





**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MEDIAÇÃO CULTURAL – ARTES E LETRAS

**CAIUMBA:
PERFORMANCE RITUAL E HERANÇA CULTURAL AFRICANA**

VITÓRIA MOURA DE CAMPOS VIEIRA

Foz do Iguaçu
2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MEDIAÇÃO CULTURAL – ARTES E LETRAS

**CAIUMBA:
PERFORMANCE RITUAL E HERANÇA CULTURAL AFRICANA**

VITÓRIA MOURA DE CAMPOS VIEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Mediação Cultural – Artes e Letras.

Orientador: Prof. Dra. Angelene Lazzareti

Foz do Iguaçu
2024

VITÓRIA MOURA DE CAMPOS VIEIRA

CAIUMBA:
PERFORMANCE RITUAL E HERANÇA CULTURAL AFRICANA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Mediação Cultural – Artes e Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dra. Angelene Lazzareti
UNILA

Prof. Dr. Fábio Guilherme Salvatti
UNILA

Prof. Dr. Félix Ceneviva Eid
UNILA

Foz do Iguaçu, 16 de outubro de 2024.

Dedico este trabalho aos meus ancestrais, que me permitiram estar aqui hoje. Que suas sabedorias continuem a me guiar. Também dedico este trabalho àqueles e àquelas que ainda não nasceram, força motriz da minha vitalidade de hoje. E agradeço também a todos àqueles e àquelas que são meus contemporâneos que tanto me inspiram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos batuqueiros e batuqueiras, minha gratidão profunda a todos e todas vocês, que com seus tambores, vozes e corpos mantêm viva a tradição do batuque de umbigada. Nossas histórias, músicas e danças são a essência e o motivo deste trabalho existir.

Agradeço à minha orientadora Angi por todo seu acompanhamento e dedicação e ao Fábio de maneira muito cuidadosa também me acompanhou.

Agradeço aos Coletivos “Poéticas do ENTRE” e “MILPA- Músicas e Danças de Abya Yala” por me proporcionarem um espaço de pesquisa, criação e troca de saberes, onde pude aprofundar minhas reflexões e experiências sobre a saberes corporificados. Félix, Ladislao, Angi, Fábio, Agatha, Cabocla João, Cybèle, Giovanni, Guadalupe, Karen, João Vitor, Maria Luiza, Miguel, Zary, Camilo, Constanza, Luisa, vocês foram essenciais para a realização deste trabalho.

Agradeço de coração a todos os meus afetos que me nutrem e sustentam minha energia, especialmente Mackenson. Suas presenças me deram a força para viver bonito.

Agradeço à minha família, especialmente minha mãe que acompanhou minha trajetória com todo seu apoio e generosidade.

Tambor, o senhor da alegria

Os mais velhos dizem que um dia, cansado da solidão do poder, Zambiapongo, o ser supremo dos cultos angolo-congoleses foi tomado pela tristeza e cogitou desistir da criação do mundo.

Os inquices seus filhos, resolveram alegrá-lo para que a criação não fosse interrompida.

Katendê, o senhor da medicina da floresta macerou as folhas e preparou um banho para refrescar Zâmbi.

Zar tempo criou as estações do ano, o calor do verão, os dias amenos do outono, o frio do inverno e as floradas da primavera.

Matamba, a dona do balé espantoso dos relâmpagos, foi a próxima a tentar alegrar o pai maior.

Vunji, trouxe as crianças que começaram a dar cambalhotas e subir nas árvores.

Angorô inventou o arco-íris depois da chuvarada.

Gongobira coloriu os rios com peixes.

Dandalunda mostrou a força das cachoeiras.

Mutalambô caçou um pássaro gigante com a sua destreza de flecheiro.

Nkonsi forjou ferramentas diversas.

Lembarenganga preparou o cortejo de pombas, cabras e caramujos. Zâmbi agradeceu o esforço dos inquices, mas continuava triste.

Finalmente restava Zazi, o senhor do fogo. Saberá ele de alguma coisa que pudesse acabar com o banzo do pai?

Zazi consultou o oráculo para saber como alegrar Zâmbi. Seguindo as ordens do adivinho, sacrificou um bode branco, retirou a pele do bicho e repartiu a carne entre os inquices. Em seguida, usou o fogo para tornar oco o pedaço de um tronco seco da floresta. Sobre uma das extremidades do tronco, Zazi esticou o couro do animal e inventou NGOMA- O PRIMEIRO TAMBOR.

Zazi começou a percutir o couro com toda a força e destreza. Aluvaiá, aquele que os iorubás conheciam como exu, e os fons com legbá, gingou ao som do tambor de Zazi. Em seguida, todos os deuses congos, ao batuque sincopado do ngoma, fizeram a primeira festa na manhã do mundo. Zambiapongo alegrou-se com o fuzuê e deu a Zazi o título de xincarangomo, expressão oriunda do quicongo sika + ngoma= O tocador de tambor, e anunciou que a criação não iria parar, que viessem crianças, mulheres e homens para escutar ngoma, cantar, dançar e alegrar a vida. É por que os bacongos dizem que ngoma, o tambor, será o pai de todos os que transgridem a dor em desafios de festa e liberdade. Sua benção, ngoma, nosso pai tambor! Nós estamos no mundo para celebrá-lo.

Mito Bakongo da Criação

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação sobre a tradição do batuque de umbigada, expressão popular conhecida como *Caiumba* ou tambú, no oeste paulista/médio Tietê. A pesquisa foi desenvolvida a partir da vivência pessoal da autora, a qual envolve relatos de familiares e consultas a membros da tradição, em diálogo com estudos teóricos e práticos sobre o corpo, músicas e danças da América Latina. A investigação contextualiza historicamente a *Caiumba*, fundamentando-se em autores que pesquisam sobre epistemes afrocentradas. Além disso, são discutidos os elementos performáticos da tradição e a dinâmica dos rituais, assim como o papel central das mulheres na preservação do batuque de umbigada. Diante deste contexto investigativo, a pesquisa buscou articular a *Caiumba* na perspectiva de uma performance ritualística conectada às tradições diaspóricas dos povos *Bantu* e seu legado cultural na diáspora brasileira.

Palavras-chave: caiumba; performance; ritual; ancestralidade; tradição.

RESUMEN

Este trabajo propone una investigación sobre la tradición del batuque de umbigada, expresión popular conocida como *Caiumba* o tambú, en el oeste de São Paulo/Medio Tietê. La investigación se desarrolló a partir de la experiencia personal de la autora, que incluye relatos de familiares y consultas con miembros de la tradición, en diálogo con estudios teóricos y prácticos sobre el cuerpo, la música y la danza en América Latina. La investigación contextualiza históricamente la *Caiumba*, a partir de autores que investigan epistemes afrocéntricas. También discute los elementos performativos de la tradición y la dinámica de los rituales, así como el papel central de las mujeres en la preservación de la percusión umbigada. Dado este contexto investigativo, la investigación buscó articular *Caiumba* desde la perspectiva de una performance ritual conectada a las tradiciones diaspóricas de los pueblos bantúes y su legado cultural en la diáspora brasileña.

Palabras clave: caiumba; espectáculo; ritual; ancestros; tradición.

ABSTRACT

This work proposes an investigation into the tradition of batuque de umbigada, a popular expression known as *Caiumba* or tambú, in the west of São Paulo/medium Tietê. The research was developed based on the author's personal experience, which involves reports from family members and consultations with members of the tradition, in dialog with theoretical and practical studies on the body, music and dance in Latin America. The research contextualizes *Caiumba* historically, based on authors who research Afrocentric epistemes. It also discusses the performative elements of the tradition and the dynamics of the rituals, as well as the central role of women in the preservation of umbigada drumming. Given this investigative context, the research sought to articulate *Caiumba* from the perspective of a ritual performance connected to the diasporic traditions of the *Bantu* peoples and their cultural legacy in the Brazilian diaspora.

Key words: caiumba; performance; ritual; ancestry; tradition.

REZIME

Travay sa a pwopoze yon rechèch sou tradisyon "batuque de umbigada," yon ekspresyon popilè yo rele *Caiumba* oswa tambú, nan rejyon lwès São Paulo/mitan Tietê. Rechèch la devlope apati eksperyans pèsònèl otè a, ki enplike istwa fanmi li ak konsiltasyon manm tradisyon an, ansanm ak etid teyori ak pratik sou kò, mizik ak dans nan Amerik Latin lan. Rechèch la bay yon kontèks istorik pou *Caiumba*, apati referans otè ki etidye epistemoloji afwosantralize yo. Anplis, yo diskite eleman pèfòmatif tradisyon an ak dinamik rit yo, ansanm ak wòl enpòtan fanm yo jwe nan prezèvasyon batuque de umbigada. Nan kontèks rechèch sa a, etid la chache atikile *Caiumba* kòm yon pèfòmans rityèl ki konekte ak tradisyon dyasporik pèp *Bantu* ak eritaj kiltirèl yo nan dyaspora brezilyen an.

Mo kle: caiumba; pèfòmans; rit; ansestralite; tradisyon.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1 - CONVITE AO UMBIGAR: A MEMÓRIA DOS TAMBORES	16
1.1 HISTÓRIA E MEMÓRIA DA UMBIGADA.....	20
1.1.1 PRÁTICAS EM CONFLUÊNCIA	26
1.1.1.1 O BATUQUE - QUILOMBO.....	33
2 - UMBIGO COMO PERFORMANCE RITUAL	37
2.1 A FESTA DO TAMBÚ.....	39
2.1.1 MAIS SOBRE OS ATOS PRESENTES NA <i>CAIUMBA</i>	44
3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS	62
APÊNDICE – FAMILIARES, MESTRAS E MESTRES DA TRADIÇÃO DE CAIUMBA REFERENCIADOS NO TRABALHO	64

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Casa do sítio dos Moura (2020)	16
Figura 2	Foto dos ancestrais da família (2020)	17
Figura 3	Tia Nenê, minha mãe Silvia e tia Cida (2020)	18
Figura 4	Terreiro do sítio (2020)	19
Figura 5	Foto performance - “Corpo, território e memória”. Foto 1: saia de batucar	20
Figura 6	Flyer de divulgação de live “BATUQUE DE UMBIGADA” (2021)	21
Figura 7	Fotoperformance - “Corpo, território e memória”. Foto 2: ausência	26
Figura 8	Fotoperformance - “Corpo, território e memória”. Foto 3: transposição de umbigo	30
Figura 9	Fotoperformance “Corpo, território e memória”. Foto 4: mapa de umbigos	31
Figura 10	Caderno de anotação do TCC	32
Figura 11	Fotoperformance – “Corpo, território e memória”. Foto 5: umbigo espiralado	44
Figura 12	Cartaz da festa de São Benedito da cidade de Tietê (2022)	45
Figura 13	Oração. Tambú no sítio Soledade, Piracicaba - SP (2018)	46
Figura 14	Batuqueiros(as) cantando moda e tocando os instrumentos. Tambú no sítio Soledade, Piracicaba – SP (2018)	48
Figura 15	Instrumentos ao redor da fogueira (2018)	49
Figura 16	Festa do tambú, Tietê – SP (1998)	50
Figura 17	Foto de capa da cartilha “Criança Pode Umbigar? Sim!”, 2022, foto 1	52
Figura 18	Foto de capa da cartilha “Criança Pode Umbigar? Sim!”, 2022, foto 2.	52
Figura 19	Foto de capa da cartilha “Criança Pode Umbigar? Sim!”, 2022, foto 3	53
Figura 20	Tia Anicide e seu Pedro Soledade. Tambú no sítio Soledade. Piracicaba – SP (2018)	58
Figura 21	Fotoperformance – “Corpo, território e memória”. Foto 6: umbigo em processo ritual.	59

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe uma investigação sobre a tradição do batuque de umbigada, também conhecida como *Caiumba* ou Tambú, no oeste paulista/médio Tietê, região de onde sou originária. Ao longo dos capítulos, a pesquisa aborda aspectos centrais dessa prática cultural, observando suas raízes ancestrais, sua realização ao longo do tempo e as transformações pelas quais passou. A partir da minha vivência pessoal, de relatos familiares, consulta aos membros da tradição e de estudos teóricos e práticos sobre corpo, músicas e danças da América Latina, a pesquisa busca articular a *Caiumba* na perspectiva de uma performance ritualística, conectada às tradições diaspóricas dos povos *Bantu* e seu legado cultural na diáspora brasileira.

A presente pesquisa foi elaborada para o meu Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação de Mediação Cultural - Artes e Letras da Universidade Federal da Integração Latino - Americana (UNILA). O texto busca relatar uma tradição ancestral de origem *Bantu* localizada no médio Tietê, ou oeste paulista, onde nasci e fui criada. A tradição em questão se chama batuque de umbigada ou *Caiumba* e é praticada majoritariamente pela comunidade rural (caipiras) dessa região. Como a tradição faz parte da história de minha família e ancestralidade, busquei, através das ferramentas artísticas e sociológicas adquiridas através do curso, elaborar um trabalho que contemplasse minha trajetória, tanto acadêmica quanto pessoal. Utilizo das lentes adquiridas dentro da academia para refletir acerca de algumas inquietações articulá-las - a partir da minha experiência e perspectiva - à origem das epistemes na qual a *Caiumba* se fundamenta bem como sobre os seus significados e a sua resistência diaspórica à modernidade.

Dois fatores fazem com que eu me aproxime da *Caiumba* e me reconheça dentro dela: o fato de ter nascido na região onde ela é praticada, e a circunstância vivenciada por minha família de sangue: há gerações pertencente a essa tradição. Digo isso porque a *Caiumba* é praticada por quem se identifica, gosta e quer participar, mas também é vivenciada por aquelas famílias praticantes, sendo passada de geração para geração. E esse foi o meu caso, eu conheci essa tradição através da experiência geracional. O ano era 2017, e houve uma festa de batizado dos tambores da minha família em nosso terreiro¹. Nesse sítio, pelo que contam minha mãe, tias e tios, viveram meus familiares, desde a

¹ Nesse sentido, a palavra terreiro se refere a um grande quintal, área onde se batuca.

