

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MICHELE FREIRE SCHIFFLER

**LITERATURA ORAL E PERFORMANCE: A IDENTIDADE E A
ANCESTRALIDADE NO TICUMBI DE CONCEIÇÃO DA BARRA, ES**

VITÓRIA

2014

MICHELE FREIRE SCHIFFLER

**LITERATURA ORAL E PERFORMANCE: A IDENTIDADE E A
ANCESTRALIDADE NO TICUMBI DE CONCEIÇÃO DA BARRA, ES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Espírito
Santo como exigência parcial para a obtenção do
título de Doutora em Letras, sob a orientação do
Professor Doutor Jorge Luiz do Nascimento e
co-orientação da Professora Doutora Ana Lúcia
Lopes de Sá (CEA-ISCTE/IUL)

VITÓRIA

2014

Dedico este trabalho a meu marido, Christiano; aos meus irmãos, Gisele e Dalton; à minha mãe, Fátima; e à minha avó, Virgilina.

AGRADECIMENTOS

À minha família. Ao meu marido, Christiano, pela paciência, pelo carinho, pela companhia e pelo apoio em todas as fases de construção deste projeto. Mesmo sendo uma área tão distante da sua, estive presente nos diversos caminhos e lugares percorridos nos últimos quatro anos.

À minha mãe, pelo exemplo de luta e força, pelo ensinamento de que os obstáculos são fontes de aprendizagem e superação, não de impedimento para a realização de nossos sonhos.

Aos meus irmãos, o Dalton, que com seu jeito moleque mostra todos os dias a importância da palavra na construção de uma pessoa honrada; e a Gisele, que esteve do meu lado desde o primeiro segundo de minha vida e que sempre, por mais que as situações parecessem impossíveis, dizia com ternura: “calma, nunca se esqueça de que eu sempre estarei do seu lado”. Obrigada, meus amores!

Aos meus sogros, Rachel e Eli, por me acolherem como filha e sempre me incentivarem a lutar pelos meus sonhos. Por acreditarem em mim quando eu nem imaginava do que seria capaz.

Às minhas sobrinhas queridas, Rayra, Giovana, Maria Amélia e Ana Vitória, que enchem meu coração de alegria a cada dia que passamos juntas, trazendo o ensinamento do amor incondicional.

Aos meus amigos, em especial às queridas Érika, Fernanda e Geysa, que compreendem o meu sumisso ao longo da jornada empreendida. Aos amigos e companheiros de trabalho no Centro Educacional Charles Darwin, que há quase dez anos compartilham de meus projetos, em especial, à Marcia Botti (*in memoriam*), à Alice Simoni, ao Armando Chafik e ao Ricardo de Assis.

Aos brincantes quilombolas, ao mestre Tertolino, por compartilhar sua história, sua cultura, sua sabedoria, seus sonhos, suas indignações, sua fé e sua arte.

À Capes, por propiciar a realização da pesquisa do outro lado do Atlântico, permitindo minha estada em Portugal e a descoberta de novas travessias e margens em minha jornada acadêmica, por intermédio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior.

Aos professores da Universidade Federal do Espírito Santo que, direta ou indiretamente, contribuíram para as discussões presentes neste trabalho: Paulo Sodré, Orlando Lopes, Osvaldo Martins de Oliveira, Adélia Miglievich, Wilberth Salgueiro e Jurema de Oliveira. E ao Wander, por sempre ser tão atencioso e paciente com o corpo discente.

Aos companheiros do Centro de Estudos Africanos do Instituto Universitário de Lisboa (CEA/ISCTE-IUL), os quais carrego no coração: professores José Horta, Eduardo Costa Dias, Pedro Vasconcellos, Clara Piçarra, e a querida Fernanda Alvim. Aos amigos do curso de História da África e aos da senda flamenca, em especial, Rute de Sá Lopes, Helena Cruz e Sandra Rebello. Ao professor da Universidad de Alcalá, José Manuel Pedrosa, o Pepe, pelo auxílio nas pesquisas e pela imersão na cultura madrileña e nas cores de Lavapies.

Em especial aos meus orientadores, que me conduziram nesta longa jornada: Jorge Luiz do Nascimento, que acreditou em meu trabalho e me chamou para a terra quando me perdia em narrativas e histórias (“Salve, Jorge!”); e Ana Lúcia Lopes de Sá, que compartilhou seu conhecimento e tempo, conduzindo meus estudos e me acolhendo tão gentilmente em terras lusitanas.

A Deus, Nossa Senhora de Fátima e São Benedito, pelas bênçãos e por guiarem meus passos no caminho da serenidade e do amor.

RESUMO

O presente trabalho analisa a importância da literatura oral na construção da identidade de comunidades remanescentes de quilombos da região Norte do Estado do Espírito Santo, conhecidas como Sapê do Norte. São observados cantares, enredo, melodia, performance corporal e verbal gravada e transcrita dos Bailes de Congos de São Benedito.

O *corpus* evidencia uma série de tensões sociais que cercam a região das comunidades de Sapê do Norte, sendo possível perceber forte relação entre o patrimônio cultural, a ancestralidade e a questão territorial, assim como constantes processos de desterritorialização e hibridismo nos campos religioso, social e linguístico.

Na performance, o tempo passado se faz presente em memórias de tradições africanas que são revividas e atualizadas no momento enunciativo, possibilitando aos sujeitos históricos participantes do Ticumbi a escrita de uma narrativa híbrida, simbólica e tradutora de sua identidade plural.

É nesse espaço de tensões que a tradição e a ancestralidade cantadas nos versos dos Bailes de Congos se constituem como o local da cultura, engendrado por lutas e tradições. Local em que a riqueza, a sabedoria e o universo simbólico das comunidades compõem um patrimônio cultural imaterial a ser preservado, difundido e legitimado socialmente.

Palavras-chave: literatura oral, performance, identidade, Ticumbi.

RESUMEN

Esta investigación habla de la importancia de la literatura oral en la construcción de la identidad de comunidades descendientes de quilombos en la región Norte del Estado de Espírito Santo, en Brasil, conocidas por “Sapê do Norte”. Son analizados los cantes, los sucesos de la narrativa, la melodía y la performance del cuerpo y de la voz, grabados y transcritos de los Bailes de Congo de San Benedito.

El *corpus* indica diversas tensiones sociales alrededor de la región de las comunidades de “Sapê do Norte”, en que se percibe fuerte relación entre el patrimonio cultural, la ancestralidad y la pose de la tierra, además de los procesos de desterritorialización y hibridez en la religiosidad, la sociedad y la lingüística.

En la performance callejera, el tiempo pasado se hace presente en la memoria de las tradiciones africanas revividas y actualizadas en la enunciación, lo que posibilita a los sujetos históricos que hacen parte del Ticumbi la escrita de una narración híbrida, simbólica y traductora de su identidad plural.

Es en ese espacio de peleas que la tradición y los ancestros se cantan en los versos de los Bailes de Congos y se hacen como local de la cultura, lleno de luchas y tradiciones. Sitio donde la riqueza, la sabiduría y el universo simbólico de las comunidades componen el patrimonio cultural inmaterial que debe ser preservado, propagado y legitimado socialmente.

Palabras clave: literatura oral, performance, identidad, Ticumbi.

ABSTRACT

This research examines the importance of oral literature in *quilombola* communities identity building from the North area of Espírito Santo State, known as “Sapê do Norte”. It is observed their singing, their plot, melody, tune, verbal and body performance which were recorded and transcribed from the regional festival “*Baile de Congos de São Benedito*”.

The *corpus* shows a series of social tensions surrounding the region of “*Sapê do Norte*” communities, which shows a strong relation between cultural heritage, ancestry, and territorial issues, as well as constant processes of dispossession and hybridism in the religious, social, and linguistic fields.

In performance, past time is present in the memories of African traditions, which are lived and updated in speech moments, enabling an hybrid symbolic writing that translates its plural identity narrative for the historical subjects from *Ticumbi*.

It is in this tension space that tradition and ancestrality are sung in verses from the “Bailes de Congo” and became part of the local culture, engendered by traditions and fights. It is a place where wealth, wisdom, and symbolic universe of communities comprise an intangible cultural heritage to be preserved, wide spread and socially legitimated.

Key Words: oral literature, performance, identity, *Ticumbi*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Comunidades remanescentes de quilombos no Espírito Santo.	16
Figura 2: Deus Kalunga.	24
Figura 3: Notação musical de manuscrito medieval.	44
Figura 4: Transcrição musical de cantigas medievais.	45
Figura 5: Jogral com harpa, sentado.	48
Figura 6: Mestre, mulher com castanholas e jogral com saltério.	48
Figura 7: Mestre-trovador, acompanhado do jogral com guitarra e jovem com castanholas escutando.	49
Figura 8: Mestre-trovador, acompanhado do jogral com guitarra e jovem com castanholas escutando.	49
Figura 9: Mestre-trovador, acompanhado do jogral com guitarra e jovem escutando....	50
Figura 10: Jogral com viola de arco e jovem com pandeiro.	50
Figura 11: Mestre-trovador, acompanhado de jogral com guitarra e segundo jogral, com harpa, sentado no chão.	51
Figura 12: Mestre, jogral com guitarra e mulher com pandeiro de guisos sentada num escabelo.	51
Figura 13: Mestre, mulher dançando, com castanhetas nas mãos erguidas e jogral com salterio, sentado no chão.	52
Figura 14: Mapa da antiga divisão administrativa de Lunda.	105
Figura 15: Batismo do mani Congo.	111
Figura 16: Reino do Congo e suas províncias.	112
Figura 17: Mapa do antigo Reino do Congo.	113
Figura 18: Brincante quilombola da década de 1970.	114
Figura 19: Ticumbi de Conceição da Barra em 2012.	114
Figura 20: Vista atual do mercado de São Mateus.	117
Figura 21: Cercada de cuidados, a imagem de São Bino resiste aos séculos.	118

Figura 22: Devotos acompanham a procissão em homenagem a São Benedito nas ruas de Conceição da Barra, ES (dezembro de 2011).	119
Figura 23: Dona Cedália, manifestando e celebrando sua fé em São Benedito.	119
Figura 24: O Ticumbi de São Benedito de Conceição da Barra: o estandarte e a sobrevivência da tradição.	132
Figura 25: Chegada de São Biniditinho das Piabas ao cais do Rio Cricaré, no dia 31 de dezembro de 2011.	133
Figura 26: São Benedito em companhia de seus devotos.	134
Figura 27: Marcha de rua, com o Mestre Tertolino Balbino diante do grupo, à direita da imagem.	135
Figura 28: Brincantes na Comunidade de São Benedito.	136
Figura 29: A fé e os preparativos para o Ticumbi.	137
Figura 30: Instrumentos do Jongo.	137
Figura 31: Brincantes sob a bênção de São Benedito.	138
Figura 32: Ilustração sobre a embaixada holandesa enviada a D. Garcia II.	141
Figura 33: Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição da Barra.	144
Figura 34: Comunidade de São Benedito, palco da dramatização do Ticumbi.	145
Figura 35: Mapa das principais migrações das populações de Angola.	229
Figura 36: Carta étnica de Angola.	238
Figura 37: Mapa etnográfico de Angola, com destaque para a distribuição dos povos banto ao longo do território.	240
Figura 38: O tráfico dos africanos para o mundo árabe-muçulmano e a Ásia oriental.	243
Figura 39: Fluxo interno de populações negras no Espírito Santo.	247
Figura 40: Fluxo externo de nacionalidades africanas distribuídas no território brasileiro.	252

LISTA DE TABELAS E QUADROS

Tabela 1: Formas fundamentais da tradição oral.	63
Quadro 1: Estrutura resumida do Ticumbi.	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
PARTE I ORALIDADE E PERFORMANCE	24
Capítulo 1 – A Literatura Oral	25
1.1 Oralidade e Escrita: suas marcas, sua história	26
1.2 A Vós e o Canto Através dos Tempos	42
1.3 A Oralidade Africana	56
1.4 A Literatura Angolana	65
 Capítulo 2 – Cultura Popular e Performance	69
2.1 O Teatro Popular	69
2.1.1 O Teatro e a Cultura Popular na Idade Média	76
2.1.2 O Teatro Vicentino	83
2.2 A Performance Cultural	88
2.2.1 A Performance, o Tempo e suas Escrituras	95
 PARTE II TICUMBI	103
Capítulo 3 – Ticumbi, uma Longa História	104
3.1 Origens Históricas	104
3.2 Origens Míticas: A lenda de Benedito Meia-Légua:	115
3.3 Reis e Representações	121
3.4 O Rito e a Fé	127
3.4.1 Ticumbi – Uma Ação Ritual	130
3.4.1.1 Os Participantes	131
3.4.1.2 O Ritual	132
3.4.2 Elementos Constitutivos do Ticumbi	138
3.4.2.1 Vestimentas	138
3.4.2.2 Instrumentos	139

3.4.2.3 Personagens	139
3.4.2.4 Enredo	142
3.4.2.5 Coreografia	142
3.4.2.6 Ritmo	143
3.4.2.7 Partes da Dramatização	143
 Capítulo 4. Ticumbi: a palavra	152
4.1 Ticumbi: a Letra e a Voz	189
 Capítulo 5. Híbrido Cultural	217
5.1 A Herança Híbrida	224
5.2 O Passado Africano	227
5.2.1 O Reino do Congo	228
5.2.2 O Contato com os Portugueses	232
5.2.3 O Declínio de um Império	234
5.2.4 O Império Lunda	236
5.2.5 A Querela da Escravidão	240
5.3 Quilombolas do Espírito Santo	246
 Capítulo 6. Reconhecimento, Identidade e Memória.....	256
6.1 Do Navio à Cidadania: histórias e lutas	256
6.2 Ticumbi: história e identidade em performance	264
 BIBLIOGRAFIA	268
 APÊNDICES	280

INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea é marcada pela pluralidade e pela diversidade, que se fundem em produções culturais híbridas. Esse, no entanto, não é um fenômeno recente. A história das organizações humanas se estabelece e é contada a partir de narrativas de dominação, de lutas e de migrações, para estabelecimento de hegemonias e expansões territoriais, política e econômica. Do contato, muitas vezes, do choque entre culturas, ressaltam-se as diferenças, em um constante jogo de centralidade e de poder, engendradas por profundas contradições, como a desigualdade de condições e de oportunidades, desde o âmbito educacional e cultural até a base de organização financeira.

No campo da diversidade, coexistem o saber e as narrativas tradicionais, de âmbito popular, que disputam espaço e reconhecimento com novas mídias e meios de difusão da informação. Nessa disputa fundem-se saberes e experiências que se renovam cotidianamente em práticas sociais de representação cultural.

Os municípios de Conceição da Barra e de São Mateus, *locus* deste estudo, em termos quantitativos, apresentam população de negros e pardos cerca de quatro vezes maior do que nas demais regiões do Estado, sendo que grande parte dessas pessoas não têm acesso, em sua totalidade, a serviços de água e de esgoto, de iluminação pública e de pavimentação, por exemplo (IBGE, 2012).

Em um espaço de desigualdade e de falta de acesso à educação formal, a cultura oral, historicamente, se constitui como força e potência na voz dos excluídos. No caso das comunidades quilombolas de Sapê do Norte, as narrativas de lutas por reconhecimento, por estima e por direitos constitucionais se concretizam como forma de sobrevivência e resistência através dos tempos.

Nessa perspectiva, a produção cultural de comunidades remanescentes de quilombos na região norte do Estado do Espírito Santo, conhecida como Sapê do Norte, desponta como fonte da tradição, da memória e da tradução cultural que funde saberes locais, narrativas diaspóricas e histórias de luta ao cotidiano contemporâneo brasileiro.

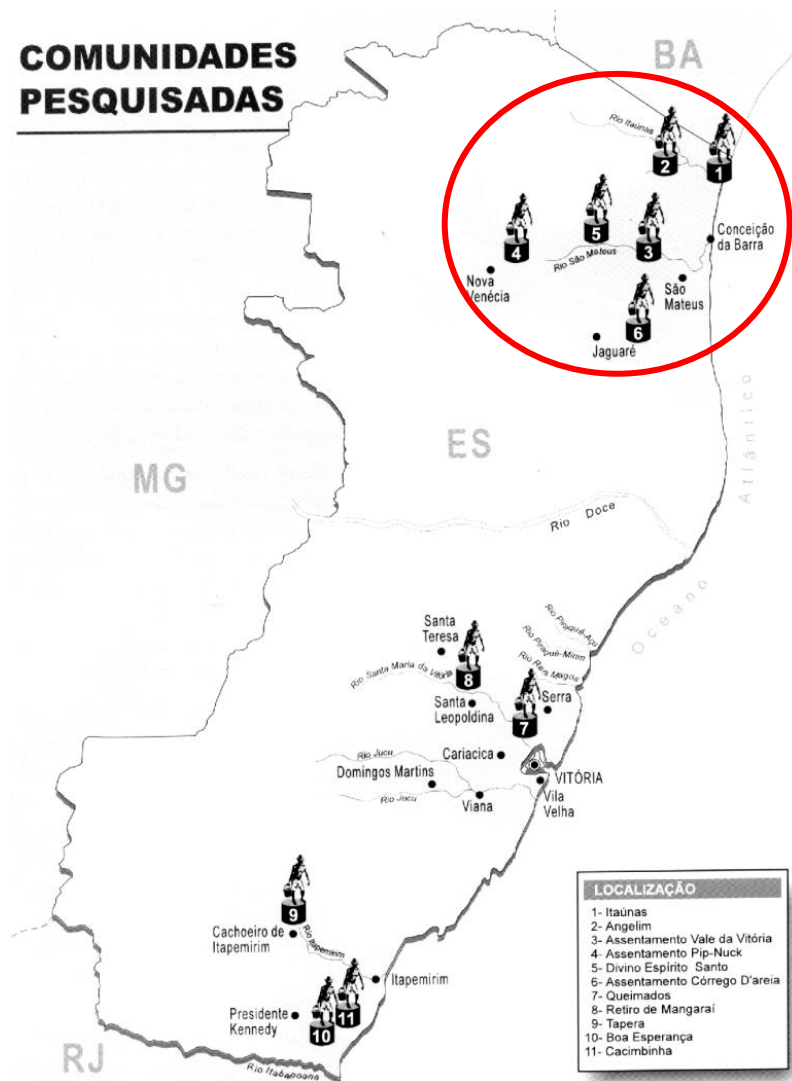
Aqui o termo tradição diz respeito à herança cultural que formará parte da híbrida produção do Ticumbi, uma dramatização de caráter popular que ocorre exclusivamente em algumas comunidades quilombolas do Norte do Espírito Santo, que se reúnem em homenagem a São Benedito. Não se trata, portanto, da perspectiva de

Hall (2009), para o qual a tradição e a autenticidade se configuram em mito, moldando imaginários em torno de uma concepção exclusiva e anacrônica de pátria. A tradição é tomada no sentido de valorização do passado como fonte de sabedoria, de cultura e de identidade, que é transmitida de geração a geração, mas se atualiza constantemente no mercado da performance em uma reflexão sobre si, sobre o passado e sobre o cotidiano das comunidades.

Essa produção cultural diversa, multicultural e híbrida vem do cerne de centenas de comunidades que guardam em si o signo da produção de práticas culturais resistentes à brutalidade da história da escravidão e do preconceito por que passaram os antepassados e os integrantes das comunidades de Sapê do Norte.

A região indicada na Figura 1 evidencia algumas das comunidades remanescentes de quilombos do Estado, destacando a região a ser trabalhada, a qual envolve diversas comunidades em diferentes estágios de organização e reconhecimento institucional, trata-se da chamada região de Sapê do Norte.

Figura 1 – Comunidades remanescentes de quilombos no Espírito Santo.



(Fonte: OSÓRIO *et al.*, 1999, p. 18)

A região de Sapê do Norte é delimitada não por elementos políticos, mas pela memória dos próprios integrantes das mais de cem comunidades remanescentes de quilombos localizados no Norte do Estado do Espírito Santo, mais precisamente, entre os municípios de São Mateus e Conceição da Barra. Trata-se de uma localidade próxima dos limites entre as regiões brasileiras Sudeste e Nordeste.

O termo Sapê do Norte é empregado pelos quilombolas como lugar não só de existência da maioria das comunidades, mas também como territorialidade de suas práticas, saberes e modos de vida, muitos deles ligados ao aspecto sagrado de seus cultos e de suas práticas religiosas.

A construção metafórica da comunidade vem da representação de uma gramínea extremamente resistente e típica da região, o sapê, que sobreviveu não só ao roçado das comunidades e ao gado, mas também aos tratores e à monocultura do eucalipto que se instalam na região (OLIVEIRA, 2009). Dessa forma, o nome dado à comunidade simboliza a resistência das populações tradicionais, que há séculos lutam pelo reconhecimento de seus direitos de sobrevivência, de cultura e de posse da terra na região.

Dentre as diversas práticas culturais inerentes às comunidades de Sapê do Norte, destaca-se o Ticumbi, manifestação cultural típica da região Norte do Espírito Santo. Essa representação consiste, em linhas gerais, em uma dramatização em versos, apresentada em honra de São Benedito. Existem quatro grupos de Ticumbi em Sapê do Norte. Este trabalho debruça-se sobre os versos dos brincantes do Ticumbi de Conceição da Barra.

A celebração é realizada entre os dias 31 de dezembro e 1 de janeiro, data que não corresponde ao festejo litúrgico católico em honra de São Benedito (celebrado em 5 de outubro), mas que veio sendo realizada pelos africanos escravizados em dias festivos que permitiam a folga para realização de suas festas (como o “Dia de Ano Novo”).

A correlação entre o calendário católico e seus dias festivos, com direito à liberdade e à quebra de hierarquias sociais, foi destacada por Bakhtin (1993) como um dos traços marcantes da cultura popular, do Medievo à Renascença – algo que ainda hoje se faz sentir em festejos de rua e festas processionais.

Para o filósofo russo, na cultura popular eram suprimidas as hierarquias e instauradas a festa e a liberdade. No entanto, essa liberdade era restrita no contexto medieval analisado por ele, de modo que a possibilidade de a cultura de praça pública se manifestar ficava restrita a alguns dias delimitados pela cultura oficial.

Na encenação do Ticumbi, os quilombolas seguem em procissão pela cidade, trazendo a imagem de São Benedito e pedindo permissão a Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Conceição da Barra, para que seja realizada a dramatização. Segundo o IBGE (2014), o município passou a receber esse nome em 1891, deixando de ser Barra de São Mateus, após a fundação da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição da Barra de São Mateus, em 1831.

Durante a performance, os congos acompanham com pandeiros a representação das lutas entre os reis africanos de Congo e de Bamba, bem como de seus secretários. A luta travada entre eles deve-se ao direito de realizar a festa para São Benedito. O rei de Congo é católico e por isso julga-se o responsável pela festividade, uma vez que o rei de Bamba é considerado pagão e infiel.

A luta traz dois traços representativos da cultural local, sendo um deles histórico e o outro, contemporâneo. Em termos históricos, a tradição católica do rei de Congo diz respeito ao fato de, por volta do século XVI, o imperador do antigo Reino do Congo (*mani* Congo) ter se convertido ao catolicismo pelo contato com o colonizador português.

Essa assimilação da religião com o poder foi explorada pelos portugueses, que ofereciam mantos e presentes ao *mani* Congo, a fim de conquistá-lo como aliado. A partir dessa perspectiva, homens africanos de outros reinos eram capturados como escravos e lhes era imposto como castigo o batismo católico. Essa tradição segue sendo revivida pelo Ticumbi, que ao final da dramatização, converte o rei de Bamba e seus soldados, os congos, ao catolicismo, em uma metáfora dos processos de colonização e evangelização realizados pelos portugueses na África.

Na perspectiva da atualização da prática cultural à contemporaneidade, percebe-se o rei de Bamba sendo associado às empresas de monocultura do eucalipto que se instalam na região e expropriam os quilombolas de suas terras (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008). Dessa forma, o elemento a ser combatido e ao qual são dirigidos os vitupérios e as críticas por parte do rei de Congo e de seu secretário é o rei de Bamba, em uma metáfora social. O confronto entre os reis, assim, uma espécie de representação burlesca das lutas sociais travadas cotidianamente pelas comunidades remanescentes de quilombos na região de Sapê do Norte.

A dramatização popular do Ticumbi, dessa forma, em diversos momentos de suas falas e embaixadas, permite observar a transposição de tensões históricas que se desvelam sob o universo simbólico da performance cultural. Trata-se do encontro de culturas africanas, brasileira e ibérica, incorporando elementos de todas elas em uma nova formação cultural, na qual os símbolos ganham constantemente novos sentidos.

O reconhecimento e a valorização da diversidade cultural, especificamente no contexto capixaba e no que se refere às comunidades remanescentes de quilombos, toma

por fio condutor o plano literário, entendendo a manifestação da coletividade por meio da subjetividade que percorre versos, cantares e encenações constitutivas da literatura oral de tais comunidades.

A pesquisa, com relação à performance cultural do Ticumbi, apoiou-se em diferentes bases bibliográficas e etnográficas, sendo de grande relevância a visita à Casa da Cultura de São Mateus e ao Museu da História de São Mateus, a qual orientou a investigação quanto ao processo de organização do mercado e ao da economia escravocrata nas grandes fazendas da região ao longo dos séculos XVI a XIX.

Também foi de extrema relevância a visita ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), detentor de material produzido no Estado, contendo um mapeamento das comunidades remanescentes de quilombos no Espírito Santo da sua localização, seus costumes, líderes, ritos e festejos (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008). Tal material foi produzido sob coordenação do professor Osvaldo Martins DE Oliveira, do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e encontra-se disponível para consulta, servindo de fonte para estudo de elementos da memória de festas e cantares, bem como da realidade econômica e cultural das comunidades em questão.

A pesquisa também conta com observação, gravação, transcrição e análise dos versos e cantares encenados durante os dois dias de apresentação do Ticumbi de Conceição da Barra: 31 dezembro de 2011 e 1 janeiro de 2012. A materialidade linguística dos versos permite, ainda, uma observação contrastiva com os dados disponibilizados pelo IPHAN, conferindo uma perspectiva diacrônica.

Nesse percurso, foi possível estabelecer o diálogo com pesquisadores que se identificam com a tradição cultural quilombola, os quais possibilitaram o aprofundamento desta pesquisa pelo viés antropológico, como, por exemplo, o professor Osvaldo Martins, referenciado anteriormente; a professora Bernadette Lyra, escritora e professora do departamento de Comunicação da Faculdade Anhembí Morumbi; o estudioso da cultura capixaba Guilherme Santos Neves; e o escritor e pesquisador Maciel de Aguiar.

Os estudos de literatura comparada contaram com o apoio de diversos investigadores da oralidade no continente africano, durante a realização do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, da Capes (processo 5929/0). É possível referenciar

nessa etapa a co-orientadora desta pesquisa, Ana Lúcia Lopes de Sá, bem como os professores José Horta e Eduardo Costa Dias, do Centro de Estudos Africanos, do Instituto Universitário de Lisboa (CEA, ISCTE/IUL); e o professor José Manuel Pedrosa, da Universidad de Alcalá.

A organização da pesquisa está disposta em duas partes, a primeira é mais teórica, a fim de expor as bases referenciais da literatura oral e da performance. Na segunda parte, mais pragmática, é explorada a representação do Ticumbi e seus desdobramentos na representação cultural e na construção identitária a partir da memória coletiva propagada de geração a geração através de versos e cantares.

Na primeira parte deste trabalho, a temática da literatura oral será explorada conforme referencial teórico em que se destacam os estudos de Zumthor (1993, 2007), Saraiva (1981, 1990), Bonvini (2006), Finnegan (2006), Ravetti (2006), Menéndez Pidal (1944, 1963), para referenciar apenas alguns dos que se dedicam a questões referentes à oralidade na literatura, desde a época medieval.

Também auxiliam no desenvolvimento da temática da oralidade autores como Rosário (1989), Miller (1999), Vansina (1982), Henige (2005), Cooper (2005), Queiroz (2007), Ortega (2008, 2013), Fonseca (1996), dentre tantos outros que investigam a oralidade a partir da perspectiva de comunidades africanas com suas narrativas tradicionais.

A partir desses teóricos será possível traçar comparativos, inclusive, com relação às diferentes visões de centro e periferia com base nos estudos sobre a cultura popular vista em uma perspectiva de novos protagonistas, deslocando o olhar do antigo “centro” das relações marcadas pelo colonialismo.

Os estudos sobre a oralidade abordarão o teatro popular, somados às análises de Bakhtin (1987) e conduzirão à definição e à discussão quanto ao conceito de performance cultural, sustentadas por autores como Zumthor (2007), Schechner (2000), Taylor (2002), Martins (1997, 2002), Ravetti (2002), dentre outros.

A literatura tradicional das referidas comunidades permite, assim, a expressão e a tradução de narrativas provenientes de sujeitos históricos que, pela interação com seu grupo, com a memória e a histórica corrente de seu País, reconhecem-se e inscrevem-se como protagonistas de uma narrativa de Nação que muito revela sobre o passado

colonial brasileiro e o africano, bem como a resistência e a coragem de comunidades diaspóricas marcadas por histórias de silenciamento e de deslocamentos.

Compondo esse cenário estão os sujeitos nacionais, autores de uma narrativa histórica que os traduz nesse contexto fragmentado e desigual. A história, vista como narração, transcende o tempo pedagógico da história oficial e se transmuta em uma performática tradução cultural e identitária, plural e dinâmica.

