. A aparência marca a profundidade das estratégias utilizadas pelos corpos negros para reexistirem.

No final da festa, as fileiras do batuque se fazem roda. Nos tambores se ouve o ritmo sincopado do samba e do ijexá, típico dos terreiros de candomblé, especialmente nos cultos a *Ọṣun*. É o momento dos vários batuqueiros que também são *ògán* (nação *Ketu*) ou *kuxika ia ngoma* (nações de *Kongo-Angola*) mostrarem ainda mais suas habilidades aos tambores ancestrais. E é também a hora de Anicide revelar outra faceta como compositora, ao interpretar sambas de sua autoria. Um deles, *Roubaro o maior amor da minha vida*, está quase sempre presente nesses momentos. Com caráter autobiográfico, assim como boa parte da obra poética de Anicide, ele resume parte das temáticas a que a mestra se dedicou a compor e cantar – o amor, a religiosidade, o canto e a dança. Sem contar a alegria, demonstrando o desejo de cantar e sambar até o raiar do dia, para lembrar os batuques de tempos atrás.

*Roubaro o maior amor da minha vida  
Eu bebi, eu chorei dimai  
Ergui a cabeça, pá Deus comecei a pensá*

*Por isso agora eu vô cantá  
Eu vô sambá até o dia clareá  
Na vida num leva a nada bebeno  
Eu percebi, e parei pra pensá  
Ergui a cabeça, pá Deus comecei a pensá  
Por isso agora eu vô cantá  
Eu vô sambá até o dia clareá*

(samba de Anicide Toledo)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **“Todo tempo não é um”: *sankofa* como olhar futuro para a umbigada paulista**

Uma das epígrafes que iniciaram a presente tese foi retirada da obra de Maria Beatriz Nascimento que, ao abordar o chamado Movimento Conselheirista – substituindo Guerra dos Canudos, como é comumente designado – reflete como tem sido contada a história dos grupos subalternizados (forma de nomear preferível por mim, em vez de ‘subalternos’, tendo em vista a condição que lhes foi imposta). Nascimento diz ser essa história “sempre enfocada como eventos exóticos, uma sub-história da história oficial, escrita a partir da visão do vencedor” (NASCIMENTO, 1997, p. 261), na qual as fontes são normalmente correspondências de membros da classe dominante, relatórios de expedições de combate ou de autoridades civis e religiosas locais, por sinal, pessoas brancas. Na história tida como oficial, fontes como a oralidade ou, quando existentes, os documentos das próprias pessoas que a experienciaram não são utilizados. O resultado é o fato de que, no Brasil, pessoas subordinadas têm suas histórias normalmente contadas de maneira incompleta, mal interpretada e por vezes, falseada a gosto do crivo colonial.

Indo contra o movimento deturpador do Ocidente, a escrita do trabalho que ora entra no estágio de *Luvemba* para renascer em *Musoni* de outras formas (cf. FUKIAU, [1980] 2019) buscou recontar a história de uma comunidade negra numa perspectiva peculiar, endógena, que teve nas práticas batuqueiras e na palavra poética da mestra Anicide Toledo as principais fontes históricas de valorização da negritude. E aqui reforço o caráter do termo no sentido dado por Aimé Césaire (2010), para quem a *negritude* é uma tomada de consciência da diferença, uma maneira de viver a história dentro da história, segundo a experiência singular de uma comunidade deslocada de seu território e que teve suas culturas assassinadas, mas ainda assim carrega na memória coletiva e mesmo no inconsciente coletivo as experiências seculares acumuladas, sendo capaz de afirmar uma coerência identitária dentro da diversidade. Também me apoio nas considerações de Carlos Moore que, organizando em forma de

livro o *Discurso sobre a negritude* de Césaire, proferido na Primeira Conferência Hemisférica dos Povos Negros da Diáspora realizada em Miami no ano de 1987, afirma ser a negritude, para os negros, “uma *estratégia* da afirmação e reafirmação de si; um ‘si’ grupal” (CÉSAIRE, 2010, p. 18), que apela necessariamente para uma *consciência identitária especificamente negra* e que tem como exigência ontológica do ser humano coisificado os objetivos de desmitificar a noção de raça e de derrotar o racismo<sup>70</sup>.

Recontar a história a partir de outras vozes encerra também uma postura ética no âmbito acadêmico. A escolha filosófica de ouvir vozes secularmente silenciadas é um desafio consciente de pesquisa – um desafio sobretudo tradutório, já que por muitas vezes o discurso circulante na academia se mostra abissalmente distante do que é dito pelas parcelas não escolarizadas da população, compostas majoritariamente por pessoas negras. Foi na busca pela valorização dessas vozes subalternizadas no espaço da universidade, a fim de transformá-lo num lugar onde cada vez mais haja *pluriversalidade*, que me deparei com diferentes perspectivas filosóficas produzidas pela negritude capazes de construir reflexões acerca da experiência batuqueira e que mereciam ser traduzidas para o âmbito acadêmico. Elas responderam à questão posta por Tiganá Santana ao final de seu trabalho de doutoramento, atravessado pela leitura de Gayatri Spivak (2010): afinal, pode o subalternizado falar filosoficamente?

Superando o questionamento sobre a existência de uma Filosofia Africana (certamente muito anterior e diferente da concebida pela tradição grega), fato é que sob o olhar hegemônico, sequer haveria autorização ao subalternizado para o ato de pensar ou conceber conceitos passíveis de examinar a existência, quiçá enunciá-los. Também sob o olhar hegemônico, o batuque não por poderia figurar num trabalho acadêmico em Estudos Literários. E mais uma vez é preciso se contrapor a determinadas concepções europeias e a forma hermética como são pensadas muitas de suas estruturas. Por isso, dar uma dimensão afroperspectivada para o presente trabalho foi fundamental para entender a configuração aberta dos saberes africanos: horizontalizados, rizomáticos, multiformes. É como diz o provérbio *Bantu-Kongo*: **Mu kanda, babo longa ye longwa** – “na comunidade, todos ensinam e são ensinados” (SANTOS, 2019, p. 192).

---

<sup>70</sup> Grifos do autor.

A cosmogonia africana *bantu* nos ensina que a base de tudo está na língua, na troca das radiações emitidas pela palavra que é energia vital. Por isso, como afirma a principal responsável por trazer o conhecimento da filosofia *Bantu-Kongo* ao Brasil por meio de Bunseki Fu-Kiau, a sábia Makota Valdina, foi uma grande violência terem tirado das pessoas africanas o direito de falarem sua língua, resgatada nos terreiros de candomblé (cf. SANTOS, 2019). São as comunidades de terreiro e de tambor que resgatam os modos de vida africanos e o reterritorializam em solo brasileiro através de manifestações como o batuque de umbigada, onde a voz como emanção de um corpo dançante revela princípios de existência que apontam direções muito distintas das ocidentais. Tentamos apresentar neste trabalho um pouco desse traçado de linhas epistemológicas africanas, muitas vezes entrecruzadas: no complexo tecido formado pela presença de um grande contingente de pessoas afrodiaspóricas no Brasil, vindas de diferentes regiões da África, saberes cosmogônicos *bantu* se misturaram a saberes *jeje-nàgó* e outros mais, compondo o que Cheikh Anta Diop (2014) chamou de “unidade na diversidade”.

Ao longo das páginas da tese, foi possível perceber que apesar de diferentes entre si, os conhecimentos africanos guardam semelhanças em valores fundantes: a sacralidade da palavra vocalizada; a ideia de força vital; a relação de complementaridade entre energias e do ser com a natureza; as noções de comunidade e solidariedade; a espiritualidade e o respeito à ancestralidade, enquanto continuidade da vida dada na interlocução dos planos material e espiritual. Na *caiumba*, o encontro celebrativo ancestral batuqueiro, tais valores se manifestam desde o momento em que os tambores são afinados próximos ao fogo até o clímax da manifestação – a umbigada, como forma de os corpos moventes fazerem reverência à fertilidade e à vida. O batuque acolhe a comunidade como um ventre materno, num aquilombamento que sustenta os batuqueiros e batuqueiras da mesma forma que *l'ya* sustenta sua prole. A compreensão de que o quilombo do batuque é mulherista se faz aqui presente: mulheres e homens são responsáveis, igualmente, por matrigestar as potências da comunidade batuqueira, ao desempenharem suas funções na manifestação seguindo princípios africanos numa relação de reciprocidade, não de oposição.

O futuro, nesses princípios, subsiste e reexiste a partir do passado, da valorização da ancestralidade em diálogo com as tecnologias do presente. O céu para o entendimento *bantu* está debaixo da terra. Neste céu-terra das cosmogonias africanas habitam nossas raízes: somos árvore que se sustenta pelo escondido debaixo do chão. E nas raízes está a ancestralidade, revitalizada constantemente no tempo presente, construindo o futuro. O antepassado Mestre Plínio dizia que “todo tempo não é um”, é circular, segue em movimento. Ele nos mostra outra forma de expressar o sentido de *Sankofa*: é preciso andar para frente, mas não é errado voltar atrás e buscar o que foi esquecido. Foi entendendo o caráter espiralar do tempo que mestre Plínio contribui para revelar a voz da mulher que hoje é considerada *a grande dama* do batuque: mestra Anicide Toledo. Ela que representa mudanças e segue a reconfigurar lugares da tradição, abrir possibilidades diferentes de continuidade e evidenciar a matripotência da umbigada paulista por meio da atuação de seu corpo e sua palavra. Palavra cantada por voz aguda, ao mesmo tempo individual e comunitária, a expressar poeticamente os valores africanos reterritorializados e reatualizados em terras brasileiras.

Mas um movimento da natureza impôs outras mudanças ao fazer batuqueiro. A pandemia da Covid-19 exigiu novas formas de aquilombamento para que as reatualizações dos princípios africanos pudessem continuar acontecendo ao longo do tempo. O corpo precisou se recolher sem poder umbigar, mas Anicide seguiu matrigestando o quilombo batuqueiro com sua palavra poética, recorrendo aos recursos tecnológicos dominados pelos mais jovens. A comunidade do batuque de umbigada tem exercido o princípio de *Sankofa* – as novas gerações batuqueiras já se apropriaram de outros códigos e instrumental tecnológico para levar a *caiumba* a espaços antes não imaginados, mas sempre recorrem às memórias e experiências dos antepassados e mais velhos nessa trajetória, ressaltando o privilégio e a responsabilidade de carregar e transmitir a herança ancestral batuqueira.