época da abolição da escravidão. Do lado de minha mãe, todas as gerações de bisavós, avós e minha própria mãe foram criados nesse sítio. O sítio presenciou a chegada e a partida de entes queridos, presenciou nascimentos e falecimentos.

No primeiro capítulo, uma contextualização histórica da *Caiumba* foi realizada a partir de minhas experiências e relatos dos e das participantes da tradição, além dos meus parentes. A metodologia utilizada foi o contato vivencial direto e constante com essas pessoas através de ligações, conversas e entrevistas. O objetivo deste capítulo foi realizar uma breve introdução do que é a tradição da *Caiumba*, para que o leitor fosse suficientemente contextualizado, para enfim fazer desdobramentos teóricos no capítulo seguinte. As experiências neste capítulo trazidas, como por exemplo a entrevista que realizei em 2021 com minha tia Iracema sobre o batuque de umbigada, estão em diálogo com Diana Taylor, em seus estudos sobre Patrimônio Cultural Imaterial, no intuito de oferecer uma base teórica para os registros da *Caiumba* expostos durante o capítulo a fim de compreender como práticas performáticas, como o batuque de umbigada, funcionam como “repositórios vivos” de memória coletiva.

No segundo capítulo, são discutidos os elementos performáticos da *Caiumba*, com foco nos rituais exercidos na tradição. Utilizo as contribuições de autores como Richard Schechner, Leda Maria Martins, Antonio Filogenio de Paula Junior e Lorena Faria para refletir sobre o funcionamento das dinâmicas da tradição, criando conexões entre ancestralidade e performance. Também trago autores como Beatriz Nascimento e Antônio Bispo dos Santos para traçar paralelos entre a tradição do batuque de umbigada e outras tradições africanas e afrodiáspóricas, no intuito de compreender melhor a origem epistemológica da *Caiumba*. Este capítulo também aborda a participação das mulheres na tradição, destacando o papel fundamental de figuras como tia Anicide na preservação e transmissão do batuque de umbigada, a partir da perspectiva afrocentrada do Mulherismo Africana.

Este estudo propõe-se a integrar reflexões de membros da *Caiumba*, análises da performance, contribuições de autores panafricanistas e afrocentrados, narrativas e processos criativos pessoais, buscando uma compreensão mais profunda dos processos que moldam nossa comunidade. Os principais autores estudados para o trabalho são Antônio Filogenio de Paula Junior, Diana Taylor, Emerson Feliciano Mathias, Leda Maria Martins, Lorena Faria, Richard Schechner, Zeca Ligiério e Antônio Bispo dos Santos. Os relatos de membros da *Caiumba* foram coletados por meio de uma entrevista com minha

tia Iracema de Moura Laurente, e constantes diálogos com minha tia Rosali de Moura Campos, tio Israel de Moura Campos Filho e minha mãe Silvia Helena de Moura Campos Vieira, através de mensagens e ligações, e com mestres e mestras da tradição como o mestre Vanderlei Bastos (Vande Batuqueiro), Mestre Antonio De Paula Junior (Mestre Junior) e Mestra Daniela.

Também incluo, ao longo do trabalho, uma série de modas cantadas nos ritos da *Caiumba*. É importante dizer que, particularmente, desconheço a autoria de muitas modas por diversos fatores. Algumas delas foram criadas antes mesmo do meu nascimento, o que torna difícil identificar seus autores originais. Além disso, essas modas foram reproduzidas em contextos nos quais a autoria talvez não fosse o fator mais relevante, já que o foco era muitas vezes a transmissão oral e coletiva das modas, juntamente com a mensagem que essas modas passavam. Muitas dessas modas também surgiram da colaboração entre várias pessoas, tornando difícil atribuir a criação a um único indivíduo. O que sei, com certeza, é que muitas dessas modas foram compostas por tia Anicide, uma figura importante na preservação dessa tradição em nossa comunidade; demarcada por sua perspectiva crítica apresentada em cada moda. Normalmente, aqueles e aquelas que criam modas são os frequentadores mais recorrentes. O que quero dizer é que não é qualquer pessoa que cria moda. Elas são feitas, até onde se pode atestar, pelos mestres e mestras da tradição.

1 - CONVITE AO UMBIGAR: A MEMÓRIA DOS TAMBORES

Contava meu tio Fiico que, na época dele, o bisavô Oscar, quando começava a aquecer o couro dos tambores na fogueira para afiná-los nos dias de festa, também aproveitava para fazer o chamado do povo. O repique do tambú era o convite, ele contava que se escutava a quilômetros de distância o som do tambú. Assim, naquele dia, as redondezas sabiam que ia ter festa do tambú no sítio.

Contam meus tios e tias que o sítio está com a família Moura desde o século XIX (final de 1800). As terras do sítio foram compradas por meu bisavô, Oscar de Moura Campos, nascido ainda em condição de escravizado (porém, na época da Lei do Ventre Livre²). Depois, quem fica responsável por cuidar do sítio é seu filho, o meu avô Israel de Moura Campos (12/04/17 - 15/09/95). Da minha família nuclear, eu fui a primeira geração, juntamente com meu irmão, a não ser criada no sítio dos Moura, pois minha mãe migrou para a cidade quando se casou com meu pai, na procura de emprego. Ainda assim, sempre mantive contato, desde criança, com esse território.

Figura 1: Casa do sítio dos Moura (2020)



² A Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, foi uma lei aprovada pelo Império brasileiro, naquele período marcado pelo Segundo Reinado (com a figura de D. Pedro II no poder), em que se decretou que, daquele momento em diante, os filhos de escravizados nasceriam livres. É importante ressaltar, no entanto, que esta lei não significou um rompimento drástico com a escravidão que somente seria abolida no ano de 1888; isso porque a Lei do Ventre Livre fez parte de uma série de leis inseridas em um projeto gradual que culminou na abolição definitiva.

Fonte: autoral.

Figura 2: Foto dos ancestrais da família (2020). Da esquerda para a direita: Bisavó Maria Francisca, Vó Maria e Vô Israel, Bisavó Francisca e Bisavô Oscar.



Fonte: autoral.

O sítio dos Moura, ou sítio da vó como chamamos, ocupa um espaço de afetos e lembranças em mim. Fecunda minha imaginação mediante tantas histórias que diversos parentes me contaram sobre esse lugar. Percebo o território como um parente também, que me acolhe e conversa comigo (através dos meus parentes - gente ou através das árvores e ribeirões) todas as vezes que eu o visito. Hoje em dia, apenas uma pessoa habita o sítio: a minha tia Rosalí (Lili). Tia Lili chegou a sair de lá para trabalhar na cidade, como todos os seus sete irmãos e irmãs, mas disse que o lugar dela era lá no sítio, e não demorou muito para voltar. Contudo, segundo ela mesma, ela não está sozinha, pois ali também moram os invisíveis.

Figura 3: Tia Nenê, minha mãe Silvia e tia Cida (2020)



Fonte: autoral.

Tia Lili mandou fazer *ngoma*, que significa tambor na língua kimbundu, e convocou os batalhões, que são os grupos de batuqueiros, para a festa lá no sítio dos Moura. Eu me lembro da presença abundante de comida, e de pessoas diversas, mas, sobretudo, das pessoas negras reunidas. Foi o meu primeiro contato com uma festa de batuque. Nessa celebração, com o povo todo reunido, foi dado o nome de Valêncio ao tambú, o maior dos tambores, pois Valêncio foi meu tataravô, o ancestral mais velho de que se tem conhecimento da prática como batuqueiro. Esse foi um dia inesquecível. Eu vi ali batuqueiras e batuqueiros em suas vestes tradicionais, numa celebração que parecia ser solene, orgulhosos de terem mais um tambú na família da *Caiumba* para se reunir e batucar.

Figura 4: Terreiro do sítio (2020)



Fonte: autoral.

O toque do tambor mexeu muito comigo naquele dia. Ainda não consegui entender a emoção que senti, foi algo realmente inexplicável. Sentia as moléculas das minhas células dançando com o toque do tambú, do quiengue e da matraca, que são os instrumentos da tradição. Meu corpo tinha encontrado uma vibração nunca antes experimentada, eu me sentia conectada com o universo por *ngoma*. A partir deste momento, não deixei mais de frequentar as festas. Sempre que podia, eu e minha tia Lili - a familiar que me apresentou à tradição - íamos juntas para as cidades vizinhas nos encontrar com outros batuqueiros(as) para celebrar. Inicialmente, eu observava mais o ritual. Porém, com o tempo, perdi a timidez e comecei a batucar junto com o povo. Minha tia Lili comprou um lindo tecido e pediu para a minha tia Antónia (Tó) fazer uma saia para que eu pudesse dançar. Nessa época eu tinha 18 anos. Hoje, com 24, continuo usando, com todo o afeto, seja no batuque ou no cotidiano, a saia que minhas tias me deram de presente.

Figura 5: Fotoperformance “Corpo, território e memória”. Foto 1: saia de batucar.



Fonte: autoral.

1.1 HISTÓRIA E MEMÓRIA DA UMBIGADA

Em 2019, aos 19 anos, realizei uma mudança para a cidade de Foz do Iguaçu – PR,

para cursar o ensino superior na Universidade Federal da Integração Latino – Americana (UNILA). A mudança de território implicou, necessariamente, em um afastamento da tradição, que está arraigada no meu território de origem. Não existe batuque de uma só pessoa, e, na cidade de Foz do Iguaçu, não encontrei outras pessoas que fossem da tradição da *Caiumba*. Em 2020, com a pandemia de COVID- 19, foi preciso retornar à minha cidade natal. Os batuqueiros, que fundamentam a tradição no encontro, se viam impossibilitados de se reunir para fazer suas celebrações. Nesse período, eu comecei a procurar, de maneira online, a comunidade batuqueira com o intuito de seguir me conectando com a tradição. Então, encontrei a “Casa de Batuqueiro Produções”, instituição responsável por promover e administrar atividades relacionadas à *Caiumba* em diversos espaços como Sesc’s, centros culturais etc. Novas possibilidades foram pensadas a partir dessa materialidade, e foi nesse contexto, em 2021, quando ainda nos encontrávamos em quarentena por conta do vírus de COVID-19, que fui convidada para a minha primeira live sobre o tema do batuque de umbigada, atividade promovida para a Semana da Consciência Negra no então recém-inaugurado primeiro centro cultural da cidade de Laranjal Paulista: “Centro Cultural Dr. Victor Rodrigues Machado”.

Figura 6: Flyer de divulgação da live “BATUQUE DE UMBIGADA” (2021)



Fonte: Facebook de Vanderlei Bastos.

Na live, Vanderlei Bastos (Vande batuqueiro) apresentou a tradição para aquelas(es) que ainda não a conheciam, e, juntamente, com a vereadora Cláudia, realizamos uma conversa sobre cultura negra. Minha participação neste momento foi no sentido da partilha sobre como eu, uma mulher tão jovem, demonstrava interesse pela tradição, e como isso tinha impacto na minha percepção acerca de mim mesma e sobre a cultura. Na live, expliquei como a minha família batucava há pelo menos quatro gerações (até onde se tem conhecimento). Nós também relembramos a festa que foi feita para batizar os tambores da família, como mencionado anteriormente.

Para o povo do batuque, reconhecer outras famílias de batuqueiros(as) na região é um importante processo de resgate cultural, porque isso significa que existirá mais um ponto de encontro e celebração entre os batuqueiros(as), possibilitando, assim, a manutenção da cultura. Até onde pude encontrar informações, o resgate da tradição da *Caiumba* - dentro da minha família - abriu portas para o batuque de umbigada na cidade de Laranjal Paulista.

Nesta mesma semana, no dia anterior à live, eu entrevistei minha tia Iracema (Nenê) acerca das memórias dela sobre o batuque de umbigada, e transcrevi o áudio. A entrevista realizada com tia Nenê é de grande importância, pois, segundo as reflexões de Diana Taylor em "Performance e Patrimônio Cultural Intangível" (2008), oferece um testemunho direto e vivido das práticas culturais que relatam a memória coletiva e a identidade comunitária, destacando a relevância das tradições performáticas como formas dinâmicas e contínuas de herança cultural. Os relatos também são essenciais para analisar as mudanças que a tradição sofreu no decorrer do tempo e suas principais razões (questões sobre as quais voltaremos a abordar mais adiante).

Vitória: Laranjal Paulista, dia dezoito de novembro de dois mil e vinte e um (18/11/21). Então eu vou entrevistar a tia Iracema, tia Nenê, sobre o Batuque de Umbigada. Conta aí tia, como eram antigamente as festas do Batuque?

Tia Nenê: *Então, meu nome é Iracema, eu tenho 73 anos e eu lembro no meu tempo de menina que desde criança eu sempre conheci o batuque de umbigada porque era a festa dos negros daquele tempo, que era a tradição de festa dos negros o batuque de umbigada. Se era um aniversário, se era casamento... tudo as festas do negros era batuque. Então essa é a lembrança que eu tenho: eu tenho a lembrança das minhas "tia véia" que vinham visitar minha avó; meu avô já era falecido nesse tempo. Eu tenho a lembrança das minhas*

tias conversando no assunto, contando de que (e eu ouvia essa história) de que o meu avô tinha devoção com o Senhor Bom Jesus de Pirapora e eu não sei quando foi, como foi que começou essa festa lá na casa grande de meu avô, mas todo ano ele fazia e desde os primeiros anos que ele fez a festa no dia seis de agosto, então ele convidou o povo assim: “Todo dia seis de agosto de manhã quando vocês ouvirem o barulho, o som da roqueira é pra lembrar que tem festa.” Então o convite é esse, pra todo o povo que ouvir, pra todo o povo que gosta, que quer vir assistir, que quer vir participar, é o som da roqueira.