Nesse sentido, é notório observar que a cultura, a memória e a história de um povo não estão guardadas apenas no saber difundido nas escolas, uma vez que comunidades tradicionais, alijadas da educação formal e às margens de interesses estatais, guardam entre seus membros registros de saberes e cultura que, transmitidos oralmente, de geração a geração, confirmam o processo de construção identitária local e nacional. Segundo Bhabha (2010: 207):

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuística, cumulativa, do pedagógico e a estrutura repetitiva, recorrente, do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação.

É na tessitura desses fragmentos cotidianos mantidos vivos pelo fio da memória popular que a pesquisa aponta para a sobrevivência de elementos não só das culturas de matriz africana, mas também europeia. No espaço híbrido da sociedade e da cultura contemporâneas é revelada a sobrevivência de formas tradicionais da cultura popular.

A partir da segunda parte deste trabalho, estarão dispostos os cantares dos Bailes de Congo de São Benedito, constantes da representação do Ticumbi, pela transcrição da performance cultural. Os Capítulos 3 e 4 abordam a performance em sua dimensão sociológica, etnográfica e literária.

A estrutura literária da dança dramática do Ticumbi tem origem incerta, anônima e ancestral que demonstra sofrer influência também da primitiva lírica ibérica de tradição árabe: as *jarchas*. Essas canções simples e breves, de tradição oral, são provenientes do período de dominação moura na Península Ibérica, registradas ao longo dos séculos IX e XII, e escritas em mozárabe e língua romance (ROMERALO, 1969).

As *jarchas* estabelecem influênciana lírica medieval e renascentista ibérica, motivando pesquisas de ordem histórica e estrutural. Essa produção cultural se fundiu à tradição de colonos e comunidades africanas introduzidas na Europa e trazidas ao Brasil desde o século XVI sob o signo da escravidão. Menéndez Pidal (1944), por sua vez, aponta para a influência, na lírica medieval, da estrofe monorrímica do *zéjel* árabe-andaluz, fator que será percebido em algumas estrofes e versos de volta do Ticumbi.

Ao longo da análise, é possível observar a composição híbrida de seus versos, sendo reconhecíveis não só elementos da cultura africana, sobrevivente aos tempos de horror da escravidão; e da constituição de comunidades remanescentes de quilombos; mas também a (re)construção de estruturas tradicionais que remontam aos autos populares, de herança medieval, trazidos por jesuítas e colonos.

Essa discussão conduz ao Capítulo 5, que se articula ao redor da formação híbrida do Ticumbi, a partir de conceitos definidos por Hall (2006, 2009), Bhabha (2010) e Canclini (2008).

A estruturação estrófica, métrica e rímica dos Ticumbis denotam não só o hibridismo da referida manifestação artística, mas também um retorno à tradição de matrizes africanas que permitem entrever elementos da cultura de Angola e do antigo Reino do Congo, resistentes ao tempo e constitutivas do caráter transnacional e tradutório da representação artística do Ticumbi.

Os elementos culturais, históricos e literários africanos foram investigados com o suporte do Centro de Estudos Africanos, do Instituto Universitário de Lisboa, que também permitiu uma interface com a cultura medieval ibérica, propiciada por pesquisas na Universidade de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Lisboa e no Instituto Camões, em Portugal; na Universidad de Alcalá e no Arquivo de Cultura Popular em Sevilla, na Espanha.

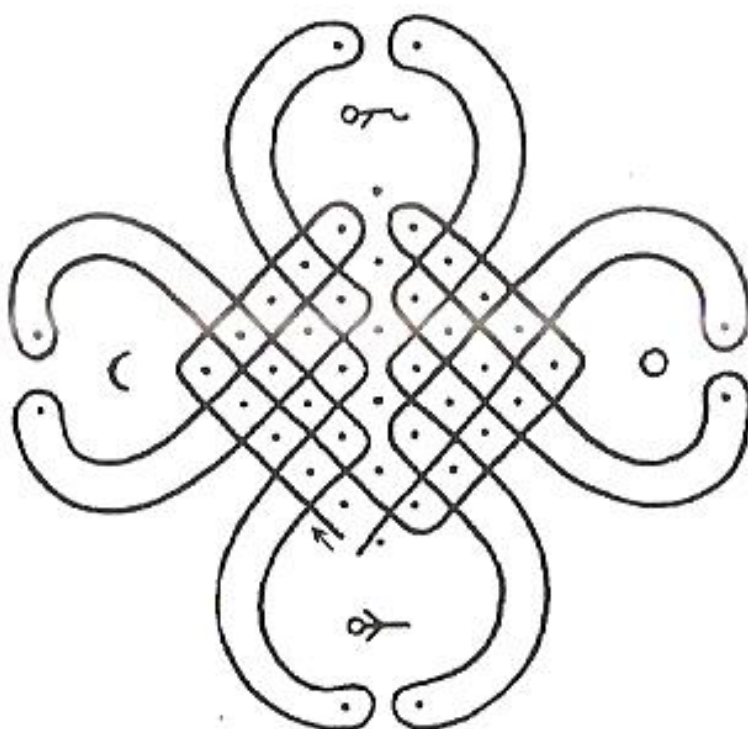
Por fim, no Capítulo 6, segue-se uma análise pautada em teóricos do Pós-Colonial, como Stuart Hall e Homi Bhabha, sem se furtar às importantes contribuições de Canclini e Paul Gilroy, que descortinam um olhar crítico em direção a um protagonismo e a um devir com respeito ao caráter transcultural de comunidades marcadas por processos diaspóricos e por lutas libertárias, reconquistando a humanidade que a escravidão durante séculos lhes negou.

A escrita da nação sob a perspectiva de comunidades historicamente guetoizadas permite aos próprios brasileiros o reconhecimento de sua cultura e de sua história, a qual foi por séculos negligenciada. Acompanhar a representação cultural do Ticumbi é observar o desvelar de uma cultura híbrida, forjada em um passado que remonta ao medievo, ao processo de colonização e a histórias de luta por liberdade e reconhecimento.

Dessa fusão de elementos ideológicos e culturais inscritos e reescritos na performance do corpo e da voz dos brincantes quilombolas é que se edificam as identidades culturais das comunidades de Sapê do Norte.

PARTE 1

ORALIDADE E PERFORMANCE



Deus Kalunga

(BASTIN, 2009, p. 36)

CAPÍTULO 1: A LITERATURA ORAL

O termo “literatura oral” causa, muitas vezes, estranhamento ou, ainda, preconceito e não aceitação.

A literatura e a oralidade, no entanto, por mais que pareçam termos divergentes, em geral, fazem parte de um processo de composição estética e subjetiva que se origina nas bases das fabulações literárias que são alvo de estudos críticos acerca da história da literatura.

Grande parte desse debate deve-se à relação contextual que marca as produções orais, sendo necessária uma profunda reflexão sobre o contexto e o fato apresentado. Para isso, a perspectiva interdisciplinar e descentralizada é fundamental, sendo importante olhar em diferentes direções, a partir do suporte de diferentes áreas do conhecimento, como a literatura, a linguística, a história, a antropologia, a sociologia e a etnografia.

Na perspectiva dos estudos literários, os pontos de discussão fundamentais a ser abordados no que concerne à literatura oral dizem respeito a suas características estruturais, às bases das produções literárias, à definição de gêneros, bem como à importância da oralidade nas composições culturais de sociedades que não têm por base um sistema de escrita.

A importância da cultura de tradição oral aponta para diversas comunidades e produções performáticas contemporâneas, como alguns povos africanos e parcelas da sociedade brasileira. A oralidade, que muitas vezes tem sua relevância negligenciada diante dos críticos da cultura, no entanto, forma a base da produção literária a que hoje se reconhece como canônica.

No passado de produções literárias marcadas pela oralidade e pela representação popular, que remontam aos séculos X a XVI, despontam traços fundantes que repercutem no teatro popular e nas representações performáticas que ainda hoje influenciam produções culturais de diferentes sociedades.

A partir da comparação entre formas literárias inerentes à oralidade e aquelas documentadas por meio da escrita, é possível perceber que não há apenas divergências

conceituais em termos de produções escritas e orais, mas também diversas semelhanças, que sedimentam e sustentam o discurso e a autenticidade da produção cultural oral.

A relevância da oralidade, que encontrou espaço nas cortes ocidentais medievais, não foi por completo silenciada e tem força inquestionável nas mais diferentes sociedades, como diversas comunidades oriundas de matrizes africanas.

Este capítulo destina-se a abordar historicamente o papel da oralidade na construção do que atualmente se reconhece como arte literária. Observadas as influências e as correlações entre a oralidade e a escrita, será analisado o relevo da oralidade em comunidades que têm na poesia vocal sua principal forma de expressão e representação do mundo.

1.1 Oralidade e Escrita: suas marcas, sua história

A temática da oralidade suscita discussões e debates acalorados com relação às fontes e à sua legitimidade. Os valores estéticos inerentes à produção cultural, muitas vezes, são desconsiderados pela crítica especializada, a despeito da fugacidade das palavras que recorrem à memória como base e inspiração.

Nesse debate, a legitimidade da produção cultural de comunidades que não têm por base a sistematização da escrita alfabética chega a ser questionada por conceitos externos às referidas culturas. Julgar a produção cultural de uma comunidade sem inserir-se em seu contexto e em suas tradições, em geral, promove tais segregações, mas não justifica a não aceitação da diversidade de produções artísticas, esteticamente pensadas, imersas no imaginário da literatura oral e popular.

A definição da literatura oral é complexa e envolve variáveis múltiplas que podem ser reunidas em perspectivas culturais e estéticas. Em uma perspectiva geral, a literatura oral corresponde à vocalização de uma formulação simbólica e subjetiva do mundo. A construção dessa representação de si e do mundo, por sua vez, não está dissociada de uma dimensão estética, veiculada pela palavra e pelo ritmo da oralidade.

Fonseca (1996) é um dos autores que se engaja no intuito de explorar o campo da oralidade a partir da dimensão literária. Para tanto, define a literatura oral como formas literárias transmitidas pelo sistema verbal oral, em que é possível reconhecer:

discurso peculiar, capaz de transmitir sensações, emoções, sugestões

ao mesmo tempo que encerra e veicula princípios éticos, premissas para a actuação do indivíduo em sociedade e em relação ao meio físico que o envolve, concepções sobre a justiça, o trabalho e outras normas de conduta chamadas virtudes, conhecimentos úteis à vida e à preservação da memória colectiva e das instituições nas sociedades ou grupos populacionais em que se desenvolve e apresentando-se sob a forma de contos, mitos, lendas, narrativas genealógicas, poemas, provérbios, adivinhas, etc.

Na perspectiva do autor, o uso da expressão “literatura oral” depreende a necessidade de análises que extrapolem as convenções clássicas da teoria literária, incluindo a mescla de gêneros. A análise deve partir da consideração de traços relevantes na caracterização dessa forma de representação cultural.

No intuito de sistematizar caracteres que se repetem na oralidade, Ortega (2013) afirma que na produção oral atual há três elementos: o texto, o poema (percebido como poético por todos) e a obra, que se efetiva no momento da enunciação pela conjunção de texto, sonoridade, ritmos e elementos visuais e gestuais.

O texto traz em si marcas do contexto enunciativo, como o uso recorrente de vocativos, justificativas, digressões, enumerações e o constante jogo que se estabelece entre “eu” / “você” durante o ato comunicativo. Sento assim, é correto afirmar que a literatura oral comporta sempre um aspecto performativo.

A linguagem é articulada com base em fatores como a economia lexical, jogos de palavras e repetições, predomínio da parataxe, elipse de verbos, densidade de imagens, impessoalidade e atemporalidade, repetições e um uso mais arcaico da língua, que engloba palavras de diferentes línguas (ORTEGA, 2012, 2013).

A diversidade e o dinamismo também são característicos da oralidade. Segundo Ortega (2012: 74), “el texto oral tiene una capacidad de reinventarse, reestructurándose, gracias a que la interpretación es siempre nueva – nada más lejos de ser reiterativa como algunos quisieron ver”.

Outro fator afetado pelo dinamismo da literatura oral é o conceito de gênero. Em função da situação discursiva, do caráter coletivo, da variabilidade e das sucessivas atualizações, mesclam-se e sucedem-se poesia, episódios narrativos, canto e ação dramática, todos comportados pelo fenômeno da performance.

Segundo Ortega (2008), para delimitar um gênero, é necessário observar diversos elementos, como a organização textual; os tipos, o volume e o contexto do

discurso – a partir dos quais se podem obter oposições (sagrado / profano, lírico / narrativo / dramático); a duração da interpretação (longa / curta); o número de locutores (monólogo / diálogo / polifonia; solos e coros); e se é falado ou cantado, nesse caso, se o canto é individual ou canto coletivo, em verso ou em prosa.

Devido à complexidade, o autor considera o termo “gênero” inadequado à prática da literatura oral, acreditando ser mais adequada a ideia de “variedades de discurso”. Dentre essas diversas variedades, há um critério que se estabelece como essencial: o ritmo, que constitui em si mesmo um saber e traz diversas consequências para o plano linguístico, como o uso de aliterações, efeitos sonoros, paralelismos e a própria gestualidade, que serão analisados mais adiante através dos versos do Ticumbi.

A poesia oral está muito associada ao canto é à liberdade de criação e difusão que essa forma de expressão artística alcança. A música, a dança e o canto são indispensáveis aos estudos da literatura oral, tendo traços marcantes em diversas produções, como a repetição da estrutura musical ao longo da performance; no caso das melodias, apresentam distância tonal entre as notas e predominam o ritmo vocal; os intervalos apresentam um mesmo tipo de escalas; as notas apresentam-se mais alargadas ao final das frases; os ritmos são binários e terciários; e, no que se refere à tradição africana, há quatro pulsos básicos: lento, moderado, rápido e muito rápido.

Quanto ao ritmo, Ortega (2008) aponta traços, nas canções de embalar da Guiné que, pela influência banto, também ecoam no canto Ticumbi, como: o núcleo derivado de um esquema tonal que reaparece com regularidade; o núcleo rítmico aparece sempre com uma construção gramatical determinada (repetição sintática paralelística, geralmente anafórica); e presença de binarismo semântico, gramatical ou fônico, quando ocorre a junção de dois elementos (por paralelismo ou simetria/oposição).

A tradição oral possui uma cadência própria das palavras e do ato performático. Nesse sentido, uma das formas de trazer ritmo ao texto é respeitar as pausas dos narradores orais transcrevendo-os sob a forma de versos. Essa necessidade rítmica é inerente à relação obrigatória entre a língua e o corpo em performance.

Além disso, o ritmo auxilia na memorização, uma vez que os repertórios são continuamente recriados, ao longo de gerações, ainda que ocorram diversos improvisos e preenchimentos nas lacunas da memória, há convergências que conferem ao estilo oral uma continuidade acerca do passado revivido. Esse movimento assegura uma

constituição temporal complexa, que revisita o passado, atualiza-o no presente e projeta o futuro, pois cada performance é, ao mesmo tempo, recriação e retransmissão.

Surge mais um momento de convergência e dualidade. Os performers englobam a memorização e o improviso em igual medida, variando conforme o intérprete e a relação contextual. Como arte da oralidade e representação dramática, o improviso, a construção da cena e o sentimento do personagem (traduzido em gestos e falas) acabam por ocorrer apenas no momento da enunciação, abrindo espaço a infinitas possibilidades discursivas.

Há, ainda, diversos traços que, para os estudiosos da oralidade, auxiliam na análise e no cuidado que o olhar do investigador deve ter ao lidar com a questão. Fonseca (1996) aponta para os seguintes fatores: a) a associação da palavra dita com o espaço e o tempo da enunciação; b) a imediata relação com o público; c) a coletividade da criação verbal, estabelecida pelo contato com o público; d) a tradicionalidade; e) a adaptação do texto aos novos contextos; f) a persistência ao tempo e à tecnologia, tendo em vista que exerce influência ativa na vida de indivíduos e populações; g) a prática social reiterada de geração a geração; h) a mobilidade, pois cada narração é ouvida uma única vez, contando com omissões e ampliações a cada apresentação, daí a variabilidade do texto; i) o anonimato, uma vez que não é possível identificar o autor primeiro e, em função do caráter coletivo, os narradores (*griots*¹ ou *mpovis* em kiCongo) são também coautores da tradição; j) o valor dado ao *griot*, que é caracterizado como a “boca da comunidade”, e cujo mérito é reconhecido pelos recursos linguísticos que utiliza pela mensagem transmitida conforme a expectativa do grupo, pela capacidade de utilização de ditos e provérbios, e pela constante troca com a plateia; k) o caráter coletivo, funcional e participado; l) o caráter migratório, que propicia o surgimento de versões dispersas em diversos lugares, adaptadas ao novo contexto; m) o uso de recursos outros que não apenas a voz, como a mímica, os gestos coreografados, as canções, o compasso, o ritmo, as onomatopeias, os coros, o bater de pés e o uso de instrumentos musicais; e n) o aspecto funcional.

A concepção estética, somada à subjetividade, ao caráter performático e à coletividade compõem um cenário orgânico da literatura que se estrutura ou veicula a

1 A palavra “griots”, proveniente do francês, é utilizada para designar “poeta e músico ambulante, preservador da tradição oral”, conforme atesta Amadou (2012: 129).

partir da vocalização. Tal produção cultural estética não é produto apenas do improviso, que prejudicaria um trabalho de composição mais apurado. A dimensão do improviso atrela-se ao potencial criativo do narrador que, após gerações, recria e retransmite a tradição atualizada pelo tempo circular da performance.

O uso de técnicas e de estilos complexos é corrente na literatura oral, não apenas nos epítetos homéricos desenvolvidos oralmente, mas também é possível referenciar os “complicados padrões rítmicos que, junto com elaboradas técnicas tonais, dão forma à poesia ioruba não metrificada na África ocidental, aos longos poemas de exaltação dos zulu, com uso estruturado de paralelismos e aliteraões e rico estilo figurado” (FINNEGAN, 2006, pp. 83-84), dentre outros tantos exemplos que concernem ao universo de produção da literatura oral.

Não é apenas na literatura escrita que se encontra a preocupação com a forma e o estilo da produção literária. A questão da autoria também é alvo de críticas acerca da oralidade, na medida em que o texto remonta a uma tradição da comunidade. De fato, a composição parte de um texto comum, mas o processo de atualização típico da performance permite a impressão da marca individual do narrador oral ou do *performer* em questão. Desse modo, não apenas a composição, mas a escrita pessoal levam a marca individual, a habilidade e a inspiração do narrador oral.

A funcionalidade da literatura oral está vinculada a diferentes perspectivas ancoradas na forte relação social de seu conteúdo e de seus narradores. Dentre suas funções, é possível referenciar: a instrutiva, que se pauta no desenvolvimento da memória, individual e coletiva; a pedagógica, que sistematiza e exemplifica regras de comportamento e conduta social; a cultural, que difunde conhecimento do sistema de valores, as respectivas visões de mundo e os modelos culturais de um povo; além da recreativa, que promove o entretenimento da comunidade em questão.

Portanto, em uma perspectiva geral:

A literatura oral é funcional na medida em que responde a uma necessidade e a uma utilidade social. Por um lado constitui um meio de preservar e transmitir de forma expressa ou não os elementos essenciais da memória coletiva; por outro lado, as memórias são susceptíveis de serem adequadas às necessidades cruciais num dado momento histórico. (FONSECA, 1996, p. 25)

São, ainda, possíveis de se reconhecer outras funções. No que tange à função estética, a estetização da palavra não é pensada numa dimensão isolada e fria, mas na qual, sem prejuízo da forma, são acrescentados o caráter popular, a tradicionalidade e a identidade do grupo que, na voz do narrador oral se vê representado e esteticamente recriado.

Não são poucas as obras literárias escritas e cantadas que assumem para si a função de denunciar a realidade ou engajar-se em favor de determinada causa ou ideologia. A função social da literatura, a partir de uma perspectiva mimética de recriação da realidade não exclui esse fator.

Na oralidade, em igual medida, o fator social, atrelado ao contexto e à cultura da comunidade, também se faz enunciar no discurso oral e literário, de forma que não há uma separação, mas um ponto comum, independente do veículo utilizado para a criação artística: se a palavra falada ou escrita.

Ainda é possível encontrar outras funções, como a catártica, a emotiva, a metalinguística e o simples entretenimento, que, conforme a subjetividade do artista e, mesmo, a relação com sua plateia podem emergir do texto pensado estética e literariamente.

Ortega (2008) também propõe a discussão das funções da literatura oral. Para tanto, apresenta um modelo de classificação genérica com base em três “macro formas” denominadas eixos das funções de gênero, sendo três no total. A primeira macro forma diz respeito às circunstâncias da interpretação (todas aquelas que têm *restrição* de espaço, de tempo, ou restrição de quem interpreta). Existem variedades de restrições, estabelecidas a partir do simbolismo do lugar onde se realiza a performance; da época do ano e do horário de realização; dos *griots*, que funcionam como mercadores de palavras e seguem a tradição linhageira; da restrição quanto à idade e ao sexo do intérprete.

Esse eixo está fortemente presente na performance do Ticumbi, tanto no que se refere ao local e ao tempo, quanto na personificação do mestre como portador da palavra. Aqui se verifica também a tradição linhageira no ofício do mestre, dos reis e do secretário, conforme será esclarecido posteriormente, no capítulo sobre a performance do Ticumbi de Conceição da Barra.

O segundo eixo das funções de gênero toma por base a composição com a finalidade explícita de dar *coesão ao grupo*, são os cantos rituais. Estes envolvem espiritualidade, comunicação com o mundo oculto, relação com os mortos, com o passado e a lembrança dos grandes homens do povo, que ninguém pode esquecer. Os gêneros agrupados nesse eixo são solenes, impregnados de sacralidade, tratam da exaltação dos heróis, da narrativa de batalhas que suscitam o sentimento de estima e pertença. Fruto do hibridismo, o Ticumbi traz em seus versos ecos de batalhas e mitos tradicionais africanos que, direta ou indiretamente, remontam à memória do antigo Reino do Congo e do Império Lunda.

Em contextos africanos, os cantos guerreiros têm desaparecido com maior intensidade frente aos outros cantos orais, em função de já não se viverem estados belicosos. Era por meio desses cantos que pediam ajuda ao oculto para o sucesso nas guerras.

Ainda fazem parte desse eixo os poemas e os cantos rituais, como ritos fúnebres, de passagem, de nascimento, de colheita e dos antepassados. A sacralidade e o caráter ritual estão intimamente relacionados a diversas expressões em literatura oral, sendo mais resistentes as que acompanham as diferentes etapas e circunstâncias da vida de cada indivíduo em sociedade. Conforme assinala Ortega (2008: 205):

En general, como se ha dicho muchas veces a lo largo de este trabajo, todos los cultos vinculan los dos mundos que interactúan en la cultura africana, el visible o aparente en el que moran los vivos, y el oculto o invisible, sobrenatural, donde habitan los espíritus más diversos, entre los que se encuentran principalmente los antepasados, que intervienen en el mundo aparente, consultados, invocados, o por su propia cuenta.

Como elemento designativo do segundo eixo de gêneros, é indicado o uso da cor branca como símbolo ritual da morte e, por conseguinte, do mundo dos mortos e dos antepassados. Mais uma vez, é possível estabelecer o contato com o Ticumbi, pelo uso das vestes brancas daqueles que participam do canto ritual. “En ambas aparece el color blanco, que es el de la muerte y, por lo tanto, el de los muertos, el de los antepasados, que vienen atendiendo a la invocación” (ORTEGA, 2008, p. 208). No Congo, chamam *mpemba*, que é a argila branca com que cobrem o corpo para rituais, como cor da morte, tem a função de unir os antepassados.

As composições relativas às *circunstâncias da vida* pertencem à terceira macro forma. São exemplos desse eixo as paródias, a denúncia, o protesto, dentre outros. Esse eixo não está associado aos ritos de passagem nem às etapas de socialização dos indivíduos ou ao mundo dos antepassados. Mais espontâneo, não possui motivação fixa específica. São gêneros profanos, menos impregnados de sacralidade e de mistério das coisas importantes. Mas a qualquer momento podem ser usados com a finalidade de veicular o sagrado e as crenças. Podem ser: canções de festa, de bebedeira; de coro e de orquestra; de economia e de adulação; canções de amor e de sexo; canções fúnebres; paródias, injúrias, canções de burla e de protesto; gênero paremiológico – adágios, sentenças e máximas, refrãos e provérbios, adivinhas e enigmas.

A literatura oral, além da diversidade de gêneros e funções, traz, no plano linguístico, o cuidado formal com a palavra, que fica evidente pelo uso de figuras de linguagem (como metáforas, metonímias, eufemismos, antíteses, paradoxos, ironias, sinestesias, apenas para referenciar algumas das que aparecem com frequência nos textos da literatura oral); e pelos recursos da linguagem poética, como métrica, rima, assonâncias e aliterações, que exploram a melodia própria das palavras, escandindo memórias, sonhos e filosofias.

A dimensão estética é uma função importante da literatura, que não se omite na vertente oral, pelo contrário, assume cor e vivacidade impressionantes durante a realização da performance. Como no gênero dramático, é a vivência literária pulsante e plena.

Tendo em vista o plano da oralidade e a difusão das narrativas ou poesias orais, elas sempre se estruturam e se apresentam à plateia como performance. De modo que a construção dos sentidos não recorre apenas às palavras, como nas culturas letradas, mas abre espaço para elementos visuais e auditivos que em geral ficam alheios à produção escrita.

A transcrição jamais captará a vivacidade do texto e parte importante da caracterização das obras deixará de existir, como aconteceu com as cantigas, os romances de aventura e as canções de gesta² medievais, feitas para audição, não para

²Segundo Dumas (2011: 70), a canção de gesta pode ser definida como:

“Canção de gesta – do francês *Chanson de geste* – é um tipo de narrativa em verso, frequentemente composta por um poeta anônimo (*trouvère*) contando as proezas dos heróis dos tempos passados, principalmente da época carolíngia (séculos VIII a X). A palavra *geste*, do antigo francês, vem do latim *gesta* e designa as ações de destaque, *hauts faits* dos heróis. Esse longo poema é composto em versos

leitura, por exemplo. Ao perder o jogo da performance, “a vivacidade está perdida: o tom de voz, a cantoria e os gestos e mímicas que dão ênfase ao que está sendo dito, são às vezes a melhor parte do seu significado” (FINNEGAN, 2006, p. 94).

A questão da importância da oralidade e da dimensão performática que não pode ser abarcada pela escrita é vivenciada pelo público espectador da representação cultural e também debatida por outros teóricos. Além de Ruth Finnegan, autores como Paul Zumthor, Richard Schechner e Ángel Ortega atestam a importância do momento de representação.

Ortega (2008) reafirma a visão de que a exegese da literatura oral não pode ser apreendida pela escrita. Tal fato deve-se a sua realização por meio da performance, de modo que a plateia e as relações construídas entre o narrador oral e o público se substanciam no momento de realização da performance, construindo os sentidos imanentes ao texto em cada momento único de enunciação.

A memória é a responsável pela sobrevivência da performance e, no entanto, é aquela que, através de suas “falhas”, de suas lacunas, permite que surja a atualização e o tom único de cada apresentação performática.

Essa perspectiva inédita soma às lacunas, à percepção crítica do presente, ao tempo em constante espiral, à utopia do futuro e ao espaço de trocas e de liberdade do espaço “callejero”. Segundo o autor, “uno de los rasgos más singulares del fenómeno de la recepción de la poesía oral es el papel activo del auditorio (esto es, todos los asistentes), en muchos casos tan responsables del texto como el mismo intérprete” (ORTEGA, 2008, p. 10).

Mais uma vez é assinalada a impossibilidade de se traduzir em palavras os atos não verbais apresentados, que só podem ser revelados superficialmente pela escrita. Essa impossibilidade decorre, por sua vez, não só dos elementos não verbais, mas também do caráter extremamente dinâmico do ato performático. Essa “movença”, conforme nomeia Zumthor (1993), é o que, ao mesmo tempo, singulariza e se perpetua na performance, uma vez que a tradição vincula a performance presente ao passado, mas também permite a realização única pela ação do improviso e pela participação do público no momento enunciativo.

de dez sílabas, construídos sobre uma única vogal (assonância) e reagrupados em longas estrofes, chamadas *laisses*. Usa diversos modos de expressão: a palavra, o canto, o ritmo, a mímica.”

A diferença entre o texto oral e a performance transcrita também é assinalada por Schipper (2006), uma vez que o processo de escrita faz perder diversos elementos constituintes da significação performática, como a escrita do corpo, a entonação e o canto. Para tanto, o autor referencia que:

Em qualquer caso, parece-me não haver tanto problema em manter o conceito de literatura oral referente a 'textos' apresentados oralmente, assim como textos transcritos literalmente a partir da performance. Como textos literários, podemos distingui-los chamando os primeiros *dicts* e os segundos, *scripts*. (SCHIPPER, 2006, p. 12)

Os traços que se perpetuam nas performances são aqueles que permitem, justamente, traçar parentescos interculturais, observar seu aspecto universal e analisá-los à luz do tecido que envolve quem produz e quem recebe o ato performático.

A autenticidade, a fluidez e a articulação verbal são forças incontestáveis da literatura oral, independente da tradição cultural daquele que a observa, principalmente se esse observador não está inserido na comunidade ou tem por base de formação cultural o universo escrito. O valor e a relevância da oralidade continuarão existindo independentemente dos preconceitos que lhe são imputados por parte dos membros da chamada “cultura letrada”.