E assim, Anicide continua a revelar sua percepção de mundo mesmo “presa na gaiola”. Ela segue compondo modas, cantando em *lives*, encantando com a força vital da palavra e desenhando novos fios de memória. Uma de suas mais recentes

composições será registrada agora, mostrando como o batuque de umbigada segue construindo uma forma própria de compreender a história:

*Eu tô preso na gaiola  
Num acho quem mi consola  
Antes vivê solto no mato  
Do que preso na gaiola  
Piu piu piu piu piu  
Ai, o meu canarinho fugiu*

Eis a genialidade da simplicidade. Os versos de Anicide contam o movimento da história. História que no trabalho agora findo foi recontada por outras vozes, em tempos sombrios por certo, nos quais necessitamos ainda mais de poesia, de uma literatura que se confunda com a vida. Poesia que é a própria vida, como nos versos encantados por Anicide Toledo. Retorno às raízes, que canta a vida de um povo e também se direciona ao futuro. Na palavra poética cantada pelo corpo-documento de Anicide, produz-se um novo corpo além-mar. Corpo movente na encruzilhada dos tempos, interação de presente e passado que constrói o futuro.

*Luvemba* agora. Depois *Musoni*, em novas concepções celebradas pela umbigada como o ressurgir da vida. *Kala* e *Tukula* sempre virão. Assim, o ciclo se faz em devir.

*Do quimbundo, semba  
Singular, dissemba  
No plural, massemba  
Dançam a semba em Luanda  
Do Zaire ao Cunene  
De Cabinda ao Zaire*

*Umbigada bantu  
Bbanziri de oubangue  
Desce pelo Congo  
Chega ao poente africano  
Até Moçambique  
Passa por catanga*

*Fogope da rebita de benguela  
Quilengue de Angola  
A umbigada é obrigatória  
Em Moçambique  
Na xingombela  
Umbigam da mesma forma*

*Cassonda dos bangalas de cacole  
Sobado do titoco  
Que assisti em terra lunda  
Quem diz batuque  
Diz umbigada  
E sacudidas cheganças*

*Vira verde gaio sarapico  
Malhão caninha verde  
Bailarico bambelô  
Coco lundu zambê  
Semba*

**[Umbigada, de Lincoln Andrade, interpretada pela banda Metá Metá]**

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Danielle. **Ofó: o poder da palavra**. Transcrição de trecho do vídeo produzido por A Visionária Lab para o Canal Preto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e10v7QR5Wio>>. Acesso em: 26 fev 2021.

ALVARENGA, M. J. S. O candomblé começa na cozinha: alimentação, aprendizado e transformação. In: **Revista Habitus**, v. 16, n. 2, p. 275-292. Goiânia: jul/dez 2018. DOI: <https://doi.org/10.18224/hab.v16i2.5718>

ALVES, Nelson. A orquestra do batuque. In: BUENO, André; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

ALVES, Wilson. Matraca, a empolgação dos batuqueiros. In: BUENO, André; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

ANDRADE, Ernesto. **Línguas africanas: breve introdução à fonologia e à morfologia**. Lisboa: A. Santos, 2007.

ANI, Marimba. **Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior**. Trenton: África World Press, 1994. Disponível em: <<https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>> Acesso em: 10 set 2020.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2ª ed. São Paulo: Educ, 2015.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira (vol. 4). São Paulo: Selo Negro, 2009. pp. 93-110.

AUBERT, A. C. Umbigos do mundo. In: **Revista Trip**. Ano 21, nº 270. São Paulo: Trip Editora, 2017. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/andre-caramuru-diversos-significados-do-umbigo-e-as-consequencias-negativas-do-ego-humano>> Acesso em: 21 jan 2020.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BASTOS, Janaína R. B. O lado branco do racismo: a gênese da identidade branca e a branquitude. In: **Revista da ABPN**, v. 8, n. 19, mar-jun. 2016, pp.211-231. Disponível em: <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/33>> Acesso em 12 jun 2020.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. Experiência e Pobreza. In: **Obras escolhidas**: vol. 1 Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BERNAL, Martin. **Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization**. Rutgers University Press, 1987.

BERSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. In: **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas. PPG Artes Cênicas da ECA/USP n. 1, 2001, pp. 91-103. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo. **África em Artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. Disponível em: <[http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/defaultsource/publica%C3%A7%C3%B5es/africa\\_em\\_artes.pdf](http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/defaultsource/publica%C3%A7%C3%B5es/africa_em_artes.pdf)> Acesso em: 23 jul 2020.

BONIFÁCIO, Ivan; DIAS, Paulo. **Terreiros do tambu**. Rio Claro (SP): Associação Cultural Cruzeiro do Sul, 2016.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, João Fábio. **Ensaio sobre a simbologia do galo**. Disponível em: <<https://fabiobraga.wordpress.com/2015/09/28/ensaio-sobre-a-simbologia-do-galo/>> Acesso em: 09 jul 2021.

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

BUENO, Winnie. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. 1ª ed. Porto Alegre: Zouk Editora, 2020.

CALDAS, A. D. R.; SANTOS, R. V.; BORGES, G. M.; VALENTE, J. G.; PORTELA, M. C.; MARINHO, G. L. **Mortalidade infantil segundo cor ou raça com base no Censo Demográfico de 2010 e nos sistemas nacionais de informação em saúde no Brasil**. In: Cad. Saúde Pública, nº 33, ano 7, ago 2017. Disponível em: <<https://scielosp.org/article/csp/2017.v33n7/e00046516/#>> Acesso em 19 jun 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/0102-311X00046516>

CAPELO, H; IVENS, R. **De Benguella às terras de lácca**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881. Disponível em: <https://archive.org/details/debenguellaster03capegoog/page/n129> Acesso em: 17 jan 2020.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Ministério da Educação e Cultura: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CASTRO, Yeda Pessoa. Das Línguas Africanas ao Português Brasileiro. In: **Revista Afro-Ásia**, n. 14, 1983, pág. 81-106. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3667/1/12121212.pdf>> Acesso em: 30 jul 2021.

CAXIAS, Romário. Estilos pessoais no tambu do batuque. In: BONIFÁCIO, Ivan; DIAS, Paulo. **Terreiros do tambu**. Rio Claro (SP): Associação Cultural Cruzeiro do Sul, 2016.

\_\_\_\_\_. Tambu tem nome e história. In: BUENO, André; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Trad. de Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

COLLING, Ana Maria. **A construção histórica do corpo feminino**. Caderno Espaço Feminino: Uberlândia-MG, v. 28, n. 2, pp. 180-200, jul-dez 2015. ISSN online 1981-3082. DOI: <https://doi.org/10.14393/CEF-v28n2a2015-9>

COLLINS, Patricia Hill. Mammies, Matriarchs and Other Controlling Images. In: \_\_\_\_\_. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2009, pp. 69-96.

DAIBERT, Robert. A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. In: **Estudos Históricos**: Rio de Janeiro, vol. 28, nº 55, p. 7-25, jan-jun 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v28n55/0103-2186-eh-28-55-0007.pdf>> Acesso em: 14 jan 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862015000100002>

DALCASTAGNÉ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. In: **O Eixo e a Roda**: Belo Horizonte, vol. 15, 2007a. pp. 127-135. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/viewFile/3267/3201](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3267/3201)> Acesso em: 08 jun 2020. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.15.0.127-135>

\_\_\_\_\_. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In: **Letras de hoje**: Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez 2007b. pp. 18-31. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>>. Acesso em: 08 jun 2020.

\_\_\_\_\_. A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**: Brasília, n. 54, p. 195-209, maio/ago 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/elbc/n54/2316-4018-elbc-54-195.pdf>> Acesso em: 08 jun 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185411>

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSO, István e Kantor (orgs). **Festa, Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: EDUSP/HUCITEC/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. O lugar da fala: conversas entre o ondjango angolano e o jongo brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 59, p. 329-368, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p329-368>

DIOP, Cheikh Anta. **A unidade cultural da África negra**: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Tradução de Sílvia Cunha Neto. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

\_\_\_\_\_. **Nations nègres et culture**. De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels d'Afrique Noire d'aujourd'hui. Paris: Présence Africaine, 1999.

DOVE, Nah. Mulherisma africana: uma teoria afrocêntrica. Tradução de Wellington Agudá. In: **Jornal de Estudos Negros**, vol. 28, n. 5, maio de 1998.

EPEGA & NEIMARK. **The sacred ifa oracle**. New York: Happer Collins, 1995.

FARIA, Lorena. Interfaces artísticas e simbólicas do Batuque de Umbigada de Capivari em perspectiva intersemiótica. In: **Narrativas, cantos e cantares: leituras críticas**. Orgs. CUNHA, B. R. R.; SILVA, C. A. M.; VIEIRA, C. G. A. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

FU-KIAU, Bunseki. **A visão Bântu-Kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução de Valdina O. Pinto. Salvador: ACBANTU, 2015.

\_\_\_\_\_. Cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência (1980). Trad. por Tiganá Santana Santos. In: SANTOS, Tiganá S. N. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 234 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540>

GIEBEL, Marion. **O Oráculo de Delfos**. Trad. Evaristo Pereira Goulart. São Paulo: Odysseus Editora, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. 1ª ed. Diáspora africana: Editora Filhos da África, 2018.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. In: **Revista Sociedade e Estado**. Brasília: vol 31, n. 1, jan/abril 2016, pp. 25-49. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100003>

GROSZ, Elizabeth. Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason. In: ALCOFF, Linda; POTTER, Elizabeth (org.) **Feminist Epistemologies**. Nova York: Routledge, 1994, p. 198.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. S. Paulo: Vértice, 1990.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África**. vol I. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. pp. 167-212.