Vitória: *E tinha comes e bebes, tia?*

Tia Nenê: *Tinha! O avô matava boi, fazia comida... ele alimentava o povo aquela noite, eles iam desde a noite quando começava depois da oração sempre às nove, dez horas da noite começa a festa. Ele alimentava o povo, depois começava o batuque, fazia a fogueira lá pra esquentar o tambu e ele começava o batuque e ia até o raiar do dia o batuque. Então e o convite era aquele, o som da roqueira quando de manhã cedo o povo que morava bem longincho assim, que era longe! No sítio assim é vizinho mas é vizinho longe, tinha os conhecido de longe assim de quatro, cinco km de distância e eu ouvia, ouvia o som da roqueira no ar que ia longe o som.... então as pessoas lembraram: “hoje tem batuque na casa do Seu Oscar, hoje é dia do batuque na casa de Seu Oscar”. Assim era o convite.*

Vitória: *E a senhora lembra quando foi que foi parando assim do povo batucar?*

Tia Nenê: *Então depois eu fui crescendo, eu participava quando tinha batuque por perto, quando tinha no casamento dos conhecidos que a gente ia, porque era uma festa popular entre os negros; a festa dos negros era essa. Aí depois o meu avô faleceu, daí lá na casa grande parou essa tradição. Mas assim, (o batuque) só saía naquele dia, mas nas festas de casamentos sempre teve o batuque. E tinha um dos meus tios, irmão de meu pai que ele continuou a tradição na casa dele. Ele morava em Barueri e ele continuava... eu cheguei lá, tinha os meus quatorze, quinze anos ainda eu cheguei ir várias vezes no batuque na casa do meu tio Ageu. Esse meu tio era meio-irmão do meu pai, não era legítimo. Então era o último de uma turma de 12 irmãos e tinha mais esse que eles eram em 13 então. E esse irmão ele continuou a missão de meu avô e todo ano ele fazia batuque na casa dele. Ia gente de Capivari, de Piracicaba. Sempre eu lembro que a turma falava “Ai, veio gente de Capivari, veio gente de Piracicaba, de Tietê”. Sempre iam os batuqueiros, geralmente os mais antigos né, os mais velhos, então a moçada já foi deixando, já veio vindo a*

modernidade, as músicas modernas, as festas modernas e criançada, os mais novos foram deixando de acompanhar o batuque e eu fui crescendo assim, acompanhando. Só que depois veio a modernidade e nas festas de igreja, festa de São Benedito tinha batuque, festa de São João tinha batuque... mas daí foi vindo a modernidade, veio assim não sei porque foi diminuindo... os mais novo num teve interesse em levar pra frente e veio também uma espécie de... perseguição, pra falar a verdade que já não queria mais as festas porque não era uma festa tradicional da cidade, do povo, num sei... e foi acabando, e os antigos batuqueiros morreram, e os mais novo num lutar pela causa, num tinha como lutar pela causa, num tinha apoio... e foi acabando. Daí acabou a tradição. Poucos são os lugares que a gente ouve falar que faz um batuque, mas é isso o que eu conheci, até onde eu conheci. Não sei quando começou... começou com os negro que era a festa deles, a festa tradicional, a festa popular dos negros. Mas depois foi acabando.

Vitória: Entendo. E a senhora lembra assim como que era a conjuntura, quem umbigava, quem batucava, as regras, os jeitos...

Tia Nenê: *A história direito das regras eu não me lembro, eu só lembro da tradição assim que tinha que usar aquelas roupas tradicional né, as mulher com saia comprida, rodada e os home vestia naturalmente sempre com um lencinho no pescoço, com um guaiá na mão e as mulher geralmente tinha um lencinho na mão, então ficava uma turma de um lado, as batuqueira de um lado e os batuqueiro de outro. Aí quando eles tiravam uma música, dali a pouco os batuqueiros vinham dançando, fazendo gesto e vinham, escolhiam uma batuqueira e fazia os gestos da dança e dava três umbigada e depois ia embora pro lado dele, ia embora. Aí se tinha bastante vinham muitos deles e eles batucavam e depois voltavam dançando e iam pro lugar deles. Depois as dama pegava e ia do lado dos batuqueiro, dava três umbigada e voltava pro lado delas... isso ia muitos minutos, às vezes até vinte minutos no mesmo som. Aí parava, descansava um pouco aí tirava uma outra moda, aí eles ficavam descansando um pouquinho e tiravam uma outra moda aí quando eles achavam que aquela moda servia, dava pra batucar, faziam de novo a mesma coisa: o batuqueiro vinha com o guaiá na mão cantando chacoaiando o guaia, vinha e dançava, a batuqueira escolhida também fazia os gestos delas e rodava e eles davam três umbigada e depois cada um ia pro seu lado, elas se acomodavam no lugarzinho delas e eles iam embora pro lugar deles... aí as batuqueira iam pra baixo... então ficava, era bonito porque uns estavam indo, outros tava voltando e é uma festa bonita de se assistir, de participar, de*

ficar olhando, sabe?

Vitória: Uhum...Muito bem.

A fala compartilhada por tia Nenê, sobre a descontinuidade da tradição, vincula-se ao pensamento de Diana Taylor. Uma importante acadêmica americana, pesquisadora e professora de estudos da performance e de espanhol na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York, além de diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, que discorre em sua obra “Performance e Patrimônio Cultural Intangível”:

As práticas performatizadas e os comportamentos oferecem uma história alternativa, aquela baseada na memória, eventos e lugares mais do que apenas documentos. Estas histórias alternativas são sempre esclarecedoras, mesmo nas sociedades mais letradas e democráticas. Elas têm um valor inestimável, entretanto, para entender como as comunidades se identificam e expressam a si mesmas quando elas tiveram limitado acesso ao conhecimento escrito por uma diversidade de razões, ou se elas vivem em sociedades semiletradas ou em períodos de ditadura no qual escrever é proibido. (Taylor, 2008, pág 102)

O patrimônio cultural intangível diz respeito a essas práticas culturais que são consideradas importantes para a identidade de uma comunidade ou grupo, mas que não estão necessariamente ligadas a um objeto físico. Taylor busca analisar como as performances culturais podem ser consideradas formas de patrimônio cultural intangível e como isso afeta a forma como são preservadas, transmitidas e entendidas. Para além dessa análise, a autora critica o papel da UNESCO na preservação do patrimônio cultural intangível, questionando sua metodologia, uma vez que transformar as práticas vivas em arquivo (com a gravação de vídeos, por exemplo), pareceu a única forma de salvaguardar esse tipo de patrimônio, ao invés de elaborar meios de manutenção das práticas como repertório vivo das comunidades:

Como o título dos programas indica, a UNESCO simplesmente estendeu a lógica e a linguagem do que eu chamo de “arquivo” para o domínio do “vivo”- os atos que são o repertório. Tentando explicitamente proteger a transmissão incorporada [“facilitar sua sobrevivência, ajudando as pessoas interessadas na transmissão para as gerações futuras”], Mounir Bouchenaki, Diretor-Geral Assistente de Cultura, argumentou que um dos movimentos necessários foi “transformar a herança intangível em ‘materialidade’”. A forma de proteger as práticas, aparentemente, foi

transformá-las em algo que elas não são. O intangível é por definição imaterial e o ato de tradução simplesmente multiplica os problemas e contradições. A UNESCO define salvaguarda como “adoção de medidas para assegurar a viabilidade da herança cultural intangível”. Estas medidas incluem a identificação, documentação, [proteção], promoção, revitalização e transmissão de aspectos desta herança”. Enquanto várias das metodologias pertencem ao trabalho arquivístico (identificação, documentação etc.) até mesmo os atos de “revitalização e transmissão”, podiam apenas aproximar-se da prática por meio da lente do objeto arquivístico. O programa “Tesouros Humanos Vivos”, como uma tentativa importante por parte da UNESCO de honrar os mestres de práticas de valor e encorajá-los a treinarem outros, reflete a falha em encontrar formas apropriadas de pensar sobre a forma viva de transmissão (Taylor, 2008, p. 95).

Figura 7: Fotoperformance – “Corpo, território e memória”. Foto 2: ausência



Fonte: Cybèle Verazaín, Lara Sorbille e Vitória de Moura Campos.

1.1.1 PRÁTICAS EM CONFLUÊNCIA

Em 2022, retornei para a cidade de Foz do Iguaçu para dar continuidade aos meus estudos. É nesse momento que passei a integrar dois grupos de pesquisa e extensão universitários que me acompanharam até o final da graduação: o “Poéticas do ENTRE” e o “MILPA - Músicas e Danças de Abya Yala”. Com seus pontos de vista, esses dois grupos ajudaram no processo de situar-me dentro da universidade. Geralmente, as universidades priorizam os saberes teóricos como fontes de conhecimento, não dando a devida ênfase

aos outros tipos de conhecimento. Poder estar presente em espaços e contextos nos quais a interdisciplinaridade é enfatizada enriqueceu amplamente minha trajetória acadêmica, dando a ela uma característica pragmática. Esquecemos que não somos cabeças flutuantes, e que pensamos com todo o nosso corpo. Esses dois grupos de pesquisa e extensão em que me inseri validaram e acolheram os saberes do meu corpo em sua totalidade, unindo teoria e prática em suas metodologias. Percebo que, porque eu quis realizar esta pesquisa, é que também quis me inserir nesses grupos de estudos e práticas do corpo e da cultura.

Vale ressaltar que, antes mesmo da minha inserção nesses importantes coletivos de pesquisa e extensão universitárias, em 2019, quando eu recém havia chegado na universidade, tive a honra e o prazer de integrar um coletivo artístico autogestionado por discentes, inicialmente chamado de “Teatro y Frontera” idealizado pela Cabocla João, com quem eu viria a me reencontrar posteriormente no coletivo “Poéticas do ENTRE”, juntamente com outros(as) membros do “Teatro y Frontera”. Neste coletivo, nos reuníamos semanalmente ao longo do ano para realizar uma série de jogos teatrais e experimentações em diversas linguagens. O coletivo foi importante para o desenvolvimento do senso de autogestão e da coletividade dentro do espaço acadêmico.

O coletivo de artistas “Poéticas do ENTRE”³, é um grupo de pesquisa e extensão universitária idealizado e coordenado pela professora Angelene Lazzareti e co-coordenado pelo professor Fábio Salvatti, e tem como eixos de trabalho: a formação artística de seus integrantes, a interação com a comunidade e a investigação no meio acadêmico. O projeto fomenta conversas com artistas-pesquisadores convidados(as) a partir do “Poéticas do ENTRE convida” (as gravações estão disponibilizadas na página do youtube do coletivo). O coletivo também desenvolve projetos culturais, atuando como uma incubadora para estes, orientando no desenvolvimento de eventos, oficinas, cursos etc. relacionados à arte e cultura. Há a realização de oficinas de formação artística, além de pesquisas no campo das artes cênicas e produções teóricas e práticas sobre as experimentações realizadas. Em outubro de 2023, o coletivo estreou seu primeiro espetáculo, chamado “A Sociedade dos Anticorpos”, fruto das atividades desenvolvidas ao decorrer dos últimos anos. Os encontros grupais são realizados semanalmente. Atualmente, o Poéticas do ENTRE conta com 13 integrantes da Argentina, Brasil, Bolívia, Colômbia, México, Paraguai e Venezuela.

³ Para saber mais sobre o coletivo Poéticas do ENTRE, acesse: <https://www.poeticasdoentre.com.br/>.

O projeto MILPA - Músicas e Danças de Abya Yala⁴ é um projeto de extensão inserido na educação intercultural coordenado pelo professor Félix Eid e co-coordenado pelo professor Ladislao Landa. O grupo possui como proposta a elaboração de uma rede de integração do ensino-aprendizagem das expressões culturais tradicionais latino-americanas e caribenhas através de práticas, (re)criações, experiências e investigações compartilhadas por seus participantes e convidadas(os), proporcionando a troca e união de saberes acadêmicos e populares. O projeto tem como princípio fundamental a relação de igualdade entre conhecimento tradicional e acadêmico; trabalha com o conceito de indissociabilidade entre ensino-aprendizagem, extensão - intenção e pesquisa. Alguns dos objetivos do projeto são: proporcionar aos participantes do coletivo ferramentas e experiência em projetos de educação intercultural, fornecer aos integrantes do projeto ferramentas e experiência em pesquisas sobre expressões culturais tradicionais na América Latina e Caribe. Isso a partir da perspectiva dos contextos, significados e práticas das próprias culturas com as quais se entra em contato, além de promover a relação igualitária entre o conhecimento tradicional e o acadêmico.

A partir dessas experiências, minha reflexão parte essencialmente da necessidade de entender, desde meu corpo - território e da memória de meus ancestrais, os processos que constituem a nossa comunidade tais como a sua filosofia, a sua ética e a sua estética, como bem apontado Antonio de Paula Junior, aporte desse trabalho. Ademais, os estudos da performance apresentam-se como um método de transmissão e preservação de saberes corporificados, pois acredito que a performance é adotada como uma lente potente para analisar os rituais presentes na tradição do batuque de umbigada. Através dessa abordagem, pretendo desvelar camadas mais profundas de significado embutidas nas práticas rituais, considerando não apenas os aspectos visíveis, mas também as nuances simbólicas que permeiam tais manifestações.

