

# SAMBAS DE UMBIGADA

## CONSIDERAÇÕES SOBRE JONGO, PERFORMANCE, RITUAL E CULTURA

*Renata de Lima Silva*

*Estudo comparativo sobre a performance do batuque paulista, do samba de roda e do tambor de crioula, discutindo as relações de jogo, por meio dos conceitos de paidia e ludus do sociólogo Roger Callois e analisando a umbigada no contexto atual da sociedade brasileira. [Abstract on page 245]*

**JOGO, CORPO, DANÇA E SAMBAS DE UMBIGADA.**

SILVA, Renata de Lima. 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.

Se buscarmos as origens de determinadas manifestações de expressão negro-brasileira que estão acontecendo em São Paulo sem enfocar, num primeiro momento, suas peculiaridades, chegaríamos ao dado que Edison Carneiro constatou já em 1961: que em toda a vasta área de cultivo de cana-de-açúcar, tabaco, algodão e café, e também nos trabalhos da mineração em que os angolenses e congueses estiveram presentes em situação de trabalho escravo, legaram a seus descendentes formas de dança e música que, como apontou então Carneiro e ainda vigora, podem ser reconhecidas, apesar de amalgamadas ou não com outras danças populares.

Tais formas de expressão, primitivamente rurais, de execução nos terreiros das fazendas, encontram-se hoje em diferentes etapas de urbanização e contam ainda com o fenômeno de apropriação pelas grandes capitais, como tem acontecido em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Curitiba, por exemplo, para onde algumas manifestações populares do interior ou de outras regiões do país migraram, sendo então ressignificadas.

Apontamentos de Roger Bastide (1959) acerca da diáspora africana no Brasil mostram que a matriz banto pertencente a várias etnias do Congo, de Angola e de Moçambique foi a força motriz, desde o século XVII, dos engenhos de açúcar do Nordeste, tendo, no XVIII, extraído ouro e diamantes das Minas Gerais, e, no XIX, plantado e colhido no Sudeste o tão apreciado café. O tráfico de sudaneses, provenientes dos territórios hoje ocupados pela Nigéria e pelo Benim, aqui alcunhados de jejês e nagôs, intensificou-se ao final do século XVIII, destinando-os aos trabalhos domésticos nas capitais do Nordeste e, em menor número, em cidades do Rio Grande do Sul.

Paulo Dias (2001), pesquisador da cultura popular e fundador da Associação Cultural Cachuera!, comenta que, para o escravo rural, em sua maioria de origem banto, as manifestações culturais designadas pela crônica do período colonial como batuques, calundus ou sambas, representavam o esperado momento de reunião, em que estava presente certa consciência de classe entre os cativos, que, dada a impossibilidade de organização entre as próprias etnias, se viam em situações de conagraçamento multiétnico, o que tradicionalmente poderia ser impossibilitado por rivalidades históricas.

Edison Carneiro, primeiro autor a se debruçar sobre as danças herdeiras do legado congo-angolês, apresenta abordagem classificatória dessas manifestações, que aqui utilizo como base, agrupando danças de diferentes estados do país no complexo dos “sambas de umbigada”. Em sua classificação, Carneiro (1961) opta pelo termo samba, corruptela de *semba*, que na África banto quer dizer umbigada.

Assim, os sambas de umbigada referem-se ao conjunto de manifestações caracterizadas pela presença da umbigada ou a menção desse gesto, característica de danças de lúdica amorosa banto-africana. Edison Carneiro catalogou 33 danças distribuídas entre Sudestes, Nordeste e Norte do Brasil.

Mais recentemente, o pesquisador Paulo Dias (2001) apontou outras características presentes nos “sambas de umbigada”, não descritas diretamente por Edison Carneiro, tais como:

- no plano musical, os tambores feitos em troncos de árvore ocados ou em tanoaria com uma só pele fixada por pregos ou cravos, afinados a fogo, ou sua reinterpretação rítmico-timbrística em instrumentos de modelos de fabricação “industrial”;

- afinação da voz pelo tambor;

- estilo vocal em que se alternam frases curtas entre solo e coro, ou em que o coro repete um refrão fixo, enquanto o solista evolui com certa liberdade;

- no plano literário, o canto improvisado em forma de desafio; a presença de linguagem fortemente metafórica, com temas de crônica histórica e social da comunidade;

- o fato de se situarem, muitas vezes, em contexto liminar sagrado/profano, no qual a atitude religiosa permeia organicamente a festa aparentemente profana e se manifesta no respeito aos tambores, ancestrais e outras entidades espirituais;

- as formações coreográficas em roda, valorizando a *performance* individual ou de um par ao centro (com exceção do batuque paulista).

Ainda no que diz respeito à dança, vale acrescentar que nas mulheres as saias rodadas ou ligeiramente rodadas são utilizadas não só como vestimenta, mas também como elemento cênico, que dá certa projeção ao movimento. Os pés, descalços ou não, são plantados no chão. E a coluna geralmente tem leve ou acentuada inclinação de eixo para a frente, acompanhando flexão nos joelhos e muita mobilidade no quadril.

Das tantas danças classificadas por Edison Carneiro como samba de umbigada, observo que o jongo, o batuque, o tambor de crioula e o samba de roda estão sendo reelaborados na capital paulistana, sendo realizados na qualidade de jogo ritualístico e não apenas na forma de “espetáculo” ou “*show*” com caráter comercial direto ou indireto. Isso quer dizer que esses sambas de umbigada, bem como, aliás, a capoeira angola, migraram para a cidade de São Paulo, com seus próprios descendentes ou por via de pesquisa, e mantêm um aspecto fundamental da cultura popular – a espontaneidade. Tais práticas acabam por aglutinar pequenas e novas comunidades ao rodar da manifestação, criando na urbe novos sentidos de sociabilização.