\_\_\_\_\_. **Amkoullel, o menino fula**. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. In: **Estudos feministas**. Ano 3, n. 2, jul-dez 1995. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>> Acesso em: 19 nov 2019.

\_\_\_\_\_. E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo. Tradução Bhuvi Libanio. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JUNIOR, Henrique Cunha. NTU. **Revista Espaço Acadêmico**. v. 9, n. 201, maio 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/108807515/Ntu-Henrique-Cunha-Junior-Filosofia-Africana>> Acesso em: 19 nov 2019.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução geral ao primeiro volume. In: **História geral da África** vol I. 2.ed. rev. Brasília : UNESCO, 2010. pp. XXXI-LVII

KUBIK, Gerhard. Drum patterns in the “batuque” of Benedito Caxias. **Latin American Music Review**, vol. 11, n. 2, Fall/winter, 1990, pp. 115-181. Texas: University of Texas Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/780123>

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. In: **África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP**. São Paulo, vol. 18-19, n. 1, 1995/1996, pp. 103-118. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962/78528>> Acesso em: 11 jul 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LODY, Raul. **Santo também come**: estudo sociocultural da alimentação cerimonial em terreiros afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana** [recurso eletrônico] 4ª ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei; Simas, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MACHADO, A. F. Filosofia Africana: ética de cuidado e de pertencimento ou uma poética de encantamento. In: **Revista Problemata** – International Journal of Philosophy. João Pessoa, vol. 10, n. 2, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/49118/28608>> Acesso em: 16 jul 2021. DOI: <https://doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49118>

MAFRO. **Setor África** - Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores: Material do professor. Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia. 2005.

MANOEL, Antônio. Vocações, aprendizagem e os bons motivos dos modistas. In: BUENO, André; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

\_\_\_\_\_. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. In: **Letras** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria). n 26. Santa Maria, pp. 55-81, 2003.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira (vol. 4). São Paulo: Selo Negro, 2009. pp. 111-127.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, vol. 23, no. 1, 2001. pp. 171-209. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eaa/v23n1/a07v23n1.pdf>>. Acesso em: 07 abr 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>

\_\_\_\_\_. Necropolítica. In: **Arte & Ensaios**: revista do PPGAV/EBA/UFRJ n. 32, dez 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>> Acesso em: 12 jun 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. O Quilombismo: uma alternativa política afro-brasileira. In: **Afrodiáspora** - Revista do mundo negro. Ano 3. Vol 6 e 7, pp. 19-40. IPEAFRO: São Paulo, 1985.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Quilombola e intelectual**. São Paulo: UCPA, 2018.

\_\_\_\_\_. **O movimento de Antônio Conselheiro e o abolicionismo**. Rio de Janeiro, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 25, 1997, pp. 261- 267.

\_\_\_\_\_. Textos e narração de **Orí**. Direção de Raquel Gerber. 1989.

NASCIMENTO, wanderson flor. **Matrigestão e matripotência como dimensões políticas**. Live gravada com Katiúscia Ribeiro em 04 abr 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=G4ceHRNt\\_6Y](https://www.youtube.com/watch?v=G4ceHRNt_6Y)> Acesso em: 25 jun 2021.

NIANE, Djibril Tamsir. **Sundjata ou a Epopeia Mandinga**. Coleção Autores Africanos, n. 15. São Paulo: Editora Ática, 1982.

NJERI, Aza. **Matriarcado: valores culturais e características**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1XKR8noxA0&t=342s>> Acesso em 24 jun 2021.

NJERI, Aza; ANKH, Kwame; MENE, Kulwa. Mulherismo Africana: proposta enquanto equilíbrio vital a comunidade preta. In: **Revista Ítaca**. nº 36. Edição Especial Filosofia Africana. Rio de Janeiro, jun 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31961/19775>> Acesso em: 19 jun 2020.

NJERI, Aza. RIBEIRO, Katiúscia. Mulherismo africana: práticas na diáspora brasileira. In: **Currículo sem Fronteiras**, v. 19, n. 2, p. 595-608, maio-ago, 2019. DOI: <https://doi.org/10.35786/1645-1384.v19.n2.09>

NOBLES, Wade W. Sakhu Sheti – retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**. Uma abordagem epistemológica inovadora. Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira, n. 4. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 277-297.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

\_\_\_\_\_. Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para uma ética afroperspectivista. In: **Revista da ABPN**, v. 3, n. 6, nov 2011-fev 2012. pp. 147-150.

\_\_\_\_\_. **Necroinfância: por que as crianças negras são assassinadas?** In: LUNETAS, 2020. Disponível em: <<https://lunetas.com.br/necroinfancia-criancas-negras-assassinadas/>>. Acesso em 19 jun 2021.

OBENGA, Theophile. Fontes e técnicas específicas da história da África - Panorama Geral. In: **História geral da África** vol I. 2.ed. rev. Brasília : UNESCO, 2010. pp. 59-75.

\_\_\_\_\_. O Egito na obra de Platão. In: DIOP, Babacar Mbaye; DIENG, Doudou (orgs). **A consciência histórica africana**. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A invenção dos iorubás na África Ocidental: reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 27, nos 1/2/3, Jan-Dez 2005, pp. 141-179.

OYÈRÓNKÉ, Oyěwùmí. **Visualizando o corpo**: teorias ocidentais e sujeitos africanos. Tradução para uso didático por wanderson flor do nascimento de OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.

\_\_\_\_\_. **Conceituando o gênero**: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático por Juliana Araújo Lopes de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. CODESRIA Gender Series. Vol.1. Dakar: CODESRIA, 2004. p. 1-8.

\_\_\_\_\_. **Matripotência: òyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [Iorubás]** Tradução para uso didático por wanderson flor do nascimento de OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Matripotency: òyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions.

What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137521255\\_4](https://doi.org/10.1057/9781137521255_4)

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio. **Filosofia afro-brasileira: epistemologia, cultura e educação na *caiumba* paulista**. 2019. 234 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 2019.

\_\_\_\_\_. Umbigo: a primeira boca. In: BUENO, André; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Itan dos mais-velhos: contos**. 2ª ed. Ilhéus (BA): Editus, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOSE, Mogobe. **A ética do ubuntu**. Tradução para uso didático de: RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 324-330, por Éder Carvalho Wen. Disponível em: <[https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/mogobe\\_b.\\_ramose\\_-\\_a\\_%C3%A9tica\\_do\\_ubuntu.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/mogobe_b._ramose_-_a_%C3%A9tica_do_ubuntu.pdf)> Acesso em: 23 fev 2021.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Instituto Kuanza, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Selo Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

RIBEIRO, Katiúscia. O futuro é ancestral. In: **Le Monde Diplomatique Brasil**. Acervo Online Brasil, 19 nov 2020. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/>> Acesso em: 26 jul 2021.

ROMÃO, T. L. C. Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução. In: **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 57, n. 1, p. 353–381, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651758>>. Acesso em: 25 jul. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/010318138651758358681>

SANTANA, Tiganá. **Tradução, interações e cosmologias africanas**. Cad. Trad., Florianópolis, v. 39, nº esp., p. 65-77, set-dez, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ct/v39nspe/2175-7968-ct-39-spe-0065.pdf>> Acesso em 30 ago 2020. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39nespp65>

SANTOS, J. E. dos. **Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. 234 p. Tese

(Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540>

SARMENTO, Alfredo. **Os sertões d'África**. Lisboa, 1880. 258p. Disponível em: <<https://ia800302.us.archive.org/6/items/ossertesdafricaa00sarm/ossertesdafricaa00sarm.pdf>> Acesso em 17 dez 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O Percevejo**. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, pp. 25-40, 2003.

SEGY, Ladislav. **African sculpture speaks**. New York: Da Capo Press, 1975.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. 227 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283967>>. Acesso em: 23 fev 2021.

\_\_\_\_\_. Sambas de umbigada: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 147-163, mai. 2010. DOI: <https://doi.org/10.12957/tecap.2010.12142>

SIMAS, L. A. **Pedrinhas miudinhas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SOMÉ, SOBONFU. **O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre formas de se relacionar**. 2ª ed. São Paulo: Odisseus, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”. In: **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Orgs. MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TORRES, Lilian de Lucca. Reflexões sobre raça e eugenia no Brasil a partir do documentário "Homo sapiens 1900" de Peter Cohen. In: **Ponto Urbe** [Online], n. 2, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/1914>>. Acesso em 05 mar 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1914>

URASSE, Anin. Uma introdução aos 18 princípios do Mulherismo Africana. In: **Coleção Pensamento Preto: epistemologias do renascimento africano**. Vol. III. São Paulo: Diáspora Africana, 2019.

VALLADO, Armando. Iemanjá, a mãe poderosa. In: **Le Monde Diplomatique Brasil**. Ed. 31, 3 fev 2010. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/iemanja-a-mae-poderosa/> Acesso em: 24 jul 2021.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: **História geral da África** vol. I editado por Joseph Ki-Zerbo. 2ª ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. pp. 138-166.

VASSE, Denis. **O umbigo e a voz**. Coleção do Centro de Estudos Freudianos (Tradução de L. J. Gaio). São Paulo: Loyola, 1977.

VAZ, Sérgio. **Literatura, Pão e Poesia**. São Paulo: Global, 2011.

VERGÍLIO, Ísis. A importância das perucas na construção da identidade. In: **Elle Brasil**. Ed. 21 ago 2020. Disponível em: <<https://elle.com.br/beleza/evolucao-perucas-lace-wigs>> Acesso em: 26 jul 2021.