Os estudos panafricanistas e afrocentrados são incorporados para estabelecer conexões entre as práticas africanas e afro-diaspóricas como componentes essenciais de um movimento mais amplo de resistência e unidade cultural negra. A compreensão das raízes culturais e históricas dessas práticas contribui para a construção de uma narrativa de resistência e manutenção cultural que transcende fronteiras geográficas e temporais. Este trabalho utiliza uma abordagem interdisciplinar, combinando análises teóricas, relatos

⁴ Para mais informações do projeto MILPA, acesse: <https://www.youtube.com/@milpa-musicasydanzasdeamer7547>.

pessoais, processos criativos e vivências compartilhadas por membros e membras da comunidade. As próximas seções desta pesquisa estão fundamentadas nas contribuições da *Caiumba*, bem como em estudos de performance que oferecem percepções valiosas para a interpretação dos rituais do batuque de umbigada.

No decorrer do trabalho, incluirei fotoperformances realizadas por mim em colaboração com Lara Sorbille e Cybèle Verazaín intituladas como “Corpo, território e memória”. A fotoperformance ocorreu no dia 8 de maio de 2024, na sala teatral c115, localizada na UNILA, não sendo aberta ao público. O ensaio fotográfico performático surgiu da necessidade de refletir a partir de outra linguagem, que não a da escrita, a estética e as reflexões que desenvolvi ao longo deste trabalho. Como venho pesquisando a performance e os rituais na história de meus ancestrais, busquei investigar da mesma forma o meu próprio corpo, território ao qual estou inserida no presente momento e minhas próprias memórias, compreendendo a arte como pesquisa e o processo de investigação performática como parte essencialmente constituinte deste trabalho, buscando alcançar estados de reflexões sobre confluências entre corpo, memória e território. O ensaio, portanto, é uma complementação visual do que escrevo, explorando as intersecções entre corpo, ancestralidade e território, e criando uma estética imagética que dialoga diretamente com as ideias e sentimentos presentes ao longo do trabalho.

Figura 8: Fotoperformance – “Corpo, território e memória”. Foto 3: transposição de umbigo

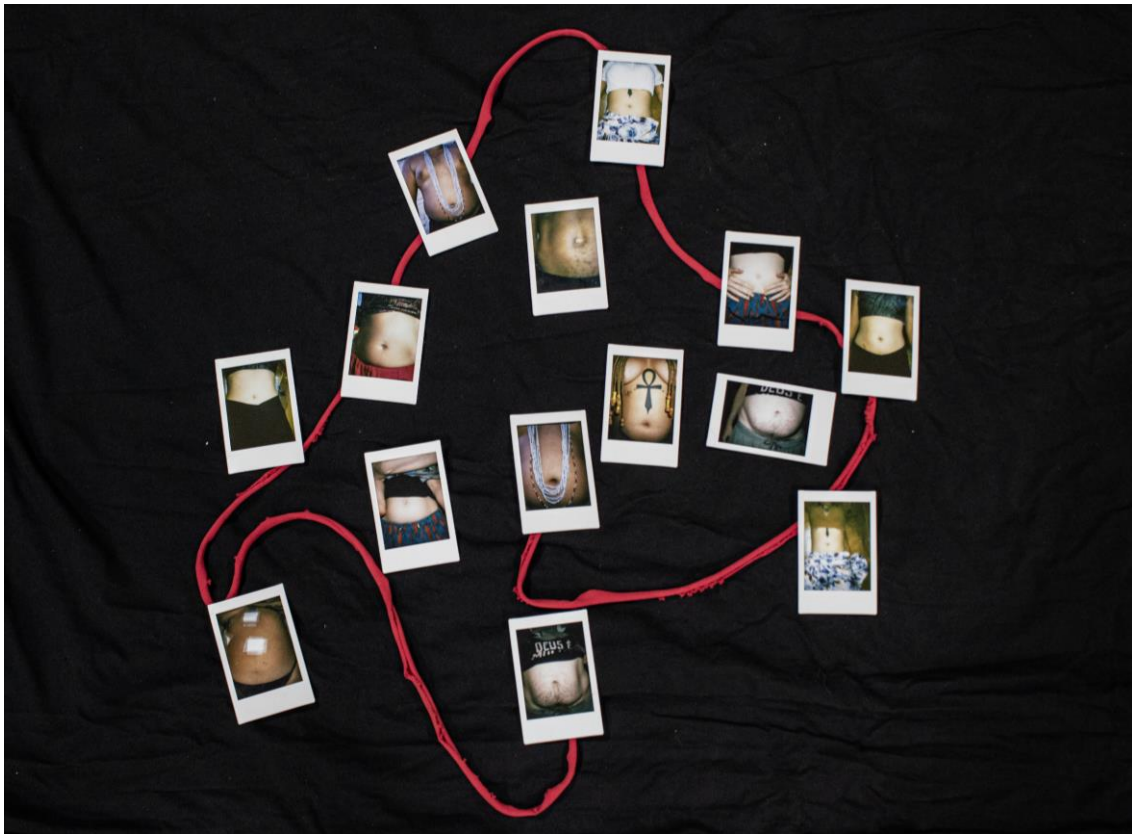


Fonte: Cybèle Verazaín, Lara Sorbille e Vitória de Moura Campos.

Em momento anterior, especificamente por volta de abril de 2024 eu iniciei uma pesquisa artística utilizando fotografias analógicas para investigar e registrar os umbigos que encontrava em meu cotidiano, fossem eles humanos ou presentes em outros espaços e corpos (árvores, por exemplo). Este processo criativo buscou estender a pesquisa para além do meu próprio corpo, e capturar tudo aquilo que pode representar um umbigo:

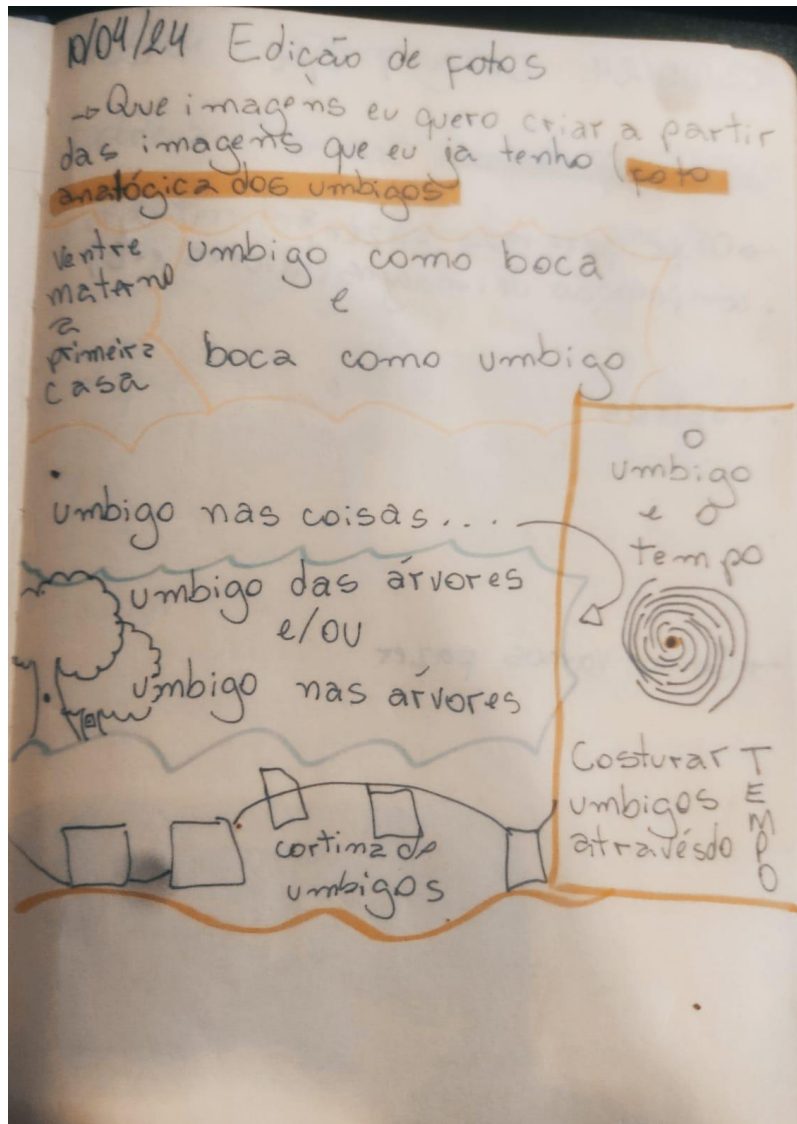
centralidade, conexão, cicatriz, alimentação, vitalidade, aspectos centrais da tradição do batuque de umbigada, que na verdade podem ser aspectos presentes em toda a natureza e nos seres vivos. Conforme eu me aproximava das pessoas, em sua maioria amigas e conhecidas, pedia para fotografar seus umbigos e iniciava uma conversa sobre o tema comentando do meu trabalho e buscando saber o que significava o umbigo para elas e quais eram suas crenças, memórias e rituais de acordo com seus próprios territórios. A pesquisa não teve um fim, os umbigos continuam sendo fotografados mesmo após a defesa do TCC e muitas possibilidades de desdobramentos de pesquisa a partir das fotos já tiradas são pensadas para sua continuação.

Figura 9: Fotoperformance “Corpo, território e memória”. Foto 4: mapa de umbigos.



Fonte: Cybèle Verazaín, Lara Sorbille e Vitória de Moura Campos.

Figura 10: caderno de anotação do TCC.



Fonte: autoral.

1.1.1.1 O BATUQUE - QUILOMBO

A tradição do batuque de umbigada é uma expressão que tem suas raízes diretamente ligadas aos povos *Bantu* da África Negra. Embora a tradição do batuque de umbigada tenha vários aspectos oriundos de várias culturas por conta de seu contexto social e histórico de miscigenação, os valores africanos foram os mais preservados. Tais valores podem ser reconhecidos através da cosmopercepção manifestada nos rituais da tradição, do nome de origem kimbundu (*Caiumba*), dos instrumentos e da memória do povo negro que a mantém viva. Essa prática, que envolve música, dança e um forte senso de comunitarismo, carrega elementos que são comuns em muitos povos *Bantu*. A umbigada, movimento central na dança, é um gesto que simboliza a fertilidade, a vida e a conexão, aspectos presentes nas tradições *Bantu*.

Neste panorama, Beatriz do Nascimento foi uma historiadora, professora, roteirista, poeta e ativista pelos direitos humanos de negros e mulheres. Ela aponta no seu trabalho intitulado “O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra” (1985) que o termo “quilombo” a partir de uma perspectiva histórica, mostra que existem semelhanças nas experiências africana e brasileiras que caracterizam a organização e a resistência desses grupos contra a colonização e a escravidão durante os séculos passados. A autora enfatiza que o quilombo teve um caráter institucional nas cidades *Bantu* durante a época da invasão dos colonizadores portugueses (Nascimento, 1985, pág 41). A autora explica como este processo de aquilombamento surgiu em vários pontos do continente Africano, sobretudo na parte centro-ocidental pelo povo conhecido como Imbangala/Jaga (Nascimento, 1985, pág 43 - 44). Ao decorrer do tempo, os quilombos se espalharam pelo território brasileiro, e aos poucos foram atualizando seu modelo inicialmente angolano para ganharem aspectos específicos da diáspora brasileira, para se tornar um instrumento ideológico de luta contra a opressão verdadeiramente combativo que provocou várias revoltas armadas durante os séculos XVI e XVIII.

Tanto a *Caiumba* quanto o quilombo são duas formas que expressam a luta pelo reconhecimento dos negros e da participação social e cultural que promove a memória viva da ancestralidade durante muitas décadas. Para a autora, o quilombo representa um elemento muito importante no processo de reconhecimento da identidade afrobrasileira para uma forte autoafirmação racial que promove um reposicionamento teórico a fim de ultrapassar os preconceitos e estereótipos enraizados na estrutura da sociedade brasileira.

Assim, ela aponta:

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 ao qual os negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural (Nascimento, 1985, p. 48).

Nessa mesma perspectiva, Antônio Bispo dos Santos, mais conhecido como Nêgo Bispo, (1959 - 2023) foi um quilombola, poeta e filósofo brasileiro, e em seu livro “a terra dá, a terra quer” (2023) elabora de maneira poética e potente sobre como estamos vivendo nos dias atuais. Nêgo Bispo articula questões sobre a ancestralidade de povos tradicionais como os quilombolas e as diversas epistemologias e modos de vida que coexistem nos dias de hoje, oferecendo uma perspectiva crítica sobre a colonialidade e sobre o espaço acadêmico formal. Sendo assim, dentro do paradigma da afrocentricidade (Molefi Asante, 2014) se pode utilizar o conceito de agência (2014, pág 4) para caracterizar o trabalho de Bispo que usa de seus relatos e relatos familiares para desenvolver seus argumentos e posições. O autor critica a colonialidade, (2023, pág 21-22) dizendo que essa faz parte de uma cosmovisão humanista Ocidental, para se posicionar enquanto quilombola, ele se identifica a partir de uma postura contracolonial no sentido de entender seu próprio modo de vida. Neste caso, Bispo argumenta que toda política é um instrumento colonialista e os quilombolas não possuem políticas, mas sim modos de vida.

Enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos. Nós somos os diversos, os cosmológicos, os naturais, os orgânicos. Não somos humanistas, os humanistas são as pessoas que transformam a natureza em dinheiro, em carro do ano. Todos somos cosmos, menos os humanos. Eu não sou humano, sou quilombola. Sou lavrador, pescador, sou um ente dos cosmos. A cosmofofia é a grande doença da humanidade. (Santos, 2023, pág. 29)

Em face destas perspectivas, daremos continuidade á descrição da tradição do batuque de umbigada, utilizando-as como ferramentas de interpretação, que nos ajuda a entender melhor como os valores e as práticas ancestrais influenciam o modo de vida das pessoas praticantes dessa tradição. Que seja no quilombo ou no batuque de umbigada, se pode perceber que existem elementos fundamentais que são oriundos do Berço Civilizatório Meridional (África Negra), que será comentado posteriormente. As maiores festas onde o batuque de umbigada são celebradas nos dias de hoje são as festas de São João e as festas de São Benedito. Desde o início da escravidão no oeste paulista já havia uma

proximidade das irmandades negras com o batuque de umbigada. Então, podemos pensar que no caso de São Paulo desde o fim do séc. XVIII existe essa aproximação. Todavia, é importante enfatizar que o batuque de umbigada não tem vinculação formal com nenhuma religião.

Agora Vai Endireitar⁵

Um dia desse passado eu passei em Piracicaba (2X)

Tinha nego reclamando “Tem noite que eu num durmo” (2X)

Agora vai endireitar (2X)

Tietê tem quarteirão,

Capivari guarda noturno (2X)

No ano passado (2023) estive em Piracicaba para celebrar a festa de São João no sítio Soledade, onde seu Pedro Soledade abre as portas do seu lar para receber os batalhões de batuqueiros que vêm dos arredores para festar. Seu Pedro é um importante mestre da *Caiumba*, que perpetua esta prática há décadas. No seu sítio, lugar onde moram várias outras pessoas, a festa do batuque de umbigada aconteê há mais de um século, anualmente. O lugar, assim como seu Pedro Soledade, é um ponto de referência para todos os batuqueiros e batuqueiras. Tratarei de relatar a festa mais adiante, no item 2.1 deste trabalho, para poder exemplificar ao leitor como geralmente ocorrem as festas de batuque de umbigada.

Para a realização deste trabalho evoco como referências as memórias dessa e de outras festas em que pude participar, além da consulta aos vídeos disponibilizados no youtube pelos batuqueiros(as) e/ou por instituições/espacos/pontos de cultura como o SESC, Casa de Batuqueiro Produções, Quintal da Dona Marta - Quilombo do Batuque.

Incluo também informações advindas de consultas às minhas tias Lili e Nenê e tio Fiico, além da mestra Daniela e mestres Vande e Junior. Estivemos constantemente conversando de maneira remota, via whatsapp, para realizar uma descrição das dinâmicas da tradição da *Caiumba*. Também recorro aos trabalhos acadêmicos que encontrei que possuem como temática a *Caiumba*/batuque de umbigada realizados por Antonio De Paula Junior, Emerson Feliciano Mathias e Lorena Faria. Ainda, faz parte fundamental das

⁵ Esta é uma moda de batuque de umbigada. É relevante, para esta pesquisa, mencionar o fato de que existe, na academia, uma carência de produções/pesquisas que envolvam as modas presentes no ritual da *Caiumba*. Lacuna esta que pode ser impulsionadora de outras pesquisas na área.

referências os Estudos da Performance e as reflexões sobre performance ritual, principalmente a partir de Richard Schechner, Leda Maria Martins e Diana Taylor. Da mesma forma, mobilizo autores como Aza Njeri e Katiúscia Ribeiro como quadro teórico para aprofundar os conceitos afrocentrados que permeiam a tradição. Embora a *Caiumba* seja de extrema relevância, ressalto que não são muitos os trabalhos acadêmicos sobre esse tema.

Nesse sentido, vejo como a contribuição acadêmica para o desenvolvimento de reflexões sobre o tema se faz necessária, pois permite ampliar o conhecimento e a valorização dessa expressão cultural no espaço acadêmico em específico, oferecendo uma conexão de saberes entre o campo acadêmico e o popular.

2 - UMBIGO COMO PERFORMANCE RITUAL

O batuque de umbigada é uma prática realizada no oeste paulista ou médio Tietê em cidades como Laranjal Paulista, que é de onde venho, Piracicaba, Tietê, Capivari e Rio Claro. Essa tradição de origem *Bantu*, que é um macro grupo étnico linguístico de África, especificamente de África central, engloba vários países como Congo e Angola, e conseqüentemente várias epistemes. A tradição possui muitos nomes. “Batuque” foi um termo genérico que os colonizadores utilizavam para se referir à qualquer prática africana que envolvesse tambor, mas nós temos nossa gama de diversidades e sabemos diferenciar um batuque do outro. O batuque de umbigada também pode ser chamado de tambú, que é o nome do maior tambor da tradição, ou também de *Caiumba*, palavra originada do kimbundu que significa “encontro celebrativo”. António De Paula Junior, batuqueiro, filósofo, mestre e doutor em Educação com pesquisas voltadas à filosofia africana e afrodiaspórica, nos traz uma explicação sobre o significado da palavra *Caiumba*:

A palavra caiumba, termo utilizado pelos mais antigos membros dessa tradição, revela algo mais significativo para os seus praticantes, pois indica a celebração de um encontro ancestral. É uma palavra que tem origem no idioma e cultura kimbundu, portanto, trata-se de uma manifestação cuja celebração da vida e dos elos da comunidade é bastante valorizado (Paula Junior, 2020, p. 3).

Embora o batuque de umbigada seja uma tradição específica do oeste paulista, devido à grande difusão dos povos *Bantu* pelo território brasileiro, se pode notar a presença de danças de umbigada em diversas partes do país. Existe o jongo, que é uma espécie de simulação da umbigada, o côco de umbigada, o samba de roda baiano, o tambor de crioula etc. Para esses povos, o umbigo é considerado a sua primeira boca, um canal tanto de alimentação física quanto de alimentação espiritual. Os umbigos se encontram para celebrar a vida. Os povos *Bantu* foram os primeiros povos escravizados trazidos de África no séc. XVI para o Brasil. Nessa época (séc. XV e XVI) havia a escravidão mercantil no continente africano exercido pelos europeus. E é nesse contexto que a *Caiumba* passa a existir, sendo umas das expressões diaspóricas brasileiras mais antigas que se tem conhecimento. Segundo o diretor teatral e professor Zeca Ligiério:

Estima-se que entre o começo do século 16 e a segunda metade do século 19 quatro milhões de africanos foram transportados como escravos no Brasil. Desse número, a maioria esmagadora era de origem Bantu, cujas matrizes culturais residem no antigo reino do Congo plantado no centro

oeste da África negra e cujos domínios se estendiam por Angola, Gabão, República dos Camarões, Matamba e chegando até o oeste de Moçambique e o norte da África do Sul. Os habitantes dessas regiões foram trazidos em maior número em quase todos os ciclos de importação de escravos durante mais de três séculos de tráfico negreiro. Bem antes mesmo da descoberta das Américas, no começo do século 15, Portugal havia dado início à captura e transporte de cativos africanos para serem usados em seu próprio país, seguido, imediatamente, pela Espanha. Calcula-se que na época dos descobrimentos, ambos os países já tinham sob seus serviços milhares de africanos que eram utilizados tanto nas plantações como para serviços domésticos (Ligiério, 2011, p. 136).

Nessa mesma perspectiva, ao citar Maria Helena Machado, Emerson Feliciano Mathias, graduado em Licenciatura em História pela Universidade Nove de Julho, Uninove, discorre:

Segundo MACHADO (2004), os africanos trazidos como escravos até 1850 eram provenientes da África Ocidental e Central (região de Angola, Congo e Benguela), desembarcaram no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, que se caracterizava por possuir uma escravidão urbana predominantemente composta de africanos. Muitos escravos que chegaram ao Rio de Janeiro foram trazidos para a Província de São Paulo, Vale do Paraíba e região de Campinas para trabalhar nas fazendas de açúcar e café. Slenes, afirma que se a escravidão era africana no Sudeste, ela era banto, pois, até meados do XIX, os escravos trazidos para esta região do país, provinham de diferentes grupos étnicos da África Central (Angola) e Oriental, porém, aparentados linguisticamente (...) Slenes também sugeriu a formação de uma identidade africana, pan-banto, construída por estes homens e mulheres escravizados que, no contexto da escravidão, e como forma de resistência a ela, construíram uma identidade inclusiva, que começava a tomar forma na travessia do calunga, do mar, dando origem a uma primeira reconstituição de identidades, que forjava novos laços de pertencimento e de família, que era de ser malungo. Aqueles que atravessavam a grande prova do desenraizamento, eram obrigados a renascer no novo mundo, reconstruindo laços, inventando e valorizando novos códigos de pertencimento (Machado, 2004, p. 77 *apud* Mathias, p. 6).

Na cosmogonia *Bantu*, a *Caiumba* através de sua celebração, contempla o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, transcendendo a dicotomia entre esses mundos, do material e do espiritual. Assim, o mundo material e o mundo espiritual são compreendidos como complementares, que se conectam por intermédio do toque dos tambores. A tradição não está diretamente ligada com alguma religião em específico, mas a espiritualidade é constantemente abordada, pois essa é a percepção dos povos de onde se baseia a dança-rito. Me atrevo a dizer que todas as culturas de África e sua diáspora possuem algum nível de vinculação espiritual.

Dentro da cosmogonia *Bantu*, há uma filosofia chamada *Ubuntu*, que podemos encontrar dentro das práticas da *Caiumba*. A máxima dessa filosofia é “eu sou porque nós

somos”. A filosofia *Ubuntu* promove a ideia de que o lado individual dos membros da *Caiumba* está intrinsecamente ligado à comunidade. Na *Caiumba*, essa filosofia se desdobra de maneira tangível, onde a celebração coletiva não é apenas um evento cultural, mas um ato que incorpora os princípios fundamentais do *Ubuntu*. A conexão entre os participantes, a partilha de experiências, a comida, a celebração da vida em si refletem a correlação entre os membros da comunidade, formando um tecido social coeso. Segundo o batuqueiro Antonio de Paula Junior:

A cosmopercepção bantu indica a capacidade de acolhimento e o fortalecimento da vida em comunidade, e junto com a filosofia do ubuntu são uma alternativa contrária ao projeto de dominação e exclusão. Para o ubuntu as diferenças entre as pessoas são complementares, o que contribui para o conhecimento e a integração do ser. O ubuntu através da caiumba é uma possibilidade de continuar sendo, aprendendo e ensinando efetivamente a ser, a ter vida num mundo de destruição (Paula Junior, 2020, p. 9).

2.1 A FESTA DO TAMBÚ

Lá no sítio Soledade, os batalhões de batuqueiras (os) vão chegando em horários variados ao decorrer do dia no espaço onde vai acontecer a celebração. Pouco a pouco vão chegando com seus *ngomas*⁶ que são colocados em volta da fogueira para que se aqueçam e se afinem. Quando os tambores são colocados junto à fogueira para se aquecerem, renovam a nossa energia com o sagrado, iniciando desde esse momento a sensibilização e o encontro com a ancestralidade.

Com ancestralidade, me refiro à ligação que uma pessoa, comunidade ou grupo tem com seus antepassados, tradições, cultura e história. É uma fonte de conexão com nossos antepassados, onde realizamos a manutenção de práticas, valores e saberes. Leda Maria Martins é uma importante pensadora dos movimentos negros, incluindo teatro, literatura e performance e foi a grande responsável pela vinda dos Estudos da Performance para o Brasil, na medida em que vincula a performance aos saberes do corpo negro. Segundo Martins:

No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma importante concepção filosófica e metafísica africana, a ancestralidade que "constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e

⁶ Como explicado no capítulo anterior, *ngoma* significa “tambor” na língua kimbundu.

indissolúvel cadeia significativa ... " (Padilha, L. 1995) A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (Martins, 2003, p. 78).

A autora ainda discorre mais sobre a concepção de ancestralidade, refletindo sobre significados e potencialidades:

Segundo Ngugi wa Thiong'o (1997: 139), na cosmovisão africana: "nós que aqui estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva" (Martins, 2003, p. 78).

Ante tal perspectiva, Nêgo Bispo nos mostra que o mundo colonial se caracteriza por uma ruptura com a natureza e as práticas tradicionais, resultando em uma cosmofobia presente nas cidades. Essa atitude pode ser compreendida como uma característica das sociedades eurocristãs colonialistas, originada justamente dessa desconexão com o ambiente natural. Assim, o autor cria o conceito de contracolonialismo, que é uma forma de resistência que preserva e fortalece os modos de vida ancestrais oprimidos pelo colonialismo. Ele subverte a lógica colonial ao revitalizar as culturas tradicionais e práticas ancestrais, mantendo a conexão com a natureza e as tradições. Ao nomear essas práticas como contracolonialismo, busca-se enfraquecer a estrutura colonial e reafirmar modos de existência ligados aos saberes originários não ocidentais.

O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraquecemos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo (Santos, 2023, p. 58).

Logo, o autor enfatiza a cosmofobia para criticar a visão dominante, que não reconhece e apaga outros modos de vida:

A cosmofobia é responsável por esse sistema cruel e de extração desnecessária. A cosmofobia também é responsável pelo lixo. Por que existe tanto lixo? Porque as pessoas acumulam mais do que o necessário. O desperdício é um resultado da cosmofobia. A cosmofobia é a necessidade de desenvolver, de desconectar, de afastar-se da originalidade. A cosmofobia é a mesma coisa que o pecado original. E tudo o que é original assusta o eurocristão monoteísta (Santos, 2023, p. 27).

Pode-se perceber que na cosmovisão africana, a tradição é uma coisa importante para manter a comunidade. Isso quer dizer, através da tradição os africanos e os afrodescendentes transmitem seus valores e seus costumes às suas próximas gerações, que podem ser feitos a partir de iniciações, rituais e etc. Nessas comunidades, se pode ver que nas práticas culturais, a performance é um elemento essencial para expressar esses valores. Assim, o caráter ritual que a Caiumba carrega com performances rituais, expressam um valor simbólico muito grande. Lembrar de nossos ancestrais é lembrar o porquê nós continuamos, há séculos, nos reunindo para realizar a mesma performance. Segundo Richard Schechner, estudioso da performance:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar (Schechner, 2003, p. 27).