## **OS SAMBAS DE UMBIGADA ENTRE O JOGO, A PERFORMANCE E O RITUAL**

Os sambas de umbigada são manifestações de encruzilhada – lugar de interseções, um entrelugar, por onde passam as noções de passado e futuro, sagrado e cotidiano – que o corpo limiar habita.

O corpo limiar é o corpo em situação de jogo na *performance* ritual, que no devir presente-passado atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura de matriz banto no Brasil. O corpo limiar está munido de potência de expressividade e símbolos que considero relevantes para observação, pois se apresentam como reservatório de parte significativa da pluralidade que tece a cultura brasileira.

Aqui vale enfatizar que na visão de Turner (1982) a criação de um espaço limiar permite a busca de fontes de metapoder, que é certamente o próprio corpo liberado, com seus múltiplos recursos não explorados de prazer, dor e expressão. Sob essa perspectiva, é possível crer que em um samba de umbigada desses estamos diante de corpos burlando simbolicamente o poder microfísico que fabrica os corpos dóceis denunciados por Foucault.

O antropólogo Victor Turner fala a respeito do fenômeno da ‘limiaridade’ quanto aos rituais de passagem. Sabemos que os sambas de umbigada não são rituais de passagem propriamente ditos, já que neles não necessariamente acontecem o distanciamento e, depois, a aproximação com *status* social diferente, como o de mudança de lugar, estado, posição social ou faixa etária. Não obstante, essas rodas são uma conduta formal prescrita em ocasiões não dominadas pela rotina tecnológica e relacionada com a crença em seres ou forças místicas, caracterizando-se como eventos em que as estruturas sociais não são mais enfatizadas, mas, ao contrário, são desorganizadas pelas brincadeiras e pelo acaso instaurado (TURNER, 1974; CARLSON, 1996).

Turner comenta que o ritual e as artes performativas derivam do cerne limiar do drama social. Nesse contexto a *performance*, na concepção de Richard Schechner (2002), e também o jogo, na concepção de Johan Huizinga (2007), aparecem como formas de poder limiar.

Para Schechner (2003), a *performance* pode ser compreendida em relação às concepções de ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas, pois ser é a existência em si mesma; fazer é atividade de tudo que existe; mostrar-se fazendo é performar, apontar, sublinhar e demonstrar a ação; explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da *Performance*. *Performances* afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos.

Huizinga (2007, p. 193) registra que o ritual teve origem no jogo sagrado, que a poesia nasceu do jogo como também dele se nutriu. E no que diz respeito à música e à dança, o autor afirma ser “puro jogo”.

Em sua discussão o jogo aparece como uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias. O jogo é dotado de fim em si mesmo, acompanhado de sentimento de tensão, alegria e consciência de ser diferente da vida cotidiana, no qual a seriedade não se opõe diretamente à noção de brincadeira.

Roger Callois (1990, p. 23), que também se debruçou sobre o estudo do jogo, considera que Huizinga executou brilhantemente a pesquisa sobre a fecundidade do espírito do jogo no domínio da cultura, mas que omite deliberadamente a descrição e classificação dos próprios jogos. O autor, que apoia sua pesquisa no trabalho de Huizinga, propõe a classificação dos jogos em quatro categorias conforme predomine o papel da competição, da sorte, do simulacro ou da vertigem, que denomina Agôn, Alea, Mimicry e Ilinx, respectivamente.

O esforço de Callois em classificar os jogos nessas quatro categorias se desdobra em aprofundada discussão sobre as características e os fundamentos de cada uma delas, sem deixar de elucidar suas combinações possíveis (contingentes) e impossíveis (proibidas).

No entanto, tais designações não abrangem por inteiro o universo dos jogos, como alerta o próprio autor. Prontamente, aliás, não abrangem, a meu ver, as manifestações observadas neste estudo, os sambas de umbigada.

Callois (1990) observa que tal classificação delimita setores que agrupam os jogos de uma mesma espécie. Nesses setores, contudo, os diferentes jogos são escalonados segundo progressão análoga, hierarquizados entre dois polos antagônicos – a *paidia* e o *ludus*.

A *paidia* implica diretamente duas questões: “espontaneidade” e “improvisação” como poder original do jogo, ao passo que em *ludus* ocorre o apelo à estruturação e à organização. *Paidia* é tumulto e exuberância, enquanto *ludus* é cálculo e combinação. Embora antagônicos, compreendo essas duas instâncias como complementares ou, melhor, como extremos de um termômetro que pode medir a intensidade de um jogo entre a turbulência e a coerência, o caos e a ordem.

## A PAIDIA E O LUDUS NOS SAMBAS DE UMBIGADA

Por alguns instantes me vi parada diante da página em branco, na dúvida se começaria a tratar dos sambas de umbigada por questões mais subjetivas, que dizem respeito ao “envolvimento”, ou pela “estrutura” do evento. O que vem primeiro? Felizmente, logo me dei conta de que esse enigma é exatamente o mesmo e velho dilema do ovo e da galinha, que poderia perder horas correndo atrás do próprio rabo.

Parece-me que a questão entre o envolvimento e a estrutura não se dá por ordem de chegada, já que ambos os aspectos, nos sambas de umbigada, estão implicados. O envolvimento gera a estrutura à medida que a estrutura gera envolvimento, numa relação paradoxal.

Um brincante popular, por exemplo, participa e realiza roda de jongo ou samba porque gosta, pois isso lhe dá prazer. No entanto, não acredita que a roda de jongo possa ser feita de qualquer maneira. Pois é aquele determinado formato de roda que o envolve não só pelo prazer, mas também pela crença. Aqui prazer e crença são da ordem do envolvimento, e formato, normas e regras, da estrutura.