VILAS, Paula Cristina. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Orgs: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 185-197, jul/dez, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200009>

WEEMS, Clenora Hudson. **Mulherismo afrikana: uma visão geral**. Tradução de Wanessa de Souza. Medu Leter Livros, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Lima. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## **ANEXO I - 67 MODAS DE ANICIDE TOLEDO**

### **1. Abertura**

*O senhor me dá licença  
Que agora eu vou cantar  
Vocês são do iê iê iê  
Vamos tudo balancear  
No repique do tambu  
E no cabo do meu guaiá*

### **2. Sinhá sereia**

*Quem anda na beira do mar  
É sinhá sereia  
Coruja canta no toco  
O pombo canta no pomar  
O galo canta no terreiro  
Eu quero ver quem pode mais*

### **3. Desaforo**

*Toda festa que eu vô  
Eu não aguento desaforo  
Se for pra brigá eu brigo  
Eu mato o boi e tiro o côro*

### **4. Homem não chora**

*Já cansei de lhe dizer  
Homem que é homem não chora  
(Tô cansada de dizer  
Homem que é homem não chora)  
Se for briguinha sem amor  
Pegue a mala e vá-se embora*

### **5. Guarda noturno**

*Um dia desse passado  
Eu passei em Piracicaba  
Tinha nêgo reclamando  
Faz treis noite qu'eu não durmo  
Agora vai endireitá, agora vai endireitá  
Tietê tem quarterão  
Capivari guarda-noturno*

### **6. Saudade do repique**

*Tenho saudade do repique do tambu  
Dos batuquêro qui morreu, num vorta mai  
Deixô saudade também muita lembrança  
Batuque di agora num é como um tempo atrais*

**7. Não tem rei, não tem coroa**

*Num tem rei, num tem coroa  
Pra comandá o mundo intêro  
Num tem rei, num tem coroa  
Pra comandá os brasileiro  
O rei que usa coroa  
Carabina sem fuzil  
Pra comandar o mundo intêro  
É a padroêra do Brasil*

**8. Moda do racismo**

*Eu moro em Capivari  
Gosto muito da minha terra  
São João que mi perdoe  
O qu'eu vou falá aqui  
Mas precisa acabá o racismo  
Dentro de Capivari*

**9. Ingratidão**

*Num adianta ser honesto  
Nem ofenda meio mundo  
Quando a pessoa é sem vergonha  
Tem mais valor nesse mundo  
Ai ai ai meu Deus  
Como é triste ingratidão nesse mundo  
Quando um homem é trabalhador  
Toma nome de vagabundo*

**10. Deus que me tire eu do mundo**

*Deus que me tire eu do mundo  
Que eu não quero viver mais  
Quarquê dia a terra afunda  
Desse jeitinho que vai  
Rapaziada de hoje em dia  
Não é como um tempo atrás  
Irmão não conhece irmão  
Filho não respeita pai*

**11. Antes do galo cantar**

*A nega lá em casa  
Só quer fazer confusão  
Eu não mandei ocê embora  
Eu não mandei ocê ficá  
Se você sair dessa casa  
Ti peço, por favô  
Antes do galo cantá*

**12. Ai moreno, ai morena**

*Ai moreno, ai morena  
Não faz marola pra canoa não virar  
Saí da minha casa  
Esqueci do meu guaiá  
Eu não canto pra exhibir  
Eu canto pra me alegrar*

**13. Coisa do futuro**

*Nesse vai, vai  
Nesse vem, vem  
Batuque de agora não atingi mai ninguém  
Antigamente era coisa do futuro  
Batuquêro antigamente aguentava ponto duro*

**14. Marvado do tambu**

*Tem duas coisa nesse mundo  
Qui eu num conto cum nenhum  
Ai, o guaiá da cinta larga, gente  
E o marvado do tambu*

**15. Sertão em festa**

*Meu sertão em festa, oi  
Sertão, ai o meu Ceará  
Eu nunca vi mundo girando  
Eu quero vê mundo girá  
E toca fogo na candeia  
Até o dia clareá*

**16. Quaresma**

*Tempo de quaresma eu passo em jijum  
Eu só vou no rezo e no cururu  
Esse tempo é bom não facilitar  
Se ocê tá com réiva eu não vou chorá  
Se vê que não pode entregar o guaiá*

**17. Que país é esse?**

*Que país é esse?  
Que nós tamo vivendo agora  
Precisa pedir muito pá Deus  
E também pra Nossa Senhora  
Não tem conserto  
Não tem mais solução  
As criança de hoje em dia  
Tá vivendo de ilusão*

### **18. Resposta**

*Eu já fui muito humilhada  
Vim dá minha resposta agora  
Entreguei na mão de Deus  
Também di Nossa Senhora  
Quem humilhá será humilhado  
Ai, eu venci minha vitória*

### **19. O que deus me deu**

*Não quero abandoná  
Tudo o qui Deus me deu  
Tudo o qui eu tenho  
Eu agradeço a Deus  
Falar de tristeza  
Não quero nem sabê  
Toda essa alegria eu quero levá  
Quando eu morrê*

### **20. Chorei de saudade**

*Ai, chorei, chorei de saudade  
Ai, chorei, chorei de saudade  
Eu vim aqui pra despedí  
Nessa cidade num posso mais ficá  
Eu vou levar sua mensagi  
Em todo lugar onde eu fô morá*

### **21. Já fui sambista**

*Eu já fui muito sambista  
E já guardei muito segredo  
Eu juro pelo amor de Deus  
Que agora eu tenho medo  
Que a amizade de hoje em dia  
Ai, tá virano um samba enredo*

### **22. Quiseram me condenar**

*Quisero me condená  
Vim sabê qual a razão  
Si não fizerem bem feito  
É outo qui vai pra prisão  
Ai, ai, ai, ai é outo qui vai pra prisão  
Ai, ai, ai, ai é outo qui vai pra prisão*

### **23. Pomba triste**

*A pomba geme no pomar tão triste  
E diz: qui sina que será de mim?  
No cemitério encontrará seu leito  
Onde descansa do mundo sem fim*

#### **24. Num querem esquecê de mim**

*Num querem esquecê de mim  
Eu pergunto o que é que há  
Num querem esquecê de mim  
Eu pergunto o que é que há  
Me marraram eu no tronco  
Resorvêro me sortá  
Agora eu sou um passarinho  
Eu quero tê asa pra mim voá*

#### **25. Vida da gente pobre**

*Aiê mundo, aiê mundo  
Que a vida da gente pobre  
É como um jogo de baraio  
Aiê mundo, aiê mundo  
Quando a alegria é dimais  
Ai, podi esperá o trabaio*

#### **26. Chega de tanta lembrança**

*Ai, meu Deus, eu já amei bastante  
Ai, meu Deus eu já chorei demais  
Chega de tanta tristeza, chega de tanta lembrança  
Ocê num é mais mocinho e eu já não sou mai criança*

[ou na versão diferente dos primeiros versos:]

*Chega qui eu já chorei  
Agora eu num choro mais  
Chega de tanta tristeza, chega de tanta lembrança  
Ocê num é mais mocinho e eu já não sou mai criança*

#### **27. Foi o tempo qu'eu vivia de carinho**

*Já foi o tempo qu'eu vivia di carinho  
Foi naquele tempo qu'eu lembrava só em amor  
Mas pra amar só si for em outro mundo  
E nesse mundo para mim já se acabou*

#### **28. Ri quá quá quá**

*Ri quá quá quá  
Ri quá quá quá  
Gavião tá penerano  
pra pegar pomba no ar  
veio o gavião di fora  
tomô conta do pomar*

### **29. Tá na hora do balão subir**

*Tá na hora tá na hora  
Tá na hora do balão subir  
Vamo fazê bunito  
Piracicaba, Tietê, Capivari*

### **30. Despedida**

*Meu povo de Tietê  
Tá chegano nossa hora  
Voceis vão ficá com Deus  
E nós vai com Nossa Senhora*

### **31. Nêga maluca**

*Eu moro em Capivari  
Faiz divisa cum Mombuca  
Coisa qu'eu não concordo  
Cum essa nêga maluca  
Manda cortá o cabelo  
Só pra usá piruca*

### **32. Ela é muito poderosa**

*Se essa nêga fosse minha  
Ensinava ela a vivê  
Dava feijão cum farinha  
A noite inteirinha pra ela comê  
Ela é muito poderosa  
Qué fazê o que ela quer  
Ai, num tem homi nesse mundo, meu Deus  
Qui aguenta essa mulher*

### **33. Sol e lua**

*Aê mundo aê mundo  
O sol com a lua também casô  
E depoi descombinô por quê  
Foi obrigado a separá  
Aquele céu que vivia contrariado  
Foi morá lá do outro lado  
Foi obrigado a separá*

### **34. A cachaça que matou**

*Num vai dá, meu pai  
Ah, num vai dá  
Desse jeito vai faltá trabaiadô  
Quando morre gente rica  
Foi pai do céu qui levô  
Quando morre gente pobre, meu pai  
Foi a cachaça qui matô*

### **35. Larguei mão de malandragem**

*Meu Tipo novo tá no fundo da garagi  
Vendi meu Ford larguei mão de malandrugi  
De malandrugi deixei de malandrugi  
Por isso memo qui eu num amo mai ninguém*

### **36. Coitado do mulato**

*Todo mundo mete a bronca  
No coitado do mulato  
Si eu gostasse de pegá gato  
Eu vivia só no mato  
Piriquito come mio  
Papagaio leva o fato*

### **37. Virgem Maria**

*Até hoje eu me arrecordo  
Do qui minha mãe dizia  
Quando for sair de casa  
Reze um Pai Nosso e Ave Maria  
Olha a data qu'eu cheguei  
Junto co'a Virge Maria  
Com amor dus meus irmão  
Qui mi dão muita alegria*

### **38. Lembro e tenho saudade**

*Alembro e tenho saudade  
Daquele tempo qui num vorta nunca mai  
Cadê aquele batuqueiro que morreu, deixô saudade  
Convivia com amor e com carinho  
E não usava falsidade*

### **39. Compadi com comadi**

*Pra sê compadi com comadi  
Precisa tê muito respeito  
Aonde um compadi deita  
E outro não pode sentá  
Ai, quando morre outro compadi  
Ah, ele vira boitatá*

### **40. Pobrema de amor**

*Você andô me procurando  
Sobre o pobrema do amor  
Quem inventô o amor  
Não fui eu, não fui eu  
Mas eu não sei quem é qui foi*

#### **41. Cacho de uva**

*Olha, colega Romário  
Tira o cavalo da chuva  
Que o batalhão de Plínio e Belo  
Tá qui nem um cacho de uva*