Diante das características marcantes da literatura oral e de suas funções, é possível, ainda, antes de se retomar o percurso histórico da literatura, estabelecer comparações entre a literatura de expressão ou difusão oral e aquela que toma por suporte a base escrita.

Salvato Trigo (*apud* QUEIRÓS, 2007) associa as literaturas orais de expressão africana ao termo “oratura”. O vocábulo é definido por Queirós como “escorregadio”, em função das diversas discussões e dos vários contornos traçados pelos diferentes autores a respeito da oratura.

O gesto, a mímica, aliados a uma entoação rigorosa, são linguagens fundamentais na circulação dos textos da *oratura* assim como uma irresistível tendência do homem africano para o circunlóquio, para o prolongamento da *fala*, para, enfim, a criação de contextos precisos para a eficácia da *palavra*. (...) A arte de contar histórias ou, mais rigorosamente, o *griotismo*, exige (...) que a *fala* seja hieroglífica, isto é, total. Não pode ser apenas voz, tem que ser também gesto, mímica, movimento, ritmo (TRIGO, 1981, *apud* QUEIRÓS, 2007, p. 110)

Na perspectiva comparatista, alguns autores, como Leda Maria Martins, Mineke Schipper e Ángel Ortega referenciam o termo oratura, em situação de oposição ou complementaridade à literatura. Tal conceito é problematizado e, muitas vezes, desconstruído pelos críticos. Oratura e Literatura não se excluem, a oralidade, em sua dimensão performática, por envolver ficcionalidade, plurissignificação e preocupação estética, não nega o que, na literatura, tem-se por fundamental, que é a dimensão estética e subjetiva da palavra.

Daí a especificidade do termo “oratura”, que, para Fonseca (1996), seria empregado na tentativa de resolver pontos da produção literária do sistema oral que são de nível extralinguístico, como a dança, o canto e o drama, que extrapolam, em seu conjunto e simultaneidade, o conceito “jacobsoniano de literatura”.

Independente da forma de expressão, tanto em Oratura quanto em Literatura, a palavra é o centro da questão, pois é ela que edifica e constrói, senão documentos, repertórios capazes de transcender o real, a banalidade do cotidiano e os limites da verdade, com potencial lírico e transformador.

Rosário (1989: 52) afirma que:

A relação saussuriana de língua e fala pode aplicar-se perfeitamente à relação entre a obra e a sua objectivação social. Nestes termos, as suas variantes funcionam como funcionava a referência que a fala tem da língua enquanto depositária das normas colectivas, o que não acontece na escrita. O artista verbal na oralidade está mais pressionado pelo público que o rodeia do que o artista verbal na escrita. Este pode produzir uma obra e guardá-la até que estejam criadas as condições para a sua apresentação com garantia de êxito.

Na relação língua / fala, a literatura escrita busca sua objetivação em nível de língua, enquanto a literatura oral vai buscar em nível de fala. A palavra, cantada, falada ou escrita, reverbera no mundo e ecoa em seu interlocutor, de maneira mais direta e imediata, no ato performático. No entanto, a enunciação e a troca discursiva se efetivam também no leitor da obra escrita, que se edifica como interlocutor ao lidar com a epifania do texto literário.

A performance não exclui o literário, mas evolve-o numa realização viva da palavra, numa celebração estética e ritualística de antepassados, narrativas e poesia oral. De fato, em performance, ou seja, com um interlocutor público, o oral e o literário não se excluem.

Diferentemente de Zumthor (2007), que prefere não recorrer ao termo literatura oral, mas sim à poesia oral, teóricos como Schipper (2006) consideram útil sua utilização, não acreditando ser necessário estabelecer a oposição entre Oratura e Literatura. Este assinala que “um texto oral não existe em si mesmo sem a performance”, uma vez que a estrutura performática traz em si concepções de espaço, cenário, a construção de personagens, contadores ou narradores que assumem um personagem ao proferir sua dimensão estética, reunindo, portanto, elementos estruturais constituintes dos gêneros literários.

Não se trata de afirmar que tudo é passível de ser encarado como literário, assim como nem todos os textos escritos são literatura. No entanto, a qualidade, o conteúdo e a estrutura transmitida por determinados narradores orais durante as performances têm inegável valor cultural e artístico. Artístico sendo empregado como a potencialidade de se recriar subjetiva e esteticamente determinado universo. Universo esse que simbolicamente seja capaz de extrapolar as fronteiras do real e conduza o espectador a uma realidade outra, paralela, múltipla que se realize no momento de troca e de fruição estética. A recriação, nesse caso, tendo por recurso material a voz e o corpo dos *performers*, *griots*, narradores ou reis *ticumbis*.

Há uma série de elementos que, aparentemente opostos, não são apresentados como simples binarismos contraditórios no ato performático. Em geral, engendram-se e completam-se, como no jogo entre oratura e literatura, o natural e o sobrenatural, o tradicional e o moderno, o passado e o presente. Essa conjunção não deve causar espanto, pois traduz o cotidiano e as utopias das mais diversas comunidades.

A valorização da tradição oral é de grande relevância em locais cuja produção cultural e, inclusive, a história não estão sistematizadas, integral ou parcialmente, em arquivos impressos ou imagéticos. Nessas culturas, o repertório assume posição de relevo e deve ser valorizado como fonte de saber e arte, independente do julgamento de culturas ocidentalizadas pautadas unicamente em arquivos materiais.

Vincular a literatura apenas ao universo da escrita é um equívoco. Da mesma forma, a implicação de que todas as sociedades não letradas não têm literatura não se sustenta. A literatura é veículo para expressão cultural e estética, tanto em sociedades letradas quanto nas não letradas, possuindo relações culturais engendradas em seu tecido, de modo que não só reflete ao mundo uma cultura, mas também se constitui nos

alicerces de valores, da dimensão estética e da cosmogonia das civilizações no berço da qual nasce.

Segundo Francesc-Xavier Marín i Torné:

Todo hace pensar, pues, que gran parte de la negativa a aceptar hablar de 'literatura oral' procede de la creencia de las sociedades occidentales de que lo escrito y los libros son el vehículo privilegiado de la cultura, y de creer que las sociedades sin escritura no tienen consistencia. Pero no se puede asimilar 'civilización de la oralidad' con 'ausencia de escritura' ni, aún menos, 'oralidad' y ausencia de 'interés cultural'. (*apud* ORTEGA, 2013, p. 5)

Tomar como padrão de análise o modelo europeu ocidental para olhar todas as outras literaturas é falta de perspectiva histórica e comparativa. Não há motivos para afirmar que apenas por meio da página escrita o homem consiga o desenvolvimento literário e artístico. Independente da forma de expressão de sua subjetividade, a sistematização ou não da escrita alfabética não serve de parâmetro para julgar a criatividade e a sensibilidade dos indivíduos.

Tal segregação é prejudicial não apenas em contexto de sociedades africanas, ela também não se sustenta no contexto brasileiro, em que há grande porcentagem de pessoas analfabetas e os índices de analfabetismo funcional são elevados. Pautar-se em um modelo universalizante europeu com base na escrita é inadequado e excludente.

Na divisão entre oralidade e escrita subjazem elementos complexos da estrutura social e do pensamento sobre a sociedade, uma vez que ao não letramento são associados juízos de valor como primitivo e não civilizado. No entanto, em termos de organização do pensamento e da cultura, não se pode afirmar ou segregar categoricamente os grupos sociais marcados ou não pelo advento da sistematização da escrita alfabética. Segundo Cooper (2005), a diferença não reside na atitude mental do “homem oral” em oposição ao “civilizado”, mas na forma de ver e entender o mundo e a história. Nas sociedades de tradição oral, o mundo e a história são compreendidos conforme a realidade ao redor.

Há uma visão generalizada de que aquele que não possui cultura letrada fracassou na tentativa de dominar as habilidades da cultura, como se não as possuísse. Esse pré-julgamento estabelece um abismo entre a cultura escrita mais familiar e a cultura do outro, do diferente, do “menos culto”.

Um fator que tende a reforçar e sustentar essa postura é uma aparente consequência do não letramento: a ausência da literatura. Parece óbvio que a sociedade que não tem escrita também não tenha literatura, no entanto, a ausência de literatura é apenas aparente. A “oratura” apresenta-se aqui como forma análoga à literatura, pertencente a um mesmo universo simbólico.

Finnegan (2006) afirma não ser possível encontrar diferenças significativas entre o modo de pensar das sociedades letradas e das não letradas. De modo que não se justifica a atribuição de uma suposta “inferioridade” da oralidade do ponto de vista da literatura como expressão do pensamento. Não é porque dotadas de uma cultura diferente, não letrada, que são considerados povos inconscientes e alienados, inclusive, da criação literária.

A literatura oral traduz elementos culturais que, por sua vez, causam impacto e influenciam a visão de mundo, a perspectiva futura, bem como a percepção do universo social, natural e humano ao redor daqueles que interagem com a literatura oral.

De maneira parecida, habitantes de uma vila africana ou habitantes de uma remota vila do pacífico – ou membros de cortes medievais no mesmo sentido – não podem escapar da experiência de ouvir letras de música, ou histórias, ou sagas durante toda a vida. O impacto dessa literatura, admita-se, influenciará sua perspectiva futura sobre a vida e sua percepção do universo social, natural e humano ao seu redor. (FINNEGAN, 2006, p. 80)

Fechar o conceito literário em uma produção contemporânea escrita e ocidental exclui muitas culturas, como, por exemplo, aborígenes australianos, esquimós, habitantes das ilhas polinésias, bem como alguns povos ameríndios e africanos, detentores de vasta riqueza.

Entendida como discurso simbólico e ato comunicativo, a literatura permeia as diferentes formas de cultura, independente do nível de sistematização de sua escrita. Em textos orais, a força comunicativa é ainda mais evidente. No texto em performance é possível observar o funcionamento das trocas semânticas estabelecidas com o público ao lidar com discursos que se apresentam sob a forma de simulacro, com significados velados que estão à espera de ser desvendados pelo espectador do reino das palavras.

A produção oral tem por materialidade a palavra pensada esteticamente sob o signo da performance, com a articulação discursiva pautada no ritmo da memória. Sua marcação é dada pela entonação vocal, pela articulação métrica e rímica, pelo uso de

refrãos e paralelismos, assonâncias e aliteraões, conforme será analisado posteriormente, por intermédio da performance do Ticumbi.

A utilização do ritmo como fator de memorização não é recente na produção literária, uma vez que remonta a formas tradicionais de sobrevivência cultural desde a Antiguidade Clássica. O recurso de articulação rímica e métrica, bem como o emprego de refrãos, cantos e versos paralelísticos têm sua origem vinculada a produções épicas e cantigas que, em períodos anteriores à sistematização da escrita como forma de arquivo, recorriam apenas à memória.

O ritmo, dessa forma, foi aliado da memória na perpetuação de diferentes produções culturais e literárias ao longo da história da humanidade, “é a trama do texto que, de certa maneira, se põe a serviço da memória e esta a serviço do conteúdo. Por sua vez, a memorização do texto (...) contribui para construir a memória coletiva da experiência do grupo” (BONVINI, 2006, p. 8).

Em sociedades do passado, que conheceram a escrita mas não a difundiram para toda a parcela da população, como o caso da própria Europa medieval, a literatura era levada às massas por meio da oralidade (fosse ela falada ou encenada). Historicamente, a segregação entre a oralidade e a escrita nem sempre foi determinante no uso da literatura como forma de expressão e modeladora do pensamento, havendo, muitas vezes, a interação entre elas.

Em termos de materialidade, de fato o substrato sobre o qual se estabelece a literatura escrita e a oral é muito diferente, no entanto, há diversos pontos de contato possíveis, como “lírica, panegírico poético, canções de amor, narrativas em prosa ou drama” (FINNEGAN, 2006), poemas épicos, cantigas satíricas, dentre outras formas.

Assim, é possível abordar, de forma análoga à literatura escrita, expressões literárias de vertente oral, pertencentes a diversos povos ao redor do mundo e ao longo de diferentes épocas, que, no entanto, não recorrem à escrita como forma de expressão.

A fabulação do mundo e sua representação como formas de estabelecer verdades interiores e complexas do autor são elementos que definem o trabalho intelectual a que está associada à literatura. Os épicos de Homero representam esse trabalho criativo, aceito pelas culturas letradas como grandiosa representação literária de uma civilização. No entanto, os poemas narrativos de Homero foram compostos na oralidade, não de forma originalmente escrita.

Seja na oralidade ou na escrita, os épicos de Homero expressam profunda reflexão quanto ao mundo e à condição humana, sendo reconhecidos como obra literária. O que se questiona aqui não é o valor de Homero, mas por que motivo obras, também da tradição oral e com profunda reflexão acerca do mundo, da existência e do homem não podem ser consideradas esteticamente sem o julgo de “primitivas”, não literárias ou, ainda, proveniente de povos “sem cultura”.

O gênero épico difundiu-se através da Antiguidade greco-latina e atingiu a Idade Média com importante função: acompanhar o rei e seus guerreiros com vistas a encorajá-los nas batalhas e fornecer exemplos e motivações dos heróis ancestrais, conforme atesta Zumthor (1993: 67):

Segundo diversos documentos, como a estância 97 da Chanson de Guillaume, os comandantes gostavam de acompanhar-se de cantores épicos aptos ao combate. Numa sociedade que por natureza ainda era guerreira, esses homens exerciam uma função considerável; sua voz propagava uma virtude, efetuava a transferência de uma valentia ancestral aos combatentes de então: para acender, com o exemplo marcial de um herói, como escreveu William of Malmesbury, ‘aqueles que se preparam para combater’.

Outro ponto que se questiona diz respeito à ficcionalização e, portanto, ao afastamento quanto aos atos comunicativos cotidianos, de função referencial. A literatura oral também possui mecanismos de distanciamento do real que, mesmo em situação de performance ou narrativa comunitária, se fazem presentes.

Dentre os elementos que conferem esse processo de distanciamento do real, são reconhecíveis, por exemplo, o emprego da fantasia e do onírico, a fusão de passado e presente por meio da referência à ancestralidade, a ornamentação do corpo, a caracterização de personagens em performances dramáticas (que estabelece uma divisão, mesmo que liminar, entre plateia e atores) e a utilização de instrumentos musicais, que elevam a composição acima de um nível comum de comunicação.

Segundo Finnegan (2006: 76),

Tanto no mundo clássico quanto no medieval, a oralidade (até mesmo de formas previamente escritas) era o meio aceito – e isso não nos leva a admitir que a arte verbal transmitida por esse meio era, consequentemente, carente do distanciamento artístico da “literatura”.

Um dos elementos que potencializam o olhar desconfiado para com a literatura

oral deve-se ao fato de a pesquisa com base em fontes escritas ser tardia, se comparada aos processos culturais e às civilizações anteriores ao processo de investigação com bases documentais. O estabelecimento de uma divisão definitiva entre a oralidade e a escrita, notadamente a partir do século XVI contribuiu para um preconceito de ordem hegemônica, em que o domínio da palavra escrita tornava-se símbolo de distinção social. A observação do percurso histórico da literatura mostra que essa divisão acirrada entre oralidade e escrita não se sustenta.

1.2 A Voz e o Canto Através dos Tempos

A sistematização de fontes escritas a partir de documentos e registros literários e históricos é em si só deficitária. Há pouca referência em termos de registro escrito da lírica tradicional (MENÉNDEZ PIDAL, 1963). Em diversos aspectos, não só por se tratarem de registros tardios que relegam importantes produções literárias, mas pelo fato da irregularidade de sistematização desses registros.

A Idade Média conta tardiamente com registros de produções literárias reunidas em crônicas e cancioneros, conforme será explorado posteriormente. No entanto, há referências de livros de nobres e clérigos que mencionam dramatizações no interior das igrejas, as quais chegaram a ser proibidas, conforme registros em documentos eclesiásticos, nos séculos XII e XIII (MARTINS, 1956).

Estamos diante de um testemunho da força da oralidade na constituição daquilo que se tornaria cânone das origens da literatura: as cantigas trovadorescas. As fontes escritas, desse modo, por sua própria incompletude denunciam a importância da oralidade como base da tradição literária. Dentre os pesquisadores que se dedicam à temática da oralidade, em uma dimensão diacrônica, é possível referenciar Paul Zumthor e Ramón Menéndez Pidal.

O canto, inerente à produção das cantigas trovadorescas, às canções de gesta e ao discurso poético em verso produzido até fins do século XIII, encontra na Antiguidade a sua referência como performance plena da linguagem. Sua ação e modulação transcendiam o espaço do teatro e era importante a todos os bons oradores.

A valorização, portanto, da oralidade e da potencialidade do ritmo e do canto remontam aos primórdios da produção literária. Desde o século XII, inclusive, cantar fazia parte da educação dos jovens nobres europeus. Os tratados de cortesia do século

XIII apontam não só sua existência, como a importância de saber impostar a voz, conforme atesta Zumthor. Daí a exigência de um trabalho mais apurado diante dos caracteres específicos da oralidade:

Até hoje, nunca se tentou mesmo interpretar a oralidade da poesia medieval. Contentou-se em observar sua existência. Pois, exatamente como um esqueleto fóssil uma vez reconhecido, deve ser separado dos sedimentos que o aprisionam, assim a poesia medieval deve ser separada do meio tardio no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir: foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem. (ZUMTHOR, 1993, p. 17)

O autor define três tipos de oralidade: a primária, que não comporta nenhum contato com a escrita, referindo-se a sociedades não letradas; a mista, quando surgida no seio de uma cultura que possui escritura; e a segunda, quando se recompõe com base em uma cultura na qual toda expressão é marcada pela escrita, o que conduza um esgotamento dos “valores da voz no uso e no imaginário” (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

Os procedimentos de oralidade e de escrita coexistiram no Ocidente dos séculos X ou XI até os séculos XVI e XVII. A marca da oralidade é comprovada em diversos documentos que evidenciam o “índice de oralidade” das obras literárias. Dentre esse índice há notações musicais que acompanham os escritos literários de poemas litúrgicos, dramas eclesiásticos e canções de trovadores. Zumthor (1993) cita diversas origens, notadamente a partir do século XIII, com milhares de exemplos trazidos da poesia francesa e de manuscritos alemães.

Menéndez Pidal (1968) referencia a existência de notações musicais em cancioneros para evidenciar a importância da oralidade na difusão de coplas e cantares. Segundo o autor, o manuscrito musical espanhol encontra-se no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Madrid e data das últimas décadas do século XV, trata-se de um “romance en alabanza del Condestable como defensor de Enrique IV”, conforme evidencia a Figura 3 a seguir. Há também romances e canções líricas do Cancioneiro de Palácio, cujas notações musicais são anteriores ainda ao da Biblioteca Nacional.

Figura 3 – Notação musical de manuscrito medieval.

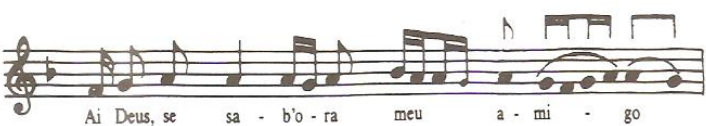


(Fonte: MENÉNDEZ PIDAL, 1968, p. 369)

Lanciani e Tavani (2000) também atestam a presença da “polifonia culta praticada na corte” do século XIV. Segundo os autores, existem manuscritos musicais de seis cantigas de amigo de Martin Codax e de sete cantigas de amor de D. Dinis. Tanto nessas cantigas quanto nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, há influência do canto gregoriano.

A Figura 4 traz exemplos de transcrição musical das cantigas referenciadas anteriormente. No exemplo 1, está o início das cantigas IV e V, de Martin Codax. O exemplo 2 traz as primeiras frases de cantigas marianas e o exemplo 3, o começo da cantiga 6 de D. Dinis. Segundo os autores, as transcrições refletem as notações originais.

Figura 4 – Transcrição musical de cantigas medievais.

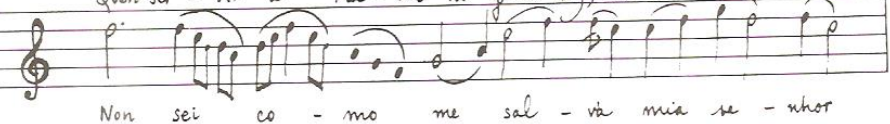
Ex. 1 (a) 

(b) 

Ex. 2 (a) 

(b) 

(c) 

Ex. 3 

(Fonte: LANCIANI, TAVANI, 2000, p. 469)

Ao longo da história da literatura, há diversas mostras da importância da oralidade na difusão dos textos, como cita Menéndez Pidal (1944), no século XII, no “Livro de Alexandre”, ao descrever a entrada de Alexandre na Babilônia, é referenciada a atividade lírica e musical dos jograis, conforme atestam os versos: “El pleyto de juglares eran fiera riota / avie y sinfonía, farpa, giga e rota, / albogues e salterio, cítola que más trota, / guitarra e viola que las coytas embota”.

Também é mencionado o fato de que, em 1330, Arcipreste de Hita afirma a união entre a lírica e a música, ao referenciar a “Algazara Juglaresca”:

Recíbenlo los árboles com ramos e com flores / de diviersas maneras de fermosas colores, / recíbenlo los omnes e dueñas com amores, / com muchos instrumentossalen los atambores; / allí sale gritando la guitarra morisca, (...) / Non fueron tiempo há plazenterías tales / tan grandes alegrías nin atan comunales, / de juglares van llenas cuestas e ciales. (MENÉNDEZ PIDAL, 1944, p. 41)

O autor faz referência também a diversos instrumentos utilizados pelos jograis durante a apresentação pública das cantigas, como, por exemplo: farpa, arpa e rota de origem céltica; violín, de origem persa; salterio, muçulmano; giga, uma espécie de rabel francês; flauta dos mouros; além de diversos instrumentos de percussão. Tais referências atestam a importância do canto público como base de difusão cultural e literária.

Y siglos debieron pasar en que el canto público, sea en la plaza, en la casa señorial o en la iglesia, fue la única literatura que existió en los idiomas románicos, antes que la masa cerrada de los escritores latinizantes llegase a percibir que la lengua de los cantores profanos o religiosos podía ser un instrumento digno de asuntos literarios más doctos, capaz de sustituir al latín. (MENÉNDEZ PIDAL, 1944, p. 266)

Os jograis, portanto, são considerados pelo autor como os verdadeiros artífices das línguas literárias modernas, que nasceram da oralidade, da tradição e da popularidade da poesia oral do medievo.

Como fato ilustrativo da musicalidade, bem como da mescla de gêneros na literatura do medievo, Saraiva (1990) cita os diálogos inerentes à cantigas de amigo (cenas truncadas), afirmando a existência de diálogos que se constituíam como uma breve cena de teatro. Havia também momentos em que se utilizavam didascálias, que remetiam ao narrativo, em uma explicação para a voz poética que se enunciava, como ocorria no monólogo dramático de Afonso Sanches, filho de D. Dinis.

O caráter performático, a teatralidade e, portanto a difusão oral das cantigas é referenciada pelo autor ao afirmar que:

Há numerosas cantigas que nunca entenderemos se não tentarmos reconstruir pela imaginação a situação dramática implicada pela fala (...). Pelo aproveitamento da fala, que pode ser monólogo, a poesia dramática pode tornar-se lírica; e pelo da parte explicativa (didascália) pode tornar-se narrativa ou épica. (SARAIVA, 1990, pp. 185-186)

Outro exemplo que reafirma a importância da oralidade como forma de difusão das cantigas medievais está presente no *Cancioneiro da Ajuda*, cujo exemplar localiza-se na Biblioteca Nacional de Lisboa e apresenta edição crítica organizada por Carolina Michaelis de Vasconcelos, de 1904 e reimpressão datada de 1990.

No *Cancioneiro da Ajuda*, as miniaturas evidenciam a importância da vocalização, da oralidade e do texto em performance para apreciação e difusão da literatura trovadoresca. Dos 38 Cancioneirinhos de que se compõe o livro, todos seriam destinados a principiar com uma miniatura e letra historiada, no entanto, por motivos desconhecidos, apenas 16 delas estão delineadas.

Nas 16 iluminuras é possível reconhecer a figura do rei, em companhia de jograis, trovadores, músicos, bailadeiras e instrumentos musicais. Conforme a descrição da autora, são reconhecíveis mulheres com castanholas, tocando e dançando, em companhia de mestres e jograis; jograis tangendo instrumentos, como harpa, guitarra e salterio; jovens com pandeiro e violas de arco; e público escutando ou cantando, caracterizando o contexto performático.

Segundo Vasconcelos (1990):

Os typos humanos, de uma esbeltez extraordinária que lembra o estylo francês, ostentam attitudes variadas, não isentas de graça nem de brio. (...) As miniaturas que serviam, a meu vêr, de fonte de inspiração ao artista português são as que mostram o rei de Castela no meio dos seus jograes, músicos, escrivães e cantadeiras, e também os quarenta quadrinhos do códice menos rico, em que são representados, invariavelmente, sobre um fundo de azulejos em moldura singela, dois jograes com os seus instrumentos, ou às vezes um só artista. Reduziu as primeiras e alargou os outros, pela introdução do mestre-trovador, substituto do rei.

Com base na descrição apresentada pela autora, bem como a partir da análise das Figuras de 5 a 13, é possível afirmar a importância da oralidade na produção literária medieval. Trata-se de uma oralidade mista, conforme caracteriza Zumthor, mas ainda que não seja primeira, é legítima na forma de difusão e edificação da literatura no medievo.

Com relação ao estado de preservação e apresentação das miniaturas, a edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (XUNTA DE GALICIA, 2008) atesta seu caráter incompleto, em que apenas as 16 primeiras iluminuras estão pintadas, sendo o trabalho suspenso a partir da folha 65r. Constam da descrição figuras como “um nobre, um arpista, um instrumentista, unha figura moza, um xograr, unha bailarina”, os quais são acompanhados de diferentes instrumentos musicais, como “cítola, saltério, arpa, viola de arco, castãolas, um pandeiro circular”. Tais figuras aparecem nas vinhetas anunciando um “marco de inspiração gótica que non chegou a completarse”.

Figura 5 – Jogral com harpa, sentado.



(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura 6 – Mestre, mulher com castanholas e jogral com salterio.



(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura 7 – Mestre-trovador, acompanhado do jogral com guitarra e jovem com castanholas escutando.



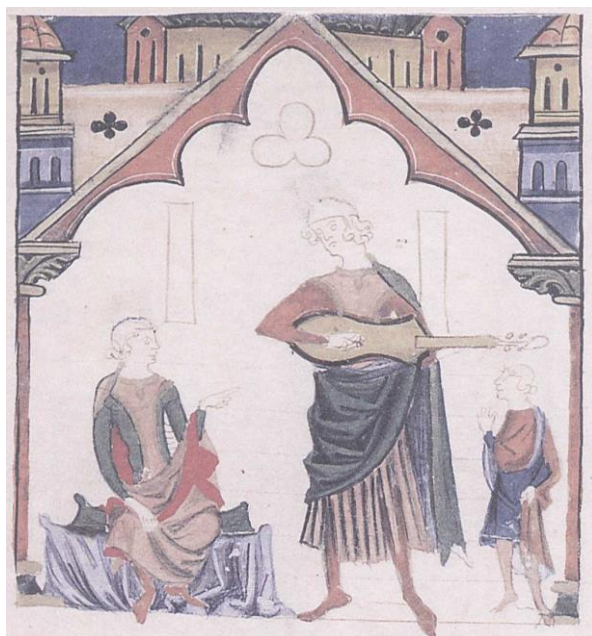
(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura 8 – Mestre-trovador, acompanhado do jogral com guitarra e jovem com castanholas escutando.



(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura 9 – Mestre-trovador, acompanhado do jogral com guitarra e jovem escutando.



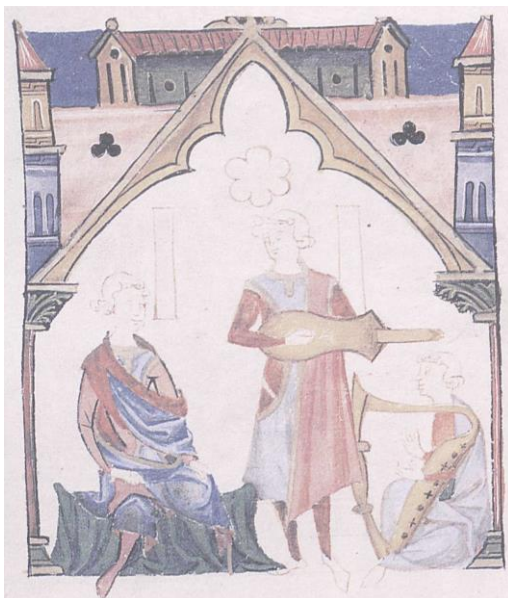
(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura 10 – Jogral com viola de arco e jovem com pandeiro.



(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura 11 – Mestre-trovador, acompanhado de jogral com guitarra e segundo jogral, com harpa, sentado no chão.