No entanto, se pensarmos o envolvimento do ponto de vista da *paidia*, veremos essa qualidade como condição primária do jogo. Callois (1990, p. 47), ao definir a *paidia* no domínio absoluto da “diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão”, coloca o *ludus* como um segundo componente do jogo, aquele em que a “exuberância impensada” é disciplinada.

As regras são inseparáveis do jogo assim que este adquire aquilo a que eu chamaria existência institucional. A partir desse momento, fazem parte da sua natureza de cultura. São elas que o transformam em (fecundo e decisivo) veícu-

lo. Mas persiste no âmago do jogo uma liberdade primeira, necessidade de repouso e, simultaneamente, distração e fantasia. Essa liberdade é o motor indispensável do jogo e permanece na origem das suas formas mais complexas e mais estritamente organizadas. A tal poder original de improvisação e de alegria geral chamo eu *paidia*.

O significado de *paidia* abrange as manifestações espontâneas do instinto do jogo: “o gato aflito com o novelo de lã, o cão sacudindo-se e o bebê brincando com a chupeta (...) Trata-se de toda animada exuberância que traduza em agitação a proliferação de movimentos, cores e sons” (p. 48).

Não é raro nos depararmos, nas primeiras descrições sobre os sambas de umbigada, com leituras que definiriam tais *performances* como “badernas”, “bagunças”, “barulheiras”, “promiscuidade deliberada”, “bruxaria”, “paganismo”, etc. Talvez, até mesmo nos dias de hoje, um olhar mais desavisado não fosse capaz de perceber a complexidade estrutural que funciona como mola propulsora para o arrebatamento e “espécie de transe”, que identifico nos sambas de umbigada.

É relativamente comum sobretudo nas festas abertas (rua), uma figura um pouco mais quente (alcooolizada) do que o aceitável ser sutilmente retirada de dentro da roda por ignorar os códigos básicos de acesso a determinada manifestação. Digo “mais quente do que o aceitável”, porque os sambas de umbigada, como manifestações festivas, muitas vezes têm a cachaça ou outras bebidas como elemento constituinte do evento.

Não obstante, apesar do rigor com a forma que o evento demanda, devido ao vínculo e compromisso com a tradição de matriz africana banto, uma das principais característica dos sambas de umbigada é a alegria vibrante e contagiante. Que eu não diria ser adestrada pelo *ludus*, como coloca Caillois (1990), mas sim sociabilizada.

“Da turbulência à regra”, o que poderia ser pura eloquência é organizado para que possa ser vivenciado comunitariamente. O autor até sugere que *ludus* tenha intenção civilizatória, ilustrando valores morais e intelectuais de uma cultura.

Assim, parece-me que a *paidia* está para o indivíduo como o *ludus* está para o coletivo. Parece-me também que é esse jogo entre a *paidia* e o *ludus* que propicia a “espécie de transe” que mencionei há pouco, como estado vivido pelo corpo limiar no momento da *performance*, em plena encruzilhada. Por transe entende-se um estado de consciência alterado ou, no âmbito das religiões afro-brasileiras, o momento em que uma entidade (orixá, inquice, vodum, egum, caboclo, preto velho, pombagira, etc.) incorpora, isto é, manifesta-se por meio do corpo do médium.

Na *performance* ritual dos sambas de umbigada, os participantes são eles próprios durante todo o tempo; não há incorporação nem representação de outro ser. A “espécie de transe” (“trânsito”) seria, na verdade, o estado de jogo promovido, a meu ver, na relação *paidia* e *ludus*, isto é, a entrega e o envolvimento potencial do brincante estimulados ou mesmo propiciados pela estrutura do evento, a saber – a musicalidade, as relações de jogo e as matrizes corporais. Nesse contexto, a *paidia* diz respeito à disponibilidade do brincante de se envolver com o evento de forma espontânea, com abertura

para que as corporeidades próprias dos sambas de umbigada se atualizem em seu corpo, memórias corporais de um passado presente que registra a matriz africana banto na cultura popular brasileira. Esse envolvimento e essa entrega assemelham-se à “paixão”. É na condição de apaixonadas que as coreiras de tambor de crioula e as sambadeiras se arrumam com flores, colares e maquiagem para cair nas graças do samba que, vale lembrar, é em geral tocado e cantado por homens.

Turner (1982) também se refere ao transe:

Uma outra fonte encontra-se em nossos processos inconscientes, tais como os que ocorrem em estados de transe. Trata-se de fenômenos semelhantes aos que frequentemente encontrei na África, onde senhoras idosas, magras e malnutridas, entre um cochilo ou outro, dançam, cantam e realizam atividades rituais durante três dias e noites sem parar. Penso que um aumento no nível de estímulo social, a despeito de como é produzido, pode liberar fontes de energia nos participantes individuais.<sup>1</sup>

1. Tradução de Herbert Rodrigues.

O comportamento que o autor descreve também é frequentemente narrado por senhorinhas que participam de sambas de umbigada e tambor de crioula, que, embora apresentando limitações físicas, na hora do samba se sentem livres.

Sobre a questão da musicalidade, vale ressaltar que os tambores, além de produzir som que organicamente causa vibração no corpo humano, têm simbologia diretamente vinculada à questão da ancestralidade, sendo considerados sagrados – ou sedes de uma força sagrada – por muitas culturas, assim como na cosmovisão africana banto e je-jê-nagô presente na formação cultural brasileira.

A roda de jongo se abre com saudação aos tambores; no batuque o acento percussivo é marca para umbigada do casal; no samba de roda e tambor de crioula se saúdam na dança os tambores.