A performance, em sua essência, é uma forma de expressão que transcende as barreiras do tempo e do espaço, como sugerem Schechner e Leda Maria Martins em sua obra 'Performances do Tempo Espiralado, Poéticas do Corpo - Tela' (2021). Performances são ações cotidianas, artísticas ou ritualísticas exercidas reiteradamente por grupos ao longo do tempo, passando de geração em geração, de pessoa em pessoa, atuando como um meio de comunicação universal, e com uma temporalidade que foge da concepção linear normalmente seguida em culturas ocidentais e ocidentalizadas. A performance excede uma exibição ou uma apresentação, incorporando um vasto espectro de significados culturais, históricos e sociais.

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (Martins, 2003, p. 79).

No contexto das tradições afro-diaspóricas, a performance pode ser um ato de resistência e preservação, um elo vital que conecta o presente aos ancestrais e perpetua identidades culturais através das gerações.

Nota-se o caráter ritualístico que a Caiumba carrega em seu ato de ser performance, como aqui reflito. A Caiumba, mais que uma dança ou um canto, é uma manifestação viva de memória coletiva e identidade cultural. Cada movimento, cada canto e cada gesto são carregados de significado, refletindo filosofias, histórias e valores transmitidos de geração em geração.

Essas performances carregam um valor simbólico imenso. Elas são um testemunho do passado e uma reafirmação contínua de presença e resistência cultural. Através da Caiumba, recordamos nossos ancestrais, honramos suas lutas e celebramos suas conquistas. Esse ato de lembrança não é apenas um tributo ao passado, mas também uma forma de manter viva a chama da tradição, garantindo que ela continue a iluminar nosso caminho.

A memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, uma extensão ilustrativa de um conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente rerepresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural. [...] O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribando, revisando, o que representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (Roach, 1995: 46-47 apud Martins, 2003, p. 82)

Ao performar a Caiumba em cada um de seus gestos e cantos, revivemos e reinterpretamos uma herança ancestral, reafirmando nossa identidade e pertencimento a uma comunidade maior. Este ritual de lembrança é, portanto, uma prática vital para a continuidade da tradição. Há séculos, continuamos a nos reunir para realizar a mesma performance, não apenas como um ato de celebração, mas como uma conexão com nossas raízes e um compromisso com nossos ancestrais. Retomando a crítica de Diana Taylor apresentada no início desse trabalho sobre o patrimônio cultural intangível e suas formas vivas de transmissão, cito Leda Maria Martins:

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (lieux de mémoire), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (milieux de mémoire), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes. As performances rituais [...] são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo (Martins, 2003, p. 69).

Os ritos exercidos na Caiumba são feitos de comportamentos que se restauram e repetem, se atualizando há séculos, sendo passados de geração para geração. Para Schechner (2003, pág. 27), comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. Ainda segundo o autor, (2003, pág.29), importante pensador dos Estudos da Performance, que

alinha antropologia e artes, os comportamentos se restauram em diferentes tipos de performance, que podem acontecer: na vida diária, nas artes, nos esportes, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais sagrados e seculares e nas brincadeiras. Ou seja, diferentes práticas existentes nessas dimensões operam através de comportamentos que se repetem ao longo do tempo.

A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisita o ato reencenado (Martins, 2003, p. 81).

De acordo com Schechner (2002) “Rituais são uma forma de as pessoas se lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ação.” (pág 45) Essa reflexão se alinha com o pensamento de Paula Junior, que reflete sobre corpo, território, identidade e memória:

Essa base existencial tem o corpo também como território, um território subjetivo em comunidade; sendo assim, é um campo epistêmico portador e transmissor das narrativas existenciais. O escravizado na diáspora tem no seu corpo o território da memória. A sua organização passa por redesenhar esse corpo, do não-ser determinado pelo opressor, como o ser de si no movimento que se realizará na sua re-existência. A celebração da memória pela tradição oral no comum dos seres que continuam sendo. Esse é o caldeirão fértil da cultura afro-brasileira, a panela do encanto, no qual os saberes e sabores alimentam corpos plenos que, apesar das agruras, não esquecem quem são; aliás, as dificuldades se tornam o caminho das respostas diante do destino que se descortina (Paula Junior, 2020 p. 7).

Figura 11: Fotoperformance – “Corpo, território e memória”. Foto 5: umbigo espiralado



Fonte: Cybèle Verazaín, Lara Sorbille e Vitória de Moura Campos

2.1.1 MAIS SOBRE OS ATOS PRESENTES NA *CAIUMBA*

Para exemplificar melhor os atos que se restauram ritual e performaticamente em cada realização da Caiumba, trago mais apontamentos sobre os detalhes de sua realização. Os participantes dessa tradição geralmente utilizam roupa branca e vermelha: os homens geralmente utilizam camisa/blusa vermelha e calça branca; e as mulheres geralmente utilizam camisa/blusa vermelha e saia branca. A saia e a calça como vestimenta são a maneira que os mais velhos nos ensinaram para que se tenha a menor exposição do corpo, como sinal de respeito. A cor da roupa foi uma opção estética do grupo de algumas cidades da região há décadas atrás, não se pode afirmar motivos religiosos nesta escolha, pois entre os batuqueiros existem pessoas de religiões variadas. Antigamente outras cores eram usadas, como constatarem vídeos e imagens antigas. Os batuqueiros e batuqueiras

usavam vestimentas coloridas, lenços, adornos, brincos e colares diversificados. Mesmo em um tempo mais recente se pode ver em alguns locais a utilização de outras cores, como por exemplo a cidade de Tietê que costuma usar as cores branco e azul. As cores amarelo e branco já foram utilizadas, e mais antigamente ainda, a camisa xadrez era utilizada. A padronização das vestimentas também serve para que o grupo possa se destacar em grandes eventos e/ou apresentações. Coincidentemente, existem outras tradições como o jongo de piquete que usam vermelho e branco. Mesmo que haja a uniformização das roupas dos batuqueiros, é comum ver pessoas, geralmente convidadas, vestindo roupas de outras cores para bater.

Figura 12: Cartaz da festa de São Benedito da cidade de Tietê⁷ (2022)



Fonte: página da Prefeitura da Cidade de Tietê.

A comida vai sendo preparada, o povo conversa bebe e ri. Ao cair da noite, nas chamadas horas grandes, que são conhecidas como portais de conexão entre o mundo material e o mundo espiritual, momentos esses em que a conexão ancestral é mais

⁷ Disponível em: <https://www.tiete.sp.gov.br/7047-154-festa-de-s-o-benedito-de-tiet-batuque-umbigada.php>. Acesso em 03, nov de 2024.

acentuada, nós nos unimos no terreiro do sítio ou no espaço onde a celebração vai acontecer, damos as mãos e rezamos. Os (as) mestres (as), que são batuqueiros (as), que ocupam papéis de lideranças e/ou organização, sempre se preparam espiritualmente para os encontros, cada qual com sua crença. A oração inicial é feita há alguns anos para que as demais pessoas do grupo e pessoas convidadas entendam que se trata de um encontro celebrativo, onde a espiritualidade se faz presente independentemente da religião. Então, o batuque de umbigada/Caiumba é iniciado com uma oração, pois instaura o sagrado na celebração e demonstra o respeito aos nossos antepassados que já se encantaram, ao mesmo tempo que pede proteção aos que estão presentes. Segundo Schechner,

Uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados, o próprio ato de entrar no “espaço sagrado” tem um impacto sobre os participantes. Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados (Schechner, 2012, p. 70).

A oração do Pai Nosso e da Ave Maria são as mais comuns por estarem no campo da compreensão e aceitação da maioria das pessoas envolvidas.

Figura 13: Oração. Tambú no sítio Soledade, Piracicaba - SP (2018)



Fonte: BONIFACIO, 2018.

Após a reza, os que vão cantar as modas e tocar os instrumentos se posicionam no terreiro. As modas são canções do batuque que narram a história e vivências da comunidade e seus valores. Podem ser improvisadas no momento ou não. É recorrente

que as modas de batuque abordem questões sociais como o racismo, a dinâmica entre a comunidade batuqueira, relações conjugais etc.

As letras no seu início versavam sobre temas do cotidiano dos escravos, como no jongo, marcavam 'pontos' (onde outro batuqueiro teria que decifrar o enigma e responder com outro), podiam ser utilizadas como forma de diversão ou para organizar fugas e sublevações. Esse método era utilizado para ludibriar seus senhores nas festas realizadas nos terreiros das fazendas. Na atualidade as letras falam sobre o racismo e o preconceito que todos os descendentes sofreram e sofrem, também relatam histórias de amor e do cotidiano do trabalhador da roça, mas o ponto forte são os problemas sociais vividos pelos escravos no passado e hoje o afrodescendente. Existem as modas e os elogios no batuque de umbigada. A moda é um gênero musical, constituída por versos que aludem assuntos variados. Constituem a parte musical propriamente dita durante o batuque. Os elogios são cantigas de desafio e ironias ou exaltação sobre um modista oponente, entoadas com acompanhamento apenas do guaiá, pois ocupam o tempo em que os tambores estão aquecidos e afinados ao pé do fogo. A interação em série de oponentes durante o elogio é denominada carreira, referindo-se a quantidade de desafiantes. Alguns batuqueiros revelam que a música caipira e sertaneja na região do Oeste Paulista surgiu do batuque de umbigada (Feliciano Mathias, s/d, p. 6).

Não Adianta Ser Honesto

Não adianta ser honesto

E nem ofenda meu mundo (2X)

Quando a pessoa é sem vergonha, tem mais valor nesse mundo (2X)

Ai ai ai meu deus, veja quanta ingratidão que tem no mundo

Quando um homem é trabalhador, toma nome de vagabundo (2X)

São os instrumentos tambú, um tambor robusto feito de tronco de árvore escavada em seu interior; quinjengue, um tambor de formato afunilado e de som mais agudo; e matraca, que são dois pedaços de madeira que são repercutidos no corpo do tambú. São três instrumentos que conformam uma única percussão. Os tambores têm um papel fundamental na Caiumba, pois propiciam um elo entre os que vão cantar e os que vão dançar.

Figura 14: Batuqueiros(as) cantando moda e tocando os instrumentos. Tambú no sítio Soledade, Piracicaba – SP (2018)



Fonte: BONIFACIO, 2018.

O tambú é o tambor maior, a tradição também leva o nome desse instrumento. O tambú é o instrumento que faz as improvisações, que é responsável por materializar as sonoridades que sutilmente envolvem os corpos dos que estão presentes e promove a ligação entre o mundo material e o mundo espiritual. Embora possua esse formato robusto e de som grave, por se tratar de uma tradição matriarcal, o tambú é associado à uma grande mãe que rege a tradição.

Quijengue, também conhecido como mulemba, é o tambor que acompanha o tambú, o qui-jengue fica apoiado no corpo do tambú. Junto com a matraca, o quin-jengue vai dar a base para que o tambú possa improvisar. Esse instrumento possui uma variedade de toques dentro das modas do batuque, podendo variar de moda para moda, e da habilidade de quem o toca. O quin-jengue representa o pai que acompanha a mãe, falando um pouco mais, fazendo variações de “falas” (toques, velocidades rítmicas).

A matraca, segura o ritmo da moda. Se a matraca muda de ritmo, toda a moda muda de ritmo. A matraca é como se fosse uma criança que está aprendendo a falar, possuindo caráter repetitivo. Também há a presença de um quarto instrumento, o guaiá, uma espécie

de chocalho de metal, podendo ser feito em algumas ocasiões de madeira, com sementes em seu interior, normalmente o guaiá fica na mão dos mestres e mestras da tradição quando estes(as) vão cantar ou dançar. O batuque pode ocorrer sem a presença do guaiá, pois eles não necessariamente compõem a estrutura rítmica da moda de batuque, porém ele ajuda a manter a cadência da moda. Esse instrumento acompanha as modas, mas segundo os mais velhos também possui uma função mística, que é equilibrar as energias e também a harmonia dos tambores.

Figura 15: Instrumentos ao redor da fogueira (2018)



Fonte: KISMIMOTO, 2016.

Os que vão dançar também assumem seus postos: homens formam uma fileira de um lado do terreiro e mulheres formam fileira de outro lado, tendo aí duas linhas paralelas. Em seguida, com o início do toque dos tambores, a fileira dos homens avança dançando até encontrar a fileira das mulheres, fazem uma saudação e logo voltam dançando de costas para seus respectivos lugares. Depois é a vez das mulheres se deslocarem até os homens para fazerem suas saudações. Uma vez que as mulheres retornem aos seus lugares, as duas fileiras avançam simultaneamente até o meio do terreiro e começa a umbigada. O umbigar consiste no ato de uma pessoa dançar com a outra, tocando os

umbigos. Ao umbigar, estabelecemos uma troca de energia entre o ventre feminino e o ventre masculino. A complementaridade entre homem e mulher é um fator importante para a prática, pois é a partir daí que vem a continuação da vida.

Amor de Mãe

Amor de mãe, amor maior não há (2X)

Ventre materno a primeira casa, umbigo a primeira boca (2X)

Figura 16: Festa do tambú, Tietê – SP (1998)



Fonte: BONIFACIO, 1998.