#### **42. Chorei de saudade**

*Ai, chorei, chorei de saudade  
Ai, chorei, chorei de saudade  
Eu vim aqui pá dispidí  
Nessa cidade num posso mai ficá  
Eu vou levá sua mensagem  
Em todo lugá qui eu fô morá*

#### **43. Agradecimento Paulo Dias**

*Com a força divina  
Qui nós cheguemo aonde está  
Com a força de Paulo Dias  
Qui deu força aos batuquêro  
Nóis temo qui agradecê  
Porque ele é um fio guerrêro  
Ai, salve o chefe do tambu  
E salve tudo os batuquêro*

#### **44. O que Deus me deu**

*Num quero abandoná  
Tudo qui Deus me deu  
Tudo qui eu tenho  
Eu agradeço a Deus  
Falá de tristeza  
Num quero nem sabê  
Tudo essa alegria  
Eu quero levá quando eu morrê*

#### **45. Amor da minha vida (samba)**

*Roubaro o maior amor da minha vida  
Eu bebi, eu chorei dimai  
Ergui a cabeça, pá Deus comecei a pensá  
Por isso agora eu vô cantá  
Eu vô sambá até o dia clareá  
Na vida num leva a nada bebeno  
Eu percebi, e parei pra pensá  
Ergui a cabeça, pá Deus comecei a pensá  
Por isso agora eu vô cantá  
Eu vô sambá até o dia clareá*

**46. Conselho di mamãe**

*Num fui escutá o conseio di mamãe  
Que sofrimento qu'eu passei  
Pensei qui tinha milhão di amigo, mamãe  
Até agora num encontrei ninguém*

**47. Amizade quando é boa**

*Fai dezoito ano qui mamãe afaleceu  
Tudo qui ela falou hoje em dia virô lama  
Amizade quando é boa  
Dorme com a gente na cama  
Papagaio come mio  
Piriquito leva a fama*

**48. Muito bem com a vida**

*Perguntaro pra mim  
Si eu tô muito bem co'a vida  
A resposta qui eu dei  
Eu tô muito bem co'a vida  
Saúde pra mim num farta  
A amizade e a comida*

**49. Paulina**

*Falavam Tica pá mamãe  
O nome dela era Paulina  
Dois neto qui Deus levô desse mundo  
Já cumpriu co'a sua sina*

**50. No compasso do guaiá**

*Batuquêra pode descê pra baixo  
No compasso do guaiá  
Olha o tambu repicano  
Faz dois coração chorá  
Batuquêra ai ai  
Cantano a gente entoa  
Óia que gente tão boa  
Num tenho com o quê pagá  
Batuquêra ai ai  
Eu já entreguei a aliança  
Quase perdi a esperança  
Mai depois tornei a achá*

**51. Compadre, eu num aguento mai**

*Compadi, eu num aguento mai  
Tem duas, treis muié  
Ô seu neguinho engraçadinho  
E inda tá quereno mai*

## **52. Tão falano mal de mim**

Tão falano mal di mim  
A amizade tá no meio  
Ai, si for homi toma pau  
E si fô nêga toma reio

## **53. Da vida não se leva nada**

Da vida num si leva nada  
Mai eu num sei o que é qui tem  
Meu Deus, ai ai  
Por que tanta traição?  
Largue mão de fingimento meus irmão  
Aqui nem cobra cum leão

## **54. Leilão**

Eu vô vendê meu coração  
Vô fazê um leilão  
Entregá pra quem quisé  
Me pusero eu no ninho  
Vou saí devagarzinho  
Já costumei andá a pé

## **55. Querem me tirá do meu caminho**

Querem me tirá do meu caminho  
Só si fô quando eu morrê  
Entreguei na mão de Deus  
E na mão di Nossa Senhora  
Salve São Jorge guerreiro  
Ah, eu venci minha vitória

## **56. Quem quisé vingança**

Quem quisé vingança  
Vá em Itapetininga  
Nêga largue mão  
De mandá moço comprá pinga  
Pinga num é cumida  
Pinga num é cumida  
Onde eu bebo pinga  
Lá no beco sem saída

## **57. Pra fazê feitiçaria**

Me convidaro eu um dia  
Pra fazê uma magia  
Foi, foi na casa di Maria  
Foi na mesa de macumba  
Pra fazê feitiçaria

**58. A dor de um amor (samba)**

*A dor de um amor  
Ninguém num consegue livrá  
Sei qui o amor faiz sorrir  
Também faiz chorá  
Quantos amor eu já tive  
Quase por todo eu chorei  
Sem um amor ninguém vive  
Mai de saudade eu vortei*

**59. Tão falano mal de mim**

*Tão falano mal de mim  
Eu num sei qual a razão  
Amizade de hoje em dia, meu pai  
É como um caso  
Que dá tapa isconde a mão*

**60. Eu gosto de divirtir**

*Eu gosto di divirti  
Num tô achano muito bão  
Tá faltano muito batuquêro  
É muita farta de união  
Ai, amigo vira inimigo  
E só fazeno confusão*

**61. Adão e Eva**

*Por parte di Adão e Eva  
Qui nós tudo semo irmão  
Vamo tudo dá a mão  
Vamo tudo dá a mão  
Vamo louvá São Benedito  
E São Cosme e Damião*

**62. Foi eu quem ti abandonei**

*Foi eu quem ti abandonei  
Hoje o coração reclama  
Enfiei meu pé no fogo  
E botei meu pé na lama  
Não mandô nem um telefone  
Nem também um telegrama  
Responde o telefone pur favô, meu bem  
Mai sem você eu num sô ninguém*

**63. Ocê num é dos meu**

*Tanto conseio nesse mundo, compadi  
Num quis escutá conseio meu  
Meu compadre ai, ai  
Ocê num é dos meu  
Tá no sofrimento  
Duma muié que num é seu*

**64. Quanto padece é um homem**

*Um dia desse passado, compadi  
Em casa eu tive pensano  
Quanto padece é um homi, compadi  
Um homi qui vive amano  
Pensa que goza, vévi penano  
Regala um dia e padece um ano*

**65. A coisa hoje tá feia**

*A coisa hoje tá feia  
Tem hora qui eu num aguento  
Com o barulho do tambu  
E co'a boquinha de cimento*

**66. Já me esqueceu**

*Veja só que ingratidão qui você fez comigo  
Não dispidiu nem contô o qui aconteceu  
Já mi esqueceu, já mi esqueceu  
Tem tanta coisa qui acontece num minuto  
E de repente se transformou em luto  
E logo desapareceu  
Não podi essa coisa triste  
Ganhar de primeiro  
Amor qui é amor di verdade  
Não é traiçoeiro*

**67. Preso na gaiola**

*Eu tô preso na gaiola  
Num acho quem mi consola  
Antes vivê solto no mato  
Do que preso na gaiola  
Piu piu piu piu piu  
Ai, o meu canarinho fugiu*

**ANEXO II - Partituras de modas citadas no trabalho  
(na ordem em que aparecem ao longo do texto)**

**Moda de abertura**

o si-nhô me dá li-cen-ça que a-go-ra'eu vou can-tar

o si-nhô me dá li-cen-ça que a-go-ra'eu vou can-tar

Vo-cês são do iê iê iê Va-mo tu-do ba-lan-ce-á

Vo-cês são do iê iê iê Va-mo tu-do ba-lan-ce-á

No re-pi-que do tam-bu E no ca-bo do meu guai-á

(Igor Damião Graciano)

# Marvado tambu

Tem du-as coi - sa ne-sse mun-do Que eu num con - to cum ne-

5  
nhum Tem du-as coi - sa ne-sse mun-do Que eu num con - to cum ne-

9  
nhum Ai, o gua-iá da cin-ta lar - ga, gente E o mar-va - do do tam-

13  
bu Ai, o gua-iá da cin-ta lar - ga, gente E o mar-va - do do tam- bu

18  
*\*Variação melódia*  
E o mar-va - do do tam- bu

(Igor Damião Graciano)

## Sertão em Festa

♩ = 160

Meu ser-tão em fes-ta ô Ser-tão, ai o meu Ce-a rá\_ Eu

10

nun-ca vi mun-do gi - ra-no Eu que-ro vê - mun do gi - rá. Eu

18

Ui, bo-ta fo - go na can-dei-a A - té o di - a cla-re-á\_

**D.S. al Fine**

(Eduardo Berigo)

## Paulina

♩ = 160

Fa - la vam Ti - ca pá ma mãe O no me cer-to'e ra Pau - li na.

9

Dois ne-to\_que Deus le-vou nes-se mundo Já cum-priu\_co'a su a si-na.

**D.S. al Fine**

(Eduardo Berigo)

## Sinhá Sereia

Voz

Quem an - da na bei-ra do mar é si - nhá se - rei - a, Quem

Tambu

5

an-da na bei-ra do mar é si- nhá se rei a Quem rei a

10

Co - ru - ja can-ta no to-co, o pom-bo can-ta no po-mar, Ga-lo can-ta no ter-

15

rei - rō, eu que-ro ver quem pode mais mais Quem

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

# Milhão de Amigos

num fui's-cu - tá con- sei - o de ma - mãe que so - fri - men - to qu'eu pa -

5 -sei num fui's-cu - tá con- sei - o de ma - mãe que so - fri - men - to qu'eu pa -

9 -sei pen- sei qu'eu ti - nha mi - lhão d'a - mi - go, ma-mãe A- té a - go - ra num'encon- treí nin- guém

13 pen- sei qu'eu ti - nha mi - lhão d'a - mi - go, ma-mãe A- té a - go - ra num'encon- treí nin- guém

17

(Igor Damião Graciano)

## Padroeira

Num tem rei num tem co-ro-a pra co-man-dá o mun-do'in-tê-ro

Num tem rei num tem co-ro-a pra co-man-dá os bra-si-lê-ro

O rei que u-sa co-ro-a pa-ra fu so sem fu-zil

zil Pá co-man-dá o mun-do'in-tê-ro é'a pa-du-ê-ra do Bra-sil

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

## Resposta

Eu já fui mui-to'u-mi-lha-da vim dá minha res-pos-ta'a go-ra

Eu já fui mui-to'u-mi-lha-da vim dá minha res-pos-ta'a go-ra

en-tre-guei na mão de Deus e tam-bém di No-ssa Si-nho-ra

en-tre-guei na mão de Deus e tam-bém di No-ssa Si-nho-ra Quem

Hu-mi-lhá se-rá'hu mi-lha-do Ai, eu ven-ci mi-nha vi-tó-ria Quem

Hu-mi-lhá se-rá'hu mi-lha-do Ai, eu ven-ci mi-nha vi-tó-ria

(Igor Damião Graciano)