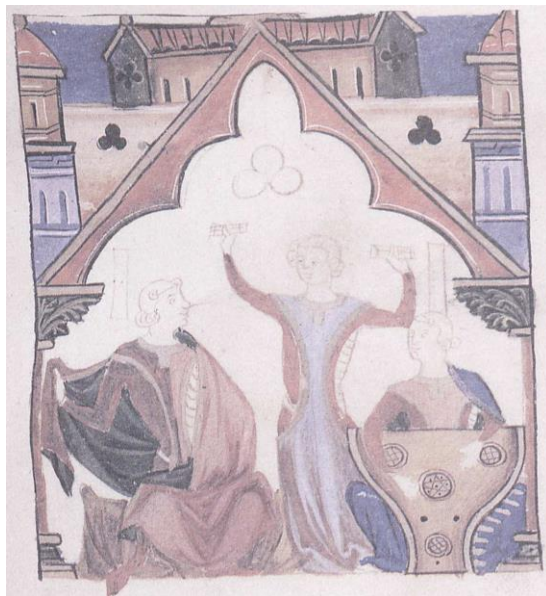
(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura12 – Mestre, jogral com guitarra e mulher com pandeiro de guisos sentada num escabelo.



(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

Figura 13 – Mestre, mulher dançando, com castanhetas nas mãos erguidas e jogral com salterio, sentado no chão.



(Fonte: XUNTA DE GALICIA, 2008)

As imagens denotam não apenas a importância do ritmo, da musicalidade e da oralidade nas composições literárias medievais, mas apresentam sempre a presença de um ouvinte e interlocutor. Nas imagens, a música e o canto são presididos pela figura do travador, “vestido con el brial largo (a diferencia del juglar, que lleva sayo más corto) y a veces con manto, aparece sentado en un escabel cubierto con alcatifa y en ademán de enseñar, marcar el compás o escuchar” (MENÉNDEZ PIDAL, 1944, p. 32).

Em uma perspectiva diferente, mas impossível de não saltar aos olhos, é observada a diferença social que se estabelece entre o mestre-trovador e o jogral. Enquanto aquele se senta confortavelmente em uma espécie de banco e eleva o dedo em riste, em clara situação de superioridade, este se apresenta de pé ou sentado no chão, em situação, portanto, de inferioridade com relação ao trovador.

A divisão social entre trovador e jogral de fato extrapolava a representação pictórica e se confirmava no contexto social e literário ocupado por eles. Aos trovadores, que pertenciam à camada mais culta, competia a composição das poesias, as quais não eram cantadas por eles. Estas eram entregues ao jogral para que as

interpretasse na corte, festas ou ruas, em troca de um pagamento pelo serviço prestado. A figura do jogral cristalizou as formas de produção para entretenimento. A forma se vulgarizou e os primeiros registros datam de 1116 e 1136, em Sahagún, e na corte de León.

Menéndez Pidal (1944) afirma que há críticos que reconhecem a herança romana nos jograis, como Meyer e Gautier. No entanto, há os que defendam uma origem múltipla: músicos e escamoteadores da sociedade romana, somados a cantores bárbaros de gestas heroicas, além de elementos de origem germânica e cantares muçulmanos. Os jograis foram os primeiros a poetizar em língua romance, aparecem citados por escritores castelhanos desde a primeira metade do século XIII.

A importância dos jograis para a difusão da literatura é inegável:

Los viajes y las grandes reuniones de juglares cumplían en la Edad Media la función de divulgar la música y la literatura a países muy diversos, sustituyendo en cierto modo los medios modernos que trajo consigo la imprenta. (MENÉNDEZ PIDAL, 1944, p. 76)

As cantigas do *Cancioneiro da Ajuda*, no entanto, não são os únicos vestígios da oralidade na literatura medieval. Zumthor (1993) aponta diversas evidências da efetivação da poesia por meio da performance, o que reafirma o valor da oralidade. Como fonte, são citados 289 documentos reunidos na obra *Jongleurs*, de Faral, em que são encontradas referências explícitas a: tempo, lugar ou ocasião da performance; qualidade da voz; acompanhamento por instrumentos musicais; auditório; gestos; coreografias; e vestimentas dos intérpretes. No total, há referências, ainda que fugazes, à ação performática da poesia dos séculos IX a XIII, em cerca de 40% dos documentos.

O autor atesta, ainda, com base em pesquisas realizadas por ele e outros pesquisadores, no que diz respeito à referência constante à enunciação, por meio do binômio ouvir-dizer presente em diversas obras, que:

Fórmulas do tipo eu quero dizer, eu digo, eudirei encontram-se, segundo seus cálculos, em 40% dos lais, 25% das canções de gesta, 20% dos romances e dos fabliaux, 15% das vidas de santos. (...) O emprego da dupla dizer-ouvir tem por fundação manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto ao estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso in praesentia. (ZUMTHOR, 1993, p. 39)

Dentre as produções que indicam traços da oralidade na produção literária da Península Ibérica, estão a *Crónica General* e as *Cantigas de Santa Maria*,³ de Afonso X, redigidas em 1289, e os poemas compilados no *Romancero*, durante os séculos XVI e XVII, mas cuja existência se atesta desde o século XV, constituindo “uma segunda onda épica, cuja tradição oral e fertilidade se mantiveram em todo o mundo hispânico” (ZUMTHOR, 1993, p. 47).

Também são citados como exemplos de produções marcadas pela oralidade os “lamentos” (século XII) e as “canções de mulheres” (século V), cujas estrofes exercerão influência em villancicos espanhóis e cantigas de amigo portuguesas.

A tradição poética dos cantos femininos, de transmissão oral, considerados pela Igreja como “vulgares, diabólicos e vergonhosos”, exerce influência na série de breves poemas andaluzes conhecidos como *jarchas* dos séculos XI a XIII.

Segundo Zumthor (1993, pp. 51-52):

Desse modo, uma luz viva fere – aos olhos de quem tenta libertar-se do preconceito literário – as obras que os manuscritos confeccionados a partir dos séculos XII e XIII nos preservaram. Ela nos dá a quase certeza de um uso (exclusivamente na época mais distante) vocal das canções de gesta até por volta do fim do século XIII, e do conjunto de poesia lírica popularizante, no sentido que P. Bec atribui ao adjetivo, o qual remete a um substrato cultural de oralidade pura: albas, pastorelas e outras, especialmente as formas com refrão.

A poesia dos trovadores inquestionavelmente remete não só à oralidade, mas também à performance nas cortes para apresentação das cantigas em companhia de jograis, menestrelis e soldadesas. Para além das cantigas, as diferentes versões orais que se multiplicam através dos séculos revelam uma tradição em geral anterior às fontes referenciais escritas no século XV, como na Península Ibérica, como o primeiro romance a ser posto por escrito, *La Dama y el Pastor*, de 1420, que tem registradas, desde o século XVI, ao menos 20 versões orais distintas.

O contraditório é que, apesar da fugacidade da oralidade, foi ela que garantiu a estabilidade das obras até o momento de sua documentação, de modo que é possível reconhecer uma rede de tradições poéticas orais no Ocidente.

³Segundo Mettman (1959), há cantigas que associam o trovador à viola, sendo uma com a dedicatória de uma cantiga ao trovador; duas que se referem a um clérigo que pede inspiração para louvar em seus cantos a Santa Maria; e outra em que pede auxílio para compor rimas nos versos em seu louvor.

A disseminação do uso da escritura (e de maneira mais inexorável) o lento desmoronamento das estruturas feudais arruinaram, a longo prazo, o prestígio dos recitadores, cantores, contadores profissionais de histórias; a imprensa os fez cair numa espécie de subproletariado cultural. Sua grande época estendeu-se do século X ao XII – os próprios séculos da mais brilhante literatura medieval! (ZUMTHOR, 1993, p. 63)

No final do século XV e início do século XVI, a separação entre o público e o privado cada vez mais acentuado e a teatralidade generalizada da vida pública começa a esmaecer. A arte se afasta das ruas, restringe-se a lugares privados e, à proporção que as artes se afastam das ciências, difunde-se a escrita, inicialmente entre os letrados, demarcando um novo lugar de prestígio, não mais inerente à esfera pública.

Importante salientar, no entanto, que a produção oral enfraqueceu-se com os hábitos escriturais, mas, efetivamente, não deixou de existir. Perde, portanto, o prestígio nas cortes, entre os nobres, mas se mantém nas camadas populares das sociedades europeias renascentistas.

Tais transformações acompanham novas formas de organização social e de estruturação do pensamento, conforme sociedades burguesas, em que a ciência e a escrita significam poder e conquistas.

Acompanhando a organização social, as atividades culturais se diversificam conforme as funções que exercem, os sujeitos que as produzem e a quem se destinam, esboçando um processo de divisão do trabalho e uma especialização em determinadas atividades que conduzem a uma negação da completude e onipresença da voz.

Há uma profissionalização do artista e do poeta, que deve seguir normas rígidas no que se refere aos temas, às referências e à forma poética consagrada. Tal trabalho conduz com esmero a um isolamento do caráter de improviso e a uma instabilidade que acompanhava o ato performático inerente à poesia oral dos períodos passados.

Estabeleceu-se uma rígida preocupação com o decoro e com a organização da literatura conforme o contexto da obra e a quem ela se destinava, com regras que acompanhavam e norteavam a escrita dos artistas da palavra escrita. O decoro era uma adaptação da composição ao gênero, do estilo ao assunto, inclusive no que se refere à adaptação do comportamento social. Na retórica do Renascimento, a elocução devia ser clara, correta e decorosa.

De modo geral, o processo de declínio do prestígio do valor vocal teve início a partir de 1300, quando começou a se acentuar a divisão entre oralidade e escrita, dando lugar a uma nova ordem institucional em que a hegemonia do saber letrado começou a se fazer sentir.

No que se refere especificamente ao fazer poético, a musicalidade e o ritmo nunca deixaram de acompanhá-lo, mas sua sistematização e a forma de organização da escrita começaram a ser reunidos em torno de noções fixas de versificação, termo que começou a ser utilizado a partir de 1500.

1.3 A Oralidade Africana

A literatura oral é comum em diversos países africanos, com papel importante na manutenção da cultura, na união da comunidade e no enfrentamento das problemáticas que os afligem. É referenciada sua existência em Angola (Fonseca, 1996; Rosário, 1989; Rocha, 2004), Gabão, Cabo Verde (Ortega, 2008), Guiné Equatorial (Ortega, 2008; Soriso e Lopes de Sá, 2012), Gana (Rosselló, *et al.*, 2012), Níger (Amadou, 2012), dentre outros diversos espaços africanos.

A oralidade em contextos culturais africanos diversos é de extrema relevância para a história e a cultura das sociedades em que se estruturam. Nos diversos povos permeados pelas culturas de matriz africana, o poder da voz assume um estado de sacralidade e mistério. Nessas culturas, a palavra tem poder de construir e edificar histórias, tradições e identidades.

A unidade fundamental da literatura oral, portanto, é a língua, expressa através da palavra, do signo linguístico, envolvendo significante e significado. “É na e através da língua que o processo imaginativo acontece e se manifesta (...) a língua serve como veículo concreto de expressão do imaginário” (IRELE, 2006, p. 27).

Ao atribuir valor a uma obra literária, os elementos linguístico e ficcional não estão dissociados, não são observados isoladamente, mas em conjunto, considerando a língua como veículo de expressão ficcional e subjetiva. A estética, no universo literário não está dissociada do processo criativo e juntos constituem o caráter artístico de determinada produção cultural e literária.

A literatura oral reúne essas dimensões de maneira eficaz e nela se pode observar a união entre o pensamento imaginativo, carregado de elementos constituintes da cultura de determinada comunidade; e a língua, que estabelece a conexão entre a consciência individual, artístico- imaginativa, e a vida coletiva. Coletividade amalgamada pela tradição expressa na voz dos narradores e poetas orais.

A função desses narradores, assim como os textos que entoam, é revestida de sacralidade e atravessada por mitos, um exemplo são os *griots*. Os chamados *griots* não existem em todas as sociedades africanas, sendo mais frequentes naquelas hierarquizadas em castas, de modo que mantêm relações estreitas com famílias de linhagem real, ficando sob sua guarda as histórias e genealogias dos antigos reinos (AMADOU, 2012).

Calvet (2006) traz em seu texto um belo testemunho do significado e da grandiosa função de um *griot*:

Sou griô. Eu sou Djeli Mamdou Kouyatê, filho de Bintou Kouyatê e de Djeli Kedian Kouyatê, mestres na arte de contar. Desde tempos muito distantes os Kouyatê estão a serviço dos príncipes Keitá, do reino Mandinga: nós somos os sacos de palavras, somos os sacos que guardam segredos muitas vezes seculares. A arte de contar não tem segredo para nós, os nomes dos reis; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento, nós somos a memória dos homens; por meio da palavra damos vida aos feitos e gestos dos reis diante das novas gerações. (apud CALVET, 2006, p. 44)

O texto é absolutamente ilustrativo da importância da tradição oral nas culturas africanas. Tradição percebida como autêntica expressão artística definidora de uma cultura a partir da tradição e da memória. Sua função, assim como a do detentor da voz poética é repleta de sacralidade e designadora de um sentimento de pertença e coletividade. O *griot* destaca como signo de sua importância a tradição linhageira, que garante a sobrevivência das lendas e dos heróis desde os mais antigos reinos.

A vocalidade, o canto e o ritmo lançados pela voz dos *griots* atuam como elementos de coesão social, sendo de extrema importância para as culturas que têm na voz a sua forma de organização do saber sobre o mundo. É pela transmissão oral que se toma contato com a sabedoria dos ancestrais e conseguem sua proteção, criando um elo entre o mundo material e o espiritual. A função coesiva da literatura oral sob a forma de performance foi observada por Miller (1999: 20), ao afirmar que:

Africans recollect their experiences communally, and performers of oral traditions publicly address shared concerns. Although oral performers characteristically build their narratives around figures of dramatically distinctive character-culture heroes, monarchs, and others, these apparent personages are in fact stock figures who reflect subsequent consensus about them more than particular persons in the past, even the individuals who may in fact have inspired such commemoration.

A relação com o tempo na literatura oral africana é marcada pela mobilidade, pois, ainda que a poesia oral africana traga o passado à luz, ela não se converte ao passado, uma vez que se faz intensamente presente nas culturas africanas contemporaneamente. Segundo Vansina (1982), as fontes orais são um importante caminho para o passado e a ancestralidade. Nesse tempo híbrido é que se formam os laços de coesão social e união por meio da tradição. Enquanto a poesia oral continuar cumprindo as mais diversas funções (abordadas anteriormente) nos países africanos, não se transformará em relíquia do passado, mas em patrimônio cultural do presente que traz sabedoria para o futuro.

Outro elemento constituinte da literatura oral africana é a imagem, que descreve e permite a visualização do que está sendo contado. As imagens podem ser simples ou complexas, “y en los textos rituales la imagen es imprescindible, porque es la que vertebrata la operación mágica de la palabra, la que hace posible comunicar los mundos reales, el visible y el invisible” (ORTEGA, 2008, p. 121).

A narrativa oral é um dos meios pedagógicos mais poderosos, pois pela curiosidade e pelo prazer que as histórias proporcionam fica mais fácil aprender, chama-se “função de nível explícito” esse caráter de aprendizagem. A interiorização, por sua vez, de conhecimentos universais por parte do ouvinte, ou seja, o próprio objeto de ensinamento que se quer transmitir é chamado de “função de nível implícito” (ROSÁRIO, 1989).

A narrativa, ao apresentar questionamentos universais de maneira simbólica, cria o espaço necessário à reflexão por parte do público. Por isso, a relação entre o emissor e o receptor é de ordem complexa, em que ambos atuam na construção de signos e mensagens.

A tradição oral pode ser determinada ou não pela ausência de escrita. Não é só a escrita que resiste ao desgaste do tempo, sociedades sem uma expressão sistemática na

escrita desenvolvem métodos eficazes de guardar e transmitir sua tradição e seus valores através das gerações: “Nas sociedades de tradição oral, a educação se associa à arte e o acto criativo está em função das preocupações da manutenção e prosperidade do grupo comunitário” (ROSÁRIO, 1989, p. 50). Em suma, todos os atos efetivam-se para a preservação do grupo.

Segundo Ortega (2012), atualmente vive-se em um contexto de intertextualidade, em que os poetas orais inevitavelmente sofrem influência de procedimentos linguísticos próprios da tradição escrita, como o processo de arquivo escrito, a organização sintática ou a sistematização de esquemas rítmicos. Trata-se de uma situação de hibridismo dentro da própria oralidade, um *feedback* pelo próprio processo de organização das diferentes culturas e sociedades de tradição oral.

As culturas africanas, em diferentes graus, vivem em geral uma situação de oralidade mista, de caráter múltiplo e cumulativo. Em muitas delas existe uma forma de sistematização escrita, mas que não atende a toda a população e nem se faz necessária no contexto de socialização e de cultura de diversas comunidades.

É a tradição oral que, na história da África, quebra a ideia eurocêntrica de que a África subsariana não era dotada de um passado histórico. É graças à metodologia de estudo das fontes orais que as culturas da África central têm desvelado seu passado à história da humanidade, que antriormente se fechava a seus reinos e tradições.

O estudo sobre o passado na África é de grande complexidade, não só pela diversidade étnica, geográfica, cultural e linguística, mas pelo marco da colonização e das fontes que se disponibilizam a partir de um passado e de uma historiografia posta em perspectiva eurocêntrica.

Diante da complexidade dos estudos sobre a antiguidade na África e a questão das fontes, o campo dos Estudos Africanos tem assumido uma postura de descentralização e deslocamento para as margens, em uma perspectiva não apenas afrocêntrica, pois haveria um novo processo de centralização. O que se propõe é um protagonismo que revise os arquivos da história, mas não se limite a eles, que desconfie deles, levando-os ao julgo de novas fontes: as de tradição oral.

Para isso, estudiosos de diferentes áreas uniram-se em torno das fontes orais, com um trabalho cuidadoso e complexo, que envolve diferentes áreas do conhecimento

e uma construção partilhada do saber, mas que ainda é relativamente recente e não encontra aceitação em todas as áreas das ciências acadêmicas.

A tradição oral reúne capital sociocultural acumulado e expresso por meio do corpus da memória coletiva que se perpetua e transmite de geração a geração. É não só uma forma de expressão, mas aquela que provê a preservação da existência do próprio grupo em que se desenvolve.

Emílio Bonvini afirma que a oralidade:

Toma corpo com a organização social e que pelo seu conteúdo é extensiva a todos os domínios da vida do grupo ao mesmo tempo que por sua organização interna ela está a serviço da vida e da sobrevivência do grupo (...) o grupo vive na medida em que consegue fazer participar todos os seus membros na experiência comunitária e sobrevive quando consegue assegurar uma continuidade desta participação (*apud* FONSECA, 1996).

No caso especificamente de Angola, a transmissão dos valores sociais pela oralidade faz parte do contexto de educação formal e informal, independente da região e do nível de contato com a escolarização e com o centro urbano. Essas narrativas são as responsáveis por manter viva a tradição linhageira e a genealogia dos diferentes clãs.

Muitas vezes, a tradição e a modernidade convivem em povoados distantes, que têm na performance ritual e, portanto, na literatura oral, a garantia da sucessão linhageira e da manutenção de hierarquias sociais, bem como das tradições que engendram os diferentes povos de matrizes africanas. Além dos *griots*, também são exemplo dessa relevante função social as cerimônias de entronização de reis de linhagem, que estabelecem pontes entre o mundo dos antepassados e os poderes locais e nacionais, conforme as celebrações nos povos Va-Hanha, de Benguela, e Va-Mbalundu, na província de Ambo (conforme documentários apresentados por Antônio Guebe, em outubro de 2013).

É nesse trabalho com as fontes orais que se destaca o papel dos poetas e narradores orais, que apresentam a história a partir da performance e da reelaboração estética e simbólica do mundo, conforme reconhece Miller (1999: 12):

Mnemonic techniques of preserving knowledge, for example, distributed vital information among several individuals, all responsible together for mutual verification of essential points, however made. Individual performers engaged existentially with their auditors around the immediate occasion, against backgrounds of current power, rank,

and privilege, but arguments for the exclusively presentist idiosyncrasy of oral performances could be sustained only by isolating them from their distinctive communal context, by restricting analysis to a single performer along lines that presumed individual artistry comparable to performance in literate cultures.

O primeiro esforço no intuito de traçar metodologias para o trabalho com as fontes orais partiu de Jan Vansina, na década de 1960, ao que se sucederam, e ainda ocorrem, debates em diferentes áreas de conhecimento, como a historiografia, a sociologia, a linguística e os estudos literários, por exemplo. Trata-se de uma perspectiva multicêntrica, conforme define Miller (1999) em suas reflexões sobre a história mundial, além de Cooper (2005) e Henige (2005), também investigadores da tradição oral.

Segundo Vansina, a tradição oral “pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”, sendo a oralidade uma “atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (VANSINA, 1982, p. 157).

Para Cooper (2005) toda evidência oral é essencialmente poética e performática, sendo reconhecida socialmente como fonte de saber, em contextos em que, muitas vezes, a escrita alfabética não é relevante para a sociedade, tendo poder de atuar sobre ela no plano presente, futuro e também no entendimento de sua história.

Oral history changes the writing of history much as the modern novel transformed the writing of literary fiction: the most important change is that the narrator is now pulled into the narrative and becomes a party of the history... the telling of the story is part of the history being told. (PORTELLI, *apud* COOPER, 2005, p. 196).

Henige (2005) também reconhece esse caráter performativo, uma vez que as narrativas sobre o passado, na tradição oral, são apresentadas diante de um público, transmitindo a informação em termos teatrais. Nesse caso, narrar o passado é um assunto da comunidade, compartilhado entre os *griots* e seu público. “On these occasions, narrating the past is a community affair, with the narrator and the choir sharing and shaping the story as they go along”⁴, afirma Henige (2005: 180).

⁴ “Nessas ocasiões, narrar o passado é uma assunto da comunidade, com o narrador e o compartilhamento do coro moldando a história à medida que avançam.” (livre tradução)

A literatura oral, pautada na criatividade e na memória dos narradores e poetas a oralidade, utiliza da licença poética e a natureza privilegiada do discurso poético para trazer à tona partes adormecidas do passado das comunidades.

Para interpretar textos tão carregados de simbolismo e sacralidade, é necessário, por parte do observador não só conhecer a cultura em que está imersa a manifestação literária, mas também saber ouvir e respeitar o ritmo da performance que se desvela a seus olhos, sem antecipar significados ou impor interpretações apressadamente. A importância desse reconhecimento é assinalada por Cooper (2005: 206), ao afirmar que: “it can take time to show them that the visitor does not regard this knowledge as trivial, and values it because it is known to them and not to other kinds of experts”.⁵

Segundo Rosário (1989: 100):

A narrativa oral é um tecido complexo que busca sua formação através da fusão de elementos regionais, representados pelo narrador, da história e geografia locais bem como da linguagem actual e com elementos universais representados pelos temas, pelos valores colectivos quer morais quer culturais e pela obediência a uma estrutura esquemática herdada.

Não apenas o conhecimento prévio da cultura a ser observada, o reconhecimento e o respeito são importantes, mas a atenção e a responsabilidade com relação aos materiais obtidos. Não se trata apenas de ética, mas de uma troca de conhecimentos que deve ser dinâmica e multidirecional, trazendo benefícios não só para o pesquisador, mas retornando, de alguma forma, como *feedback* para a comunidade.

O *feedback* pode se processar de várias formas, não só como um retorno que de alguma forma traga benefícios para a comunidade, mas também pode ser entendido como as interferências e as modificações que serão processadas na cultura local pelo contato com o investigador, com outras formas culturais, com a escrita ou, ainda, no passado, com o colonizador. Do contato e das transferências entre culturas ocorrem processos constantes de refundição na híbrida literatura oral angolana.

Os estudos de Vansina (1982) indicam quatro formas básicas de expressão literária na oralidade africana. Todas se articulam em função da forma como transmitir a mensagem a seu público. O que diferencia as formas assinaladas por ele são, de uma

⁵ “Pode levar algum tempo para mostrar que o visitante não considera seu conhecimento trivial e o valoriza, pois possui um conhecimento que não é comum a outro especialista.” (livre tradução)

lado, a liberdade ou não de escolher as palavras a serem utilizadas e, de outro as regras formais que se sobrepõem às gramaticais em alguns casos.

Desse modo, a tabela a seguir traz um panorama das formas fundamentais das tradições orais africanas.

Tabela 1: Formas fundamentais da tradição oral.

Forma		Conteúdo	
		Fixo	Livre (escolha de palavras)
	Estabelecida	Poema	Epopéia
	Livre	Fórmula	Narrativa

(Fonte: VANSINA, 1982, p. 160)

Na análise do autor, tanto os poemas (incluindo canções) quanto as fórmulas (provérbios, charadas, orações e genealogias) partem de um conteúdo decorado, de palavras que são definidas pela tradição, o que permite a articulação de arquétipos para a construção de argumentos históricos.

Assim como os poemas, as epopeias apresentam uma forma estabelecida previamente, no entanto, estas têm liberdade de escolha das palavras, desde que respeitadas regras formais de rimas, padrões tonais e número de sílabas.

Quanto aos relatos épicos, a África é um dos poucos lugares onde as epopeias permanecem vivas, sendo que, na cultura Ocidental, o gênero deixou de ser produzido efetivamente no século XVIII, mas já havia sofrido drástica redução a partir do século XVI. A vitalidade dos épicos africanos deve-se, sobretudo à força da tradição oral nos diversos países do continente (AMADOU, 2012).

Em épocas remotas, o gênero épico encontrava lugar nas cortes reais, por ocasião de batismos, casamentos, funerais, em honra do rei e de sua corte, além de cerimônias de entronização de reis de linhagem. Tais cerimônias ainda seguem

ocorrendo em diferentes regiões de Angola, estabelecendo forte contato com a tradição do Ticumbi, conforme se analisará posteriormente.

Para finalizar a observação da Tabela 1, nota-se que a forma que tem mais liberdade é a narrativa, destinada nas sociedades africanas a tratar de mensagens históricas. Do ponto de vista social, no entanto, tal liberdade pode ser limitada pela exigência do público quanto às fontes dos fatos narrados.

Na realidade angolana, percebida por Fonseca (1996), observa-se que dentre os diversos gêneros orais, os narrativos são os que possuem maior mobilidade, enquanto os poemas pouco mudam conforme seu aspecto formal, sendo menos dados à mobilidade os poemas rituais, se comparados aos de lazer ou de ninar, por exemplo. Visão em consonância com as observações de Vansina expressas na Tabela 1.

Pela análise da referida tabela, é possível perceber que o teatro não está contemplado no esquema de Vansina, mas a literatura, como fato social marcado pela diversidade e hibridismo, pressupõe sua existência (a qual é atestada por diversos outros autores), uma vez que, independentemente do gênero, a literatura oral tem por objetivo final a enunciação ao um público por meio da performance.

Mba (2012), por exemplo, afirma que antes da chegada dos colonizadores, o continente africano organizava sua vida comunitária a partir de práticas teatrais. Os ritos relacionados ao ciclo de vida e aos antepassados eram vivenciados por meio de atividades performáticas. O veículo para a transmissão de saberes e cultura era a oralidade, que atuava no desenvolvimento e na conservação dos valores primários africanos.

A importância do teatro na cultura africana é destacada pela autora ao referenciar que:

Si analizamos el género teatral, hemos de reconocer que existe una latente tradición de formas teatrales en los pueblos africanos. Las fiestas tradicionales y otras ceremonias presentan evidentes aspectos teatrales. (...) No se ha de considerar este teatro desde la perspectiva occidental ni según los valores propios del teatro europeo, sino que deberíamos apreciarlo dentro de su propio contexto y de su propia realidad, es decir, de la realidad negro-africana.” (MBA, 2012, pp. 85-87)

Trata-se de um teatro de estrutura híbrida, pelo contexto de conjunção cultural, religiosa e étnica. Nessa fusão, a arte dramática sofre influência da religião, dos contos e

lendas tradicionais, da história pré-colonial e colonial, bem como da realidade política local, que conduz a uma perspectiva crítica e de resistência.

1.4 A Literatura Angolana

A literatura oral angolana, no contexto desta investigação, merece atenção especial. Isso porque as comunidades quilombolas que encenam o Ticumbi de Conceição da Barra são descendentes de africanos da região que atualmente se conhece como Angola,⁶ trazidos ao Brasil sob o signo da escravidão.

Conhecer mais atentamente os costumes e tradições dessa região (designada como Angola a partir deste momento, dada a consulta a obras relativas às diversas literaturas orais que integram o país) é, nessa medida, conhecer um pouco da história e da ancestralidade dos brincantes de Conceição da Barra, o que permitirá, em capítulo posterior, uma análise comparada das expressões literárias das diferentes comunidades em questão.

Nas sociedades campesinas angolanas, a tradição oral é o veículo mais importante de difusão de valores educacionais, sociais, político-religiosos, econômicos e culturais.

São formas comuns de sua produção cultural as narraivas e os poemas cantados. De acordo com Fonseca (1996), o poema cantado, acompanhado da dança, é muito difundido, mas menos comum, pois exige maior preparo e aptidão, por exemplo, para a dança. A narração e as adivinhas exigem menos preparação, por isso são mais amplamente difundidas. Dentre os gêneros orais, o de menor frequência é a narrativa genealógica, uma vez que são poucas as pessoas aptas a discorrer sobre as linhagens do clã.

Dentre os gêneros narrativos, destacam-se no cenário angolano os contos e as fábulas, voltados ao entretenimento e à preservação das virtudes e dos valores morais que regem a vida em comunidade. Esse destaque deve-se, em grande medida, ao fato de que não se limitam a nenhuma faixa etária, sendo encontrados em toda a extensão do território angolano.