Antigamente, cada par podia dar três umbigadas, e depois trocava de par. Parentes também não costumavam umbigar entre si. As crianças e os mais jovens não podiam umbigar, a umbigada era realizada geralmente por pessoas de aproximadamente 40 anos pra cima. Essa proibição aconteceu porque os mais velhos temiam as represálias dos maus entendedores, como a polícia, que consideravam a tradição inapropriada, com apelo sexual. Para Emerson Feliciano Mathias,

Existe um ditado entre os batuqueiros; “O batuque de umbigada é a única exclusão

que deu certo”. essa frase é devido à perseguição que a polícia a mando da elite cafeeira no início do século xx até meados dos anos 50, realizou contra todos os grupos de batuque da região do Oeste Paulista, principalmente capivari, piracicaba, Tietê e Rio Claro. Os batuques só podiam ser realizados fora da cidade, ou seja, na periferia por serem considerados lascivos e contra a ordem e a moral da sociedade. Devido a esse fator o batuque de umbigada se manteve praticamente intacto, não sofreu muitas mudanças na sua forma original (Mathias, s/d, p. 12).

Essas diferentes perspectivas temporais de um ritual são refletidas por Schechner da seguinte maneira:

Na verdade, os rituais e processos rituais representam uma tensão entre novo/velho, conservador/inovador. Embora muitos rituais sejam duradouros e proteção do status quo, muitos deles evoluem e mudam. O próprio processo ritual encoraja a inovação através da abertura de um espaço e tempo para a antiestrutura (Schechner, 2012, p. 89).

Atualmente existe muita circulação de informação em formato de livros, vídeos, apresentações e cartilhas, como exemplificado pela cartilha intitulada “Criança pode umbigar? sim! - aprendendo com o batuque de umbigada paulista (2022), de Lorena Faria, que explica o verdadeiro significado da umbigada. As crianças umbigam, até uma certa idade simulam a umbigada com o tocar de mãos, e depois começam a umbigar de fato. A quantidade de umbigadas entre cada par também pode variar, e assim vai conforme a moda é cantada.

Figura 17: Foto de capa da cartilha “Criança Pode Umbigar? Sim!”, 2022, foto 1.



Fonte: FARIA, 2022.

Figura 18: Foto de capa da cartilha “Criança Pode Umbigar? Sim!”, 2022, foto 2.

ÁFRICA: BERÇO DA HUMANIDADE

Você sabia que a África não é um país, e sim, um grande continente formado por 54 países? Há milhares de anos, foi no continente africano que surgiram os primeiros ancestrais da humanidade. Foi também de lá que nossos ancestrais seguiram para povoar outros continentes.

Rica em conhecimentos de todas as áreas, como Matemática, Filosofia, Medicina, História, Letras e Artes, a África abriga as primeiras universidades e centros culturais do mundo. A Kaiumba, como era chamado o batuque de umbigada pelos nossos antepassados, surgiu na região africana onde ficam atualmente a Angola e os dois Congos.

COLORIR: Identifique no mapa os três países onde surgiu o batuque de umbigada e faça um colorido bem bonito deles!



Fonte: FARIA, 2022.

Figura 19: Foto de capa da cartilha “Criança Pode Umbigar? Sim!”, 2022, foto 3.

BANTU

Bantu é uma palavra africana que nomeia um grande tronco linguístico do centro ao sul do continente africano. São muitos os povos que possuem línguas bantu, como os Bakongo, que vivem desde o sul do Gabão até Angola e também presentes nos dois Congos. A palavra *bantu* ainda pode ser entendida como o plural de 'ntu', e seu significado é "pessoas".

Alguns exemplos de línguas bantu faladas ainda hoje por cerca de 300 milhões de pessoas na África são: **Lingala, Kikongo, Kimbundu, Xhosa, Zulu e Chichewa.**

No Brasil, muitas tradições bantu seguem vivas, como a Congada de Minas Gerais, o Jongo em diferentes regiões, o Batuque de umbigada (ou Kaiumba) no interior de São Paulo, o Tambor de Crioula no Maranhão e a Capoeira Angola.

ACHA PALAVRA: Resolva o enigma e descubra o nome de uma língua bantu.



-wi



-mbi +n



-ta

Fonte: FARIA, 2022.

Compadre Com Comadre

Pra ser compadre com comadre

Precisa ter muito respeito (2X)

Aonde um compadre deita

outro não pode sentar (2X)

Quando morrer outro compadre, a ele vir a bitatá.

Antigamente, também, as mulheres apenas participavam na tradição no espaço da dança, mas isso mudou com a chegada de grandes batuqueiras como tia Anicide (in memoriam) que com sua voz, conquistou espaço junto aos homens que cantavam. Tia

Anicide foi uma batuqueira excepcional, que fez história cantando modas de batuque com versos fortes, e com uma voz inconfundível.

Se Luiz Gama Fosse Vivo

Se o Luiz Gama fosse vivo, ele chorava com muita razão (2x)

Porque foi ele que voltou com a liberdade,

Tem nego na cidade que ainda chora a escravidão (2X)

Tia Anicide gostava muito de cantar a moda acima, no batuqueiro Mário Pedroso. Essa moda, “Se Luiz Gama Fosse Vivo” remete à luta pela liberdade simbolizada por Luiz Gama, destacando que, embora a escravidão formal tenha sido abolida, as marcas de opressão e a busca por igualdade ainda persistem. Nesse contexto, o batuque de umbigada se reafirma enquanto expressão de resistência cultural e de afirmação da identidade afro-brasileira.

Igualmente como tia Anicide, veio a tia Mariinha, uma das primeiras mulheres a pedir licença para tocar o tambú. Com essas duas pioneiras, as mulheres da tradição tiveram seus caminhos abertos para dançarem, cantarem e tocarem. Os mais velhos da tradição aceitaram as mudanças propostas pela comunidade batuqueira, pois viram como era essencial para a continuidade da tradição.

A batuqueira, Professora Dra. Lorena Faria que possui experiência na área de Estudos Literários, Filosofia Africana, Estudos Culturais e Educação para as relações étnico-raciais, com ênfase em literatura, cultura africana, diversidade e interseccionalidade, em sua tese de doutorado intitulada “Corpos e vozes da matripotência - a palavra cantada por Anicide Toledo do batuque de umbigada de Capivari - SP na cosmopercepção do mulherismo africana” (2021) mostra que o batuque de umbigada deve ser entendido como uma forma de aquilombamento que concebe não apenas uma construção de um território geográfico mas como um movimento que constrói espaços que afirma a vida e a autopreservação das pessoas negras. Também, ela destaca o batuque de umbigada como uma forma de contar a história do negro a partir de uma consciência que busca sua autoafirmação identitária na herança da comunidade quilombista, pelo progresso da comunidade através de uma agência praticada pelas pessoas negras que assumem o comando da sua própria história.

Desse modo, Aza Njeri, professora doutora em Literaturas Africanas, pós- doutora em Filosofia Africana, pesquisadora de África e Afrodiáspora, e Katiúscia Ribeiro, mestra e

doutora em Filosofia Africana pela UFRJ, professora pesquisadora convidada da Universidade de Temple, na Filadélfia; no Departamento de Africologia e Estudos Afro-Americanos, no artigo intitulado “MULHERISMO AFRICANA: práticas na diáspora brasileira” (2019) similarmente entendem que o Mulherismo Africana é um pensamento afrocentrado que eleva e recupera os ganhos civilizacionais dos negros-africanos que estão tanto no continente africano quanto nas diásporas. Segundo as autoras, (2019, pág 596) essa perspectiva é considerada como uma nova vertente dentro do movimento e dos pensamentos dos negros brasileiros que é cunhada pelas autoras norte-americanas como Cleonora Hudson-Weems (2000), Nah Dove (1998), Katherine Bankhole (2009), na ideia de pensar a realidade dos(as) africanos(as) a partir de um paradigma ontológico que não tem como ponto de partida o pensamento ocidental.

[..] Pensar apenas pela via do gênero não dá conta da desintegração ontológica das mulheres pretas e de seu povo. A proposta do mulherismo passa por pensar o lugar dessas mulheres pretas a partir de nós e não nos nutrir de ideologias que, embrionariamente, não nos foram direcionadas. Não é possível reestruturar um Ser a partir da centralidade de experiências de outrem (Njeri; Ribeiro, 2019, p. 601).

Partindo dessa ideia, as autoras articulam o Mulherismo Africana ao pensamento afrocentrado que se insere dentro do Berço Civilizatório Meridional. Assim, se aponta:

[...] o mulherismo/mulherista baseia-se na compreensão da nossa mulheridade, com uma referência ao discurso E não sou uma mulher?, da abolicionista afroamericana Sojourner Truth, que questiona o lugar das mulheres negras nas lutas feministas do final do século XIX; e africana aponta para a nossa identidade cultural negra, que é ligada por uma memória cultural e espiritual localizada em África, como nos indica Cheikh Anta Diop (2014). Com esse pluricentista senegalês, e sua Teoria dos dois berços (DIOP, 2014), compreendemos que o matriarcado é característica presente no berço meridional (África) desde tempos imemoriais, e que, devido ao impacto dos inúmeros contatos conflituosos com o Berço Nórdico Patriarcal (Europa), ocorreu um apagamento do protagonismo feminino negro focando na submissão e subordinação destas (Njeri; Ribeiro, 2019, p. 598).

As autoras apotam o trabalho de Diop⁷ (2023) para mostrar que o matriarcado, com sua estrutura de filiação e organização social, faz parte de uma unidade cultural africana que atravessa gerações. Essa herança matrilinear, além de determinar a organização política e social de antigas civilizações africanas, também se perpetuou na ancestralidade dos povos afrodiaspóricos. Em suas diásporas, os descendentes africanos continuam a carregar valores e práticas matrilineares, conectando-se a uma identidade coletiva que resiste à tentativa de apagamento pela historiografia ocidental, reafirmando, assim, a

importância do matriarcado na formação de suas identidades culturais.

O matriarcado também governa na organização social dos Bantu da região central da África, [...] é evidente que o regime matriarcal é generalizado na África, tanto na Antiguidade quanto nos dias atuais (Diop, 2023, p. 82).

Lorena Faria articula o batuque de umbigada ao Mulherismo Africana como uma cosmopercepção do quilombo, como um princípio da ancestralidade que centraliza a família e que é compatível entre homem e mulher na colaboração pelas lutas emancipatórias. Assim, salienta-se o quanto o quilombo anda com o Mulherismo Africana e o quanto o Mulherismo Africana é quilombola.

[...] 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 (Faria, 2021 , p. 118-119).

A autora destaca que, mesmo que o funcionamento do quilombo mulherista do batuque de umbigada pareça uma coisa simples nas considerações das relações sociais estabelecidas entre os homens e mulheres através de sua manifestação, essa prática é incompreensível pelo pensamento ocidental que desconhece a configuração dos valores e das práticas africanas que estão vigentes na comunidade (2021, pág 119). Faria afirma que o batuque de umbigada praticado na região paulista desde muito tempo se considera como um modo de vida adotado pelos afrodescendentes brasileiros na coletividade (2021, pág 119). É por isso que geralmente essa manifestação cultural é mal interpretada pelo mundo exterior. Enquanto mulher negra batuqueira, entendo os aportes de Lorena como essenciais para poder pensar as relações estabelecidas dentro do batuque de umbigada através de uma epistemologia afrocentrada, e os diálogos que tensiona com outras epistemologias, valorizando o conhecimento ancestral e a cultura africana e afrodiaspórica.

Agora Sou um Passarinho

Num querem esquecer de mim

Eu pergunto o que que há (2X)

Me amarraram eu no tronco

“Resorveram” me soltar (2X)

Agora sou um passarinho

Eu quero ter asa pra mim voar (2X)

Assim vai toda noite adentro. Todas e todos batucam, cantam, dançam. As comidas e as bebidas são servidas durante a festa.

Hoje em dia, as mulheres tomaram grande espaço dentro da tradição onde inicialmente somente os homens podiam liderar e/ou coordenar. Quando perguntei à uma mais velha o porquê dessa divisão de gênero inicialmente estabelecida dentro da tradição, a mesma contestou dizendo que essa dinâmica de gênero vinha desde antes, de África. Na cidade de Tietê, Daniela Almeida está na liderança e coordenação do batuque da família Marçal. Tia Anicide e Dona Marta Joana eram a liderança na cidade de Capivari, com a passagem de tia Anicide, Dona Marta coordena sozinha. Na cidade de Rio Claro, a coordenadora é Tatiane. A cidade de Piracicaba mantém a liderança masculina com Vande batuqueiro, Junior e seu Pedro Soledade.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a perspectiva da luta e estratégia das mulheres pretas não elimina outros movimentos pautados contra o sistema colonial e patriarcal, mas se focaliza sobre os problemas essenciais do povo negro e leva em conta muitas dores que a comunidade negra sofreu durante muito tempo. Assim, o Mulherismo Africana visa uma perspectiva que afasta as mulheres pretas do lugar da violência de submissão no qual elas estão subordinadas e subalternas.

Quer dizer, o levante da mulher preta, ou seja, da sua comunidade serve de estímulo para a comunidade afrobrasileira, a partir da sua narrativa, da sua potencialidade e sua autodeterminação. O Mulherismo Africana é um propulsor, uma arma de luta que se posiciona contra a injustiça e a colonialidade. Para mulheristas, é importante que as mulheres pretas se unam para pensar o seu lugar de mulher dentro do sistema machista, e para questionar e combater as desigualdades de gênero e de raça na sociedade brasileira.

Figura 20: Tia Anicide e seu Pedro Soledade. Tambú no sítio Soledade. Piracicaba – SP (2018)



Fonte: BONIFACIO, 2018.