## Quaresma

Tem - po de co - res - ma'eu pas - so'in ji - jum

eu só vou na re - zae no cu - ru - ru

Es - se tem - poé bom num fa - ci - li - tá - seo cê

tá cum réi-vaeu num vô cho-rá si vê qui num po-deen - tre - gáo gua-iá

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

## Compadi com Cumadi

Pra se com-pa - di com cu-ma-di pre - ci - sa ter mui-to res-  
 -pei-to pra se com-pa - di com cu-ma-di pre - ci - sa ter mui-to res-  
 -pei-to a - on-de um com-pa-di dei - ta e o - tro não po-de sen-  
 -tá a - on-de um com-pa-di dei - ta e o - tro não po-de sen-  
 -tá Ai, quan-do morre ou-tro com- pa - di Ai, e -le vi - ra boi-ta  
 -tá Ai, quan-do morre ou-tro com- pa - di Ai, e -le vi - ra boi-ta  
 -tá

(Igor Damião Graciano)

## Deus que me tire

Deus que me ti-re'eu do mun-do que'eu num que-ro vi-vê mai,

9 Quar-qué di-a ter-ra'a-fun-da des-se jei-ti-nho que vai.

17 Quar-qué di-a ter-ra'a-fun-da des-se jei-ti-nho que vai. Ra-pazi-a-da de'ho-je'em

25 dia Num é co-mo tem-po'a-trais Ra-pazi-a-da de'ho-je'em

33 dia Num é co-mo tem-po'a-trais Ai Ir-mão num co-nhe-ce'ir-

41 mão e fi-o num res-peí-ta pai.

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

# Ingratidão

Anicide

Folclore - Umbigada

$\text{♩} = 160$

Num a di an ta sê ho - ne - sto E nem o - fen - da mei - o mun - do

5  
Num a - di - an ta sê ho - ne - sto E nem o - fen - da meio mun - do

9  
Quan - doa pe - sso - a é sem ver - gon - ha Tem mai va - lor ne - sse mun - do

13  
Quan - do a pe - sso - a é sem ver - gon - ha Tem mai va - lor ne - sse mun - do

17  
Ai ai ai meu Deus Ve - ja quan - ta in - gra - ti - dão qui tem no mun - do

21  
Ai ai ai meu Deus Ve - ja quan - ta in - gra - ti - dão que tem no mun - do

25  
Quan - do o ho - mem é tra - bai - a - do To - ma no - me de va - ga - bun - do

29  
Quan - do o ho - mem é tra - bai - a - do To - ma no - me de va - ga - bun - do

Transcrição @EduBerigo

## Vida de Pobre

A - ei mun-do Ei mun-do,

que'a vi - da da gen-te pobre é co - mum jo - go de ba - rai-o,

quando a - le - gria é de - mai po-de's - pe - ra o tra - bai - o. Meu ti - po

no-vo ta no fun-do da ga - ragem ven-di meu ford e lar-guei mão de ma-lan-dragem Meu ti-po

dragem Da ma-lan -dra-gemdei-xei da ma-lan-dragem por is-so memo qu'eu num amo mai nin-guém

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

# Num Querem Esquecê de Mim

Anicide

$\text{♩} = 160$

Num que -rem'es-que-cê de mim Eu per- gun-to'o que'é que há

9 Num que - rem'es - que - cê de mim

13 Eu per - gun - to'o que'é que há

17 Me mar - ra - ram - eu'no tron - co

21 Re sor - vê - ro me sor - tá

25 Me mar - ra - ram eu'no tron - co

29 Re sor - vê - ro me sor - tá

32 A - go - ra'eu sou um pas - sa ri'nho Que -

36 ro tê a sa pra mim vo - á

40 A - go - ra'eu sou um pas - sa ri'nho Que -

44 ro tê a sa pra mim vo - á

Copyright © Edu Berigo

# Moda do Racismo

Anicide

♩ = 160

Eu mo - ro'em Ca - pi - va - ri

Gos - to mui - to da mi - nha ter - ra

Eu mo - ro'em Ca - pi - va - ri

Gos - to mui - to da mi - nha ter - ra

São Jo - ão que me per - do - e

Do que'eu vou fa - lá a - qui

São Jo - ão que me per - do - e

Do que'eu vou fa - lá a - qui

Vai pre - ci - sa'a ca - bá'o ra - cis - mo

Den - tro di Ca - pi - va - ri

Vai Pre - ci - sá'a ca - bá'o ra - cis - mo

Den - tro de Ca - pi - va - ri Eu mo ri

1. 2.

Copyright © Edu Berigo

# Não Sou Mais Criança

Anicide

Folclore - Umbigada

$\text{♩} = 160$

Meu De - us eu já a - mei bas - tan - te -

4  
Ai meu De us já cho - re - i de - mai

8  
Ai meu De - us eu já a - mei bas - tan - te -

12  
Ai meu De - us já cho - rei de - mai

16  
Che - ga de tan - ta tris - te - za Che - ga de tan - ta lem - bran - ça

20  
Che - ga de tan - ta tris - te - za Che - ga de tan - ta lem - bran - ça

24  
Vo - cê num é mai mo - cin - ho I eu já num sô mai cri - an - ça

28  
Che - ga de tan - ta tris - te - za Che - ga de tan - ta lem - bran - ça

32  
Vo - cê num é mai mo - ci - nho I eu já num sô mai cri - an - ça

Transcrição @EduBerigo

## Antes do Galo cantar

A ne - ga la em ca - sa só qué fa - ze con - fu - são. A fa - ze con - fu - são.

4 Eu num man - dei o - cê em - bo - ra, eu num man - dei o - cê fi - car

8 Se vo - cê sa - ir des - sa ca - sa, Te pe - ço por fa - vor an - tes do ga - lo can - tar

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

## Coisa do futuro

Nes - se vai vai, Nes - se vem vem,

9 Ba - tu - que de a - go - ra num a - tin - ge mais nin - guém Ba - guém

15 An - ti - ga - men - te e - ra coi - sa do fu - tu - ro, ne - ga - da 'an - ti - ga - men - te a - guen -

21 ta - va pon - to du - ro An - ti - ga du - ro

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

## Saudade do Repique

te-nho sau - da - de do re - pi - que do tam - bu, dos ba - tu -

quê - ro que mor - reu, num vor - ta - mai. te-nho sau - mai. Dei-xou sau -

da - de tam - bém mui - ta lem - brança - ba - tu - que de a -

go - ra num - é co - mo tem - poa - trais Dei-xou sau - trais.

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

## Ai, moreno Ai, morena

$\text{♩} = 160$

Ai Mo - re - no Ai Mo - re - na

Não faz ma - ro - la pra ca - no - a não vi - ra ra sa -

í da mi-nhacasa'es-que-ci do meu gua - iá Sa iá eu num

can-to pae xi bí eu can - to pra mea-le grá eu num grá **Fine**

(Eduardo Berigo)

# Ri Quá Quá Quá

Anicide

Folclore - Umbigada

$\text{♩} = 160$

Ri quá quá quá (ai) Ri quá quá quá (ai)

5 Ri quá quá quá (ai) Ri quá quá quá

9 Ga-vi\_ão\_ tá pe-ne - ra-no É Pá pe - gá\_ pom-ba no ar

13 Ga-vi\_ão\_ tá pe-ne - ra-no É Pá pe - gá\_ pom-ba no ar (ai)

17 Ri quá quá quá (ai) Ri quá quá quá Ai,

21 ve - io ga - vi-ão de fo-ra Ai To-mô con - ta do pom-bar Ai,

25 ve - io\_ ga - vi-ão de fo-ra Ai, To-mô con - ta do pom-bar

(Eduardo Berigo)

# Desaforo

To-da fes-ta que eu vô, eu num a-guen-to de-sa fo-ro. fo-ro. Ai

6 se for pra bri-gar, eu bri-go, eu ma-to'o boi e ti-ro'o cô-ro. Ai cô-ro

(BONIFÁCIO; DIAS, 2016)

# Despedida

Anicide

Folclore - Umbigada



Transcrição @EduBerigo

# Amor Da Minha Vida

Anicide

Folclore Umbigada

$\text{♩} = 119$

Rou-ba - ro o mai-or a-mor da mi\_nha vi\_da Eu be-bi eu cho-rei

5 de-mai Rou-ba ro o mai-or a-mor da mi\_nha vi\_da Eu be-bi eu cho-rei

9 di-mai Er-gui a ca-be-ça pá Deus co-me-cei a re - zá Por is\_so a-go

12 ra eu vô\_can-tá Eu vo\_sam-bá a-té o di-a cla\_re-á por is\_so a-go

16 ra eu vô\_can-tá Eu vou\_sam-bá a-té o di-a cla\_re-á Na vi

20 da num le-vá a na da be-be - no Eu per-ce-bi e pa-rei pra pen

23 sa Er-gui a ca-be-ça pá Deus co-me-cei a re - zá Por is\_so a-go

26 ra eu vô\_can-tá Eu vô\_sam-ba té o di-a cla\_re-á Por is\_so a-go

30 ra eu vô\_can-tá Eu vô\_sam-ba té o di-a cla\_re-á

Transcrição @EduBerigo

### ANEXO III - Entrevista Anicide Toledo

Entrevista coletada por Lorena Faria em 07 de março de 2019, em Capivari-SP, na sala da casa de Anicide. Única gravação. Duração 57min27seg.<sup>i</sup>

**Lorena** - Então, dona Anicide, deixa eu explicar pra senhora. Eu já devo ter comentado que estou escrevendo um livro, né? Tô pelejando lá. E assim, é mais pra contar a história do batuque, mas não é do batuque inteiro, é mais focado na história da senhora, as mulheres do batuque – a senhora, a dona Marta – e o batuque de Capivari. Porque já tem outras coisas que falam do batuque de Piracicaba, mas não tem um só de Capivari, pra falar das modas que a senhora fez... Então a ideia é saber um pouco mais da história, as coisas que a senhora lembra de antigamente, a diferença de antigamente para agora... O que a senhora acha que era mais diferente?

