

Eu vim falar no pé: os corpo-paiás no moçambique de bastão da Cia. Kambaiá

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: ST 5 - Música e pensamento afrodiaspórico

Camila Pereira de Souza
Universidade Federal da Paraíba - Programa de Pós Graduação em Música
ca_pdesouza@yahoo.com.br

Resumo. Este texto tem como foco a análise de parte dos "saberes corpo-musicais" do moçambique de bastão, que se mostram a partir do tilintar dos *paiá*, chocalhos fixados nas canelas dos integrantes das linhas que compõem a tradição. Esses saberes são desenhados e revelados na prática, somente no momento da experiência: música e corpo em movimento são parte de um mesmo complexo de saberes.

Palavras-chave. Moçambique, Paiá, Corpo, Ritmo, Decolonialidade

Title. I Came To Talk About the Foot: the Body-paiás in Cia. Kambaia

Abstract. The text analyzes the *paiá* instrument, from the tradition of moçambique de bastão paulista, in Kambaiá - Cia de Moçambique de bastão em louvor a São Benedito de São Paulo. The work is based on decoloniality; using several resources, it seeks the construction of knowledge in a collective and synesthetic way.

Keywords. Moçambique, Paiá, Body, Rhythm, Decoloniality

A chegada da bandeira

Partindo de uma encruzilhada sensível (GRAEFF, 2023) compartilho saberes e análises em processo, a partir de um lugar no mundo que é a de pesquisadora *cambona*, lugar de vivência e aprendizado conceituado pela epistemologia das macumbas (SIMAS; RUFINO, 2018). O terreiro está firmado nos saberes decoloniais das africanidades brasileiras (GONÇALVES, 2005) da Kambaiá - Cia. de Moçambique de Bastão em Louvor a São Benedito de São Paulo, da cidade de São Paulo, capitaneada por Mestre Silvio Antonio de Oliveira. Eu, escritora deste texto, resido em São Paulo, vim do interior do estado e sou integrante da companhia desde 2018.

O moçambique de bastão faz parte das tradições afro-diaspóricas designadas como Congados. Nascidas principalmente a partir das irmandades católicas leigas criadas no período colonial (SOARES, 2000; CARDOSO; DIAS, 2015), as congadas integram um

sistema de coletividade, resistência, religiosidade e criação da identidade negra. Espalhadas pelo país, como explica Mestre Silvío (2023), “as congadas existem no Brasil [como] um fenômeno em território nacional [...], em cada local elas começam em uma data, em uma determinada época, e em cada local recebem denominações específicas” (2023). No caso do nosso moçambique, temos como propósito louvar a São Benedito e estamos inseridos no ciclo de devoção e festividades que na cidade ocorre em maio e junho. Além disso, a companhia organiza momentos de treinos coletivos abertos e apresentações culturais durante todo o ano.

Este texto foca na análise de uma parte essencial dos "saberes corpo-musicais" do moçambique de bastão, isto é, saberes que se concretizam durante o movimento coletivo dos corpos musicais-dançantes, que nesse recorte se mostram a partir do tilintar dos *paíás*, instrumentos percussivos presos às pernas dos integrantes que dançam. Esses saberes são desenhados na prática, somente no momento da experiência: música e corpo em movimento são parte de um mesmo complexo de saberes.

Antes de "marrá o paíá", um adendo quanto à metodologia. Embasada em Paulo Freire, que nos diz sobre ler o mundo (1982), bem como na própria tradição do moçambique, proponho o exercício da leitura, da escuta, da visualização, da imaginação e da percepção de que este conhecimento é fruto da contribuição coletiva. No link em nota¹ estão arquivos indicados no decorrer do escrito. Não sendo apenas complementos, mas parte da proposta, peço a gentileza de seu acesso atento.

Vamo marrá paíá

*Eu mandei trazer de longe
de longe eu mandei buscar
aparelho de bronze que pra nois emparelha
vamos nois marrá paíá
que a terra cobriu de flor
venera São Benedito
que é o nosso protetor o
a e eia vamo nois marrá paíá
ae eia vamo nois marrá paíá²*

(Moda de Moçambique ensinada por Mestre Silvío Antonio de Oliveira)

¹<https://padlet.com/blocofeminista/eu-vim-falar-no-p-os-corpo-pai-s-no-mo-ambique-de-bast-o-da--liweb0s3z73mha5v>

²Para escutar este canto ouça o arquivo 1 do padlet.

Aparelho de conexão e corporificação sonora, os paiás são instrumentos musicais idiofonos que se corporificam ao serem amarrados nas pernas/canelas de cada integrante das linhas no moçambique de bastão paulista. Nossos passos vêm de longe, e os paiás constituem uma marca viva de nossa ancestralidade que se move e ressoa no corpo dos chamados dançantes de linha, que além dos paiás tocam os bastões e entoam as modas. Esses dançantes se organizam em duas fileiras. Também compõe a guarda uma rainha, que carrega à frente a bandeira da companhia, um mestre e uma contra-mestre que integram as linhas junto aos demais dançantes, e um grupo percussivo posicionado entre a rainha e as linhas, podendo conter caixeiros (1 ou 2), tocadores de surdo (1, 2 ou 3) e outros tocadores de instrumentos como patangome, pandeiro, sanfona, cavaquinho, violão, etc.