A importância dos tambores nos sambas de roda também pode ser comparada à que apresentam nos cultos a orixás. Em sua tese de doutoramento (1972), Juana Elbien (2007, p. 48) menciona o poder do som como condutor do axé, invocador das entidades sobrenaturais e mobilizador da atividade ritual, bem como a palavra.

Sobre esse assunto Turner (1982) comenta trabalhos de neurobiologia do cérebro, que mostram, entre outros aspectos, como “as técnicas de conduzir o ritual” – a condução sônica dos instrumentos de percussão e o canto, por exemplo – facilitam o domínio do hemisfério direito, resultando em experiências atemporais, não verbais, e *gestalts* diferenciadas e únicas quando comparadas com as manifestações da funcionalidade do hemisfério esquerdo ou a alternância dos hemisférios.

O batuque e o jongo paulistas, o tambor de crioula maranhense e o samba de roda baiano têm elementos similares que delatam certo parentesco pela matriz cultural banto. No contexto desta pesquisa, tais manifestações se aproximam, mais uma vez, pelo fato de estarem sendo observadas na cidade de São Paulo, tratando-se então de manifestações que, embora de matriz banto, são migrantes e estão sendo ressignificadas na urbe

paulistana. Muitas vezes, o corpo que dança o tambor de crioula hoje é aquele que estava na roda de samba de ontem.

Apresentarei a seguir cada manifestação, considerando suas especificidades no momento da *performance*. Aspectos históricos não serão de todo contemplados neste espaço, pois alargariam demasiadamente o objeto central deste artigo.

## BATUQUE

O batuque de Tietê, Piracicaba e Capivari, diferente do jongo, do samba de roda e do tambor de crioula, não é feito em roda. Duas fileiras se organizam aos pares, de um lado os homens e de outro as mulheres. Em frente ao tambu (tambor grande feito de tronco oco de árvore) e ao quinjengue (tambor em forma de cálice) o cantador, com seu guaiá (chocalho de metal) na mão, tira uma moda, canções que se referem de modo bem-humorado e crítico ao cotidiano e às experiências amorosas. Assim que a “moda pega”, os batuqueiros “sobem” até as batuqueiras para cumprimentá-las. Ambas as fileiras “descem” e tornam a subir para então “imbigar”.

A dança começa ao som da percussão, na qual a matraca (bastões de madeiras tocados ao longo do corpo do tambu) faz a marcação; o quinjengue, o preenchimento; e o tambu, o solo. Os instrumentos de couro são afinados a fogo e cachaça, embora o batuque, em geral, não seja realizado a céu aberto.

Homem e mulher frente a frente aproximam o ventre em vigoroso movimento de encontro, evoluindo com giros e improvisações entre uma umbigada e outra.

As relações de jogo no batuque paulista acontecem no diálogo rítmico dos tambores; no canto de pergunta e resposta e no jogo coreográfico, que, como no jongo, é de caráter complementar, isto é, o movimento de um dançante complementa o do outro.

Parece-me que no batuque a *paidia* tem vazão, posto que o jogo coreográfico é mais coletivizado. O casal não se encontra no centro da roda sendo totalmente responsável pela execução do passo. As filas estabelecem dinâmica coletiva de realização do passo, em que o batuqueiro se pode “aconchegar”, pois tem a segurança de certo fluxo em que o movimento principal, a umbigada, deve ser realizado. A umbigada, que no batuque paulista é um vigoroso encontro da região que vai do umbigo à zona pubiana, é o que no passo de dança está definido; giros e manejos são a “gosto do batuqueiro”, e há espaço/tempo definido entre uma umbigada e outra.

As mulheres em geral atuam com mais leveza e talvez até com certa sensualidade, mas muito menos explícita do que no samba de roda e tambor de crioula. Os homens mostram mais “neutralidade” ou vigor, fazendo mais uso da força física, seja na umbigada ou nos agachamentos e outras evoluções. O importante é não perder o tempo da umbigada. Quero dizer que até quem nunca dançou batuque em meio às evoluções é capaz de entender seu funcionamento e até de se entregar ao prazer da dança, sem grandes preocupações com a exposição, tempo da música e coreografia – prazer estimulado pela

musicalidade e alimentado pelo pulsar da polaridade masculino e feminino, acentuado na umbigada.

## JONGO

Próprio do interior paulista e do Rio de Janeiro, região do Vale do Rio Paraíba, o jongo é prática entre o lazer e a crença, diretamente relacionada ao culto da umbanda. No processo de ressignificação do jongo na cidade de São Paulo muitos de seus elementos mitopoéticos se perderam, podendo a manifestação ser vista na totalidade em suas cidades de origem e parcialmente quando comunidades jongueiras a realizam na capital paulista em virtude de eventos, como é o caso do “Revelando São Paulo” e de encontros organizados pela Associação Cultural Cachuera! e outros núcleos. No geral, o jongo que aqui se faz ou, melhor, se refaz, mais do que o caráter ritualístico tem presente o caráter lúdico.

Uma grande roda se abre a partir dos tambores que, a caráter, são: candongueiro e tambu, e, mais raramente, puíta. As pessoas mais envolvidas com o ritual do jongo circulam no sentido anti-horário e fazem saudação aos tambores, num gesto singelo de respeito e oração. O jongo, então, já pode começar. “Eu vou abrir meu cango ê / Eu vou abri meu cango a /Primeiro peço minha licença / Pra rainha lá do mar / Pra saudar a povaria / Eu vou abri cango ê”

Ao som de pergunta e resposta entre puxador e coro, palmas e da percussão o primeiro casal ocupa o centro da roda e executa a dança de passo marcado. Ambos os dançarinos começam com a perna direita (com transferência de peso para o centro), como se fosse encontrar o quadril do outro (menção à umbigada); depois fazem giro completo para a direita; pisam com a esquerda (com transferência de peso para o centro), cruzando com a do companheiro e começa novamente. O passo completo tem oito tempos.