⁶ Segundo M'Bokolo (2003: 293), à época do tráfico Atlântico, "a expressão de 'Angola' era ela própria muito confusa, podendo designar ao mesmo tempo o pequeno território próximo de Luanda, que os portugueses se esforçavam por colocar sob a sua autoridade e a região que as fontes francesas viriam mais tarde a chamar 'costa de Angola', do Cabo Lopez a Benguela".

Conhecidos como *missosso* em kimbundu, os contos e as fábulas envolvem a formação mítica do clã, incluindo seres híbridos ou espíritos.

A narração das fábulas tem uma estrutura de encerramento fixa, que se reproduz no Ticumbi. Segundo Fonseca (1996: 38), essa fórmula de encerramento consiste em “pequenas frases introduzidas pelo narrador e concluídas pelos presentes”, indicando uma “aceitação colectiva de uma conclusão lógica urdida ao longo da narração e sugerida ou proposta no final pelo narrador” e respondida em iníssono pela plateia (no Ticumbi, essa função é exercida pelos “vivas” ao final da performance).

Segundo Héli Chatelain (*apud* FONSECA, 1996, p. 45), existem seis classes de literatura oral angolana: 1. todas as histórias tradicionais de ficção, sendo fruto da imaginação e tendo como objetivo o entretenimento, contendo elementos fantásticos, como as fábulas (*missosso*); 2. histórias verdadeiras ou tidas como tal (*maka*), para entretenimento e instrução; 3. narrativas históricas (*malunda* ou *missendu*), crônicas da nação transmitidas pelos chefes ou anciãos; 4. provérbios (*ji-sabu*); 5. poesia, que é cantada e geralmente acompanhada da música, as canções são chamadas de *mi-imbu* e apresentam poucas rimas, muitas aliteraões, paralelismo e ritmo; 6. adivinhas (*ji-nongongo*) e passatempos, que servem para aguçar a memória.

Há críticas à delimitação em função da escolha do kimbundo como ponto de partida em um país multilingue como Angola, além de uma relativa homogeneização no que se refere aos gêneros literários. Fonseca acredita que a divisão dos gêneros é eficaz, no entanto, é necessário explorá-los no que se refere às especificidades de cada língua angolana.

Para ilustrar a diversidade linguística angolana, o Apêndice 1 traz um quadro geral dos diferentes tipos de narrativas orais africanas e seus nomes em algumas das diferentes línguas faladas em Angola. A configuração etno-linguística em Luanda é expressa pelo estudo de Ladeiro Monteiro, de 1971, que revela os seguintes dados: “74% kimbundu, 18% umbundo, 6% kiCongo, 2% restantes grupos” (FONSECA, 1996, p. 58). Esses números, no entanto, devem ter sido modificados após o processo de Independência e as decorrentes migrações. Os movimentos populacionais e a estrutura da população influenciam a literatura oral do presente, mas preservam as bases da literatura oral do passado, em um processo de refundição e atualização constantes, de modo que:

A literatura oral moderna é característica das sociedades peri-urbanas, suburbanas e urbanas, apresenta-se já não como um sistema de valores, mas como um conjunto de textos orais oriundos de diversos espaços geográficos e humanos que, cruzando-se agora em novos contextos se adequam a essa realidade, inscrevendo-se no sistema informal de educação e mantendo no geral as características apontadas à literatura oral. (FONSECA, 1996, p. 57)

Angola é um país multilingue, sendo o português a língua de comunicação oficial, coexistindo com várias línguas de origem banto. Portanto, o ponto de partida para o estudo da cultura nacional é a língua, suporte da literatura oral e veículo dos “valores culturais nos quais reside a identidade de um povo” (ROCHA, 2004, p. 95).

Independentemente da forma de composição ou da língua utilizada para tal, há características fundamentais da literatura oral angolana que se evidenciam e se repetem: paralelismo, pela expressão de uma mesma ideia em frases paralelas com expressões diferentes; metáforas e onomatopeias; aliteração, não sendo comum a existência de rimas, mas de ritmo.

Em uma abordagem próxima à de Vansina, descrita anteriormente, Fonseca identifica diferentes tipos de narrativas, como contos do fantástico e do maravilhoso, fábulas, narrativas genealógicas e mítico-históricas, lendas, contos sociais (com função de ensinamento), recados, notícias e cumprimentos.

De forma semelhante, são identificados diferentes tipos de fórmulas, como adivinhas e provérbios, além de poemas cantados, dentre os quais se destacam os de ninar, os de trabalho, os de chorar ou os de óbitos, os de lazer, os de ensinar, além dos rituais e dos de caráter mítico-poéticos.

Produto de uma cultura híbrida e diversa, a literatura oral se integra às diferentes circunstâncias vividas não só pela multilingue sociedade angolana, mas pela diversas sociedades africanas. Nesse ambiente de expressão e reinterpretação do mundo, a produção oral está associada ao caráter de crítica social e resistência, em um movimento de denúncia comum a comunidades com histórias de violação de seus direitos.

O caráter de resistência e de crítica política é constantemente atrelado à produção oral dos povos africanos. Especificamente no caso angolano, essa tradição é referenciada por Rocha (2004) desde os tempos coloniais. É pela literatura oral que são transmitidos os valores, integradas as relações sociais e, por meio do patrimônio cultural

da oralidade, denunciados os problemas e estabelecida a resistência necessária à sobrevivência, à luta e à construção das identidades culturais.

CAPÍTULO 2 – CULTURA POPULAR E PERFORMANCE

2.1 O Teatro Popular

O teatro, arte dramática muito difundida na Antiguidade Grego-latina, tem no corpo do ator o seu instrumento fundamental. Exige do artista sua presença física que se exhibe para uma audiência com o público durante a duração do espetáculo.

Em sua concepção artística, o teatro, não em seu sentido estritamente físico, como o prédio onde se realizam espetáculos teatrais, pode ser definido como “a story presented in action, in which the speakers or actors impersonate the characters concerned”. É, por conseguinte, uma história representada em ação, por actores que fazem o papel das respectivas personagens” (MARTINS, 1969). Para sua efetivação, são de fundamental importância o texto, o ator e o público, sendo que, sem este último, não haveria função de existir.

Etimologicamente, o teatro remete ao vocábulo miradouro, lugar onde se vê. Já a palavra drama, em sua acepção grega, significa ação, desde que dotada de teatralidade. Segundo Magaldi (1965):

O edifício autônomo, de fins idênticos àquele que se chama hoje teatro, se denominava odeion, auditório. Na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, theatron correspondia à plateia, anteposta à orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo.

Como arte milenar, o teatro passou por profundas transformações no que se refere às técnicas de interpretação e à tecnologia empregada no espetáculo teatral. No entanto, quando se fala em teatro popular, como é o caso da performance do Ticumbi, os elementos estruturantes remetem ao teatro de rua, realizado fora de ambientes fechados (fossem teatros ou palácios), muito popular na Idade Média, tomando por exemplo a realidade europeia.

Segundo Vasconcelos (1949: 565):

O teatro nascera da Igreja e dentro dela, de artísticas cerimônias litúrgicas, inspiradas pelos evangelhos autênticos, e alguns apócrifos, como o de Nicodemos. Mero canto alternado ao princípio, ou seja, diálogo cantado, as representações litúrgicas figuravam, ingenuamente belas, o nascimento de Jesus, a adoração dos pastores e a dos Reis Magos; ou profundamente edificantes, a paixão e a Ressurreição de

Sempre permeado pela religiosidade, o drama medieval se manifestava através de diversos tipos, como autos, teatro romanescos, mistérios, milagres, moralidade, farsa, *bergerie*, *sottie* e sermão burlesco. Somados representavam três grupos dentro da perspectiva do teatro medieval: o drama profano (ou popular, na definição de Teófilo Braga), o hierático (ou religioso) e o áulico (ou aristocrático) (VASCONCELOS, 1949).

O auto, do latim *actus*, era a designação mais comum, sendo aplicada a diversas composições dramáticas, fossem elas religiosas ou profanas, independentemente do número de atos em que se dividissem as apresentações. Seu período de desenvolvimento deu-se do século XV ao XVII, mas alcançando “reviviscências literárias” até os dias de hoje (REBELLO, 1988). Registrado pela primeira vez em 1436, em carta da chancelaria do rei Duarte, os autos abarcavam encenações em missas, casamentos ou tropos (representações litúrgicas em latim), conforme afirmam Lanciani e Tavani (2000).

O teatro romanescos, por sua vez representava episódios dos romances de cavalaria, lendas antigas e provenientes da mitologia e da hagiografia, essas peças eram radicadas na corte e eram conhecidas como teatro áulico.

Já os mistérios e moralidades assumiam caráter efetivamente religioso, marca da produção cultural medieval. Enquanto os primeiros diziam respeito à encenação de narrativas bíblicas com forte caráter didático-moralizante, as moralidades se caracterizavam pela alegoria de vícios e virtudes que eram substantivados por atributos físicos, estados, sentimentos, qualidades e ações codificadas em personagens. Segundo Saraiva (1981), o período característico dos mistérios perdurou do século XIV ao XVI.

Foi no interior dos mistérios que o cômico surgiu como antítese do grave e ganhou espaço nas encenações dos milagres da vida de santos, o que motivou várias das proibições registradas em documentos régios e papais. O cômico, no entanto, não deixou de existir e se constituiu como um dos traços determinantes da cultura popular no medievo, conforme será abordado posteriormente.

A dialética também se articula na oposição alegórica de comportamentos condenáveis ou admiráveis, criando uma tensão dramática, de modo que o jogo de oposições conduzia ao caminho do drama no teatro medieval. As farsas, peças profanas, com personagens cotidianos, mas que em si sintetizam as tensões sociais, condenando

comportamentos viciosos, recorrendo ao modo satírico. Saraiva (1981: 41) afirma que “o teatro tornou-se uma arma de combate das mais eficazes, e a dialética substantivamente multiplicou as alegorias sobre seu palco”.

No medievo, o drama religioso teve papel particular e especial, proveniente do drama litúrgico, trouxe em seus autos bases temáticas que ainda hoje influenciam a cultura popular, como se observa na representação do Ticumbi, feita em honra a São Benedito. No contexto europeu, a liturgia e a teatralidade se encontravam intimamente unidas.

O drama litúrgico, ainda que tenha se desenvolvido em toda a Europa, em função do rito romano incentivado pelo papa Adriano I e pelo imperador Carlos Magno (em meados do século IX), conta com poucos testemunhos em Castela e Portugal, o que não indica que não tenham existido.

Tal fato é atestado não só por Lanciani e Tavani (2000), mas também por Menéndez Pidal (1944), Rebello (1988) e Martins (1969), que tratam da existência dessas representações a partir de documentos papais e crônicas de viajantes, uma vez que os textos teatrais, que pertenciam à tradição oral, não chegaram à sistematização escrita.

Há autores que relacionam a teatralidade medieval na Península Ibérica à florescência dramática de ritos mozárabes do século X, que teriam legado à arte popular seus elementos dramáticos. No entanto, essa correlação tampouco é hegemônica (MARTINS, 1969; VASCONCELOS, 1990).

Quanto à Península, todos estão de acordo em que seu rito, tão impropriamente chamado mozárabe ou gótico, deriva do syrio-grego, era especialmente rico de elementos dramáticos (...). A poesia popular da rua e das festas, já vigorosa então, pronta a entrar na fase francamente neo-latina, não podia ser desarraigada, porém, por decretos régios nem por regimentos eclesiásticos. (VASCONCELOS, 1990, p. 843)

Segundo Lanciani e Tavani (2000), a primeira manifestação documentada do drama litúrgico na região galego-portuguesa foi *Visitatio Sepulchri*, realizado em Santiago de Compostela no século XII.

Inicialmente, os dramas litúrgicos eram realizados no interior das igrejas, passando a dramas semilitúrgicos realizados na porta dos templos até que, por volta do

século XV, assumiram a forma profana, ganhando as praças públicas. A praça pública favorecia a participação do povo, que acompanhava a realização dos mistérios em um ambiente de festa popular que chegava a durar dias. Geralmente realizado durante missas ou procissões, tinha como formas típicas o teatro pascal, as festas de natal e as *laudes* (espécie de cancionero religioso, emblemático na representação de cantigas espirituais e no registro do pensamento do século XV).

A exteriorização rítmica alcançou proporções exageradas no teatro religioso do século XV, bem como nos bailes e Cantigas de Romaria (já libertas da compostura e a meio caminho entre o sagrado e o profano). Nessas formas, a música uniu-se ao dramatismo lírico e atingiu grande apelo popular. Mais uma vez, as referências às performances medievais estão dispostas em documentos e constituições sinodais, conforme atesta Martins (1956: 502): “Através deste pequeno Código Bracarense, ficamos a saber que o teatro sagrado florescia, em Portugal, muito antes dos autos vicentinos, e tinha raízes profundamente populares; que se faziam procissões e clamores pelos montes (...)”.

São nessas constituições que se encontram as referências à proibição de que os monges participassem de teatros profanos, indicando que o teatro religioso existiu em simbiose com outras formas de representações profanas e mesmo burlescas. Nas Sete Partidas de Afonso X também há a proibição de que os clérigos participem de jogos de escárnio.

Essas proibições e cominações eram, contudo, apenas parciais e condicionais. Visavam unicamente a excessos: histrionices, jogos de escárnio, arremedilhos grosseiros, canções escandalosas, da parte de pessoas eclesiásticas, em lugares santos, mas de modo algum o género dramático em si. A eficácia das representações para comover e arrastar foi, pelo contrário, reconhecida pela Igreja e aproveitada, instrumento admirável nas mãos de pastores de alma, durante toda a Idade Média e no tempo da Reforma e Contrarreforma. (VASCONCELOS, 1949, p. 566)

A interdição de jogos profanos do interior do templo foi responsável não só por deixar o registro de sua existência, mas também para impulsionar a saída do teatro às ruas, assumindo uma feição popular e, gradativamente, libertando-se de formalismos rituais, fazendo surgir a divisão entre o drama hierático e o drama laico, tanto por sua forma quanto por seu espírito.

Há referência, ainda, às gestas sagradas, que eram cantadas a caminho do teatro religioso, em festas e feiras. Nessa ocasião, “poetas cantores entoavam, em verso, as vidas maravilhosas dos santos, por vezes com diálogo e mímica” (MARTINS, 1956, p. 508). As gestas eram apresentadas nos cantos de romaria e tinham por características a honra ao santo festejado, o dramatismo no declamar, o uso de diálogos e, em alguns casos, a divisão entre um cantor solista e o coro (evidenciando o canto e a dança).

Mais uma vez, assinala-se o caráter híbrido da literatura oral medieval, marcada pela teatralidade. Segundo Martins (1956: 519): “Por vezes, um gênero literário deixa-se dominar por outros e origina-se, daí, um estilo novo que lembra, em certos casos, uma espécie de mestiçagem, de ordem estética”. Essa mescla de gêneros contribuía para a aceitação popular, por trabalhar com a emoção e a interação com o público, sendo muitas vezes mais eficaz do que a liturgia erudita.

Foi no espaço das ruas, conforme afirma Magaldi (1965), que a dramaturgia “retomou aos princípios greco-latinos, adotando as unidades aristotélicas. Um só cenário prestava-se a todos os diálogos”, em uma referência à unidade de lugar proveniente da tragédia grega. No teatro popular, a imaginação e a sensibilidade se criam na mente do público.

No entanto, o teatro medieval distanciava-se das funções definidas para o teatro na Antiguidade Clássica, pois, além de forte relação com a Igreja, seja pela temática, pelo local de execução ou pela época de realização, possuía novas formas, não correspondentes às antigas tragédia e comédia.

Na Idade Média, o teatro caracterizava-se pela junção de três traços distintivos determinantes:

A presença do diálogo dramático, marcado por uma forte dêixis, que proporciona – sobretudo nos casos em que a peça foi transmitida sem as correspondentes anotações – a adequada descodificação da mensagem, ao incluir as correspondentes referências espaciotemporais e indicações sobre as personagens, os seus gestos, as suas alterações de voz, etc.; a impersonation, termo cunhado por K. Young para marcar a incorporação definitiva da personagem por parte do autor; e, por último, até ao século XVI, o facto de os textos teatrais se caracterizarem por serem executados num espaço convencional (a igreja, o adro, a sala dum palácio, a praça da povoação, etc.) que, durante o tempo de representação, adquire uma nova função e um significado simbólico conferido pela própria actividade praticada. (LANCIANI, TAVANI, 2000, p. 618)

Como arte performática, o teatro recorre a múltiplas linguagens para alcançar a cumplicidade com a plateia, notadamente nas representações que ocorrem no meio da rua. Daí depreende-se como elemento característico a quebra da noção rígida de gêneros, uma vez que estão envolvidos o texto e a representação pelo gesto e pela voz dos atores, além da constante presença da música. De sua presença, decorre a dança, o bailado.

O teatro, como síntese de elementos artísticos, conjuga a linguagem literária, a visual e a musical em exemplos que vêm desde a evolução do coro nas tragédias gregas, passando pelas representações no medievo e estendendo-se às performances de rua do teatro contemporâneo, como o caso do Ticumbi.

No teatro grego, Aristóteles (1991) referencia a presença de versos em composições satíricas, sendo estas “mais afins à dança”. Inicialmente, os versos eram tetrâmetros e posteriormente jâmbicos, mais adequados ao decoro da conversação, própria do gênero dramático. O autor atribui à tragédia a linguagem ornamentada, que tem ritmo, harmonia e canto, sendo que algumas partes adotam só o verso e outras, apenas o canto. O canto, por sua vez, era competência do coro, em uma estrutura que sobrevive nas representações de caráter popular.

Os mestres de coro utilizavam o canto para intercalar os episódios no drama. Os coros estavam vinculados às partes líricas, podendo ou não estar integrados às ações dramáticas. Sua importância era inegável, segundo Aristóteles (1991), “o coro deve ser considerado como um dos atores, deve fazer parte do todo, e da ação”. A sobrevivência do coro na estrutura dramática se observa ao longo da produção cultural medieval, marcada pela teatralidade, e chega à contemporaneidade como marca da performance cultural.

Como a literatura medieval estava diretamente vinculada à expressão oral, utilizava diversos elementos da performance, de onde se conclui que havia uma “teatralidade onipresente na literatura medieval” (LANCIANI, TAVANI, 2000), veiculada pela figura dos jograis, que não encarnavam os personagens de seu repertório, mas cantavam, contavam ou expunham o texto produzido pelo trovador. O repertório incluía a narração dialogada e mimada de episódios burlescos ou inspirados nas novelas de cavalaria e nos livros hagiográficos, compondo o embrião do teatro.

Em função de não constituir uma manifestação homogênea e unitária, a produção literária no medievo produziu divergências quanto a seu repertório. A discussão tornou-se ainda mais acirrada em função da pouca documentação disponível, tanto em Portugal quanto em Castela, conforme abordado anteriormente.

Em termos cronológicos, o arremedilho⁷ é considerado a primeira manifestação do teatro português, referenciada em 1193 pela doação de terras a jograis em recompensa à execução de um *arrimidilum*. Rebello (1988) referencia essa forma como uma “representação elementar em que a declamação e a mímica se combinavam para tornar mais atraente e persuasiva a fábula contada pelos jograis ao seu auditório”, tendo como período áureo os séculos XIII e XIV.

Data também do século XII a referência à cerimônia do *Officium Pastorum*, realizada em Toledo e que trazia como características representativas da tradição medieval o acréscimo de coplas castelhanas, que incluíam a dança e a estrutura de canto e coro (MARTINS, 1969).

O início da caracterização dos atores, como um processo ritual, remete ao século XII, concebendo a obra como um desfile processional, em que “a recitação deve ser pausada, uniformemente ritmada e clara; os gestos têm valor simbólico” (SARAIVA, 1981).

Em meio a proibições e a referências escassas, os documentos eclesiásticos e as crônicas dão indícios de como se articulava o teatro e a teatralidade durante a Idade Média. Tratavam-se não apenas das formas parateatrais e litúrgicas permitidas pela igreja, mas, sobretudo, da diversidade cultural que se lançava às ruas em uma projeção da sociedade da época, período a que Bakhtin (1993) e Baroja (2006) referenciam como o Carnaval e a liberdade, ainda que vigiada, proporcionada por ele.

Segundo Lancini e Tavani (2000: 620):

Desde a segunda metade do século XIII até ao século XVIII ocorre uma série de proibições eclesiásticas que chamam várias vezes a atenção para o perigo latente no *homo pictur/fictus* e nos espectáculos obscenos e pagãos para a cultura cristã. Numa perspectiva sociológica, essas fontes são um material precioso, porque são a prova a contrario

7 Segundo Frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, a termo “arremedilho” tem por equivalentes os termos “entremez, farsa, comédia ou representação jocosa”. Sendo preferível, no entanto, considerá-lo como “uma imitação espectacular própria de mimos e histriões, se se quiser, de jograis remedadores” (LANCIANI, TAVANI, 2000).

da vitalidade e importância que a representação e o espectáculo têm no mundo medieval.

A partir do século XV, superadas as adversidades decorrentes da falta de fontes, é possível encontrar diversos registros em Portugal de práticas espetaculares e diversas atividades parateatrais, ainda vinculadas à religiosidade, como procissões, animadas por personagens que utilizavam perucas, máscaras, barbas e diademas (LANCIANI, TAVANI, 2000), ou personagens vestidos de anjos, patriarcas, diabos e apóstolos para a procissão de Corpus Christi (MARTINS, 1969). Nesse período, também há registro da prática de momos⁸ nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel, referenciada também no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende. Mas foi com a obra de Gil Vicente que o teatro português alcançou e formou sua tradição: seu teatro marcou a passagem da Idade Média para o Renascimento cultural em Portugal.

Em linhas gerais, é possível afirmar que:

Neste vasto mundo da arte medieval, o teatro é um pequenino corpo embrionário onde se encerram as grandes forças geratrizes (...). Certas representações, chamadas 'momos' em Portugal, são puramente plásticas, feitas só para os olhos gulosos de cor (...). Ao lado desses momos, que só falavam aos sentidos, o teatro religioso. (...) O que separa o teatro da estatutária e da pintura é apenas o facto de ser aquele um pouco mais completo, porque, ao serviço da expressão plástica e pictural, põe a música, a fala e o movimento. (SARAIVA, 1990, p. 156)

2.1.1 O Teatro e a Cultura Popular na Idade Média

Falar do teatro na Idade Média traz como condição essencial o entendimento da cultura popular no medievo. Para tanto, é de extrema relevância o estudo de Bakhtin (1993) quanto ao papel e à organização da cultura popular na época medieval. Suas reflexões permitem encontrar pontos de contato que ainda se processam nas performances de rua da contemporaneidade.

O estudo de Bakhtin auxilia na compreensão do enredo, da caracterização de personagens e dos jogos de sentidos que se estabelecem com a plateia por meio do riso

8 “**Momo.** Inicialmente, sinônimo de máscara (ou de pessoa com máscara) adquiriu mais tarde o sentido de representação dramática de natureza profana e de estrutura rudimentar, e que se manifestava sobretudo pela mímica, sem excluir a dança e possivelmente também a palavra, seguindo o modelo dos *nomes* (e das *nomeries*) medievais francesas, dos *momos* castelhanos e das *momarie* venezianas do século XV.” (LANCINI, TAVANI, 2000, pp. 463-464)

e da subversão. Toma-se, portanto, como elemento caracterizador da tradição popular, o riso e o cômico.

No ambiente da cultura da praça pública, o humor popular opunha-se à seriedade da cultura oficial medieval. Faziam parte dessas manifestações “as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); obras cômicas verbais (inclusive as paródias) (...); e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.)” (BAKHTIN, 1993, p. 4). A dramatização do Ticumbi é herdeira das formas de ritos e espetáculos, ainda que sejam reconhecidos também elementos do cômico e, em alguns momentos, conforme se observará adiante, do vocabulário típico dos insultos.

Mesmo as festas religiosas, assim como as agrícolas, também possuíam um aspecto cômico popular. Nessas ocasiões, o riso e a linguagem eram ambivalentes e permitiam a construção, ao menos durante as festas, de um “segundo mundo”, de caráter não oficial, um “mundo às avessas”. O princípio cômico do riso popular imprimia às festas um forte tom de liberdade, para criticar, vituperar, parodiar ou projetar um futuro melhor.

Em função dessa força e do jogo de avessos estabelecido nas festas, em que eram subvertidas as hierarquias sociais, o gênero dramático era o mais explorado. O teatro medieval, segundo Bakhtin, constantemente se aproximava da essência dos carnavais populares, situando-se na fronteira entre a arte e a vida.

Do carnaval, o teatro medieval compartilhava a fusão entre público e atores, sendo ambos participantes de um espetáculo vivenciado por todo o povo. Elemento característico dos festejos populares, o Carnaval trazia em si, como elementos universais, o caráter de liberdade e renovação, comungado pela cultura cômica popular, aproximando a fronteira entre o real e o ilusório.

Nessas ocasiões, eram comuns as paródias e os travestimentos baixos que escarneciam do regime feudal, sendo alvo a dramaturgia cômica também os milagres, as moralidades e os mistérios, que também eram carnavalizados.

Sobre o processo de carnavalização, afirma Bakhtin (1993: 189):

O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo ‘carnavalesco’ numa acepção ampliada, designando

não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos séculos seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado.

A temática do carnaval também é abordada por Baroja (2006), em uma perspectiva semelhante à de Bakhtin, no que se refere a intenções não só sociais, mas também psicológicas, pela permissão para mascarar-se e mudar de caráter, ou invertê-lo. Sob a licença do carnaval se realizavam inversões, introjeções e projeções que, por meio de um desequilíbrio temporário, garantiriam o equilíbrio social. Esse fator psicológico também foi empregado como forma de equilibrar e sustentar o regime escravocrata brasileiro por meio de pequenas licenças festivas em meio ao terreiro e às senzalas, como se uma vez por ano os acontecimentos não exemplares fossem abolidos e o aniquilamento simbólico do mundo velho regenerasse o tempo em sua totalidade.

Desde un punto de vista social, lo que imperaba era una violencia establecida, un desenfreno de hechos y de palabras que se ajustaba a formas específicas; así la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta. (...) Es el mundo en que el orden de las cosas está invertido, lo cual se advierte en algunos viejos entremeses. (BAROJA, 2006, p. 51)

No processo de carnavalização marcado pela ótica do mundo ao revés, a cultura cômica popular apresentava traços específicos, que influenciaram e seguem influenciando produções culturais através dos tempos. Como formas constitutivas dessa cultura, são assinalados fatores como o vocabulário familiar e o público, com diminutivos, apelidos e injúrias; a recriação de ritos antigos somados a conteúdos cotidianos; o uso de linguagem de praça pública, com caráter mágico e encantatório; e blasfêmias ambivalentes, que mortificam e regeneram.

No jogo de avessos, a terra e o baixo do grotesco carnavalesco trazem em si a ambivalência, o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, o nascimento e a ressurreição (seio materno). A terra, como aspecto ritual ambivalente, constitui não só o jogo de um “mundo às avessas”, mas também a crença em um devir melhor, renascido e ressignificado.

Saraiva (1990) faz referência ao grotesco na literatura medieval a partir do binômio transcendência / naturalismo, que conforme a aproximação com o

Renascimento, tendem a fundir-se, fato que se concretiza na obra de Gil Vicente. O grotesco correspondia ao método naturalístico medieval, composto por tipos humanos que representavam os vícios humanos.

Segundo Bakhtin (1993: 19):

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais (...) e a satisfação das necessidades materiais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. (...) o baixo é sempre o começo.

Nesse jogo se permutam o alto e o baixo, misturam-se os planos hierárquicos a fim de retirar e liberar a realidade concreta do objeto, mostrando a verdadeira fisionomia material e corporal. Como se trata de uma festa popular repleta de símbolos, a negação e a aniquilação do objeto é, sobretudo, a sua permutação no espaço, o seu remanejamento. Afinal, “o carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo” (BAKHTIN, 1993, p. 360), mesmo que apenas durante os dias de festa.

O corpo, por sua vez, deve ser entendido como realidade física e simbólica. As qualidades atribuídas ao corpo organizam um discurso que atua na fixação de hierarquias sociais, como as oposições entre homens e mulheres, judeus e cristãos, leprosos e saudáveis, em que o baixo do corpo é convocado a explicar o mal e a sua transmissão. O físico e o moral atuam na mesma dimensão, sendo “inútil querer distinguir o biológico do moral ou do ideológico: falar do corpo é, também, entrar no domínio da cultura e da ideologia” (SCHMITT, 2005).

A comunicação do físico com o ideológico se efetiva por meio dos gestos, que inscrevem no tecido social relações simbólicas, contestando ou propondo códigos sociais. O movimento, como objeto de juízo de valor, corresponde ao papel social que se espera de cada um, trazendo a público elementos ocultos da essência e dos humores.

Na cultura medieval, que se manifestava pela teatralidade, o corpo era emprestado à representação da figura do homem. Seus gestos em performance correspondiam a um fim prático ou simbólico, não sendo, de forma alguma, tomado como neutro ou despretencioso. Segundo Schmitt (2005), “nenhum gesto pode ser retirado de seu contexto performativo, ou seja, da cultura no seu todo, à qual pertencem

os atores, nem do momento preciso de concretização do gesto”.

O grotesco carnavalesco tinha no corpo (modelar ou deformado) e no gesto (explícito ou implícito) a forma de apresentar-se para o mundo pela teatralidade, em uma projeção de relações sociais conturbadas, em que “as vivências do cotidiano, dos valores, dos costumes se cruzam com valores menos ortodoxos do que os requeridos pelas elites clericais, exercendo-se deste modo um 'contra poder' numa sociedade em que a moral e tudo o resto se confundem” (XAVIER, MARTINS, 2005).