O paiá é um instrumento passado de mestre a mestre, hoje raramente encontrado. É composto por uma correia de couro, que na Cia. Kambaiá é, de tempos em tempos, cuidadosamente restaurada por nosso Mestre Silvio em agulha e linha. Em cada correia é presa uma tríade de guizos, os mais tradicionais feitos de bronze. Os paiás são instrumentos utilizados em pares, um em cada perna, sendo que em cada uma das correias o conjunto de guizos é escolhido cuidadosamente: cada um deles de um tamanho, cria sonoridades que se complementam tanto em uma única correia como no seu par criando sonoridades melódicas³.

Figura 1: Cia Kambaiá na estrelinha



Apresentação da Cia Kambaiá na Virada Cultural de São Paulo de 2018. Integrantes na foto: Mestre Silvio, Edite Neves, Dito Oliveira, Elizabeth Menezes, Amanda Gomes, Contra-mestra Rosangela Macedo e eu, Camila, ao centro. São Paulo, 2018. Fotografia: Felipe Scapino. Acervo da Cia. Kambaiá

Os paiás da companhia encontram-se sob meu cuidado, guardados numa pequena sacola roxa que canta sempre que é carregada; som e movimento andam sempre juntos. De

³ Para escutar um par de paiás veja o arquivo 2 do padlet

tempos em tempos, eu os levo ao sol para limpar qualquer vestígio de poeira e possíveis mofos que insistem em se acoplar às correias de couro. Quando na função⁴ colocamos os paiás, nos transformamos nessa mesma sacolinha; som e movimento, desta vez corporificados, andando pelas ruas, igreja, ou na fila do almoço dos grupos. Anunciamos a nossa chegada ao sonorizarmos o nosso corpo. Em contexto tradicional os paiás pedem permissão para chegar e sair: cantamos para colocá-los ainda no início da festa e somente os retiramos quando a festa termina, também fazendo em canto a despedida⁵.

A palavra paiá, segundo Mestre Silvio, é uma palavra de origem indígena:

nós chamamos de paiá, porque veio do índio. O negro [...] já usava lá em Moçambique [país]. Aqui também tinha índio que usava e eles falaram “opa, chega aí irmão, tá tudo junto, nós somos iguais, somos pares”. Então [...] a gente preserva o nome indígena paiá, que vem de aiapá ou guaiá, que vem goaiá. Goaiá é variante de paiá, quer dizer fruto com sementes dentro [...] era originalmente um cestinho de taquara com conta de caeté dentro, depois começou a usar o guizo de bronze, que também é bem semelhante, é uma esfera com outra dentro, mas é uma coisa mais estridente. E em Minas eles usam as gungas, que já são feitas de lata [...] (OLIVEIRA, 2023)

Segundo Lopes, a palavra *paiá* figura como de origem umbundo, do tronco linguístico africano banto: “paiá s.m. Chocalho de guizos usado pelos MOÇAMBIQUEIROS, atado a um dos tornozelos (EMB, BH). Do umbundo *paya* pedalar, acionar os pés” (2012, p.196). Mestre Silvio, não se referindo diretamente à palavra, mas à historicidade dos paiás e sua base africana, nos fala sobre as etnias que chamamos genericamente como Moçambique e seus chocalhos de pé:

esse folguedo [que] vem a se chamar moçambique, ou dança do moçambique ou dança de maçambique é da etnia [moçambique], que veio tardiamente para o Brasil [...] Esse povo, na verdade, eram várias etnias [...] entre os que vieram pra cá tinham os Chope, que é o povo que usa os chocalhos no pé. A gente usa na dança do moçambique os guizos, as gungas, os paiás, e esse povo, a etnia Chope, é a etnia que faz bailados com o uso de chocalho. O que identifica um grupo dentro de uma festa de congado como moçambique não é o bastão; é o uso de chocalho ou abaixo do joelho ou no tornozelo, que está ligado a esse povo. (OLIVEIRA, 2023)

Na busca desta ancestralidade, encontrei imagens de chocalhos amarrados às pernas em comunidades moçambicanas. Na figura 1 se identifica chocalhos da etnia Chope, etnia mencionada por Mestre Silvio:

⁴ Função: é assim que chamamos na companhia nossa atuação dentro de um evento da tradição dos congados, função e apresentação, segundo o mestre, não são a mesma coisa, mesmo que, em todos os lugares em que a companhia esteja o objetivo maior, que é o de louvar São Benedito, está sempre presente.