Outra possibilidade comum de passo do jongo de Guaratinguetá<sup>2</sup> é: avança com direita (com transferência do peso para o centro) como se os quadris se fossem encontrar (menção à umbigada), giro para a direita, pisa com a direita e já retorna ao começo do passo. O passo completo tem seis tempos.

Depois de breve evolução do casal, um dos dois dançarinos é substituído – o jogo é comprado por outro. A rigor, um homem tira o homem para poder dançar com a mulher, e vice-versa. No entanto, não é raro os homens estarem em minoria nem se ver na roda mulher dançando com mulher.

Inúmeras improvisações são possíveis a partir dessa base de passo de dança, pequenos saltos, pausas, agachamentos e movimentos com os braços. Cada qual desenvolve seu estilo, buscando sempre a complementaridade no movimento do outro. A movimentação do homem às vezes representa cortejo à mulher, estando presente nessa dança, embora de maneira muito sutil, um jogo de sedução. A movimentação acontece em

*2. O passo de dança do jongo de Tamandaré (Guaratinguetá) é o mais popularizado na cidade de São Paulo.*

espaço direito, com peso firme e fluência que tende a livre. Os pés são plantados no chão, e verifica-se, na coluna, ligeira ou acentuada inclinação para a frente.

Tradicionalmente, os pontos de jongo compõem denso arsenal mitopoético, com os pontos de visaria, demanda e saudação ao tambor. Os pontos de visaria são para louvar os participantes da roda, saudar visitantes e dar saravá aos jongueiros velhos; nos pontos de demanda ou gurumenta se estabelecem o desafio, o encanto e os enigmas a decifrar. Estes últimos, não se veem na capital paulista; artimanhas de jongueiros que além de experiência apresentam profundo contato com a tradição e até a arte de improvisação no jongo são pouco frequentes. Pode-se constatar em seu conteúdo, no entanto, forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão e do imediato pós-escravidão, que servia também de estratégia de sobrevivência e de trâmite de informações sobre os fatos acontecidos aos negros; são pontos de natureza jocosa, sarcasmo e reclamação quanto aos maus-tratos e excesso de trabalho. “Vovó não quer / Casca de coco / No terreiro / Porque lhe faz lembrar / Faz lembrar dos tempos de cativoiro”.

No jongo as relações de jogo se dão no diálogo entre os tambores; no canto de pergunta e resposta; na interação entre os tambores e as palmas; e, também, no jogo coreográfico, essencialmente de complementação. O passo de dança de um brincante se completa no passo do outro; existe esse compromisso com a dança e ainda com o ritmo, que o passo deve acompanhar.

Pelo que pude observar e experimentar, a dança do jongo não apresenta nível elevado de dificuldade – embora exija coordenação motora e raciocínio, tem estrutura clara à compreensão. Pessoas que nunca viram o jongo ficam do lado de fora da roda tentando aprender o passo e com um empurrãozinho o novato até é capaz de entrar na roda e executar o passo aprendido. A meu ver, no entanto, o desafio do jongo está em tornar o passo executado mecanicamente algo mais orgânico e confortável, com o que se pode brincar e improvisar, isto é, em assimilar a estrutura. Nessa perspectiva parece-me que no jongo o *ludus* projeta-se sobre a *paidia*.

## SAMBA DE RODA

Quanto a samba de roda, gostaria de falar especificamente sobre os que acontecem no grupo Angoleiro Sim Sinhô, liderado por Mestre Plínio. Ocorrem com certa frequência em festas ao longo do ano e também eventualmente motivados por algo especial.

Lá os sambas não contam com a presença da viola, embora Mestre Plínio demonstre esse interesse. Um tambor faz a marcação, e o outro repica; pandeiros e agogôs acompanham. Mestre Plínio se destaca pelo jeito particular de cantar e por conhecer muitas canções.

A roda começa com as mulheres sambando no centro, o rodízio sendo sinalizado pela umbigada. Não existe evolução coreográfica preestabelecida, mas o senso de se cor-

rer a roda e depois sambar improvisando diante dos tambores, em reverência. “Levanta mulher corre a roda, / que o homem não sabe correr”.

Tão logo os homens são convidados à dança, cada par ocupa o centro da roda em jogo de sedução em que a mulher reina, absoluta. Embora o samba de roda não se caracterize como dança dramática, a sedução, o ciúme, certa disputa e a malandragem motivam a atuação dos sambadores na roda.

Um casal está dançando no centro da roda; uma moça que está do lado de fora entra como quem não quer nada ou ainda mais faceira e “dá uma chega pra lá na outra”, roubando a cena. Não demora muito e do outro lado vem um rapaz querendo dançar com a moça, simula uma rasteira ou outro golpe de capoeira e substitui o parceiro na roda. A moça, com sua saia rodada, vê-se sendo disputada e se enche de vaidade. Que dura pouco, pois a namorada do moço está ali de olho e sem demora trata de entrar na roda e ocupar seu lugar... E o samba vai-se desenrolando entre brincadeiras, simulações e representações. E nesse entra e sai o faz de conta se mistura com emoções e sensações reais e alimenta o jogo musical e coreográfico. Que por sua vez tem, sem dúvida, como principal tempero a relação de opostos complementares – homem e mulher. Vale ressaltar, que na roda a mulher assume invariavelmente a posição de “amada”, “cortejada” e “desejada”, cabendo ao homem o papel de subordinação. A relação de masculino e feminino também aparece entre a dança sinuosa e cheia de requebros dos quadris, e a música percursora tocada vigorosamente pelos homens.