**Anicide** - Muito diferente. Era mais bunito. Mai cheio, mais alegre. Povo tudo unido. Não tinha esse negócio de pagá aqui, pagá lá. Ia tudo contente no caminhão pá Tietê, Piracicaba, pá Mombuca, todo lugar, Monte Mor, Santa Bárbra... Ia pá, como é que fala? O que eu ia falá? Como é esse aí? [apontando para uma foto na parede da sala] Limeira. Tudo quanto era lugar. No caminhão. Tudo contente e alegre.

- E daqui de Capivari eram quantos que a senhora lembra?

Nossa, bastante! Meu Deus do céu! O caminhão enchia! Caminhão grande.

- E eram onde? Esses batuques eram na fazenda ou na frente das igrejas? Onde era?

Igreja era na... Em frente à igreja da... de São Benedito. E como que fala? Em Tietê era na praça [fazendo sinal de negação com a cabeça], em Santa Bárbra. Era na praça, perto do... Como fala? Do engenho.

- Tinha nas fazendas também?

Tinha. Fazenda Santa Cruz, Fazenda São Bernardo. Na fazenda de... Esqueço o nome de lá. Em Mombuca era na praça também. Tinha bastante fazenda. Tinha lá no ribeirão, bem mai pra cá, sabe? Santa Alice. Tudo lugar. Nossa! Mai era bunito, viu!

- Mas isso quando? Quantos anos atrás, mais ou menos? A senhora lembra?

Óia. Minha mãe era viva ainda, viu. Quando ela morreu 'naldo' tinha 09 ano. Eu tava com uns cinquenta e pouco. Bem antes. Tudo pé no chão. Tudo pé no chão. Era bunito. Dia de São Benedito era na festa na frente da igreja. Santa Cruz. Tinha o São João Batista na frente da Igreja.

- E passava a noite inteira nos batuques?

Noite inteira. Era bunito, viu. Rafard. Perto da usina.

- *Será por que foi acabando assim?*

Ah... Foi passano pa um, pa outro, pa um, pa outro. Uma ganância, uns gosta de dinheiro. Estragou com a... Óia, era alegria. Não tinha nada de jantar, assim, no ribeirão era canja, servia café, quentão.

- *Igual é lá no sítio do Sr. Pedro?*

É. Era bunito, viu.

- *E a mãe da senhora também umbigava?*

Era batuqueira. Pé no chão.

- *Ela só dançava ou ela cantava?*

Só dançava. Só dançava. A noite inteira. Com a mãe de Augusta, o pai. Tudo batuqueiro.

- *E a senhora lembra, assim, a mãe da senhora contava histórias de batuqueiros mais antigos que ela? Os avós da senhora? Umbigavam também?*

Eu num lembro. Eu num conheci eles... Num conheci.

- *Mas a mãe umbigava a noite inteira então?*

Sim. Ela era alegre, viu! Meu Deus do céu! A mulher 'deu lembrei' em Capivari. Quando ela morreu, vou falá procê: quando eu olhei pá rua, naquele tempo num tinha velório. Saía daqui o caixão. Quando eu saí na porta, nossa, meu Deus: parecia procissão. Gente rico, prefeito. Tinha que ver a coisa que tava aqui. Eu fiquei: mai meu Deus do céu! Parecia procissão.

- *E quando foi?*

Ah, faz mais de 20 anos. Prefeito que foi prefeito aí pra trás foi tudo, vereador... Dois prefeito, o Julião Forti e Romeu Annichino já era patrão dela, né, eles veio aqui e falou: "o velório dela não precisa preocupar, nós vai fazê tudo". Aí fizeram o velório dela, compraram túmulo. Olha o túmulo dela lá: é grande, viu! É grande, é bonito! Com gaveta, sabe? [...] Vieram aquele do Amaral... Naquele tempo tinha prefeito bão.

- *Ah, depois as coisas foram mudando, né... E como era: ela levava a senhora pros batuques, mas a criançada não podia dançar, né?*

Tudo apartado. Separado dos outro. Lá do outro lado.

- *As crianças dançavam entre si, né?*

Dançava. Mas primeiro cantava quem podia entrar.

- *E ela chegou a ver a senhora cantando?*

Não. Num chegou... Mas ela sabia que eu gostava. Ah, sabia.

- *E quando a senhora cantou pela primeira vez quem foi que falou: “deixa ela cantar”?*

O falecido Plínio. Aquele homi lá vou alá procê, viu. Ô homi! Piracicaba ficou atrás, viu fia. Ele é... ficou: Anicide vai cantá. Aí o Herculano: ah, mai muié cantá? [e Plínio:] – Pois deixe ela que cante! Quando eu comecei a cantá, aí, não tinha quem me parasse mai.

- *Então o seu Plínio tinha uma cabeça assim mais aberta, né, “mais pra frente”?*

Nossa, que home, viu! Quando saía um dinheirinho assim, óia, ele vinha de ônbus aqui em casa trazê o dinheiro. Home honesto aquele lá, viu! Aquele lá vou alá procê!

- *E faz tempo que o Seu Plínio faleceu?*

Faz. Mai de dez ano.

- *É porque ano passado foi o seu Herculano...*

Bomba. Seu Dito.

- *E como que eram os desafios?*

Desafio era bunito. Porque um cantava ponto pro outro e quando eu via que era pá mim, ah, eu dava a resposta na hora. Na hora, da cabeça. Era bunito. Eu falei pra Paulo Dias: ó, Paulo, se ocê pegasse de um tempo atrás, firmagem, aí que a pessoa ia vê que trem bunito. [pausa] Era uma sainha ali, pé no chão, um lenço na cabeça. Não tinha nada de luxo não. Era bunito, viu.

- *Faz muitos anos que a senhora começou a compor as modas também? A senhora lembra da primeira?*

[pausa mais longa] Já foi o tempo qu’eu vivia de carinho/ Foi naquele tempo qu’eu lembrava só em amor/ Pra se amar só se for em outro mundo/ E nesse mundo para mim já se acabou. Essa aí eu alembro. Esses dia eu tava lembrano bastante dela aí, eu tava sentada aí. Mai é importante escrevê a moda. Mai roubaro meu livro! Lá em... Meu caderno tava cheio! Não sei se foi lá em Piracicaba... Parece que não foi lá.

- *Eles falam que foi lá no 13 de maio.*

Acho... Será que foi lá em Sorocaba? [pausa] Roubaro meu caderno. Mai tava cheio de música minha.

- *Mas isso aí foi alguém de maldade, né?*

Marta ficou brava! Não era pra fazê isso daí.

- *E se a senhora tivesse outro caderninho será que ia lembrando?*

Ah, ia!

- *Vou arrumar um caderninho então pra senhora.*<sup>ii</sup>

[Trechos inaudíveis. Carros passam no momento em que a mestra balbucia algumas palavras]

- *E a senhora faz muitas modas de amor, né? A Marta fala que foi homenagem pra ela, aquela que fala “você não é mais mocinho e eu já não sou mais criança”. Foi essa que a senhora fez pra dona Marta? Por quê a senhora fez essa moda pra ela?*

Bastante. Foi sim. Pra desafiar ela [risos].

- *Eu fico vendo umas modas aqui... Eu jurava que aquela do Luiz Gama a senhora que tivesse escrito.*

Não. Foi o pai da Augusta.

- *E assim, o que a senhora acha que vai motivando a senhora a escrever as modas? A senhora vê alguma coisa e resolve escrever? Como que é?*

Ah, eu noto as coisa, né. As pessoa, as coisa, eu... Não vê lá em Tietê? Um dia desse passado eu passei em Tietê, né? Em Piracicaba. Tinha gente reclamando “faz três noite que eu não durmo”. Agora vai endireitar. Tietê tem quarteirão. Capivari guarda noturno. Tavam emborsando, né?

- *Ah, entendi! Entendi. Tem uma que eu acho muito boa também: “todo mundo mete a bronca no coitado do mulato”...*

Se eu gostasse de pegar gato, eu vivia só no mato.

- *E essa foi pra quem? Alguém específico?*

Foi pá Dito. Piriquito come mio, papagaio leva o fato.

- *Mas o que ele aprontou pra senhora escrever pra ele?*

Ah, o povo... O povo corta a música da gente. Não deixa a gente cantá. Hora que eu ia começar, nem acabava... Uma vez o Paulo Dias lá em Tietê falou: “vai cantá, vai” e eu: “não, bote esse um” [risos]. Que isso? Joãozinho garrou com ele. Eu disse: “não vou cantá mais”. Joãozinho, meu sobrinho também, começou a cantá. Não pode. Deixa cantá, né? Paulo Dias aquele dia num ficô contente não. Tão estragando o batuque.

- *Entendi... Eu fico, assim, observando as modas... A senhora fez muitas modas relacionadas à religião, os santos protetores, Nossa Senhora, São João... Tem aquela “Tempo de Quaresma” e depois fez essa da Sinhá Sereia. Como foi? Porque nessa a senhora fala de orixá e nas outras são mais os santos católicos. A senhora já foi do candomblé?*

Já. Do terreiro, né. Era um terreiro que era uma beleza, viu? Não tinha malvadeza, nada. Quando morreu eu num fui mais. Quaque lugar num dá pá ir...

*- E a senhora fez a Sinhá Sereia quando? Me falaram que ela é uma moda mais nova, que não fazia tanto tempo que a senhora tinha escrito.*

Ah, num é muito nova não. Num é muito não. Seu Plínio era vivo ainda. Então tem mai tempo.

- Essa aqui também é muito boa: “não adianta ser honesto/e nem ofenda meio mundo/quando a pessoa é sem vergonha/tem mais valor nesse mundo”.