⁵ Contemple o arquivo 3 do padlet

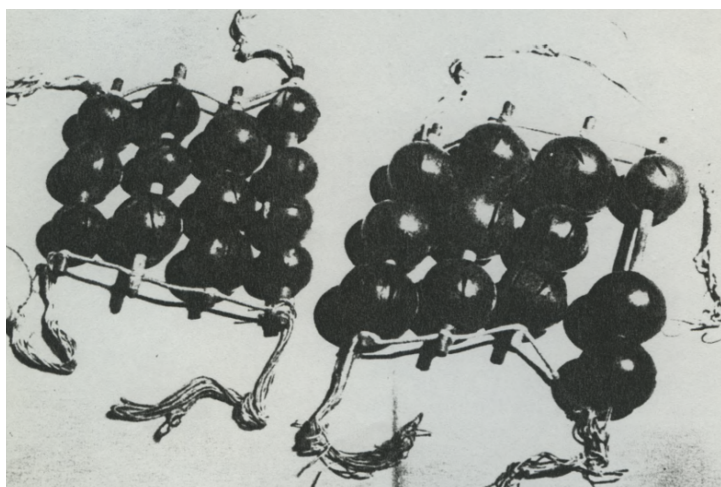
Figura 1: batuque em Malasche



Álbum fotográfico 10. Comissão de delimitação de fronteiras de Lourenço Marques, Moçambique. Instituto de Investigação Científica Tropical- Lisboa, Portugal. 1890/91. Disponível em: e <http://actd.iict.pt/view/actd:AHUD5645>. Acesso: 02 agosto 2023.

Atente ao lado direito da imagem 1. Vê-se mais claramente nas pernas da primeira e da terceira pessoa na fila da frente, da direita para a esquerda, chocalhos amarrados na região traseira da perna em duas extremidades, uma abaixo do joelho e outra abaixo da panturrilha. Na figura 2 encontram-se chocalhos que identifico com os da imagem anterior:

Figura 2: maracas de pernas



DIAS, Margot. Os instrumentos musicais de Moçambique, Instituto de Investigação Científica Tropical, Centro de Antropologia Cultural e Social. Lisboa: 1986, p. 8.

Converso muito sobre os paiás com Mestre Silvio e é de uma prosa nossa, na Festa da Irmandade do Rosário da Penha ocorrida no dia 18 de junho de 2023, que me lembro bem. Ele começou dizendo que os paiás dos primeiros moçambiques eram feitos de pequenos balainhos de palha com sementes, amarrados por fios no corpo dos dançantes, que muitas vezes eram utilizados nas pernas, mas por vezes também amarrados no punho. Descrição semelhante é

feita em 1947 por Mestre Pedro, mestre do grupo de moçambique da cidade de São Luís do Paraitinga, em entrevista concedida a Alceu Maynard:

Nos salões dos “ricos fazendeiros” ocorriam festas de “louvor a São Benedito”, em que se dançava moçambique [...] O único instrumento utilizado era o “paiá”: “uma cestinha feita de taquara, tendo dentro pedrinhas ou bagas de chumbo, dando-lhe um ruído de chocalho”. Cada moçambiqueiro tinha paiás presos aos pulsos e tornozelos que soavam conforme a dança, em especial a batida dos pés. (ARAÚJO, 1964, p. 226)

Mestre Silvio relatou ainda, ao ver um moçambique ao estilo mineiro, que os moçambiques tradicionais paulistas já haviam utilizado chocalhos feitos com pequenas latinhas de metal, fazendo movimentos mais simples com o corpo. Essa conversa eu tento descrever me utilizando da memória: estávamos em frente à capela na Festa do Rosário da Penha, ao lado passava um grupo de moçambique mineiro em ação, e o Mestre me relatava essa história. Ao falar sobre essa movimentação mais simples dos antigos moçambiqueiros, ele dançou para mim. Um movimento de avanço e recuo, perna direita à frente abrindo as pernas e logo depois, num movimento de encontro das pernas, vinha a perna esquerda à frente. Do mesmo modo em recuo, mas agora perna esquerda e depois a perna direita. Entre os passos de ida e vinda, o pé gerava os balanços corporais. É assim que aprendemos.

Figura 4. Integrantes da Cia. Kambaiá em frente à Igreja Nsa. Sra. do Rosário



Alguns integrantes da Cia Kambaiá: Caroline Oliveira, Cristiane Pereira, Mestre Silvio Antônio, eu - Camila e Dona Marinha. Foto: Aline Rocha. Festa do Rosário da Penha, São Paulo, 18 de junho de 2023. Acervo: Cia Kambaiá.

Os paiás sonorizam nossa chegada, nosso *corre mundo*⁶ e nossa partida. Na concepção banto, o instrumento é considerado um sino que anuncia o ambiente sagrado, como apontado por Rafael Galante: “dos Iorubás aos Bakongo o toque de sino é cosmologicamente função das mais importantes e sagradas” (2022, p.29). Instrumento de divinização do corpo, abre também caminho para a ação do congado, pois, como bem coloca nosso mestre, “o uso do chocalho em rituais religiosos [...] é o que estabelece contato, mundo material, mundo imaterial. E isso tudo está junto ao culto de São Benedito” (2023).