A performance do corpo ajuda o homem a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, permite-lhe olhar o universo com novos olhos e compreender uma ordem diferente do mundo. Para tanto, recorre a duas ferramentas: o espaço e o riso, de caráter jocoso e alegre.

Visto dessa forma, o riso não é só universalizante, mas também uma “arma de liberação nas mãos do povo” (BAKHTIN, 1993), que se une em um todo popular que toma as ruas em júbilo. Aqui o riso é postulado como uma concepção de mundo, fenômeno por meio do qual se exprime a verdade sobre o mundo. Ele tem a liberdade de trazer à tona aspectos importantes da realidade social que, muitas vezes são velados pela cultura do sério.

O riso popular na Idade Média era extremamente poderoso, em função de fatores como: a cultura oficial entre os séculos VII a IX ser ainda débil; a cultura popular ser utilizada com fins propagandísticos; a tradição das saturnais romanas ainda estarem vivas; a coincidência entre as festas cristãs e as festas pagãs locais; além de, segundo Bakhtin, o jovem regime feudal ser ainda progressista.

Dessa forma, o riso era tido como uma arma de libertação do povo, que tendia a representar um futuro melhor, mais justo e livre. Essa é uma tendência que sobrevive em performances culturais da contemporaneidade.

Ainda com relação ao riso, Bakhtin (1993: 73) assinala que: “O riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo, verdade que se estende a todas as coisas e à qual nada escapa”.

A dimensão social e cultural do riso também é discutida por Le Goff (2000), segundo o qual o riso é um fenômeno cultural, pois as atitudes em relação a ele, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas são mutáveis. Dessa forma,

percebe-se que as condições de produção, bem como as formações ideológicas inerentes ao discurso são fundamentais para a compreensão e a produção do riso.

Como ato comunicativo, o riso é também um fenômeno social, tendo em vista que, para se concretizar, exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri, além das pessoas com quem se ri, compreendendo o momento da enunciação.

Essa dimensão social do riso foi observada por teóricos como Bergson e Freud (cf. LE GOFF, 2000). Na percepção e análise do riso, apontado como um traço distintivo do homem, um fenômeno expresso no corpo e pelo corpo, são identificadas diferentes modalidades de riso.

Segundo Freud, são percebidos três tipos de riso: o espirituoso, o cômico e o bem humorado, tidos como formas externas de riso. Já John Morreall, assinala como formas distintivas do riso o da superioridade, que tenta dominar alguém que o encara por causa do seu riso; o riso da incongruência, que se origina por fugir aos padrões normais da natureza ou da sociedade; e o riso de alívio, segundo o qual, quando riem, as pessoas liberam um comportamento que, de outro modo, teria consequências muito piores (LE GOFF, 2000).

Le Goff (2000) localiza, ainda, como fundamento de sua pesquisa, a problemática do cômico, definido por textos em que o riso é julgado ou que tenham por objetivo fazer rir.

O gênero através do qual se expressam o riso e o cômico é a sátira, que, por sua indefinição formal, acaba por se estabelecer mais como um modo. O modo satírico é recorrente e importante na produção performática do medievo, abarcando não só o teatro como tal, mas também cantigas satíricas que, como assinalado anteriormente, compartilham da teatralidade inerente à produção cultural medieval.

Por não ter uma forma definida, a sátira pode estar presente em diversos gêneros, como a paródia, o drama satírico e os pregões medievais. Hansen (2010) e Knight (2004) debruçam-se sobre o estudo da sátira, a qual é tida como matéria do cômico, por formar o riso. A sátira pode assumir um propósito moral, ou não, sendo que o aspecto moralizante, muitas vezes, depende do contexto, da leitura e da recepção do texto, não propriamente ou tão somente de sua materialidade linguística.

O caráter satírico envolve personagens baixos, viciosos, pessoas piores. De

forma que, para ser sátira, deve ser exposto o ridículo do comportamento vicioso, enquanto o cômico trata do riso, matéria comum às festividades populares do Carnaval medieval. Muitas vezes, no entanto, o satírico e o cômico fundem-se e complementam-se.

Na literatura oral das comunidades quilombolas em questão, há elementos satíricos e cômicos, conforme se demonstrará a seguir, bem como a reprodução de um padrão recorrente: são as cinco tensões da *persona satírica*, em que esta se afirma como simples, mas usa de refinadas técnicas retóricas; afirma a veracidade do que diz, mas age com exagero; ataca o vício, mas tem inclinação para o escândalo; afirma a finalidade moral, mas rebaixa as vítimas; e apresenta-se como racional, mas age de maneira furiosa.

Nos versos do Ticumbi, em que parte dos brincantes não possui escolaridade avançada, chama a atenção a riqueza estrutural do espetáculo; assim como, ainda que seja uma festa de caráter também religioso, não poupa ataques e vitupérios entre reis e secretários, rebaixando-os. Dessa forma, algumas das tensões da *persona satírica*, recorrentes na Antiguidade Clássica e na Idade Média, ainda ecoam nos versos híbridos da literatura oral.

Nesse processo, assinala-se que a linguagem não é neutra, mas ambivalente e é o jogo de palavras e de ações que permite o riso ao público, o qual participa e interage com a festa popular. Trata-se de um momento em que se pode captar “o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado do não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do bem e do mal [...] da morte e da vida” (BAKHTIN, 1993, pp. 379-380).

O Ticumbi de Conceição da Barra, como produção cultural híbrida, faz ressurgir antigas estruturas que, passadas de geração a geração com o auxílio da memória e da tradição, remontam a uma forma de produção cultural europeia trazida ao Brasil por colonos e jesuítas. Trata-se de formas hibridizadas de teatro popular que unem a herança ibérica à tradição africana recriada em terras brasileiras. Na lógica do mundo às avessas, os versos do Ticumbi encontram forte representatividade, a partir do momento em que ex-escravos se tornam reis, conforme evidenciará a análise dos cantares em capítulo posterior.

2.1.2 O Teatro Vicentino

Gil Vicente é um dos grandes dramaturgos portugueses. Suas obras eram muito populares nas cortes de D. Manuel, D. João III e D. Sebastião, sendo apresentadas entre 1502 e 1536. O primeiro a ter uma vasta coleção de obras organizadas sistematicamente e documentadas pela escrita, ainda que tal feito tenha sido póstumo. Em razão do registro escrito, que deu forma e conteúdo a elementos até então dispersos na teatralidade medieval, é considerado por muitos como o pai do teatro português; ainda que a dramaturgia em Portugal tenha encontrado outras formas de representações prévias, mas orais, com cerca de 300 anos de antecedência.

A propagação de suas obras e a estrutura de seu teatro reverberou em terras brasileiras, sendo trazidas durante o processo de colonização. O teatro litúrgico do medievo, somado ao caráter didático-moralizante do teatro vicentino, serviu de base para a articulação de autos jesuíticos que se propagaram pelo Brasil na voz de missionários que difundiram a fé cristã e os valores morais da Europa católica nas terras brasileiras.

As obras de Gil Vicente, em geral, empregavam os diversos gêneros medievais, como farsas, mistérios, milagres, moralidades, teatro romanesco, sermão burlesco, monólogos e fantasias alegóricas, estas, provenientes dos velhos momos. Suas inspirações eram provenientes não só da erudição, como textos bíblicos e patrísticos de enciclopedistas e filósofos medievais, prosadores e poetas; mas também da rica tradição popular, como contos, cantos, danças, jogos, provérbios, romances, ensalmos de feitiçaria, orações e sátiras (VASCONCELOS, 1949).

Tais manifestações enraizaram-se nas produções culturais nacionais e seus pressupostos se mantiveram presentes em performances culturais de comunidades tradicionais e de diferentes regiões brasileiras. Os pontos de contato, formais e temáticos, entre o teatro e a performance, bem como entre os autos e o Ticumbi serão explorados mais profundamente em capítulos posteriores.

O teatro vicentino foi o que primeiro sintetizou as tensões culturais e sociais provenientes da transição entre o medievo e a renascença. No entanto, sua obra não deve ser considerada imatura ou apenas como uma ponte para a Renascença. Trata-se do final do processo de amadurecimento do drama português.

Gil Vicente não é um fenômeno isolado e nem sequer improvisado; a

sua cultura é fruto de uma longa maturação, em que intervêm todos os motivos que formaram a grande cultura europeia da Idade Média; o seu teatro não é um ponto de partida, mas como todas as grandes criações, um ponto de chegada, uma soma na acepção medieval da palavra. (REBELLO, 1988, p. 36)

O dramaturgo uniu em suas diversas peças o ímpeto naturalista, expresso por jogos de escárnio, e o ímpeto transcendente, característico dos autos de devoção. Sua obra preserva muitas características do medievo, como a religiosidade, a diversidade de gêneros e o naturalismo grotesco, impregnado de conceitos morais aplicados à interpretação da realidade psíquica.

Em termos linguísticos, o naturalismo se revela pelo ambiente pastoril e pela expressão do grotesco de caricaturas, tipos sociais, como o vaqueiro, a pastora, o físico, os judeus e o diabo. A transcendência, por sua vez, se expressa pela linguagem metafórica, recorrendo a símbolos como a flor, a estrela e a luz. A relação entre esses elementos, nos autos, dá-se não só pela oposição, mas também por contiguidade, equilíbrio ou síntese.

Ainda no plano da linguagem, é possível identificar elementos que contribuem para expressar a ideia de infinito através da palavra. São três os métodos utilizados por Gil Vicente: a repetição de palavras, a multiplicação (pela longa enumeração de objetos e multiplicação das imagens) e a oposição (estabelecida pelo choque de ideias que conduz a uma terceira negativa, ou pela oposição entre o relativo e o absoluto, conduzindo para o predomínio do último).

O simbolismo estruturado por meio do artifício da palavra apresenta-se como antítese do processo descritivo realista de apresentação da realidade, uma vez que as alegorias e metáforas são partes cruciais de sua estética.

Dos momos, o autor herda a preocupação cênica, a alegoria náutica e a metamorfose dos homens em animais, além da finalidade de ilustrar festas da sociedade cortesã. Do drama litúrgico, utiliza os temas, o lirismo místico, as personagens típicas (como diabo, judeus, médicos, a Virgem, anjos, Cristo, Reis Magos, santos, etc.), além da orientação edificativa, de caráter moralizante.

Da fusão de elementos, surge a natureza do teatro vicentino: “ser ao mesmo tempo uma construção literária e uma construção plástica que exigia do artista capacidade para criar simultaneamente o movimento e a psicologia das personagens e a

sua composição e forma escultural” (SARAIVA, 1990).

Suas peças comportavam diversidade de formas, que guardavam características das cantigas, explorando coreografias, bailados e música, unidos à linguagem verbal. Ainda que já participasse, em meio ao século XV, da divisão que se processava na sociedade, entre a oralidade e a escrita, o dramaturgo português trazia em suas obras a mescla de gêneros, característica da oralidade.

Assim como trovadores e *performers*, Gil Vicente encontrava na música, no canto e na dança formas de representar e difundir ao público seu texto, aproximando-se da audiência e com ela estabelecendo importantes trocas. Afinal, suas atividades estavam relacionadas a celebrações, a comemorações e a saraus no Paço, as quais eram de sua responsabilidade.

Por isso, afirma Saraiva (1981), “nem sempre os gêneros aparecem em Gil Vicente, como, por exemplo, no teatro francês contemporâneo, bem diferenciados”, de modo que era apresentada “uma rica variedade de figurantes – deuses e homens – e bailados que hoje só podemos adivinhar”.

São vários os exemplos em sua obra que evidenciam a vivacidade da teatralidade medieval, em que se fundem versos líricos, fragmentos de canção, cenografia, coros, música e bailados de pastores e serranas, sempre com uma tonalidade de alegria e de vivacidade. Os versos, canções e rubricas transcritos a seguir são ilustrativos dessa diversidade de gêneros e constam dos estudos de Freire (1944, pp. 501-502), sendo referentes ao “Auto dos Quatro Tempos”.

Chegando todas quatro figuras .s. o Serafim, Anjos, e Arcanjo ao
presépio adoram o Senhor cantando vilancete seguinte.

A ti dino de adorar
a ti nuestro Dios loamos

.....

E depois da adoraçam dos serafins &c. vem os quatro tempos, e
primeyramente vem hum pastor que significa o inverno, e vem
cantando.

Cantiga.

Mal aya quien los embuelve
los mis amores primeros
en Sevilla quedan presos

.....

Canta.

En Sevilla quedan presos
por cordon de mis cabellos

.....

Canta.

En Sevilla quedan ambos
los mis amores.

(...)

Entra David en figura de pastor e diz

.....

y también quiero tocar
y cantar
con mi saltero alegrías
en tono de profecias
mientra me vaga lugar
y luego os adorare.

O fragmento evidencia a presença dos elementos dramáticos, como a organização cênica, por meio de rubricas; e líricos, como os versos, a cantiga e a referência à música tocada em cena. O fragmento é ilustrativo também dos personagens alegóricos, que representam as virtudes conforme a visão cristã do mundo. A influência, nesse caso, do drama litúrgico medieval é evidente.

A dialética que engendra seu teatro pela fusão do naturalismo e do transcendente também se faz sentir no fragmento, pela referência, respectivamente, ao ambiente pastoril e ao ambiente sacralizado pela presença de anjos e serafins. Os versos paralelísticos “en Sevilla quedan...” constituem o artifício simbólico da repetição, que dá ênfase e musicalidade ao texto.

A relação anafórica com o cantar em Sevilha repercute no plano do espaço e dos sentimentos, de modo a criar uma afetividade com a plateia por meio de recursos provenientes da oralidade, notadamente das cantigas tovadorecas.

A referência a esse fragmento presta-se não apenas à elucidação de componentes do drama vicentino expostos neste capítulo, mas ao contraponto com o teatro popular que encontra ecos na produção cultural contemporânea de performances culturais. A mescla de gêneros, a presença de coro, a forte musicalidade e a estrutura paralelística

são heranças que fazem parte da memória coletiva e se perpetuam pela tradição, compondo um cenário de hibridismo e de diversidade, conforme será discutido em capítulo posterior.

A difusão dos autos populares ao Brasil deu-se por meio dos jesuítas que, para fins de catequese e expansão da fé cristã, utilizavam de tom festivo, músicas e cantares a fim de cativar o gentio nas novas terras. O caráter performático das celebrações religiosas dava-se pela participação de indígenas, convidados a “levantar-se, ajoelhar-se, alçar as mãos ou fazer o sinal da cruz” (DUMAS, 2011).

O processo de fusão cultural e hibridismos das formas era sentido nos primeiros contatos com o território nacional, uma vez que, nessa relação de troca com o público, as celebrações contavam com músicas, ritmos e rituais com o objetivo de ressignificá-los na fé e na ideologia a serem outorgados pelo colonizador.

Assim como no decorrer dos dramas religiosos que marcaram as origens do teatro no medievo, as celebrações religiosas ocorriam em espaços profanos, fora dos templos, e assimilavam gradativamente elementos cênicos e performáticos na atração e conquista de fieis, mesclando a linguagem artística ao teor religioso.

Esse movimento no sentido do encaminhamento das festividades, da área limitada do interior dos templos para o céu aberto do espaço público, iria provocar desde logo um competente deslocamento da diretriz religiosa de tais manifestações (baseada no estímulo à fé e à devoção) para objetivos profanos (cujo maior interesse era a afirmação do poder secular e a busca da diversão). (TINHORÃO, 2000 b, *apud* DUMAS, 2011, p. 46)

O diálogo com o teatro Vicentino nos autos religiosos realizados no Brasil se estabelecem pelo uso do canto e da dança em meio à ação dramática, bem como no conteúdo moralizante dos enredos representados, conforme a religiosidade católica.

Na representação moralizante dos valores impostos pelos jesuítas, a estrutura maniqueísta servia de modelo à representação do mundo, segundo o qual os infieis eram localizados no plano do “mal”, sendo a cultura local indígena atrelada a atos demoníacos que deveriam ser expurgados.

O sagrado e o profano eram fundidos no intuito de moldar o imaginário religioso e também eram observados em encenações que serviam à elucidação da vida de santos, procissões e festividades religiosas que saíam às ruas e também em festas civis, ao

celebras casamentos e a chegada de governantes.

Tais manifestações cênicas introduzidas pelos portugueses no período Colonial brasileiro foram determinantes para a articulação das festas populares que ganharam as ruas do Brasil séculos depois, guardando por herança o caráter popular, moralizante, contemplativo e participativo.

2.2 A Performance Cultural

Os estudos de Performance tratam da diversidade e da abrangência dessa produção artística sob os mais variados ângulos. Tomados em conjunto, os estudos de Diana Taylor, Graciela Ravetti, Leda Maria Martins, Paul Zumthor, Richard Schechner, dentre outros, contribuem para a análise crítica da performance em suas mais diversas instâncias.

As definições quanto ao fenômeno partem de diversos aspectos, sejam eles o caráter social, a perspectiva da memória, teatralidade ou a percepção por parte do público. Zumthor (2007), por exemplo, adota como pontos fundantes de sua análise a importância de um receptor que, diante de um ato de enunciação, manifesta uma sensibilidade corpórea que a dimensão unicamente da literatura como forma escrita não se propõe a captar.

Desde esse ponto, a performance sempre está relacionada à prática da enunciação, independente de sua forma constitutiva (conto, canção, rito ou dança). Trata-se de um ato performativo para aquele que contempla e aquele que desempenha, “uma colocação do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário” por meio da teatralidade (ZUMTHOR, 2007).

Zumthor (2007) defende a expansão da ideia de performance, englobando o termo “recepção”, no momento em que todos (atores e plateia) cristalizam uma percepção sensorial, um engajamento do corpo, determinando sua relação com o mundo e interferindo na percepção do literário. Nesse ponto, a voz assume papel fundamental, sendo ela emanada pelo corpo e, pela oralidade, envolve o espectador.

A enunciação, portanto, tem papel de destaque. Configura o lugar em que o literário se articula na percepção e aquele em que se encontraria um homem particular, feito de carne e sangue, apto à percepção e à troca de signos e sentidos. A performance,

por sua estrutura dramatizada, teatralizada é o espaço para o desdobramento dessa troca com o público.

Nessa prática, o tempo e o espaço são regidos simultaneamente, sendo que a finalidade da transmissão é, em grande medida a resposta do público. É nessa troca que se operacionalizam relações extremamente importantes para as comunidades participantes: a transmissão de saberes e o reconhecimento da cultura perante a sociedade. Em um contexto, ao mesmo tempo, cultural e situacional.

Em todos os autores, no entanto, há pontos comuns e complementares. O caráter heterogêneo, assim como o modo vivo de comunicação poética na performance são amplamente referenciados. Além disso, é corrente nos estudos de performance que o arquivo material não é a única forma de sistematização do pensamento, sendo o conhecimento e a memória do corpo fontes imateriais de grande valor histórico e cultural.

A esse conhecimento contido e transmitido no e pelo corpo através das performances, Taylor (2002) chama “repertório”, palavra que traduz os saberes transmitidos performativamente pela manifestação da memória. O “repertório” reúne performance, canto, dança, música, lembranças traumáticas, entre outros elementos que, ao longo do tempo, sobrem modificações.

Há maneiras contínuas de preservar e transmitir a memória, que vão dos 'arquivos' aos 'corpos' ou ao que chamo de 'repertório' do pensamento/memória do corpo, com todos os tipos de modos mistos e midiáticos entre eles. (TAYLOR, 2002, p. 16)

A multiplicidade de linguagens artísticas e gêneros textuais, como o lírico e o dramático, envolvidos no ato de performance, é referenciada por diversos autores, bem como a constante troca estabelecida entre atores e plateia; a formação identitária, em constante transformação a partir das trocas enunciativas e da atualização do repertório; as formas possíveis de intervenção social; e as projeções utópicas a partir da resistência criativa dos *performers*, bem como a possibilidade de ruptura e transgressão que permeiam não só a campo político-social, mas também a percepção do tempo espiralar da performance.

Em um diálogo com Turner (1982: 65), Ravetti assinala a performance como sendo marcada pela oralidade, evocação das próprias práticas, movimentos

coreográficos, recitação, discursos de variados estilos, musicalização, emoções pessoais e de grupo, expressão vocal, corporal e facial.

Na ideia do performático, tanto no teatro, na literatura, como na arte em geral, parece coexistir a vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais – físicos e simbólicos – e a de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work in progress*, sob as premissas de que tudo é arte e tudo é vida.

Ravetti (2002) afirma, ainda, que o começo da literatura latino-americana seria da ordem da escrita performática, marcada pela escrita em 1ª pessoa, pela perspectiva subjetiva, unindo experiências individuais e coletivas. Essa tendência ao comportamento performático está relacionada à memória colonial, a uma tradição que se pretende conhecer, mas que, muitas vezes, só está presente em gestos, movimentos, fragmentos de canções, letras, palavras, ritmos e memórias. Desse modo, a performance do “eu”, na ficção, atribui novos valores e sentidos ao presente.

Nessa perspectiva, ainda que remeta ao passado, a performance não é fixa na tradição, é um mecanismo complexo de negociação, recriação e instauração de significados.

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação, contágio entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente, de influências unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte. (RAVETTI, 2002, p. 57)

A constituição híbrida do ato performático é compartilhada também por Schechner (2000), que debruça seu olhar sobre diferentes formas de performance ao redor do mundo e a partir das quais reconhece traços fundantes comuns.

A heterogeneidade deve-se ao fato de as performances localizarem-se em um contexto pós-colonial, em que as culturas se chocam, se influenciam e interferem umas nas outras, hibridizando-se com energia. Formalmente, a performance é reconhecida pela mistura de gêneros estéticos, como o teatro, a dança e a música, mas não se limita a eles, compreendendo também ritos cerimoniais e jogos, performances da vida cotidiana, entretenimentos populares, dentre outros.

Outro fator que contribui para a pluralidade estrutural e temática da performance

é seu registro múltiplo, que envolve a percepção dos atores, dos autores (em nível individual e coletivo), bem como dos espectadores. Em função dessa heterogeneidade, nenhuma performance é idêntica à outra, uma vez que os sistemas estão em fluxo constantemente e o significados, em constante negociação.

De maneira sintética, Schechner (2000: p. 14) define que:

la performance es un tipo de conducta comunicativa que forma parte de, o es contigua con ceremonias rituales más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar información, mercancía y costumbres.

É nesse espaço de trocas que se estabelecem as relações e negociações entre atores e público, edificando a via para construção de lugares de projeção discursiva por parte de posições laterais ou periféricas, criando formas possíveis de intervenções sociais e simbólicas.

O âmbito cênico e político-social da performance envolve a teatralização e a agitação política, o que implica a exposição radical do sujeito enunciador e do local de enunciação, a recuperação de comportamentos e histórias do passado, a exibição de rituais, a encenação de situações pessoais ou coletivas e a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado.

É nesse processo de negociação de significados, troca de informações e espaço de enunciação que os membros das comunidades articulam seu discurso revelando as tensões presenciadas no cotidiano, bem como a desigualdade social e os problemas enfrentados pelo grupo. É na performance que a cultura se mostra mais livremente, assim como seus anseios, suas lutas e suas tradições.

Em razão da multiplicidade de elementos estéticos, culturais e enunciativos envolvidos no ato performático, Schechner (2000: 19) afirma serem “inter” os estudos de performance: intergenéricos, interdisciplinares, interculturais e, portanto, instáveis, dinâmicos, produto de interações e resistentes a uma definição fixa. Para o autor, “aceptar el 'inter' significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios”.

Em função de tantos “inter”, a performance não pode ser vista como fenômeno isolado, faz parte de uma série de ações conjuntas (ensaios, reuniões, almoços

comunitários, festejos na comunidade, procissões e a dramatização em si) que abarcam não só os membros da comunidade, mas se entrelaçam a um público espectador que os assiste com as mais diferentes crenças, sensibilidades e juízos estéticos.

Quando o festejo sai do âmbito privado das comunidades e vai a público pela representação ficcional, surgem novos significados político-culturais. O espaço da plurissignificação é constituído não só pelos mecanismos diversos que constituem a performance, mas também pelas trocas discursivas efetuadas durante a apresentação do ato performático.

Efetua-se, portanto, um processo de transformação teatral do real ao simbólico que, segundo Schechner (2000), pode ser de duas classes, conforme suas funções: a) eliminar condutas antissociais, ofensivas, com gestos e exibições ritualizadas (presentes no Ticumbi pela sua forma de jornal cantado); e b) inventar personagens que representem acontecimentos fictícios ou feitos reais ficcionalizados, porque se atuam (entendendo os personagens dos reis de Congo e de Bamba como signos de pertença, essa função também se faz presente no Ticumbi).

Na performance, o real e o simbólico fundem-se no transporte dos fatos ao público e ao ficcional, novos e indeterminados sentidos são construídos, abrindo espaço para a expressão simultânea de conteúdo estético e social. O que era experiência passa a ocupar o local da ficção como estetização, denúncia e possibilidade de transformação.

A perspectiva da ficção como possibilidade de transgressão e potencial transformação do devir é assinalada por Ravetti (2002: 50):

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente.

A performance, assim, além de ser um local de resistência e memória, é também espaço de negociação de identidades culturais e oposição à imposição de comportamentos e às políticas que mantêm as comunidades à margem do reconhecimento social, processos estes que são efetivados diante do público e que nele também reverberam.

Na perspectiva de Ravetti (2002, pp. 62-63):

não se trata de um trabalho meramente estético. Tem a ver com a sobrevivência, já que os lugares de subjetivação (Bhabha), nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve são decisivos para se reconhecer e se recriar. (...) Ao performático o distingue, além do caráter de efêmero, o de inacabado, seu compromisso com a conversação possível no agora.

A diversidade, a cor e a beleza da performance traduzem de maneira mais eficaz a cosmovisão das diferentes culturas envolvidas. A hegemonia da palavra escrita não tem razão de ser em muitas comunidades. A percepção da beleza estética e da grandiosidade representada pelas artes performáticas de culturas erroneamente conceituadas como ágrafas independe de sua sistematização em um arquivo escrito.

Reduzir o campo da performance à grafia apenas das palavras elimina a parte fundamental de seu ritual. Ritual de linguagem, ritual de conexão com o passado, ritual de utopias futuras, ritual de edificação de um sentimento de pertença e orgulho que engendram e conferem força a comunidades que há séculos lutam e resistem, como as culturas de diversas matrizes africanas, por exemplo.

Considerando que performances são narrativas não-lineares, espaço de instabilidade cambiante, que rompem com a relação causa-efeito e o esquadro espaço-temporal contínuo e linear da literatura, do teatro e do cinema, Ravetti (2002: 51), afirma que:

tudo isso tido como irrelevante e mesmo nulo ou simplesmente não existente, porque instáveis, irreduzíveis e cambiantes, segundo os modelos e padrões então utilizados. No caso, modelos e padrões marcados pelo gosto da simetria, da unanimidade, da igualdade e da perfeição, assim como por uma arraigada índole reducionista simplificadora e determinista em sua abordagem do real.

Zumthor (2007) também se pronuncia com relação à diversidade e à heterogeneidade da performance como teatralidade frente aos padrões arquivísticos, ao afirmar que “assim percebida, a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas”. A sensibilidade e o potencial criativo não podem ser descartados.

Diante de tamanha diversidade cultural, seria reducionista e simplificador aniquilar a melodia, a troca com a plateia e a performance do corpo na apreciação de performances culturais. Tal atitude denotaria preconceito e uma visão centralizadora a partir de um olhar eurocêntrico.

A memória do conhecimento não se guarda apenas em monumentos e documentos oficiais, mas constantemente se cria, transmite pelos ambientes da memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, perpetuando e transmitindo saberes, edificando a performance do tempo espiralar.

Zumthor (2007), por sua vez, defende a eliminação do preconceito literário, uma vez que, para ele, “a noção de 'literatura' é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje”. Como alternativa, o autor propõe a investigação da “poesia vocal”, como arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada em estruturas antropológicas profundas.

A aproximação dos estudos de performance com a poesia vocal dá-se em diversos níveis, segundo o autor. Inicialmente, a natureza do meio, a qual é gestual e oral, além disso, ambas aspiram à qualidade de rito. Ambas as práticas discursivas têm função comunicativa e representativa, em que o real transfigura-se em imaginário e implica-se a presença concreta de participantes. Assim, é possível concluir que “todo texto poético é performativo, na medida em que aí ouvimos aquilo que nele se diz” (ZUMTHOR, 2007). Considerando que a concretização da compreensão se dá no presente ativo da recepção, em uma via de mão dupla, a oralidade permite uma recepção coletiva.

A essência performática da voz está nas duas formas de apreensão do texto poético (apreendido pela audição ou pronunciado interiormente). Então, a oralidade é inerente à literatura, independente de sua forma de expressão, oral ou escrita, já que pressupõe um momento de enunciação.

Sob essa perspectiva, a barreira do cânone já não se configura como uma abismo intransponível, mas acena para a necessidade de formas mais amplas de apurar o olhar e (re)atualizar o momento da enunciação. A análise da forma, segundo as frases, a versificação e a melodia não deve ser descartada. A relação com a sistematização da linguagem não deve ser de oposição, mas de complementariedade. Em nível discursivo, a análise da performance deve abarcar toda sua complexidade.