Eles, entretanto, também têm sua vez: em algumas canções, como a do trecho citado, só os homens são convidados a dançar, e nesse momento a sensualidade não é mais posta em questão, mas a malandragem. O sambador na roda, não assume exatamente um personagem, mas se coloca como alguém esperto, charmoso e viril. A substituição dos homens na roda é sinalizada pela pernada, encontro da parte superior das coxas.

Nesse samba de roda parece-me evidente que a *paidia* projeta-se sobre o *ludus* à medida que a empolgação ativada pela música e também pelo pulsar da polaridade masculino/feminino domina a roda, a ponto de às vezes até alterar a estrutura – o ritmo se acelera, a roda se fecha num amontoado de gente, e o entra e sai da roda fica desenfreado. Essa possibilidade de frenesi me parece mais provável no samba de roda do que no batuque, no jongo, no tambor de crioula e mesmo na capoeira, pois no samba há maior individualização. Mesmo que a dança seja feita em par, o passo de um não depende do outro, podendo-se gozar de mais liberdade.

O passo do samba existe, com inúmeras possibilidades de variações, e a meu ver é, entre todas as danças estudadas, o passo mais difícil de ser aprendido e ensinado. No entanto, na roda o passo do samba é mais facilmente subvertido, pois as pessoas podem não ter o domínio técnico do passo, mas se interessar pelo jogo que eu diria ser de representação. Não representação de um personagem, como acontece nos folguedos, mas de um arquétipo, do malandro, da “nega do balaio grande”, da morena faceira, etc. Tanto é, que dificilmente um novato deixa de entrar na roda de samba utilizando o argumento de

que não sabe sambar, como é comum no jongo ou tambor de crioula. Em geral o argumento é: eu tenho vergonha! Mesmo que a pessoa diga que não sabe sambar, o que ela quer dizer com as bochechas coradas é que tem vergonha. Mestre Plínio costuma brincar, afirmando que é preciso liberar o bar antes do samba, senão o samba não acontece. E é curioso perceber a vergonha indo embora depois de alguns copos.

## TAMBOR DE CRIOULA

O tambor é dançado em roda, composta pelos coreiros (tocadores de tambor) e por coreiras (as mulheres que dançam). A dança é executada exclusivamente pelas mulheres, que evoluem individualmente na roda, embora haja notícia de que a manifestação era a princípio dançada por homens; ainda hoje, aliás, é possível ver os homens brincarem de pernada (em vez da umbigada) fora da roda, enquanto acontece o tambor.

Assim como no batuque, jongo e samba de roda, em geral cabe aos homens a função de tocar e puxar as músicas para que o coro responda, sendo o coro composto pelas mulheres que estão na roda e outros observadores. Não obstante, no tambor de crioula parece que existe maior restrição ao acesso das mulheres aos tambores.

O ritmo é marcado pela parelha, três tambores cujos nomes são grande, meia e crivador. Também, como no batuque paulista, há o acompanhamento das matracas – dois pedaços de madeira, batidos na parte posterior do tambor grande. As palmas eventualmente também acompanham. O conjunto de tambores muitas vezes recebe um nome, outorgado em cerimônia de batismo.

O meia inicia os toques com seu ritmo marcado e é seguido pelo som agudo ou “repicado” do crivador; por último, o tambor grande se apresenta “rufando” a liberdade e o improviso.

A dança executada pelas mulheres é caracterizada pela punção, umbigada dada em outra mulher, e, também, marcação de passo realizada diante do tambor grande e junto com sua marcação rítmica. A dança apresenta sutil sensualidade expressa principalmente na movimentação do quadril. A saia, adorno fundamental para a *performance*, faz parte da dança, valorizando giros e requebros.

A coreira entra na roda e dança para os tambores (com especial deferência ao tambor grande), sem deixar de “correr a roda”, considerando a presença dos demais participantes do evento. A passagem de uma coreira para outra é feita através da punção ou umbigada, gesto de prolação do abdômen. Como no jongo e no batuque, os tambores são afinados no fogo. Acender a fogueira e “quentar” (esquentar) os tambores são os dois ritos iniciais da manifestação. No tambor, como no jongo, a fogueira sempre que possível é acesa ao lado do espaço em que haverá a roda. Se o assunto é esquentar, a cachaça no tambor de crioula é elemento imprescindível, como, aliás, também o é nos outros sambas de umbigada citados neste trabalho.

Um dos principais pesquisadores do tambor de crioula, Sérgio Figueiredo Ferretti (1981) chama atenção para a ancestralidade africana que se manifesta no tambor, que ele identifica na corporeidade, no uso rústico dos tambores e também na punga.

O tambor de crioula está intimamente ligado à crença em São Benedito, padroeiro dos negros. O santo italiano de ascendência etíope é reverenciado na manifestação nas letras de músicas, em ladainhas que precedem a dança, em altares e na própria dança, em que as mulheres evoluem com o santo na cabeça ou encostado na barriga.

A tradição do tambor de crioula foi introduzida em São Paulo pela comunidade maranhense instalada no Morro do Querosene e pelo Grupo Cupuaçu, que realizam o tambor nas festas de bumba meu boi. Por essa via o tambor se popularizou e hoje é realizado por outros grupos e em festas particulares.

Novamente, assim como no batuque e também no samba de roda, de forma mais explícita, o pulsar da polaridade masculino/feminino da roda funciona como motivação. No entanto, é curioso como essa força da *padia* se confronta com o *ludus* de forma diferente da que se apresenta no samba de roda, muito embora as duas estruturas sejam muito parecidas. No tambor de crioula, ainda que a coreira possa ser totalmente tomada pelo “trânsito” da encruzilhada, ela tem o compromisso de pungar, isto é, realizar o passo da dança e também a umbigada junto com a marcação do tambor grande, o que lhe solicita certo grau de atenção. A punga no tambor de crioula é objetivo claro que não pode ser negligenciado, como acontece com mais frequência em relação ao passo do samba de roda. Podemos dizer que no tambor de crioula o *ludus* é força rigorosa, dada a complexidade rítmica do evento.