Quando ouvimos os paiás hoje utilizados pela Cia. Kambaiá, notamos que a sonoridade dos guizos se faz, por um lado, sutil, pois o soar dos guizos perpetua uma sonoridade constante enquanto ambientação; por outro, também marcante, principalmente por resultar de instrumentos feitos com guizos de bronze. Essa ambientação me faz lembrar dos chocalhos utilizados no Xigubu, tradição vinda de Moçambique:

Os colares de sementes, ou melhor, Mafahlawa [...] são idiofones ou chocalhos de sacudimento que não só adornam o corpo dos executantes, como também protegem o corpo contra o ataque do inimigo. O instrumento Mafahlawa produz um fundo musical contínuo que não apresenta um início ou final claramente pré-definido. Mafahlawa é feito à base de frutos silvestres de pequenas plantas entrelaçadas em fibra vegetal. (Silambo, 2020, p. 53)

Complementa tal descrição a colocação do etnomusicólogo ganês Kwabena Nketia de que “músicos tradicionais africanos têm um ideal sonoro divergente do europeu de sons “puros” e “afinados”, demonstrando uma “preferência por um complexo sonoro que inclui [...] sons que produzem ruído” (NKETIA, 1991, p. 150 apud GRAEFF, 2020, p.79). Tal colocação aponta para a íntima relação entre o aspecto estético e a dimensão filosófica da manifestação do moçambique. Leda Maria Martins, pesquisadora e rainha do Congado de Jatobá -MG ensina que “é na intersecção e na articulação desses elementos do fazer do ato ritual que a unidade de linguagem, estética, ética, pensamento e sentido é operada” (2022, p.48). Em um dia de compartilhamento de saberes promovido pelos parceiros do Coletivo Sucatas Ambulantes no extremo leste da cidade de São Paulo⁷, mestre Silvio ensinou que o paiá inaugura, na ritualização do moçambique de bastão, o momento de festa. Após a saudação à casa, à bandeira, à rainha e a São Benedito, os dançantes se abaixam, quase se ajoelhando diante da bandeira, para '*marrá o paiá*', um em cada perna. Esperam abaixados, pegam seus bastões e, ao apito do mestre, se levantam em movimento de giro sob o próprio eixo, ficando

⁶ Corre mundo, expressão utilizada e compartilhada comigo pelo Mestre Marquinho, capitão pé de coroa do Moçambique dos Arturos, em Contagem MG. Corre mundo é a expressão utilizada pelo moçambiqueiro para dizer que a congada sairá em função.

⁷ Encontro ocorrido no dia 10 de junho de 2023 na sede do Coletivo Sucatas Ambulantes. São Paulo-SP.

seus pés no chão em cada um dos pontos cardeais do círculo criado pela dança. Criam sob si a própria cruz, encruzilhada de música e dança⁸. É aí que a companhia se emparelha, como diz a moda, é neste momento que as fileiras se organizam, mostrando prontidão para manejar os bastões, instrumento que também compõe a prática corpo musical da tradição. Não se bate bastão sem marrá os paiás.

Vim falar no pé

Neste texto proponho que os paiás, transmutados em corpo-paiás, são essenciais para a formação e manutenção do ritmo coletivo do moçambique de bastão, fundamentando assim uma "tecnologia de agregação humana" (SODRÉ, 1998). Para compartilhar o processo de construção desta proposição, costuro uma "encruzilhada sensível" (GRAEFF, 2023), entre vivências minhas e de outros integrantes da Cia. e as sabedorias de pensadores e pensadoras.

Uma das vivências ocorreu entre eu e uma nova integrante, Luciana Cohim, artista e educadora, em seu primeiro treino com a companhia, ambas na posição de integrante dentro da linha. Estávamos em quatro pessoas para treinar: eu e o integrante Ric (Ricardo Marcondes) na missão de apitar o moçambique⁹, além de Luciana e Caroline Oliveira. Como não é possível realizar o moçambique sem ao menos quatro pessoas na linha, decidimos fazer os manejos de bastão sem a caixa ou surdo, mas apenas com os paiás e canto¹⁰.

Com tentativas e erros, coletivamente começamos cantando e colocando os paiás e passamos para o pé de dança: além do processo de imitação instaurado, cantamos a clave rítmica no batido do sambado¹¹. Falamos sobre a posição dos pés sempre se alternando, desenhando no espaço movimentos de ida e volta, em forma de infinito. Após isso, realizamos manejos simples, em que o bastão bate 1 ou 2 pontas. No decorrer fomos inserindo dificuldade, com o manejo de 4 pontas e deslocamentos para além das linhas frente à frente. Explicamos à Luciana que tudo se fazia com e através do passo.