Essa aí eu fiz porque... Meu fio trabalhava na prefeitura. Tinha um, um... senhor lá que era fiscar, tinha um rapaz branco que trabalhava com ele, e o rapaz só enrolava, sabe? Pro meu filho trabaia. E por causa do meu fi ser preto, mandou meu fio embora e ficou o branco. Quando foi um dia na praça o patrão tava lá, aí eu cantei. Quando ele viu e sentiu, óia! *[bate uma palma demonstrando que o homem foi embora]*

*- Cascou fora! Sabia que era pra ele, né?*

Esse homi morreu.

*- E essa a senhora fez ali, na hora? Mas é danada, viu!*

*[ao responder que sim, Anicide dá uma risada]*

*- Ai, ai... Essa aqui também eu acho tão boa: “gavião tá peneirando/pra pegar pomba no ar/veio o gavião de fora/tomou conta do pomar”. Essa a senhora canta faz tempo. Quem é esse gavião aí?*

Ri quá quá quá... Gavião tá peneirando/pra pegar pomba no ar/veio o gavião de fora/tomou conta do pomar *[cantando junto a mim enquanto eu entoava a moda. Depois solta uma risada]* Ai... Seu Dito.

*- Ah, mas tem muita história! É assim, tia Anicide, que eu tô querendo é contar a história dessas modas, como surgiu, a senhora ir lembrando pra quem foi, quem não foi. E muita coisa também não conta, né?*

Então, aquela outra do... *[longa pausa em silêncio tentando lembrar a moda]* Homem que é homem não chora. Foi por causa do meu sobrinho. Ele morava com a mulher lá, casa de Deus num tem né, fui nele, fui levá Deus pra ele... pegou a macumba dela. Pôs até meu nome. Meu nome, o nome dele, pegou um punhar, fazia tempo que o pai dele tava procurando por causa dele, Joãozinho, tava lá no cemitério. Aí, inclusive acho que eu não tava sentindo muito bem, coisa esquisita... É Clarice! Você não chegou a ver ela em Tietê, né?

Uma de azul, batuqueira. Ela falou: tia, se por acauso a senhora não tá bem, amanhã eu venho aqui. Ela mora em Tietê, nós vai lá. Aí fomo. Chegô lá ele benzeu eu. E falô: ó seu nome, o nome do seu sobrinho, um punhar, o retrato do seu sobrinho, no cemitério. É pra ocê ir lá. Ele era um brancão, sabe? Um amor de pessoa. Chamava Waldemar. Ele morreu... Aí, marcou um dia pá ele vim aqui né, pá nós ir lá. Aí era num sábado, pa eu barrê a rua, eu largava 11h, aí é fácil esperá, né? Aí, esperamo minha cumadi Clarice, que ela viesse na rodoviária, a gente pegava ela e ia lá. Aí fomo lá, pede licença no cemitério, sabe? Aí ele falou: a hora que ocê vier, a gente faz tudo e já vortemo. Aí atrás da caixa d'água lá ele disse: venha ver aqui. Nossa, meu Deus do céu. Só que quem fez não soube fazê. Botô o nome dela também.

*- E qual era a intenção dela?*

Acabar cum nós, né?

*- Mas isso por quê? Ela separou dele?*

Não, tava junto! Tava junto! Ruindade e ciúme. Ela tomou ele da Clarice! E a Clarice inda gostava dele, sabe? Aí, pensei: vô chamá ele. Que ele viesse aqui e a gente vai lá na casa. Chamou ele, ele veio aí, mostrou pr'ele. Nossa senhora! Ficô revortado. Aí foi: não fale nada lá. Jogô no rio, as coisa errada. E falô pra ele que saísse da casa, né. Ele num quis saí. Sabe a pessoa turrão? Aí, o moço falou: cê num qué saí da casa? Ele: num quero saí. Então vem bomba aí. Sabe o que ela fez? Jogô água quente na cara dele.

*- Misericórdia, dona Anicide! Credo!*

Jogô na cara dele e ele não saiu!

*- E a casa era de quem?*

A casa que ele morava era a casa do pai dele. O pai dele tava com a mãe dela de ermandade. Aí, saiu e falô: mãe, deixe quieto. Deixe quieto. E ela esses tempo agora tava ruim. Tava lá na cama, fazeno tratamento da diabete, ficô em coma. Istrudia meu sobrinho Donizete falô: tia, nem é bom a senhora ir lá. Fica na cama lá, e todo mundo bebendo.

*- Nossa... E ficou por isso mesmo? Por isso a senhora fez a moda pra ele, do homem que é homem não chora.*

Ficou. Foi. Você conhece ela, né?

- *Não, eu não sei quem é. Mas ela sabe que vocês descobriram o que ela fez?*

Acho que não né...

- *Gente... Que história. Mas vamos falar um pouco mais sobre racismo. A senhora falou que seu filho sofreu racismo no serviço. A moda do racismo a senhora fez por conta de alguma outra coisa que aconteceu com o filho da senhora ou foi por ver o que tava acontecendo em Capivari?*

Ah, eu fiz por conta do racismo, né, porque as coisa boa só pa rico, pa branco. Serviço se for pa preto quase num tem.

- *E essa faz muito tempo que a senhora fez?*

Acho que num fai muito tempo não. Foi no tempo de... de... Como chama aquele prefeito que saiu?

- *Campaci?*

Campaci não. Ele foi muito bão pa nós, po batuque. Ele, a muié. Foi outro antes dele, como é que chama?

- *Antes do Campaci teve o...*

Borsari [...]

[trecho removido da entrevista por não ter relação com a pesquisa]

- *Mas vamos falar de batuque. Vamos falar das modas. A senhora sabe de outras mulheres que estão compondo modas?*

Não [nesse momento menciono o nome de Tati Joaquim, batuqueira de Rio Claro que também estava compondo modas. Anicide se lembra dela]

- *É porque eu vejo na senhora um exemplo para outras mulheres poderem cantar e escrever, mas às vezes é mais difícil, né? Alguma vez, além de quando a senhora começou a cantar que o Seu Herculano achou que não devia, teve alguma outra vez que...*

Não. Foi só aquela.

- *E depois ele viu que não tinha jeito né? A senhora não ia parar de cantar! E a senhora fez alguma moda pra ele, o seu Herculano?*

[risos] Moreno, ai morena/ Não fai marola pa canoa num virá/ Eu saí da minha casa esqueci do meu guaiá/ Eu não canto pa exhibi, eu canto pa me alegrá

- *Esse então foi o recado pra ele! E que moda boa, viu! E para o Seu Plínio, a senhora fez alguma?*

Seu Plínio não... Ah, coitado. Nossa, ele era um pai pa gente, viu, meu Deus. O que será foi feito da fia dele, hein? Ela era baixinha, sabe? Óia, o homi vou falá procê. Melhor homi pa cuidar do batuque era ele. Meu Deus.

*- Tem que fazer uma moda pro Seu Plínio então. Uma homenagem. E o Seu Pedro, tem alguma moda pra ele?*

Alembro e tenho saudade/Daquele tempo que num vorta nunca mais/Alembro e tenho saudade/Daquele tempo que num vorta nunca mais/Cadê aquele batuqueiro que morreu, deixô saudade/Convivia com amor e com carinho/E não usava falsidade. Foi essa aí.

*- Essa é muito bonita também. Eu gosto de todas, né? E a senhora falou que o seu Plínio era muito bom pra comandar o batuque. Aqui em Capivari, quem é que comandava?*

Aqui era o pai de seu Romário. Tem bastante batuqueiro. Tinha... Parece que Gabriel.

*- Esse eu não lembro...*

Foi muito tempo atrás.

*- E teve uma época que ficou sem ter batuque? Foi proibido aqui em Capivari ou sempre teve?*

Sempre teve! Nossa! Todo dia santo tinha festa. O prefeito dava apoio, né? Dava apoio. Dos Amaral, naquela praça lá embaixo. A mulher dele morreu. Eles morava bem de frente, ali na esquina da praça ali. Onde é a lotérica parece. Faz mai de vinte ano atrás.

*- Eu perguntei porque assim, me disseram que quando a dona Marta assumiu era porque o pessoal já não tava valorizando tanto mais o batuque. E aí ela assumiu e conseguiu levantar o batuque de novo. E assim, como foi que a senhora conheceu a dona Marta? Como foi a história?*

Desde criança. Ela casô com meu sobrinho. Aí entrô no batuque depois.

*- E aí ela mereceu uma moda também, né?*

É... [risos] Ai, meu Deus, eu já amei bastante/Ai, meu Deus eu já chorei demais/Chega de tanta tristeza, chega de tanta lembrança/Ocê num é mais mocinho e eu já não sou mai criança

*- Esse livro aqui tem umas modas boas também. E essa “coisa do futuro, que negada antigamente aguentava ponto duro”?*

Dançava a noite inteira, um cantava ponto po outro e num dava briga, saía abraçado um no outro. Mai era bunito, viu! Nossa, dava gosto de vê.

- *E essa aqui eu fico sempre imaginando o que é: “toda festa que eu vou, eu num aguento desaforo”. Foi alguém que desafiou a senhora? Quem aprontou dessa vez?*

Seu Dito.

- *Ah, mas ele de novo? Eita!*

*[ao ouvir o comentário Anicide dá uma risada]* Ele tinha isso de cantá, deve ser por eu ser muié. Dava pa vê sim. Dava pa vê.

- *E a senhora recebe alguma coisa quando gravam alguma moda da senhora?*

Não.

- *Ah, mas devia receber viu. Eu vou procurar saber como faz pra registrar. Parece que tem uma associação. Tem que ver isso daí.* [fim da transcrição]

---

<sup>i</sup> Alguns trechos da entrevista foram removidos da transcrição, considerando a relevância para a temática e ética da pesquisa.

<sup>ii</sup> Anicide recebeu um novo caderno com cerca de 40 modas escritas, por ocasião de seu aniversário de 86 anos celebrado em setembro de 2019 no barracão cultural do Quintal da Dona Marta. As modas foram transcritas por Lorena Faria e o levantamento já era resultado da pesquisa realizada para a publicação do presente trabalho.