## OS SENTIDOS DA UMBIGADA

A umbigada, além de trazer à baila gestual e simbologia vinculados a questões que de pronto se associam ao universo ritualístico e à ideia de fertilidade, dá margem à análise das relações de dança, corpo e sexualidade, aspectos que compõem o próprio sentido da umbigada.

Acredito ser pouco provável que numa aula de dança de salão, como tango ou gaieira, alguém se arrisque a perguntar por que a mão do cavalheiro vai à cintura da dama, e a mão da dama no ombro do cavalheiro, tendo ambos a outra mão em contato. E nem mesmo o que tal comportamento corporal quer significar ou então indagar sobre sua origem, pois se trata de gesto que parece “natural”. No entanto, é bom não se esquecer de que, já alertou Le Breton, “não tem nada de natural no gesto...”

Com essa mesma “naturalidade” sempre tratei a umbigada. No entanto, durante minha estada em Portugal, no período do doutoramento sanduíche, ao me deparar com o olhar colonizador bem arregalado a me fitar, vi-me impelida a abandonar minha confortável naturalidade ao ser questionada: o que significa umbigada? Confesso que até então nem mesmo tinha pensado em abordar esse assunto nesses termos na tese. Não simplesmente por descuido, mas pela intenção (talvez indisciplinada) de não lançar um

olhar estrangeiro sobre os sambas de umbigada e tratá-los como danças em que o movimento é o próprio significado.

No entanto, devo admitir que, mesmo no Brasil, nem sempre é com naturalidade que o público de minhas aulas e oficinas lida não só com a umbigada, mas com as danças e ritmos de matriz africana de modo geral. É relativamente comum se esbarrar em certa resistência. Sem dúvida, estagiar no país que colonizou o Brasil me fez não só compreender, mas também sentir na pele a base dessa resistência.

Percebo que tal resistência se manifesta basicamente de duas formas.

1. No plano ideológico, de forma direta: a associação das danças e ritmos de matriz africana com o ritual religioso e a ideia de que as religiões negro-brasileiras são maléficas.

2. E outra, bem mais indireta, mas que se pode originar da primeira, que é um “estranhamento”, que age diretamente no movimento corporal.

Tomarei dois enunciados presentes no discurso de alguns adolescentes, no momento de experimentação dos sambas de umbigada, para ilustrar essas duas formas:

1. “Isso parece macumba!”

2. “Ai que mico, professora!”

No primeiro caso temos um posicionamento direto e explícito, em geral formado a partir de pressupostos e pré-concepções. Já no segundo caso, em que a vergonha toma conta de todo o corpo, seja por julgar essa dança algo muito distante da sua realidade corporal (difícil), por achar engraçado (cômico); ou por pudor. É no mínimo curioso ver uma adolescente que dança o atual *funk*, com músicas de tratam de sexo de forma violenta e explícita, ter vergonha de encostar o abdômen no de um menino. Tal dificuldade pode sim ser gerada por uma questão pessoal de identificação ou timidez, mas também por um plano de fundo ideológico que não se assume na forma do discurso verbal.

É no limiar das questões corpo, cultura, conflito racial e sexualidade que a umbigada tece seus significados. Primeiramente, como prática herdada dos povos africanos, mais especificamente da região de Angola e Congo, como apontaram os estudiosos Luís da Câmara Cascudo (1965), Edison Carneiro (1960) e Roger Bastide (1974), e mais recentemente o pesquisador Kazadi Wa Mukuna (2000). Assim, a umbigada é índice de parentesco com a África.

No contexto africano a umbigada teve sua origem associada aos antigos ritos de fertilidade e casamento, sendo algumas vezes interpretada como mímica do ato sexual ou lúdica amorosa – o que aos olhos do colonizador apareceu como ato escandaloso de depravação selvagem e imoral.

Mesmo muito tempo depois, já no século XX, pesquisadores de cultura popular que já se viam livres da cegueira do etnocentrismo ainda tendiam a ressaltar a questão da sensualidade nas danças em que a umbigada estivesse presente.

Ninguém pode provar que a umbigada não fosse gesto típico num ritual propiciatório de fecundidade. Gesto tanto mais expressivo na sua legitimidade imi-

tativa do ato fecundador (...) A umbigada seria atraída para um ciclo de danças quando já perdera sua integração ritual, desaparecido o culto agrário que a ambientava e promovia. De notar o seu uso unicamente na lúdica dos povos agricultores. Também ser aplicada preferencialmente em pessoa de sexo diverso do bailarino. E constituir um passo final na alucinada dinâmica de meneios eróticos e provocadores (...) Era um ato que fechava a fantasia rítmica anterior, como amplexo amoroso encerra o processo preliminar da conquista sedutora (CASCUDO, 1965, p. 143-144).

Sobre a descrição de Câmara Cascudo, vale mencionar que tanto no samba de roda como no tambor de crioula, a umbigada em geral é dada em pessoas do mesmo sexo. E que no batuque, apesar de a umbigada ser batida entre pessoas de sexos opostos não é precedida exatamente por uma “alucinada dinâmica de meneios eróticos e provocadores”, pelo menos não para os meus referenciais. Essa mesma tendência de erotização dos sambas de negros também pode ser percebida em relatos de Mário de Andrade (1991, p. 117), com um pouco mais de romantismo:

foi mesmo sublime de coreografia sexual o par que se formou de repente no centro da dança coletiva. O tocador do bumbo era um negrão esplêndido, camisa de meia azul-marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa douçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despuorida eloquência e encostou o bumbo como afogo bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançado com violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era mesmo uma graça dominadora (...) Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contato físico era, no entanto realizado através dum grande bumbo. Era sensualidade? Deve ser isto que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de “indecentes” os sambas de negros... Mas, se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte visível contingente de sexualidade, não consigo ver neste samba rural coisa que o caracterize mais como sensual. A observação mais atenta apaga logo a primeira impressão. É um frenesi saltatório, mais que obscenidade, como observou Chauvet.