No momento de maior dificuldade, onde foi inserido o manejo de quatro pontas e o canto, percebi o enorme desafio que se colocava a ela, pela primeira vez conhecendo tudo. Nesse momento, minha vivência levou-me a parar de cantar a moda e apenas cantar o padrão

⁸ Veja e ouça esse momento descrito no arquivo 4 do padlet

⁹ Aprender a apitar, a reger o moçambique, como o mestre: escolher as toadas, cantar, puxar o pé de dança e indicar e apitar os manejos. Importante dizer que estávamos aprendendo a apitar enquanto apitávamos.

¹⁰ Atente-se que nos escritos acima deste artigo citei uma passagem registrada por Alceu Maynard em que mestre Pedro relata a ele o acontecimento de um moçambique no período colonial com instrumentação apenas dos paiás.

¹¹ A Cia. Kambaiá dança/toca sobre três diferentes "batidos", isto é, estruturas rítmicas diferentes: sambado, valsa e marcha.

rítmico que estava sendo feito pelos pés, apontando para baixo, para que ela imitasse minha movimentação. Passei a alternar esse cantarolar com frases do tipo “se precisar pare o bastão para recomeçar, mas não pare o pé”. Quando do momento da escrita deste texto, falei com Luciana e sugeri a possibilidade dela fazer um relato sobre a experiência. A seguir transcrevo um trecho, já agradecendo por sua generosidade:

Eu guardo duas informações, duas sensações fortes: uma, que é a relação dos pés. Era importante então manter o passo da dança, o entender esse passo da dança, era a base para o canto, pro bastão e pro paiá. E quando entra o paiá, o paiá é a própria dança [...] porque você vai fazendo a movimentação com os pés e isso que vai dando a sonoridade dos paiás. Então eu acho que isso ficou bastante forte... e o entendimento [...] de que tudo se encaixa, tudo vai se encaixar né (risos) [...] eu acho que o moçambique é um ótimo exemplo das danças tradicionais, nessa ideia de que você apreende o todo, depois você vai esmiuçando, no ritmo, no canto, nos toques, no movimento, mas têm um todo... e que esse todo começa pelo pé da dança. (Luciana Cohim, conversa por áudio de WhatsApp, julho de 2023)

A proposta de que o paiá é essencial na construção do ritmo na tradição do moçambique de bastão só se concretiza quando consideramos o corpo. Nas epistemologias das macumbas, conceito tecido por Simas e Rufino, a máxima racionalista europeia é modificada, ““vibro, logo existo, “danço, logo existo”, “toco, logo existo”, “incorporo, logo existo”” (2018, p.29). Esse jogo de palavras nos transporta para outra perspectiva de construção do conhecimento. Nela não existe conhecimento feito por partes do corpo ou ainda, construído fora do corpo, ele é o centro e a própria festa. Além disso, o corpo de matriz e fundamento africano é um corpo sempre em movimento. Como colocado por Oliveira (2005) o corpo da tradição afro-diaspórica, é um texto dinâmico que, em performance, torna-se um corpo-tela (MARTINS, 2021), portal de memória, local de criatividade e construção de conhecimento, onde passado e futuro se inscrevem e se articulam no presente.

Segundo Sodré, “o som resulta de um processo onde um corpo se faz presente” (p.20, 1998) por isso, o ritmo que é “compreendido pelo corpo, cria a noção de tempo e [de] movimento. Assim, o ritmo, enquanto maneira de pensar duração implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo tempo” (1979, p.21). É no corpo em movimento de cada um dos dançantes da Cia Kambaiá que o paiá “é para o que nasce”¹², torna-se um **corpo-paiá** que cria ritmo. Segundo Nina Graeff, “na

¹² Fala de uma das Ceguinhas de Campina Grande, a irmã Maroca, frase já famosa retirada do site: <https://www.portalconteudo.com.br/post/por-onde-andam-as-ceguinhas-de-campina-grande#:~:text=%22A%20pessoa%20%C3%A9%20para%20o%20que%20nasce%22%20%C3%A9%20uma%20licen%C3%A7a,sua%20pr%C3%B3pria%20condi%C3%A7%C3%A3o%20de%20vida.>

performance musical, o ritmo vem a ser o elo entre som e movimento, entre música e dança, estruturando os eventos sonoros e mocionais através de sua repetição e variação” (GRAEFF, 2014, p.68). No caso do corpo-paiá no moçambique de bastão, a criação do ritmo como elo é fundante e levada à última instância, uma vez que o instrumento é acoplado ao corpo de cada pessoa, fazendo do instrumento e do moçambiqueiro um só ser, um **corpo-paiá**.

Tratando da construção do ritmo através do corpo-paiá, retomamos a informação de que esses chocalhos se fixam a pontos específicos do corpo do dançante, que o mestre muito bem chama de pontos percussivos. Esses pontos percussivos, que em nosso caso se localizam abaixo dos joelhos, estão em locais de articulação, locais de passagem de tensão muscular que propiciam vivacidade ao instrumento¹³. A partir da relação estabelecida entre o corpo do dançante e o instrumento paiá se instaura um processo de retroalimentação entre o movimento e o som, pois, como aponta Ligiéro, “a dança [...] nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia (2011, p.133). O som que vibra da garganta do mestre ao entoar a moda gera um impulso corporal para a batida da caixinha e do surdo e, logo após, para o movimento do dançante de linha que gera o tilintar dos corpo-paiás e por fim, o manejo dos bastões, criando um ciclo permanente. Escute o ritmo coreográfico de um corpo-paiá na musicalidade do batido do sambado, um dos tipos de toques do moçambique¹⁴.