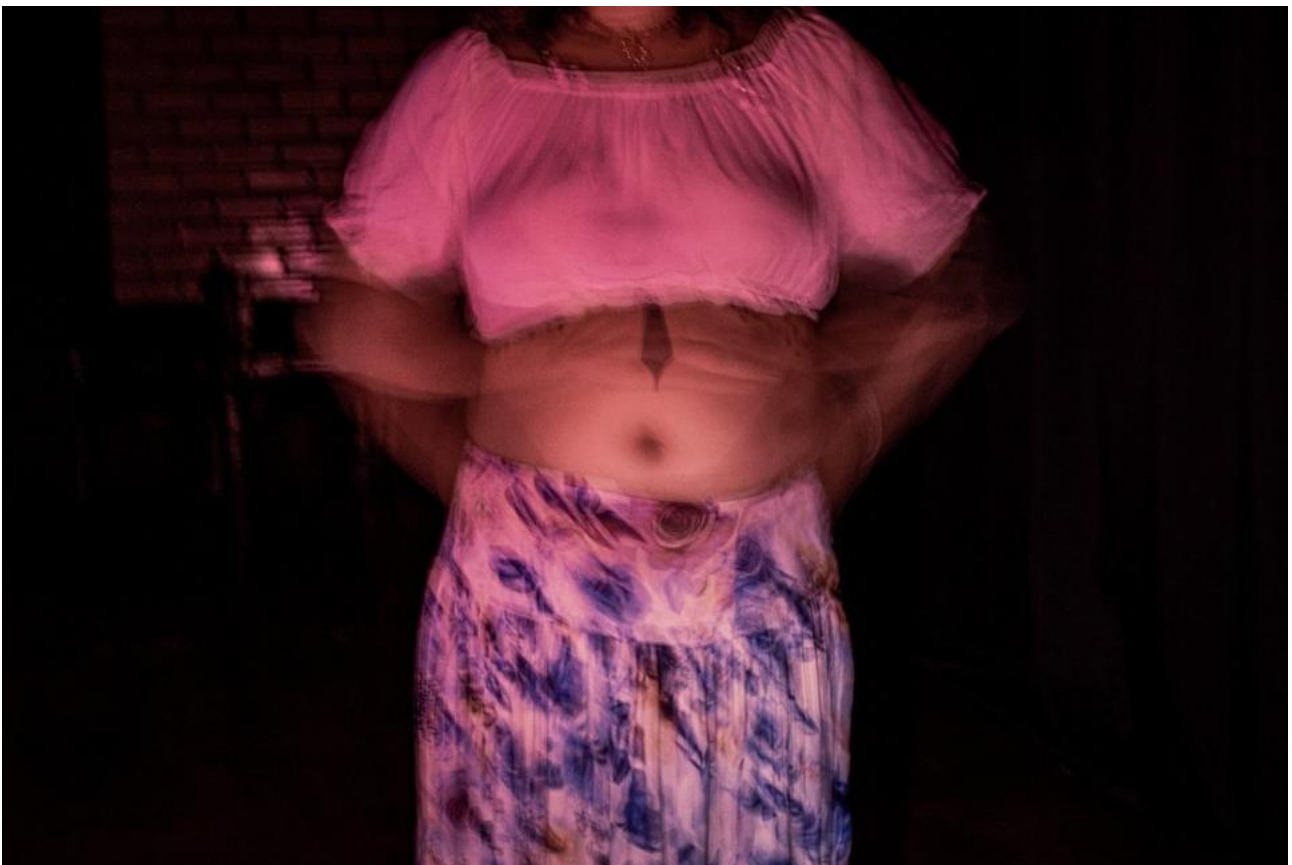
Segundo Paula Junior (2020, p. 13), a estética da umbigada coloca as diferenças em complementação, o masculino e o feminino que fecundam a possibilidade constante de um mundo para todos, alimentando a esperança do que virá, sem esquecer de enaltecer e agradecer o que já foi. No entanto, tal explicação não se refere ao tempo linear em uma reta perigosa que faz perder o sentido de ser; trata-se de um tempo espiralado que retoma o passado como tradição, mas lançando formas de energia que o alavancam e o projetam para a comunhão com o todo, uma imagem que funde céu e terra no equilíbrio que aproxima os vivos e os mortos, os homens e mulheres, sempre inaugurando algo de sentido para todos. Nesse mesmo sentido, Paula Junior e Leda Maria Martins compartilham uma visão do tempo como espiralado, onde passado e futuro se entrelaçam continuamente. Martins, citando Fu- Kiau Bunseki, reforça essa ideia:

Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Fu-Kiau Bunseki (1994:33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito (Martins, 2003, p. 79).

Portanto, a partir dessas teorias, compreendemos que a tradição da *Caiumba* em sua performance ritual, fomenta um espaço onde se manifestam as múltiplas camadas da ancestralidade africana e suas reverberações no tempo e no espaço, como Leda Maria Martins comenta a respeito das transmissões de saberes filosóficos, através dos rituais:

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada (the “twice-behaved behavior”, de Schechner), mas contribui, em si mesmo, a própria ação. Para Schechner (1994: 28), “o processo ritual é performance”, e, como tal, alude “não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensão através de várias fronteiras culturais e pessoais” (Martins, 2003, p. 69).

Figura 21: Fotoperformance – “Corpo, território e memória”. Foto 6: umbigo em processo ritual



Fonte: Cybèle Verazaín, Lara Sorbille e Vitória de Moura Campos.

3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, olhar para a *Caiumba* de maneira investigativa foi um grande desafio, pois estou inserida nesta tradição. Pesquisar sobre a tradição do batuque de umbigada também foi pesquisar sobre os aspectos históricos, culturais e sociais que constituem minha região e por consequência a mim mesma. Essa experiência é considerada como um grande caminho que tem várias ramificações teóricas e reflexões sobre memórias e saberes ancestrais, porém, a perspectiva escolhida para abordar esse tema foi a da performance e ritual, articulando com elementos ligados à herança cultural africana.

Os objetivos deste trabalho foram investigar a *Caiumba* como uma prática de performance ritual que manifesta a herança cultural africana no contexto afrodiaspórico brasileiro. A pesquisa se propôs a explorar como essa tradição, enquanto expressão cultural de resistência, articula-se com as memórias ancestrais e com os valores comunitários, de forma a preservar e transmitir saberes. Além disso, buscou-se entender o papel do corpo como lugar de conhecimento e memória, e o potencial da *Caiumba* para manter viva a coletividade e espiritualidade dos povos Bantu. Ao longo deste estudo, também foi possível conectar o saber popular com o acadêmico, promovendo um diálogo entre essas duas esferas de conhecimento. Em minha trajetória como pesquisadora pude perceber que todo o conhecimento que possuía antes de adentrar a academia é uma fonte de saber a ser reconhecida e pautada. A *Caiumba*, enquanto performance ritual e herança cultural africana manifestada no território afrodiaspórico brasileiro, não é apenas um tema de estudo, mas uma prática viva que me conecta às minhas raízes e às comunidades que mantêm essa tradição.

Assim, entendo que este estudo me dá a oportunidade de revisitar minhas próprias memórias familiares e as memórias de toda uma comunidade, refletindo sobre a importância do corpo como lugar de saber e testemunhar como práticas culturais como o batuque de umbigada carregam, em seus ritmos e gestos, a força da ancestralidade. Pude entender meu corpo dentro da academia como um corpo comunitário, que se orienta a partir de interesses de dimensões também comunitárias. Este percurso de pesquisa me proporcionou aprendizados imensuráveis.

Aprendi que a *Caiumba* é uma manifestação de resistência ao mundo colonial e de

fortalecimento comunitário, que carrega os valores de coletividade e espiritualidade dos povos Bantu. Além disso, percebi que as práticas culturais afro-brasileiras são formas vivas de preservar e transmitir saberes que possuo como repertório, mesmo diante das adversidades impostas pela modernidade e pela colonização que prioriza o arquivo como fonte de sabedoria. A *Caiumba*, assim como outras tradições afrodiáspóricas, reflete uma cosmo percepção que enxerga no coletivo uma potencialidade que valoriza os conhecimentos e práticas tradicionais.

Essa jornada também me fez perceber que a pesquisa sobre a *Caiumba* é uma forma de restituição, de devolver à tradição o reconhecimento que lhe é devido. Ao analisar e compartilhar essas práticas, espero contribuir para que essa tradição continue viva e seja compreendida em toda a sua profundidade epistemológica e sua importância na transmissão de conhecimento. Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, naturalmente tracei um caminho que acentuou meu posicionamento identitário dentro da academia ao abordar conceitos afrocentrados, e é um desejo poder seguir caminhos que proporcionem a continuação destas pesquisas que apenas se iniciaram neste trabalho.

Considero o futuro como pesquisadora como uma continuidade dos estudos interdisciplinares sobre a cultura e as práticas afrodiáspóricas. Pretendo seguir investigando como as práticas culturais afrodiáspóricas na América Latina e no Caribe, especialmente aquelas relacionadas à linguística, à antropologia, à história, e à gestão cultural, moldam identidades e modos de vida contemporâneos. Sinto que este é apenas o começo de uma trajetória que será marcada por muitas descobertas, diálogos e trocas, sempre ancorada no compromisso de dar voz e visibilidade às histórias que foram silenciadas e as culturas marginalizadas ao longo do tempo. A pesquisa sobre a *Caiumba* me mostrou que estudar África e suas diásporas através de uma perspectiva performática e ritualística é uma forma de entender o passado, refletir sobre o presente e imaginar futuros possíveis, conectados por raízes profundas e por saberes que transcendem o tempo-espaço.

REFERÊNCIAS

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade a teoria de mudança social**. (UCPA - União dos coletivos pan-africanistas). 2014.

BONIFACIO, Ivan (ed.). **Festa de Tambu em Tietê**: festa do batuque de umbigada. Acervo do Instituto Cachuêra. 1998. 1 vídeo (13:17) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BV3quGGV8JU&t=706s&ab_channel=IvanBonifacio. Acesso em: 20 set. 2024.

BONIFACIO, Ivan (ed.). **Tambu no Sítio da Família Soledade**: Piracicaba/SP. 103ª festa de Batuque de Umbigada. 2018. 1 vídeo (6:07). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CaZqF5TovNU&ab_channel=IvanBonifacio. Acesso em: 20 set. 2024.

CASA DE BATUQUEIRO. **Os Instrumentos do Batuque de Umbigada**. 2021. 1 vídeo (13:04). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AH6wbUYJ1jo&ab_channel=CasadeBatuqueiro. Acesso em: 10 maio de 2021.

D2, Marcelo. **O Filme - Assim tocam os MEUS TAMBORES**. 2021. Filme (37:57) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRyPN6oiPdM&t=1090s&ab_channel=MarceloD2. Acesso em: 15 maio 2024.

DIOP, Cheikh Anta. **A Unidade Cultural da África Negra**: Esferas do Patriarcado e do Matriarcado na Antiguidade Clássica. 1ª ed. São Paulo: Ananse, 2023.

FELICIANO MATHIAS, Emerson. **Contribuição Bantu Na Cultura Afro Brasileira, O Batuque De Umbigada Do Oeste Paulista**. Disponível em: https://www.academia.edu/19298555/CONTRIBUI%C3%87%C3%83O_BANTU_NA_CULTURA_AFRO_BRASILEIRA_O_BATUQUE_DE_UMBIGADA_DO_OESTE_PAULISTA. Acesso em: 20 set. 2024.

FARIA, Lorena. **Criança pode umbigar? Sim! Aprendendo com o batuque de umbigada paulista**. Cartilha educacional; ilustração Amanda Nainá. 1. ed. Capivari, São Paulo: Ed. da Autora, 2022.

FARIA, Lorena. **Corpos e vozes de matripotência**: A palavra cantada por Anicide Toledo do Batuque de Umbigada de Capivari-SP na cosmopercepção do mulherismo africana. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Uberlândia – MG, 2021.

FILOGENIO DE PAULA JUNIOR, Antônio. A caiumba: ética e estética bantu no oeste paulista. Artes filosofia, Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP. Artefiosofia, v. 15, n.28, p. 46- 65. Abril 2020.

FILOGENIO DE PAULA JUNIOR, Antônio. DOMINGAS, Yasa. **Território ancestral no terreiro da caiumba**: Sacralidade e espiritualidade bantu no oeste paulista. In: XIII ENANPEGE. 2019. Anais Geografia brasileira na ciência-mundo produção, circulação e

apropriação do conhecimento, São Paulo.

KARLSSON–UFRGS, Joselaine. **Mulherismo Africana e Feminismo**: Uma análise da construção epistemológica no âmbito da antropologia. In: XIII Reunião de Antropologia do Mercosul. Anais: GT 5, Feminismo negro e decolonial, Porto Alegre (RS) Julho, 2019.

KISMIMOTO, Alexandre. **Sudeste**: Batuques de terreiro. 2016. Associação Cultural de Cachoeira. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/183/sudeste--batuques-de-terreiro>. Acesso em: 20 set. 2024.

LIGIÉRO, Zeca. BATUCAR-CANTAR-DANÇAR: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 133-146, jan-abr. 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo - tela. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo e da Memória: os Congados. **O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Ano 11, n. 12. p.68-83 novembro 2003.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras, língua literatura**: limites e fronteiras n. 26, p. 63-81, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica*. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. **Currículo sem fronteiras**, v. 19, n. 2, p. 595-608, maio- agosto. 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 1ª ed. São Paulo: Ubu, 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Mauad Editora Ltda, 2012.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de Performance. **O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Estudos da Performance, UNIRIO, ano, v. 11, p. 17-24 2003.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Reis. BH: UFMG, 2013.

TAYLOR, D. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 91–103, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48489>. Acesso em: 5 nov. 2024.

**APÊNDICE – FAMILIARES, MESTRAS E MESTRES DA TRADIÇÃO DE CAIUMBA
REFERENCIADOS NO TRABALHO**

Silvia Helena de Moura Campos Vieira

Iracema de Moura Laurente

Antônio de Paulo Junior

Vanderlei Bastos

Anicide Toledo

Lorena Faria

Daniela Almeida

Rosalí de Moura Campos

Israel de Moura Campos Filho.