2.2.1 A Performance, o Tempo e suas Escrituras

O termo performance, pela sua ambivalência simbólica, é referenciado na literatura de diversas formas. Performance ritual, performance do corpo e performance que se crê são atribuições possíveis.

Victor Turner (1982, *apud* MARTINS, 2002, pp. 74-75) define a performance ritual na perspectiva da descentralização e do fluxo permitido pelo conceito de encruzilhada, sendo caracterizada como:

orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal, carregam consigo valores estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social.

A performance ritual engloba os universos semântico e simbólico na transmissão de saberes estéticos, filosóficos e metafísicos que, pela moldura simbólica e pelo modo de enunciação, constituem a performance. A transmissão de saberes filosóficos e metafísicos envolve a valorização da ancestralidade como base cultural, a importância da fé na congregação comunitária, a necessidade de união das diferentes comunidades sob um mesmo signo de pertença e tradição cultural, assim como a importância da história de luta e resistência, que deve sobreviver entre os membros mais jovens da comunidade.

Dentre os saberes estéticos, há a percepção do ritmo, a constituição das coreografias, a ornamentação e a indumentária dos personagens constantes da encenação dramática (em que o corpo, pela coreografia, transmite um conhecimento), ademais do cuidado com a estilística textual, articulada formal e semanticamente.

A arte de performance compreende, assim, a noção de teatralidade, sendo este o espaço de transmissão da memória e difusão do saber. A encenação dramática, por sua vez, pressupõe a existência de uma plateia, a qual permite a troca de informações e o fluxo de saberes.

Segundo Martins (1997), existem alguns elementos que fundam os modos de enunciação da oralitura da memória, ou seja, a expressão da memória individual e

coletiva por intermédio da oralidade, em que se destacam: a tensão do narrador, o uso de refrão, a recorrência de expressões figuradas de forte efeito discursivo e o uso de vocativos no final das sentenças, a fim de incluir o ouvinte no texto em performance.

O Ticumbi, como performance ritual (pois engloba cerimônias e festejos em sua dinâmica), é também um ritual de linguagem, em que, por meio da encenação, os atores estabelecem uma troca de sentimentos e reflexões com a plateia, firmando uma tensão constante entre o passado na África (seus ancestrais e sua cultura), no Brasil (sob o signo da diáspora e da escravidão, além do contato com o colonizador europeu) e o presente nas comunidades remanescentes de quilombos.

Segundo Martins (1997: 146):

No circuito da linguagem dos Congados, a palavra adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva. Combinatória e síntese de múltiplos elementos, a palavra proferida é investida de um poder de realização nas manifestações rituais de ascendência banto, muito similar à sua investidura nos rituais nagôs.

A palavra performance, na perspectiva de Zumthor (2007), refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance se transmuta, recupera o passado, mas atualiza no tempo presente as problemáticas da comunidade, do país, do ser humano.

O tempo passado, ritualizado na performance, é reinventado como forma de apreensão do presente. São formas da memória que, a partir do individual, configuram a coletiva. Esse movimento, no entanto, articula-se com vistas ao porvir, a uma projeção utópica de um futuro mais justo e igualitário. Nas palavras de Turner (1982, *apud* MARTINS, 2002), o ritual pode “antecipar e até mesmo gerar mudanças; como um 'modelo de' pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes”.

O tempo desdobra-se em uma relação contínua de passado, presente e futuro que irrompem no momento da enunciação e simultaneamente produzem significados,

identidades e rupturas. Nessa perspectiva, o espaço ocupado pela ancestralidade e a memória das culturas africanas vêm à cena.

A ancestralidade, pilar de representação cultural e base da performance, une em uma cadeia significativa o plano dos vivos e dos mortos. Sua importância, a despeito das diferenças culturais e religiosas, deve-se à possibilidade de conexão com um deus supremo, na forma de uma força natural que perpetra todos os seres. Trata-se de um valor cultural caro às sociedades de matrizes africanas.

Vale destacar aqui, que o deus supremo para diversas culturas africanas, como os Lunda-Tchokwe, do Nordeste de Angola, é Nzambi, referenciado pelos brincantes quilombolas em momentos passados do Ticumbi. Segundo Martins (2008), os Lunda descendem diretamente de Nzambi e todas as outras tribos africanas teriam descendido deles. O Império Lunda, juntamente com o Império Monomotapa e o Reino do Congo dominavam a África Equatorial e Austral quando da chegada do português Diogo Cão a Angola. É nessa região que se encontram as raízes do Ticumbi em território africano, conforme será discutido no Capítulo 5.

A importância de Nzambi deve-se à criação do mundo e de tudo quanto nele existe, uma lenda propagada oralmente e difundida pelos integrantes mais idosos da tribo Lunda-Tchokwe. Conforme atesta Martins (2008: 75):

O Nzambi, a quem também chamam Ndala Karitanga (Deus que se criou a si próprio) e Sá Kalunga (Senhor infinitamente grande, Deus supremo e infinito), depois de ter criado o mundo e tudo quanto nele existe, criou uma mulher para que, por seu intermédio, pudesse ter descendência humana, a fim de que esta povoasse a Terra e dominasse todos os animais selvagens, por ele também criados.

O resgate dessas narrativas míticas e que habitam o campo do sagrado traduzem a importância da ancestralidade contida no tempo e na memória. O tempo, na composição da performance, que parte de um ritual ou tradição do passado (que tem por valor social, a reconexão com o passado ancestral) para recriá-lo e atualizá-lo no presente, com uma projeção a um futuro utópico, não é um tempo linear que se possa enquadrar de maneira meramente objetiva e racional.

Nos rituais, cada repetição é em certa medida original, mas nunca totalmente nova. Segundo Martins (2002), a performance do tempo é espiralar, ou seja, não tem uma cronologia linear, está em constante processo de transformação. Há uma concepção

filosófica entrelaçada. A concepção das espirais do tempo pressupõe e restaura como mito fundador a ideia de que tudo vai e tudo volta, em um ciclo de nascimento > maturação > morte, que envolve a conexão do tempo com os ancestrais por meio da morte. O passado é o local de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.

Na performance, há meios materiais e imateriais de se conectar com a força do passado. A memória, o ritmo, os cantos e danças circulares, assim como a ornamentação, remetem a um tempo que ainda está conectado ao presente das comunidades. A mediação dos ancestrais, manifesta pelo *candombes* (tambores) e sua força (*axé*), traz a potência da palavra vocalizada e do gesto corporal, os quais são instrumentos de inscrição e retransmissão do legado ancestral.

A força do passado (*axé*) vem da música e da dança, por isso, não se limita apenas ao arquivo, mas se inscreve na performance cultural e no tempo espiralar da memória, do presente e do devir.

Esse movimento de passado e presente, acenando para um futuro institui um curvilíneo, espiralar, abolindo a concepção linear do tempo, de modo que a sucessividade temporal atua na reativação e na atualização da ação.

A palavra, como performance, não se petrifica como arquivo, fica gravada na performance do corpo e ressoa como voz cantante e dançante para trazer à tona a força da ancestralidade e do passado. É a palavra que ecoa na performance do corpo a que propicia o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer.

A palavra faz-se linguagem porque expressa sinteticamente todos os elementos que constituem o sujeito. Por isso, precisa de música, dança, ritmo, cores, gesto performático e adequação para sua realização em performance.

O tempo espiralar e sua correlação com a ancestralidade também é representado espacialmente através da memória do corpo, unindo tempo e espaço em uma mesma significação. A coreografia também traduz o tempo espiralar (circularidade espiralada), por meio do constante bailado do corpo, pela constante formação de rodas e pelos voleios do corpo sobre si.

Os movimentos corporais curvilíneos são metáfora do cíclico tempo espiralar de que tudo vai e volta, no constante movimento entre passado, presente e futuro e na representação dos ancestrais, os vivos e dos que virão. Trata-se de uma temporalidade

cumulativa e acumulativa, em que “o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance” (MARTINS, 2002, p. 86).

Da relevância da memória para o campo da performance, assim como a importância de formas de escrita do corpo que traduzam a relação de culturas de matrizes africanas em sua relação com o tempo e o espaço de suas narrativa históricas, depreende-se que o corpo é metonimicamente marcado como *locus* do saber e da memória, recorrendo em sua escrita a fatores como: o movimento, a voz, a coreografia, a linguagem, o figurino, os desenhos na pele e no cabelo, os adornos e os adereços.

A escrita do corpo é performance ritual, sendo, portanto um ato de inscrição. Nem todas as sociedades guardam seus saberes e culturas em bibliotecas e museus, algumas veiculam seus repertórios em outros ambientes da memória, por meio da performance. O repertório, a literatura oral, a performance dessas sociedades constituem um patrimônio cultural a ser valorizado e respeitado, pois “a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance” (MARTINS, 2002, p. 87).

As matrizes africanas dos congos de Conceição da Barra tem em sua base a ideia de que a memória, as identidades e a cultura podem ser escritas de diversas maneiras. Martins (2002) traz à tona palavras de origem banto, formadoras da tradição de muitos dos ancestrais africanos que chegaram ao Brasil sob o signo da escravidão. A autora afirma que em uma das línguas banto do Congo, a palavra “tanga” significa, simultaneamente, “escrever” e “dançar”, de onde se deriva o substantivo “ntangu”, designativo de “tempo”. Ou seja, as relações de escrita como inscrição histórica no tempo e no espaço não estão compartimentadas em campos do saber ou hierarquias.

A separação acadêmica entre um ato e outro, para entrar no modelo do cânone, não tem sentido, porque não faz parte da matriz cultural a que pertencem as comunidades. Esse conceito fragmentado e com foco na escrita não se sustenta em comunidades de matrizes africanas, em que o escrever e o dançar tem o mesmo respeito e status de verdade e cultura. São sociedades, culturas e maneiras de se inscrever socialmente diferentes, mas não menos eficazes do ponto de vista das diversas funções da arte e da literatura.

O espaço cênico do “teatro callejero” (SCHECHNER, 2000) é a rua, não existe a divisão física entre o palco e a audiência. Também não existe a coxia, local onde os atores se preparam para entrar em cena no teatro convencional, de modo que todo o processo se articula diante dos olhos do público. Essa proximidade propicia e favorece a interlocução com o público, criando o espaço para o improviso e a atualização performativa.

A performance cultural dá visibilidade a histórias e tradições, possibilitando dizer, compartilhar e refletir sobre experiências traumáticas, lutas cotidianas e demandas sociais. Por meio de aparatos como canto, dança, figurino, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos são expressos repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais dos ancestrais, refletindo lembranças e reminiscências que configuram o *corpus* da memória.

Segundo Taylor (2002: 41):

a performance provê o caminho da memória, o espaço de reiteração que permite ao povo reapresentar antigas demandas por reconhecimento e poder, que ainda hoje fazem sentido. (...) As performances dialogam com a história do trauma, sem que sejam elas mesmas traumáticas (...) criam uma experiência reivindicatória, facilitando o testemunho, que é em si oposto ao colapso traumático.

Em um estado de constante refazer-se, as performances gravam e transmitem conhecimento por meio de movimento físico do corpo, assentando as memórias históricas que constituem a comunidade. Dessa forma, traz também o reconhecimento social e a união dentre os membros de comunidades marcadas por histórias de preconceito, violência e marginalização, como as comunidades remanescentes de quilombos sobre as quais se debruça este trabalho.

A fusão de diferentes tempos, espaços e culturas em uma produção cultural múltipla e diversa, conduz à ideia de um cruzamento. Na perspectiva desse cruzamento, Martins (1997: 28) traz à tona o conceito de “encruzilhada”, que se configura por:

processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (...) A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam.

No conceito de encruzilhada a noção de centro se dissemina, pois há um trânsito sistêmico e epistêmico que emerge de processos inter e transculturais. Daí surge o espaço de improviso, em que as culturas fundam-se dialogicamente em relação aos arquivos e repertórios de diferentes tradições que, no caso do Ticumbi, mescla matrizes africanas, europeias e brasileiras nos jogos que performam. É na encruzilhada dos sistemas cristãos e africanos, com estrutura simbólica e litúrgica complexa que se edifica a performance do Ticumbi.

A escrita identitária e o relevo da memória por meio de performances culturais são expressos por Martins (1997: 21) a partir do conceito de “oralitura”, que consiste em:

(...) inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grava o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de literatura, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, das culturas e das suas representações simbólicas.

Percebe-se, nesse sentido, que a performance do corpo assenta as memórias históricas e a ancestralidade que constituem as comunidades. A questão da ancestralidade é de extrema relevância para os povos de matrizes africanas, sendo a base da visão de mundo e mito fundante de povos reunidos sob o tronco linguístico banto, que têm como pilares de sua cultura os ancestrais e as divindades, os quais se manifestam por intermédio de rituais de linguagem.

Segundo Martins (2002: 87):

Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanania, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reencorpada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência.

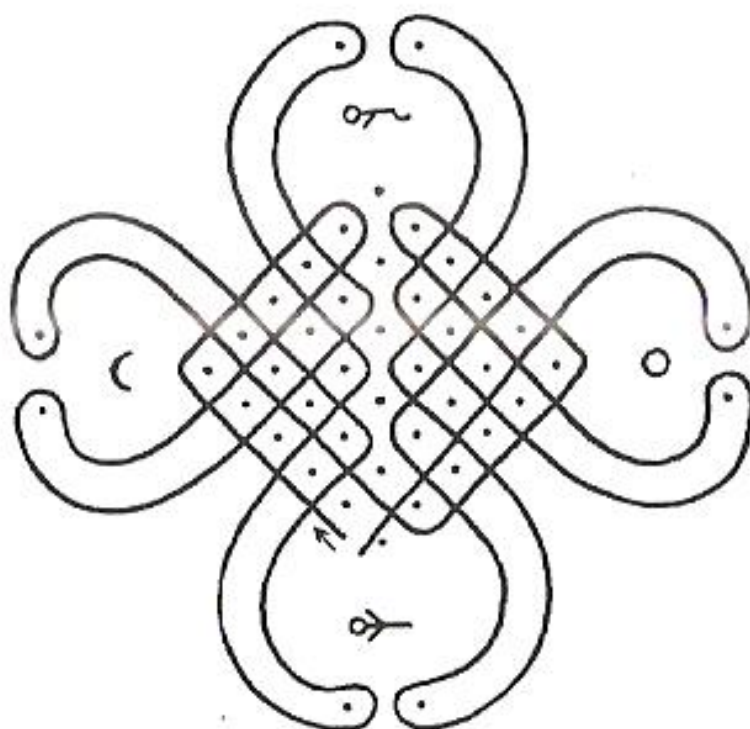
Em meio a diversas disputas nos campos social e político, a performance inscreve sua territorialidade pelo poder da palavra. Atua como luta e transformação diante dos membros das comunidades participantes e do entorno. Atua também como

instrumento público de afirmação identitária e cultural, trazendo à tona saberes seculares, reafirmando a importância da ancestralidade e ganhando a projeção de um porvir carregado de esperanças e possibilidades.

A literatura oral, somada aos atos performáticos, traz à tona vozes que, muitas vezes foram silenciadas no processo histórico de difusão cultural e aceitação social. Os performers, sua história e sabedoria, ganham as ruas e são apreciadas, contempladas e ecoam no interior de cada espectador que, como participante de um ato performático, passa, também, por um processo de transformação. No momento de apresentação, a literatura oral se converte em epifania, transformação e percepção do momento em que o ser se torna imanente.

PARTE 2

TICUMBI



Deus Kalunga

(BASTIN, 2009, p. 36)

CAPÍTULO 3 – TICUMBI, UMA LONGA HISTÓRIA

3.1 Origens Históricas

As possibilidades de atribuição das origens do Ticumbi são múltiplas. Remetem ao passado africano, à realização das tradicionais congadas no Brasil e à tradição oral das comunidades onde se realiza o auto popular.

As pesquisas no Centro de Estudos Africanos do ISCTE trouxeram à tona diversas relações com o passado africano. Essas correlações auxiliaram na delimitação do espaço geográfico de onde foram provenientes os africanos feitos escravos e trazidos ao Espírito Santo durante séculos.

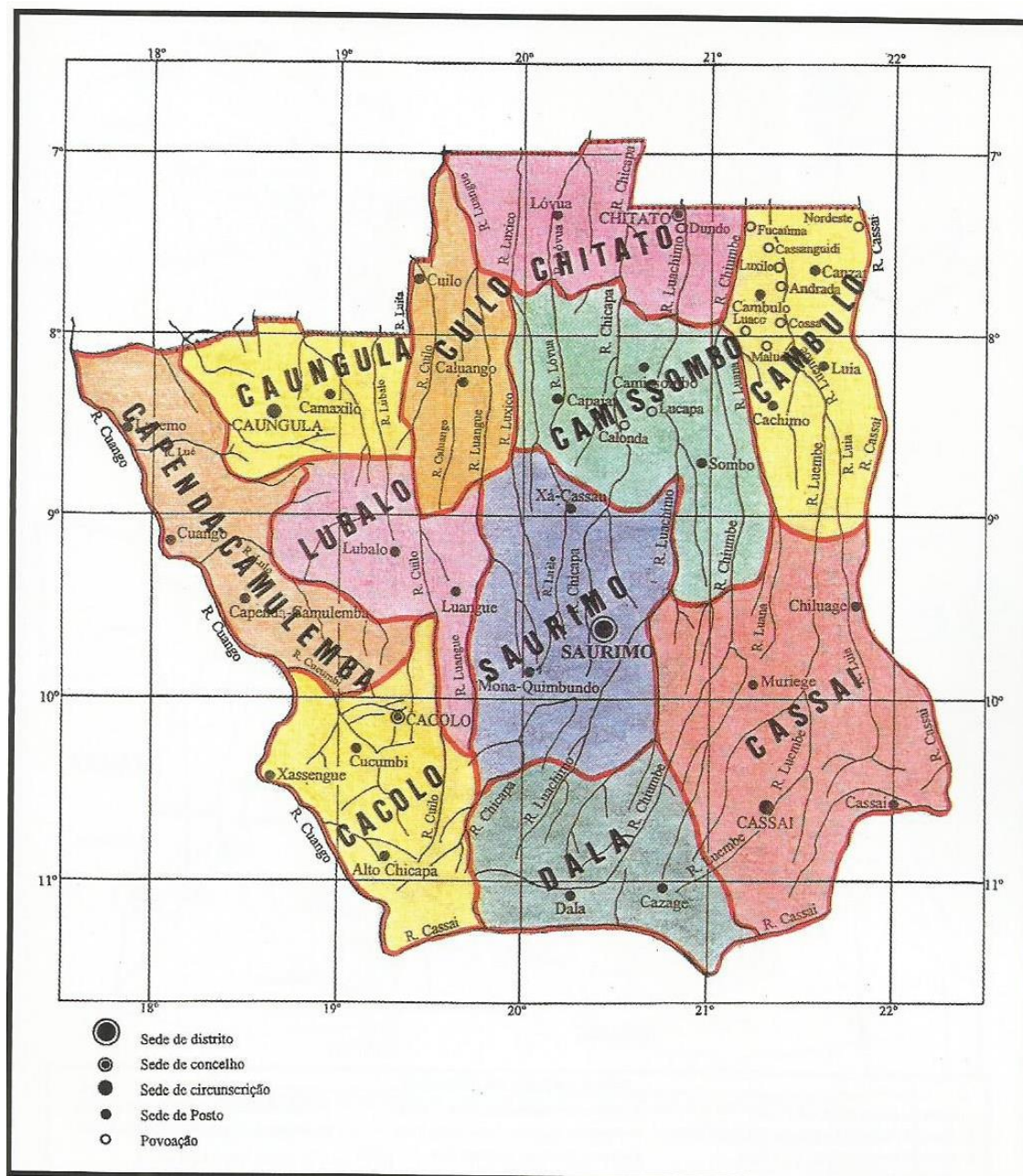
Os ecos se fazem sentir em diversos níveis, desde o plano geográfico, passando pelo linguístico e se firmando em nível antropológico pela celebração de ritos de passagem realizados na região Nordeste de Angola, coincidindo com a referenciação geográfica indicada em mapas do antigo Império Lunda.

Etmologicamente, Lyra (1981) e Neves (1976) atribuem o significado do nome Ticumbi a diversas origens, havendo incertezas quanto a seu significado:

o nome parece ser corruptela de cucumbi. O cucumbi, cuja origem banta foi posta em relevo por Nina Rodrigues, parece ter sido uma forma mais primitiva e essencial de congada (...) a diversidade dos nomes se deve apenas a denominações regionais e considerando a todos como danças que acompanham a coroação do Rei de Congo. (LYRA, 1981, p. 37)

A busca pelo termo “Cucumbi” levou à identificação geográfica da região Nordeste de Angola que, segundo divisão administrativa anterior à Independência, tinha por posto administrativo, no distrito de Cacolo, a localidade de Cucumbi, conforme observado na Figura 14.

Figura 14 – Mapa da antiga divisão administrativa de Lunda.



(Fonte: MARTINS, 2008, p. 385)

A variedade *kicumbi* também foi referenciada por Lyra (1981), estando atrelada à atividade ritual. A partir dessa linha de investigação, foram encontradas duas referências a ritos de passagem femininos, ambas vinculadas a comunidades angolanas.

A primeira referência parte da tradição oral e é registrada pelo periódico angolano *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras* (Apêndice 2). Na edição de

novembro de 2013, há referência ao Txicumbi, rito de passagem feminino ainda hoje existente em Angola.

Segundo Kamuanga (2013: 4):

Txicumbi, na língua Cokwe, que em português significa iniciação feminina, é um ritual tradicional orientado por uma Txilombola (tia ou madrinha), visando à preparação de qualquer jovem antes do casamento, registrado o primeiro ciclo menstrual.

Impossível não notar o parentesco linguístico da madrinha responsável pela realização do ritual, a Txilombola, e os responsáveis pela realização do Txicumbi no Brasil, os quilombolas. Pelo local onde se realizavam as cerimônias, marcadas pelo isolamento e pelo retiro em meio à floresta, os laços com o termo “quilombo” ficam ainda mais fortes.

O ritual consiste em manter a jovem afastada do convívio social por cerca de seis a oito meses, a fim de se preparar para ser dona de casa, esposa e mãe. O retiro é feito em um *tungo*, ou seja, uma cabana, previamente construída em um local secreto, em meio à floresta ou campo.

No ritual, a jovem “refina as normas de higiene pessoal e doméstica, aperfeiçoa técnicas culinárias de pratos típicos, movimentos eróticos para despertar o interesse e intensificar o orgasmo ao marido, e outros conhecimentos indispensáveis à vida conjugal” (KAMUANGA, 2013, p. 4).

Segundo a autora, a passagem pelo ritual corresponde à circuncisão do ritual masculino, conhecido por *mucanda*. Confere ao iniciado a aceitação e a confiança perante a família e a sociedade de que está apto a exercer sua função social. Ao final do Txicumbi, há uma grande festa, com a apresentação da jovem à comunidade por meio de danças e comidas rituais preparadas pela iniciada.

A perda da tradição pela ausência de diálogo familiar é apontada como fator de transculturação, a que é atribuída a responsabilidade pela dissolução dos matrimônios e a falta de equilíbrio em diversos lares, principalmente entre os jovens.

A perda de valores culturais na região, no entender do chefe de secção para património cultural Fernando Wanga Jonas “escancara portas para uma invasão de influências estrangeiras negativas”, mas nota que algumas famílias particularmente situadas em zonas rurais cumprem ainda com o ritual. (KAMUANGA, 2013, p. 4)

Por fazer parte da tradição oral e da cultura de comunidades angolanas localizadas principalmente nas zonas rurais, é difícil encontrar fontes escritas a respeito do ritual de iniciação feminino. Em geral, os trabalhos antropológicos referenciam o rito masculino, mas não mencionam o feminino ou, quando o fazem, atribuem o mesmo nome masculino, *mucanda*.

Dentre as pesquisas realizadas, com base em teóricos como Redinha (1966, 2009), Bastin (2009), Sousa (1971), dentre outros, o registro formal do ritual do Txicumbi foi encontrado em Ribas (1975).

Ao analisar ritos e divindades angolanas, Ribas (1975) faz referência ao *Kubala* o *Kikumbi*, ritual referente à “transgressão da primeira regra”. Nesse caso, o kikumbi está associado ao não cumprimentado período que deve ser guardado pela mulher que presenciar a primeira regra de uma jovem, sob o peso de que malefícios sejam vinculados durante toda a sua vida.

Quando uma mulher surpreende a primeira regra de uma jovem, deve guardar continência durante o período que durar essa manifestação. A quebra desse preceito – kubala o kikumbi – origina o malefício de Hito e Solongongo, os quais prejudicam a moça na sua procriação, pois os filhos morrem na tenra idade ou nascem já mortos. (RIBAS, 1975, p. 91)

Caso ocorra a transgressão, os agravos serão revelados por sonhos e a “vítima” deverá passar por tratamento especial, a fim de reverenciar os seres espirituais, ficando isolada do convívio social por oito dias. Além disso, deverá ter o acompanhamento da mãe-de-umbanda, que a auxiliará em tarefas rituais e deverá estar presente no dia do parto. O agravo é tão severo, que deverá o ritual deverá ser repetido até o segundo ou terceiro filho.

Apesar das diferenças estabelecidas entre os ritos do Txicumbi e do Kubala o Kikumbi, ambos dizem respeito à prosperidade representada pela preparação para a fertilidade. Essa simbologia ainda sobrevive na performance ritual do Ticumbi de Conceição da Barra, uma vez que à dramatização é aferido o poder de consentir na ocorrência de um bom e próspero ano.

Do ponto de vista linguístico, o vocábulo *Ticumbi* guarda relação com a língua cokwe, falada na região Nordeste de Angola e correspondente ao território Linda-Cokwe, ponto de convergência das referência geográficas e ritualísticas do Ticumbi.

A palavra, segundo Barbosa (1989: 603), pode ser decomposta conforme o processo de prefixação, em que:

/THI/ (Este som não é genuinamente quioco, visto que a oclusiva-dental-surda (aspirada ou não) passa a /c/ quando seguida de /i/. Por conseguinte, os vocábulos que se seguem – ou a sua pronúncia – devem ser considerados espúrios).

Daí observa-se uma possível explicação para a aparição das duas formas: Kikumbi e Ticumbi, pela associação do fonema /thi/ com a sonoridade em /ki/. Quanto ao vocábulo “kumbi”, é possível encontrar diferentes significações, sendo a segunda referência atrelada à ideia de fertilidade e rito de passagem. Segundo Barbosa (1989: 228):

-KUMBI, 1, (mu;-; mi-) n. 1. Uma árvore também chamada (mu)yombo. (*Lannea welwitschii* Engl.) (...) 2. Espécie de penacho ou cordel enfeitado com penas de galinha (primitivamente as penas seriam da cegonha-khùmbi) (...).

-KUMBI, 2, (cl;-; yi-) n. Flor de árvore (mu)kùmbi. (Nesta acepção só no sing.). 2. O mesmo que (u)kúle, 2 (na 1ª e na 2ª acepção. Também hímen? Parece tratar-se de um eufemismo devido ao facto de, quando se dá a menarca, a rapariga ser transportada pela (ci)kolokolo até junto da árvore –(mu)Kùmbi, na qual toca com a mão e aí fica até que o sol se ponha). Mwána-phwô hakwáta (ou hamakuna) cikùmbi.

-KUMBI, 3, (lu;-; ma-, malu-) n. Fiada de capim (ou, por extensão, de telhas) na cobertura das casas.

-KUMBI, 4, (ma-) n. Variedade de gafanhoto, grande e comestível.

Em estudos brasileiros, o Ticumbi pode ser definido uma dança dramática de origem popular que se aproxima das celebrações conhecidas como *congadas*, festas processionais realizadas na África sob diversos aspectos: “festas de colheitas, de iniciação, de prevenção de danos, de esconjuros e conjuros a forças poderosas e a outras forças invocadas” (LYRA, 1981, p. 21). No entanto, o Ticumbi não se relaciona integral e somente às congadas.

Não são precisos os registros de chegada do ritual banto das congadas no Brasil. Essas celebrações tem origem africana quanto ao costume de celebrar a entronização do rei novo, sendo mesclada a tradições europeias do batismo e da celebração de santos católicos durante o contato com o colonizador e os padres jesuítas. O registro mais antigo da coroação de um rei de Congo no Brasil data de 1674, figurando nos

manuscritos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Recife. Há referências a sua existência também em Lisboa (1533) e no Porto (século XIX).

O Ticumbi é um auto popular ou dança dramática, uma representação de caráter folclórico. É um teatro rudimentar, de rua. Segundo Bakhtin (1993), as formas de teatro medieval condizem com a cultura cômica popular. A dramatização do Ticumbi encontra sua origem nos autos jesuíticos e no primitivo teatro medieval ibérico e de outras terras, como a África.

Segundo Arthur Ramos (*apud* NEVES, 1976):

Não existem no Brasil autos populares típicos de origem exclusivamente negra. Aqueles onde interveio, em maior dose, o elemento africano, obedecem, em última análise, à técnica do desenvolvimento dramático dos antigos autos peninsulares. Quer dizer: o negro adotou elementos de sobrevivência histórica, e até enredos completos, ao teatro popular que ele já encontrou no Brasil, trazidos pelos portugueses.