Graziela Rodrigues propõe uma interessante percepção deste corpo em movimento como gerador, receptor e difusor de som. Em sua anatomia simbólica traz a imagem do corpo do moçambiqueiro como corpo mastro (1997). Como o mastro hasteado nas festas de congado, identificamos um corpo em postura ereta mas flexível, principalmente pela articulação dos joelhos. Pé e cabeça tornam-se ligação entre terra e céu, o mundo visível ao invisível. Para construir a compreensão de que som e movimento estão conectados, parto da análise de estruturas corporais, além de análises de estrutura musicais. Portanto, em minha análise para este texto as conexões corpo musicais tem como base o fincar dos pés no chão. Como no caso dos pés no samba:

O chão sob o qual ele [a quem o autor se refere] dança é tratado com carinho, como se lá embaixo de si ele guardasse mesmo a terra dos ancestrais. Fazer música com os pés é um convite para que os ancestrais venham também dançar ou pelo menos inspirar e admirar os dançarinos, participando como espectadores. No sapateado do samba o corpo é uma expressão da dança e a sola do pé, um instrumento musical [...] Nas palavras de um dos participantes do filme, Jair do Cavaquinho: “- É preciso saber dizer no pé!” (Ligiéro, 2011, p.142)

¹³ ideia de tensão corporal trazida por Ivaldo Bertazzo. Ver mais em: BERTAZZO, I. Cidadão Corpo: Identidade autonomia do movimento. 2. ed. São Paulo: Summus, 1998.

¹⁴ veja e ouça o arquivo 5 do padlet

Peço licença para fazer uma pausa, para saudar os presentes e os ausentes!

Sobre esse fincar dos pés no chão, é relevante dizer que mestre Sílvio possui um repertório gestual e coreográfico vasto, que ele acessa a depender do momento. Uma das marcas corporais que eu identifico é uma movimentação corpo-paiás que com firmeza realiza o encontro entre os pés e o chão, criando passagem de tensão, vibração que reverbera por todo o corpo. Tal é a passagem de tensão dos pés para o restante do corpo, que guardo em minha memória a imagem nítida dos pés do mestre batendo o chão e sua face negro indígena vibrando. Firme e flexível, a pisada no chão reverbera no céu da cabeça. Ele fala com os pés e essa vibração chega até seus lábios, tudo em conexão. Como aponta Rodrigues:

Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes [...] a quantidade de esforço utilizado no movimento dos pés está diretamente relacionada a determinados significados [...] A maneira como é utilizada a combinação dos apoios e a quantidade de esforços empregados, encontra-se muitas vezes associada a uma ação específica. Cada dinâmica de movimento apresenta uma composição rítmica [...] (1997, p.46)

Segundo momento que embasa a percepção dos corpo-paiás como parte essencial na criação e manutenção do ritmo coletivo no moçambique é minha prática como dançante de linha. A contra-mestra Rosangela Macedo, com a qual tive a felicidade de ter os primeiros contatos com a tradição, estrutura a prática nas linhas através do “pé de dança”. Lembro-me dela cantando a célula rítmica da caixinha do moçambique¹⁵ no batido do sambado para descrever a movimentação. Meu aprendizado se deu através da sonoridade e da imitação, vendo-a dançar e a ouvindo. Só após a consolidação corporal dessa musicalidade coreográfica é que Rosangela passou a inserir os manejos de bastão. Com este processo, pude perceber e analisar, através da experiência, que o passo do moçambique, ao ser composto de pisadas firmes no chão que reverberam balanços, dava-me a base corpóreo-musical necessária para que os manejos corresse livres com os bastões conduzidos pelos braços e mãos¹⁶.

Rodrigues (1997) analisa que ao fincar os pés no chão, o corpo mastro deixa correr livre o estandarte, que nessa simbologia seria a parte de cima do corpo. A experiência relatada me fez perceber que o corpo-paiá, em diálogo e construção com o som da caixinha, estrutura a

¹⁵ Veja e ouça o arquivo 6 do padlet

¹⁶ Coloco como rodapé mas creio ser relevante dar atenção entre as semelhanças entre este relato onde digo que a base corpóreo musical me deu liberdade para fazer outras ações, e outras duas colocações citadas: a passagem de Mestre Pedro em 1947, quando relata um moçambique feito apenas com paiás, e o relato do exemplo 1, quando fizemos o treino apenas com os corpo-paiás.

construção da clave rítmica do batido do sambado, a qual, segundo Letieres Leite seria a “menor porção rítmica que define uma expressão sonora” (2017, p.18). Além disso, os balanços sonoro corporais do corpo-paiá parecem funcionar como uma estrutura guia sobre a qual coincidem as batidas dos manejos de bastão, tanto espacialmente, quanto sonoro e corporalmente¹⁷. Esses balanços sonoro corporais preenchem as lacunas deixadas pela clave rítmica feita pelos pés, pois, como propõe Sodré, a “síncopa [incita] o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal (2020, p.11). Notório dizer que esses balanços não têm exatidão de duração, variando a partir de diversos fatores tais como: o corpo do moçambiqueiro, a pulsação estabelecida em coletivo, a força do encontro entre o pé e o chão, o momento da execução ser feita em local parado ou em deslocamento, etc.