O que Mário de Andrade diz sobre não conseguir ver coisa que caracterize como sensual, embora todo o seu discurso tenda a isso, é exatamente a umbigada, ausente no samba de bumbo ou samba rural paulista: “na aparência a coreografia é muito precária. Incerto rebolar de ancas, nenhuma virtuosidade com os pés, nunca via a umbigada tradicional nesses quatro sambas que observei (...)” (p. 116).

A pesquisadora Elizabeth Travassos (2004) percebe que a tendência dominante no tratamento da umbigada foi a sexualização da dança de africanos, de seus descendentes e mestiços: “se rude é africano e se langoroso é mestiço”. Segundo a autora, os movimentos de quadris e nádegas nas danças africanas e afro-americanas sempre chamaram a atenção dos europeus, que tendiam a ler tal comportamento corporal como erótico.

Não é meu intuito negar que exista algo que possa sim ser chamado de sensual nos sambas de umbigada, conforme registro na descrição das manifestações, mas é im-

portante considerar que essa sensualidade durante muito tempo teve especial destaque nas observações, desencadeando por consequência a erotização da dança negra, conforme observou o antropólogo Fernando Ortiz a respeito das danças afro-cubanas. Fato é que essa ideia, que antecede o gesto, passou a fazer parte do próprio gesto, “pois não se concebe que as imagens e discursos construídos em torno da umbigada não alterem o modo de experimentá-la como dançarino ou como espectador”, conforme aponta Travassos (2004, p. 236).

E, assim, a adolescente que dança *funk* cantando com animação “Tô ficando atoladinha”, enrubesce frente à tarefa de umbigar no amigo. Claro que aqui estamos diante de questões relacionadas à sexualidade próprias da adolescência e do velho tabu do corpo, mas parece-me evidente que o imaginário que se construiu sobre as danças dos negros faz parte de um “inconsciente coletivo”, que leva essa jovem aparentemente desinibida a se envergonhar ao dar uma umbigada, mas que não sinaliza o *funk* como algo que deva provocar rubor, por ser algo legitimado pela mídia.

Aqui vale comentar que em minha vivência como educadora tive grande facilidade de trabalhar com os sambas de umbigada na escola, no período em que o tambor de crioula foi tema da novela das sete da Rede Globo – *Da cor do pecado*, título, aliás, bastante sugestivo – talvez esse “inconsciente coletivo” não seja tão inconsciente assim. Fato, porém, é que as jovens que em outro contexto achavam as saias rodadas um tanto obsoletas e a umbigada uma “pagação de mico” deliciavam-se na dança como se fossem conquistar o próprio Reinaldo Gianechini, ator que interpretou o personagem que se apaixona por Preta (Thaís Araújo) numa roda de tambor de crioula no Maranhão. Aqui temos um exemplo claro da ideia antecedendo o gesto.

Postura defensiva a esse discurso também acontece; é o caso da preocupação de alguns batuqueiros do interior paulista em deixar claro que o batuque é dança de respeito.

Por sua origem, o sentido da umbigada remete à africanidade banto e se relaciona a questões relativas à fertilidade, que secundariamente podem associar-se às noções de sensualidade e feminilidade. Vale lembrar que, tanto no samba de roda como no tambor de crioula, a umbigada é porta de acesso à roda, assim como o ventre nos introduz no mundo. Não obstante, tais manifestações podem ser observadas e discutidas sob outras perspectivas, como, por exemplo, por suas relações de jogo, como tentamos apontar utilizando os elementos *paidia* e *ludus*; em tal análise a pulsão da polaridade masculino/feminino não é ignorada e nem mesmo enfatizada como principal característica do evento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. O samba-rural paulista. In *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica (Obras de Mário de Andrade, 11): 1991 (1941).
- BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Edusp, 1974.

- CALLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Ed. Cotovia, 1990.
- CARLSON, M. *Performance critical introduction*. London/New York: Routledge, 2004.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: 1961.
- CASCUDO, Câmara. *Made in África (pesquisas e notas)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*. Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da Usp, n. 13, 2005, p. 163-176.
- DIAS, Paulo. A outra festa negra. In JANCÓS, István e KANTOR, Íris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001, p. 859-890.
- DOSSIÊ IPHAN 4. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: Iphan, 2006.
- DOSSIÊ IPHAN 5. *Jongo no Sudeste*. Brasília: Iphan, 2007.
- FERRETI, Sérgio de Figueireido (org.). *Tambor de crioula: ritual e espetáculo*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 1995.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LOPES, Ney. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- RAMASSOTE, Rodrigo (coord.). *Os Tambores da Ilha*. São Luís: Iphan, 2006.
- SCHECHNER R. O que é *performance*. *O Percevejo*, n. 12, Rio de Janeiro, 2003, p. 25-50.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. In PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais e CARVALHO, Mário Vieira de (coords.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Edição Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Univ. de Lisboa, 2004, p. 227-253.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- \_\_\_\_\_. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

---

**Renata de Lima Silva** é docente da Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Goiás. Concluiu em 2010 o doutoramento do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Pela mesma instituição é mestre em artes e bacharel em dança. Em 2009 realizou estágio na Universidade Técnica de Lisboa com financiamento da Capes. É capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