Com estes dois exemplos de aprendizado na prática podemos estabelecer que os corpo-paiás, dentro de uma concepção em que o ritmo é mais do que uma mera divisão temporal, constituem elemento essencial para a criação e manutenção do ritmo no batido do sambado dentro do moçambique. Esses constroem, para além de uma ambientação sonora, a clave rítmica do batido e, por conta da reverberação dos pés no chão, estruturam também balanços sonoro corporais guias para a execução de outras ações como o batido dos bastões. Ao concluirmos esta percepção, podemos debater a própria noção de ritmo na filosófica e na estética afro-diaspórica, pois o ritmo se constitui também como corporalidade e nesta tradição, “o termo [corporalidade] refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. (MARTINS, 2008, p.81).

A dançarina negra peruana Victoria Santa Cruz Gamarra trata o ritmo como “o eterno organizador, consciência e causa da ordem superior, [que] tem a capacidade de estabelecer uma relação entre forças opostas e, por tanto, é componente indispensável de toda a unidade” (2004, p.31, tradução nossa). O ritmo dos corpo-paiás, feito a partir do corpo, como numa encruzilhada, lugar de disputa e diálogo, forma a coletividade, que na tradição negra tem como objetivo a manutenção da vida. Luciane Ramos coloca que o “ritmo como relação entre pessoas [...] pulsação, relação com o centro da terra, ou seja, aterramento e vibração, assim como perspectiva simbólica que significa a manutenção da vida (RAMOS, 2020, p.166). Nesse movimento de diálogo, disputa e acolhimento, os dançantes da companhia cantam e colocam os paiás, que passam a ser corpo-paiás. Ao comando do nosso mestre Silvio, a partir de sua voz que entoia a moda o tempo é estabelecido. Contudo, diferentemente de uma

¹⁷ Veja e ouça o arquivo 7 do padlet

composição musical onde o estímulo sonoro é um guia engessado e padronizador, o ritmo estabelecido pelos corpo-paiás é dinâmico, fruto de uma contínua relação, diálogo e tensão entre antigos e novos integrantes, feito em coletividade e que só se estabelece no conjunto e no tempo presente da execução.

Importante dizer que, tal como nos canta o mestre para a chegada neste escrito¹⁸, a tradição do moçambique de bastão tem como um de seus propósitos venerar São Benedito, que é o *reis* e protetor da companhia. Seguindo a lógica da festa e a lógica dos afetos (SODRÉ, 2014), o ritmo é parte do sagrado e expressão de resistência das manifestações afro-diaspóricas. “Seja como manifestação primal de uma força ou de uma vontade, há um inequívoco agir político nessa eterna reconfiguração do ser pelo ritmo” (SODRÉ, 2014, p.18).

Segundo a filosofia banto¹⁹ que enraíza a manifestação, um de seus princípios é a construção e a manutenção de uma coletividade, o *Ubuntu*, que na Cia. de moçambique Kambaiá se faz através do conceito “viva nossa boa união”. Gestual de mais potência que já presenciei, era²⁰ a contra-mestra Rosangela Macedo, percorrer as linhas e a bateria e, com a mão direita, os braços dobrados a 90º graus, ir de pessoa em pessoa fazendo um cumprimento em que as mãos se seguravam fortes na altura do pescoço. De mãos dadas, ela nos olhava no olho e dizia, “viva nossa boa união!”. Era seu grito de guerra, como por dizer assim.

Cantando a despedida

Neste texto, meu objetivo, que foi generosamente construído junto aos integrantes da companhia e minha orientadora, foi estruturar um percurso através de experiências vividas e diversos pesquisadores decoloniais que compartilhasse a ideia de que os corpo-paiás são parte essencial para a criação e manutenção do ritmo dentro da tradição do moçambique de bastão paulista, para tanto, utilizei como exemplo experiências baseadas do batido do sambado, um dos batidos feito na tradição. Como aponta Sodré, o ritmo forma um tempo sintético, que, pela corporalidade, se constitui como um território, sempre agindo na formação da coletividade, constituindo-se como tecnologia de agregação humana (SODRÉ, 1998).

Na comunidade litúrgica, o ritmo é de fato uma verdadeira “tecnologia” de agregação humana. Por meio da dança e da festa, ele reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que

¹⁸ Sugiro a re-escuta, arquivo 1 do padlet

¹⁹ CUNHA JÚNIOR, Henrique Antunes. NTU: introdução ao pensamento filosófico bantu. Revista Educação em Debate, Fortaleza, Ano 32, v.1, n.59, p. 25-40, 2010.

²⁰ utilizo aqui o verbo no passado pois atualmente Rosangela Macedo encontra-se afastada da companhia para tratamento médico.

momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e autorrealização. (SODRÉ, 2014, p.18)

Por meio da ação dos corpo-paiás a Cia. Kambaiá cria um ritmo que agrega diferentes pessoas, guiadas pelo estandarte do mestre, que passam a ser *irmãos congueiros*, assim como me chama o companheiro de companhia Luis Lobo, “irmã congueira”, ou como me chama Mestre Silvio, *maninha*. A ideia da coletividade se instaura conscientemente no próprio nome da companhia, Kambaiá, advinda da palavra em quimbundo *kambá*, a qual, segundo Lopes (2012) significa amigo, companheiro. Em conversas com a companhia, me dizem que o nome Kambaiá faz menção aos malungos, pessoas africanas escravizadas de diferentes etnias que na travessia forçada nos navios, construíram laços comunitários (SLENES, 1992) com o objetivo de dobrar a morte e se humanizarem, uma vez que o processo de escravização, base do racismo ainda hoje vigente, é a coisificação dos seres humanos escravizados por pessoas brancas (SIMAS; RUFINO, 2018).

Como demonstrado ao longo desta costura, o conceito de ritmo, feito a partir da ação dos corpo-paiás da Cia Kambaiá, ganha definições amplas, constituindo-se com aspectos de divisão temporal, de agregação social e resistência política. Os corpo-paiás revelam sonoro-corporalmente a base de construção e manutenção de toda a ação do moçambique, uma vez que constituem em som, corpo e espaço, a clave do batido do sambado, construído a partir do encontro dos pés dos dançantes com o chão, e ao mesmo tempo uma ambientação sonora contínua através dos balanços sonoro corporais não padronizados, mas compartilhados coletivamente. É no ritmo sonoro corporal dos corpo-paiás que a companhia fala no pé seu objetivo: saudar *nosso reis* São Benedito e dar viva a nossa boa união!

Referências

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional (Volume II - Danças, Recreação, Música). São Paulo: Melhoramentos, 1964.

CARDOSO, Luana Lopes; DIAS, Paulo. O reinado no Brasil e em Minas Gerais. In: KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo Anderson Fernandes (Org.). O Reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. 1 ed. São Paulo: Acervos Cachuera!, 2015. p. 15-17. 53

FREIRE. Kamai, GRAEFF. Nina, NZEWI, Meki. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana- brasileira: entrevista com Meki Nzewi. Revista Claves 2020.2 Dossiê “Matizes Africanos na Música Brasileira”, João Pessoa-PB, p 116-135. 02/08/2021.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. 1º.ed. São Paulo: Cortez, 1982.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. "Essa gunga veio de lá!": sinos e sineiros na África Centro-Occidental e no Brasil centro-africano. 2023. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/T.8.2023.tde-23052023-132320. Acesso em: 2023-08-04.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afrobrasileira: o exemplo do Samba de Roda. Música e Cultura 9 (2014). Disponível em: Nina Graeff 157 . Acesso em: 20 de julho de 2023.

GONÇALVES, Petronilha Beatriz. Aprendizagem e ensino das africanidades brasileiras. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). Superando o Racismo na escola. 2ª edição revisada. [Brasília]: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 155-172.

LIGIÉRO, Z. (2011). Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 21(1), 133-146. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146>. Acesso em: 23 de julho de 2023.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b. (Encruzilhada)

OLIVEIRA, Eduardo David. Corpo Ancestral In Filosofia da ancestralidade: Corpo, mito na filosofia da educação brasileira. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, 2005.

OLIVEIRA, Mestre Silvio Antonio de. Palestra concedida na Programação da 21ª Festa da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França - Tambores no catolicismo - Devoções a São Benedito em 14 de junho de 2023. São Paulo-SP.

RAMOS-SILVA, Luciane. Breves notas para pulsar. Revista Claves 2020.2 Dossiê “Matizes Africanos na Música Brasileira”, João Pessoa-PB, p 162-168. 02/08/2021.

RODRIGUES, G. E. F. Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2017.

SANTA CRUZ, Victoria. Ritmo: el eterno organizador. Lima, Perú, 2019.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SILAMBO, Micas Orlando. Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas e lutas de matizes africanos. Revista Claves 2020.2 Dossiê “Matizes Africanos na Música Brasileira”, João Pessoa-PB, p 43-78. 02/08/2021.

SLENES, Robert W. “Malungu, ngoma vem!”: África encoberta e descoberta no Brasil. Revista USP, n. 12 (1991-2), pp. 48-67.

SOARES, Mariza de Carvalho. Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. [1 ed. -1979]

SOUZA, Marina de Mello e. Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.