Essa fusão de elementos culturais deve-se, em grande medida, à condição escrava do negro. No entanto, também se constitui como caráter tradutório de comunidades marcadas por processos de desterritorialização e diásporas. Nesse sentido, o transnacional também se constitui como elemento de significação e tradução cultural. No caso do Ticumbi, soma-se ao sincretismo religioso e à fé em São Benedito / São Bino, a possibilidade de libertar o canto e o grito por liberdade. Há momentos especiais na dramatização, como a roda grande, em que são cantados os problemas que afligem as comunidades, bem como fatos do Brasil e do mundo que tenham chamado a atenção do Mestre ao longo do ano, em uma espécie de “jornal cantado”. Todo o enredo usa do jogo de palavras, da ambivalência e do ritmo como estratégia discursiva para transmitir sua mensagem aos membros da comunidade.

A luta por liberdade foi profundamente marcada pela condição escrava do africano no Brasil, bem como pela luta por reconhecimento e por direitos constitucionais que ainda hoje são negados a comunidades tradicionais como as de Sapê do Norte, que protagonizam e não deixam morrer a celebração do Ticumbi.

O controle da liberdade culminou, muitas vezes, no sincretismo religioso, identificando deuses e orixás com santos cristãos, como ocorre com São Jorge, Santa Bárbara, São Benedito, Cosme e Damião, Nossa Senhora do Rosário, dentre tantos outros.

Uma forte correlação também se estabelece com os calendários de festas religiosas de tradição católica e a permissão para os dias festivos relacionados à cultura de comunidades negras. Grande parte das celebrações se incluem no chamado “ciclo de Natal”, como ocorre com o Ticumbi de Conceição da Barra, realizado nos dias 31 de dezembro e 1 de janeiro.

Vale destacar que essa data corresponde à apresentação pública nas ruas de Conceição da Barra. No entanto, seu caráter coletivo e festivo tem diferentes etapas, começando com os ensaios, que envolvem toda a comunidade, desde outubro; até a Busca do Santo, nos dias 30 e 31; e o Dia do Santo, celebrado em 1 de janeiro, com a apresentação do Ticumbi, conforme será explicado posteriormente.

Lyra (1981) faz referência a uma cerimônia que ocorre na região do alto Zaire, chamada Kicumbi, uma dança executada durante o período de iniciação das moças na vida sexual, que tem por característica o “toque”, assim como nas danças de roda de diversas tribos africanas da bacia do Zaire. Ambas referenciadas por Nei Lopes em seu “Novo Dicionário Banto do Brasil”.

O toque é também um traço constitutivo do Ticumbi, seja durante o toque de ombro ou a dança dos congos, seja pelo recorrente toque de espadas que marca o ritmo das embaixadas entre Secretários e Reis de Congo e de Bamba.

Assim como nos rituais africanos, a dança dramática aponta para uma fusão, a qual também ocorre no Ticumbi: o mundo religioso e mítico mescla-se ao social do contexto. Sua força é inquestionável.

No ritual, música e dança irremediavelmente ligadas, integram o processo de intercomunicação. A música inscreve-se na pauta viva que é o corpo. Cantar e dançar, para o negro, é alguma coisa como ouvir as batidas do próprio coração, sentir a vida inscrevendo nela a morte. (LYRA, 1981, p. 39)

A força do ritual fortalece a consciência étnica e a unidade da comunidade que se reúne para os preparativos, das roupas, da confecção e dos instrumentos e organização e alimentação durante os ensaios.

Ainda que haja aproximação com a nomenclatura do *Kicumbi*, o Ticumbi ou Baile de Congos não se confunde com outras celebrações, como o Cucumbi do Rio de Janeiro ou da Bahia, nem com os Congos do Ceará, da Paraíba ou do Rio Grande do Sul. Trata-se de uma manifestação atualmente existente apenas em território capixaba.

O Ticumbi capixaba não possui feiticeiros, mortes ou ressurreições. Segundo Neves (1976), sua estrutura mais simples encaixa-se no chamado “cortejo real – a que se segue uma embaixada de guerra, com episódios de combates”.

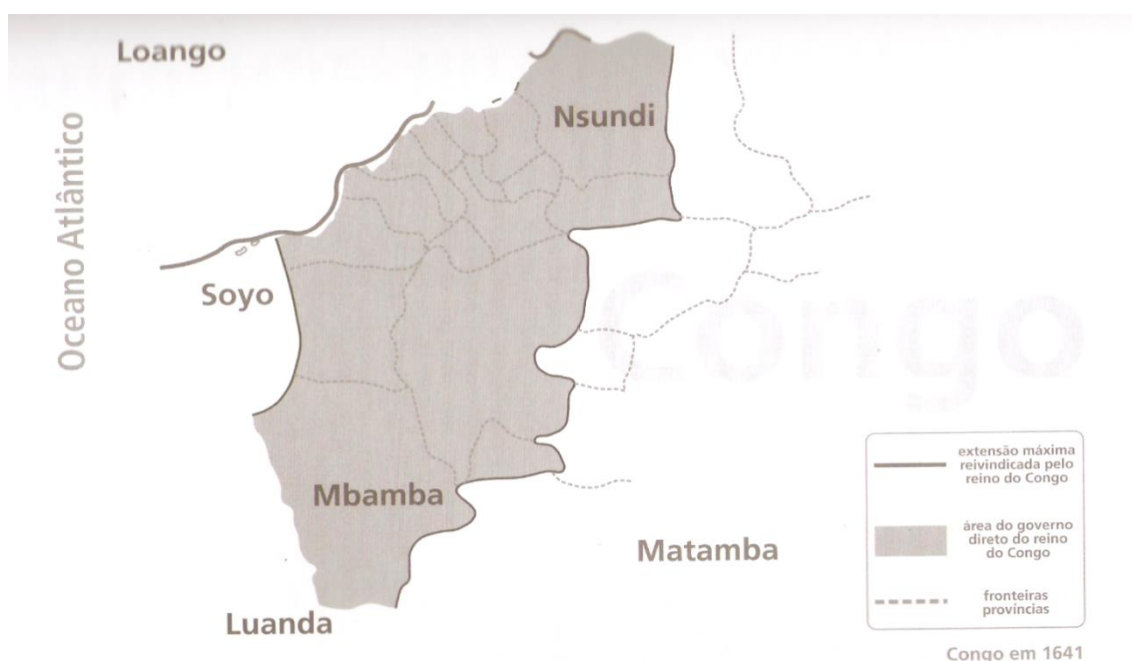
O cortejo e a luta de reis são de origem africana, representando fatos históricos, como a hegemonia do imperador do Reino do Congo (*mani* Congo), sua adesão ao catolicismo (conforme demonstra a Figura 15), e a resistência do governador da província de Mbamba, que desafiava o poder do imperador, negando-se a pagar-lhe os impostos (com relação à disposição das principais províncias do reino do Congo, ver Figuras 16 e 17). Dessa rivalidade nascem os protagonistas do Ticumbi de Conceição da Barra.

Figura 15 – Batismo do *mani* Congo.



(Fonte: SOUZA, 2006, p. 44)

Figura 16 – Reino do Congo e suas províncias.

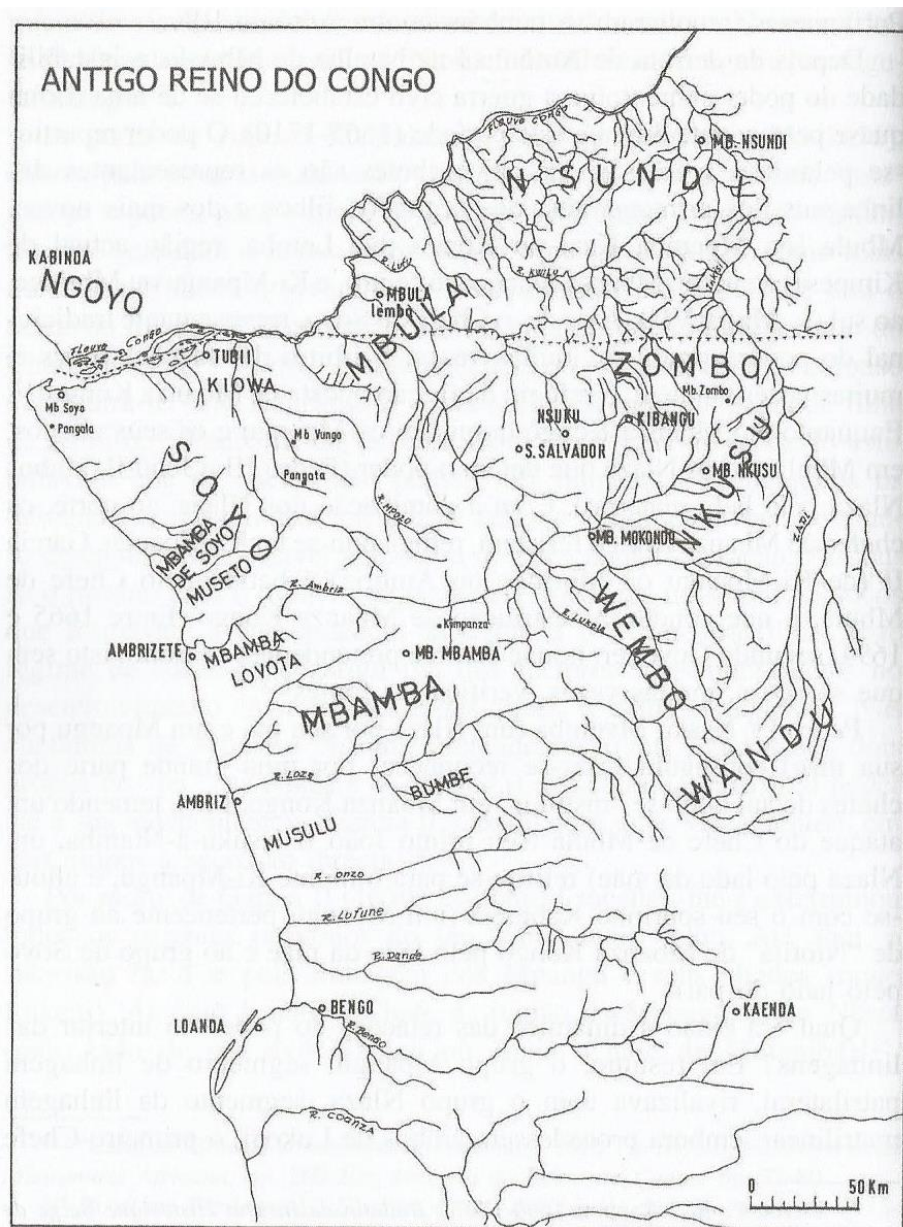


(Fonte: SOUZA, 2006, p. 51).

As referências a esse passado são apontadas por pesquisadores como Souza (2006) e Lyra (1981). Esta última ainda aponta as constantes disputas entre Congos, Angolas e Moçambiques, metaforicamente representadas no Ticumbi pelas embaixadas e conflitos entre Secretários e Reis de Congo e de Bamba, os quais são acompanhados de bailados, uma espécie de gingado no combate, cantos e o toque do violeiro, sempre marcado pelos pandeiros dos brincantes (corpo de baile ou “congos”).

Segundo Neves (2008: 113), a entrada dos elementos culturais africanos na região Norte do Estado deu-se a partir do porto de São Mateus, quando ainda pertencente à capitania de Porto Seguro. A partir do século XVII, no entanto, houve o chamado “ciclo de Angola”, com a importação de escravos de Angola, de Moçambique e do Congo, de onde resistiram os elementos histórico-culturais ainda hoje constitutivos do Ticumbi.

Figura 17 – Mapa do antigo Reino do Congo.



LUCQUES, L. de "RELATIONS SUR LE CONGO 1700-1717"
-Mémoires de L'IRCB, XXXII, 2.

(Fonte: GONÇALVES, p. 134)

Na dramatização, é possível observar a participação não só dos Reis de Congo e de Bamba (representados por suas coroas enfeitadas, capa colorida, espada na cinta, e peitoral vistoso, com espelhos, flores e papel brilhante), mas também de: a) seus Secretários (que trazem capa e espada como os reis e, na cabeça, enfeites em forma de animais); b) dos Congos (com suas tradicionais roupas brancas, flores coloridas na

cabeça e pandeiros – conforme Figuras 18 e 19); c) do violeiro (que dá o tom com seu violão e as vestes brancas, acompanhados do colorido chapéu de flor, como os dos Congos); e d) do Mestre (que comanda a todos com seu apito e o som de seu pandeiro).

Figura 18 – Brincante quilombola da década de 1970.



(Fonte: NEVES, 1976).

Figura 19 – Ticumbi de Conceição da Barra em 2012.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

A dramatização do auto é simples e será descrita de maneira mais detalhada posteriormente. Em resumo, são dois reis africanos disputando para festejar São Benedito. São feitas embaixadas pelos Secretários e, como não há acordo, travam-se duas guerras. Vencido, o Rei de Bamba submete-se ao Batismo e é celebrada a festa em honra ao Rei de Congo, chamada Ticumbi, que dá nome à apresentação. Seguem-se, então, os “vivas” a São Benedito.

Mesclam-se, portanto, dança, gingado dos guerreiros, cantos entoados em conjunto pelos congos e diálogos proferidos pelos Reis e seus Secretários. Além disso, a musicalidade é comandada pelo violeiro e pelos pandeiros dos Congos. Estruturalmente, é evidente que a literatura oral do Ticumbi também é híbrida, revelando a diversidade e a riqueza da cultura local.

Descrever e registrar essa performance da literatura oral quilombola, como fizeram Guilherme Santos Neves, na década de 1970; Bernadette Lyra, na década de 1980; Osvaldo Martins, nos idos dos anos 2000; e esta pesquisa, são formas de manter viva para a sociedade em geral uma tradição cultural diversa e rica.

Manifestação que confere unidade, orgulho, tradição, memória e voz às comunidades de Sapê do Norte. Prestigiar, apoiar e proteger essa tradição é dever de todos, porque se trata de um patrimônio cultural imaterial, mais que isso, é uma escola, uma unidade, para todos aqueles que vivem o Ticumbi.

3.2 Origens Míticas: a lenda de Benedito Meia-Légua

No que se refere ao caráter folclórico do Ticumbi, a origem está relacionada às crenças e narrativas orais das comunidades quilombolas de Sapê do Norte. Segundo a tradição popular, os festejos em homenagem a São Benedito remontam a um personagem lendário e guerreiro: Benedito Meia-Légua.

A história desse líder está na memória dos integrantes das comunidades de Sapê do Norte e registrada, assim como outros “causos” dos remanescentes de quilombos, nas páginas do historiador Maciel de Aguiar (2005).

Benedito foi seguidor revolucionário da princesa de Cabinda: Zacimba Gaba. Essa princesa foi feita escrava e era usada pelo senhor da fazenda para manipular os escravos, sob ameaça de matá-la. Sendo maltratada e violentada pelo senhor da fazenda,

conseguiu reagir e matá-lo, libertando cerca de 100 escravos que se uniram a ela na luta contra a escravidão. A princesa foi perseguida e morta, mas tempos depois surgiu seu sucessor: Benedito Meia-Légua.

A partir de 1820 ele iniciou uma luta pela libertação dos escravos que perdurou por quase 60 anos. Benedito vinculava a fé em São Benedito à Revolução, uma vez que carregava em seu embornal uma pequena imagem de São Benedito.

Foi responsável pela organização da *Irmandade dos Homens Pretos*⁹, a qual realizou diversas ações pela libertação, luta e alforria de muitos escravos, além da construção da Igreja de São Benedito e da organização da festa de São Benedito, dramatizando lutas entre os reis de Congo e de Bamba.

As ações de Benedito envolviam invadir as fazendas, saquear e libertar escravos que se uniam a um exército de revolucionários atuando em sequenciais invasões. Organizavam grupos que atacavam ao mesmo tempo em diferentes lugares. Nesses ataques, sempre havia um homem no grupo caracterizado como Benedito Meia-Légua, levando um embornal com um toco de madeira para representar a pequena imagem de São Benedito.

Desse fato veio o mito, começava-se a espalhar a ideia de que o líder revolucionário era onipresente e imortal. Inclusive, cunhou-se a expressão: “Mas será o Benedito?”, tendo em vista que era sempre uma surpresa desagradável para os senhores descobrir o falso Benedito no tronco central do mercado de São Mateus (Figura 20).

Figura 20 – Vista atual do mercado de São Mateus.

⁹ Segundo M'Bokolo (2003), há registros da concentração de africanos em “confrarias” na Europa do século XV. O autor cita, por exemplo, sua existência em Barcelona, com a *Confradia Nigrorum Libertate Datorum Civitatis Barchinonie*, constituída a partir de 1455.



(Fonte: foto de Priscila Galheigo)

Gradativamente, a união do povo negro foi sendo alcançada, de modo que a saudação entre eles era: “Viva São Benedito! Viva o negro liberto!”, em uma clara demonstração de união entre a fé e a política. Em decorrência disso, a igreja católica chegou a proibir os cultos a São Bino.¹⁰ Pode-se citar como exemplo o caso do padre Regatieri, italiano que se estabeleceu como pároco de São Mateus entre 1905 e 1917 (NEVES, 1976). A perseguição policial, mesmo após a Abolição da Escravatura, seguiu sendo uma constante ao longo da dramatização do Ticumbi.

Traído por um escravo, Benedito foi capturado e açoitado por três dias e três noites no mercado de São Mateus. Dado como morto, foi levado ao cemitério dos escravos. Durante a madrugada, o cortejo parou na igreja de São Benedito, a fim de esperar os primeiros raios da alvorada. Pela manhã, o corpo havia desaparecido, mas foram encontrados rastros de sangue indicando sua fuga. Os escravos, então, reuniram panos e esteiras de palha e fizeram o enterro como se ali estivesse Benedito, a fim de enganar os feitores.

Meses depois o líder voltou a atuar e libertar escravos. Perseguindo e capturando seu antigo delator. Lutou até aproximadamente os 80 anos, quando, já velho e doente, retirou-se para o sertão de São Mateus, vivendo em um tronco de árvore na região de Angelim. Mais uma vez vítima de delatores, foi encontrado e queimado dentro do

¹⁰ Ao longo deste trabalho são encontradas três referências ao santo: o termo “São Benedito” é empregado para referenciar o santo católico; “São Bino” e “São Biniditinho das Piabas” são as expressões utilizadas para referenciar a imagem antigamente pertencente a Benedito Meia-Légua, presente nos festejos do Ticumbi de Conceição da Barra ainda hoje.

tronco que, segundo relatos, ardeu por três dias. Nas cinzas, algo sobreviveu: a imagem de São Benedito, chamada pelos devotos de “São Biniditinho das Piabas”, o São Bino, carregado ainda hoje envolto em fitas e flores nos braços de sua protetora (Figura 21).

A imagem foi encontrada por um dos integrantes do grupo de Meia-Légua que, com medo da repressão policial, jogou-a no Córrego das Piabas, onde permaneceu até ser recuperada pelo “pessoal dos Cairú” (AGUIAR, 2005). Na comunidade de Barreiros foi feita uma igrejinha que pudesse acolhê-la e receber os Congos durante a celebração do “Dia de Ano”. Seus guardiões, ainda temerosos por séculos de perseguição, não permitem que São Biniditinho fique na igreja, ele fica na casa de um dos membros da comunidade, responsável por sua proteção.

Figura 21 – Cercada de cuidados, a imagem de São Bino resiste aos séculos.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

A partir daí a imagem foi recolhida e guardada na casa de moradores da região de Barreiros, sendo reconhecida como símbolo de fé, luta e libertação, conforme ilustram as Figuras 22 e 23. Em sua homenagem foram organizados os tradicionais Ticumbis, celebrados apenas na região Norte do Espírito Santo.

Figura 22 – Devotos acompanham a procissão em homenagem a São Benedito nas ruas de Conceição da Barra, ES (dezembro de 2011).



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

Figura 23 – Dona Cedália, manifestando e celebrando sua fé em São Benedito.



(Fonte: Museu da Cultura de São Mateus)

Na comunidade de Barreiros, ainda hoje acreditam que a imagem de São Biniditinho das Piabas possui certo encantamento, pois sempre volta para a comunidade. Além disso, há histórias que vivem na memória coletiva da comunidade. Uma delas diz respeito à ancestralidade do Mestre do Ticumbi de Conceição da Barra, o senhor Tertolino Balbino. Ele seria afilhado de Luís de Hilário, filho do Hilário que teria levado a imagem de Benedito Meia-Légua para a comunidade de Barreiros.

Nas representações do Ticumbi, a hereditariedade é de fundamental importância para a perpetuação da tradição. Tertolino, o Mestre Terto, como é conhecido, ouviu de seu avô que ele era nagô, dizem que seu nome era Silvestre. Silvestre Nagô foi secretário do quilombo do Negro Rugério, grande líder quilombola, que, segundo Aguiar (2005), foi o primeiro a introduzir a brincadeira para homenagear São Bino e levar a diversão ao povo do Quilombo do Morro de Nossa Senhora de Sant'Ana.

A devoção a São Benedito foi inicialmente bem aceita pela elite local, pois a aproximação com um santo católico (filho de escravos e com uma história semelhante a de seus devotos), acreditava, afastaria os cativos dos cultos africanos praticados misteriosamente nas florestas, como a Cabula. Essa aprovação, no entanto, não se estendia à imagem de São Biniditinho, símbolo de rebeldia e de luta por liberdade.

Percebe-se, assim, que a memória e os “causos” que circulam entre as comunidades de Sapê do Norte atestam um passado escravo marcado por uma história de fé, luta e resistência. O Ticumbi concretiza e celebra todas essas histórias.

Com base na tradição dos Bailes de Congo de São Benedito, é possível vislumbrar que a literatura oral contribui de maneira eficaz para a concretização das relações humanas, tendo em vista que, ao recriar elementos da realidade com base na subjetividade, possibilita o entendimento histórico de problemáticas sociais, não importa se em um tempo distante, mas vivo na memória coletiva de uma comunidade específica. Sua encenação é entendida como um rito que, a cada ano, atualiza o mito fundador das comunidades remanescentes de quilombo no Norte do Espírito Santo.

3.3 Reis e Representações

A dramatização do Ticumbi é constituída, basicamente, da disputa entre os reis de Congo e de Bamba. A representação da disputa por reinados une tradições não apenas africanas, mas sistemas de poder provenientes da Europa, mais precisamente, da Península Ibérica.

Nessa perspectiva, Souza (2006) aponta para a significação e a relevância da figura dos reis na construção do imaginário coletivo de comunidade da África Subsaariana, com destaque para o antigo Reino do Congo. Nessas culturas, ao rei, assim como a seus símbolos de poder, era conferido caráter divino, o que, no Ticumbi, aparece representado por coroas douradas, espadas, manto colorido e trono (do qual se vê desprovido ao início da representação, em que busca um lugar para si).

Segundo Souza (2006: 25), citando Randles:

Ao estudar o Reino do Congo, W. G. L Randles também aponta para a questão da sacralidade do reino na região da África Centro-Occidental (*sic*), onde todo rei revive em si a divindade suprema, o deus criador. É ele que deve assegurar a prosperidade, a fecundidade e a chuva em seu reino, e se as coisas não são como devem, a culpa é sua. (...) Seria por meio da realeza, da qual o rei é o símbolo mais visível, que o povo construiria uma identidade coletiva e se reconheceria enquanto comunidade solidária e coerente.

Os reis ibéricos personificavam não apenas o poder político, mas também o religioso. São homens vistos como intermediários do próprio Deus, em que a “coroa” transcende o rei e o reino, é o aspecto material e visível conferido pelo poder invisível da Divindade. A “Coroa”, como elemento simbólico e administrativo, acaba por conferir significação, unidade e identidade à comunidade.

A noção de corte pela presença do rei e de seus seguidores já existia no Congo quando os portugueses chegaram, em 1483. À época, o Congo era um reino forte e estruturado, formado por grupos bantos.

O imperador do Reino do Congo, pelo contato com o colonizador português, associou o catolicismo ao poder do conquistador. Dessa forma, o *mani* Congo converteu-se ao catolicismo e impunha a religiosidade católica aos reis conquistados. Desde então se estabeleceu o sincretismo, traçando analogias entre as culturas. Nessa troca, ambos os reis, de Portugal e do Congo trocavam favores e se beneficiavam dessa relação.

A união entre a Igreja e o Estado permitia ao monarca português uma espécie de introdução à cultura europeia nas comunidades africanas antes mesmo da chegada do colonizador, pelo contato com a língua e as tradições introduzidas pelos padres que se dispersavam levando o batismo aos diferentes reinos. Do ponto de vista do imperador do reino do Congo, a aproximação com os portugueses e a religião do colonizador conferia-lhe status e prestígio diante dos outros reis e dos súditos.

O contato entre portugueses e o *mani* Soyo (chefe político à época em que os portugueses aportaram no Zaire) foi muito amistoso e alegre. As trocas culturais eram realizadas por meio de símbolos rituais que atribuíam ao rei português caráter mítico e mágico. Dessa forma, cada vez mais os africanos foram se atualizando na fé católica e incorporando elementos na fé de Cristo, o que não implicava em uma anulação da cultura local.

Um exemplo é o símbolo da cruz. Para os povos bantos, a cruz representava a união da morte e da vida, por meio da água, de modo que a adoração ao símbolo representava a manutenção de suas crenças naturais e não apenas a incorporação do símbolo cristão do colonizador. Aqui, também pode ser estabelecido diálogo com o conceito de encruzilhada abordado no capítulo anterior. Nesse processo, o militar e o religioso estiveram juntos na expansão do poder e da cultura portuguesa, uma vez que o avanço da religiosidade preparava o espaço para a implantação do poder do colonizador. Tratou-se de uma prática político-ideológico-econômica que dava respaldo ao colonialismo ibérico cristão.

A religião do colonizador foi incorporada como signo de poder, não só pelo desejo por novas tecnologias, mas por presságios, sonhos e transe que solidificavam essa ideia dentre os congoleses. O próprio batismo e a chegada dos portugueses pela água trouxe a ideia simbólica de renascimento, como um retorno do mundo dos mortos. Atribuindo, portanto, uma interpretação divina a um fato social.

Segundo Souza (2006: 68):

A nova religião e as novas tecnologias trazidas pelos brancos do além-mar foram logo percebidas como formas eficazes de fortalecer o poder central, encarnado na figura do *mani* Congo e situado geograficamente em Mbanza Congo, desde então rebatizada de São Salvador.

Em Portugal, o rei era aclamado pela “sanção dos povos” e feito soberano “pela graça de Deus”. Nessa perspectiva, estão envolvidos não só o aspecto Divino, mas

também o militar, por meio da cerimônia do levantamento e da aclamação, em que a sacralidade real em Portugal era forjada na luta contra os inimigos da cristandade.

A partir do século XV, em Portugal, as cerimônias para aclamação dos reis tornaram-se mais complexas, englobando a teatralização como forma de aclamação do poder régio. Tais celebrações remontavam às disputas entre os reis mouros e cristãos, conhecida como *mouriscadas*, cuja representação teatral era acompanhada de música e dança. Dessa forma, a teatralização do Ticumbi é uma herança de celebrações portuguesas que passaram ao contexto africano e, posteriormente, americano. A dramatização mescla elementos de ambas as tradições culturais, incorporando, em um mesmo ritual, a cruz e os tambores.

No Ticumbi são precisamente essas duas dimensões que se fazem presentes: da perspectiva religiosa, a celebração em homenagem a São Benedito e o batismo do rei de Bamba; e, da perspectiva militar, a luta de espadas travada entre os Secretários e os Reis de Congo e de Bamba (este último, associado ao paganismo).

Essa prática de união do religioso ao social é revivida pelos brincantes quilombolas durante a dramatização do Ticumbi, em que, ao final da encenação, o rei de Bamba é convertido ao catolicismo, em uma manifestação de poder e fé, do rei e da divindade.

Vale destacar que a união entre o militar e o mítico não foi novidade ou exclusividade dos portugueses. Nos reinos africanos, o rei era responsável pelas boas colheitas, pela chuva, pela fertilidade das mulheres e pela estabilidade da comunidade. Para isso, recebia oferendas e tributos asseguradores de sua interferência junto ao sobrenatural em favor das populações por ele governadas.

Além disso, a presença da figura religiosa para legitimação do poder real já existia anteriormente à chegada dos portugueses, quando os *kitami* (autoridades religiosas) transferiam ao rei os poderes sobre a terra e a água, concretizando a união entre o poder político e o sagrado, assim, os reis seriam um elo entre o plano terreno e o plano da divindade ou do divino.

Nas congadas e no Ticumbi o sagrado e o profano se realizam simultaneamente. As festas possuem uma parte religiosa, realizada no interior das igrejas, com a presença de um sacerdote, e outra fora do templo, que é a celebração popular na marcha de rua e na dramatização, em que se dá o bailado em homenagem a deuses e soberanos.

No Brasil, no entanto, o encontro entre africanos e portugueses deu-se no contexto de relações escravocratas, o que permitirá o surgimento de formas culturais marcadas não só pelo estigma do colonizador e do colonizado, mas também pelo horror da escravidão.

A diáspora imposta aos povos africanos pelo tráfico de escravos levou a tradição da coroação de reis de Congo a diversos lugares por onde os membros de diferentes etnias foram dispersos. João Ramos Tinhorão afirma ter existido coroação teatral de reis de Congo em Lisboa desde 1533. A festa era celebrada nas ruas, com a participação de brancos e negros. Nesses espetáculos, assim como no Ticumbi, havia a presença de canto e de dança, entremeados pela ação dramática. Há registros de festas de reis de Congo também em Porto, no século XIX.

As celebrações permitiam aos escravos fortalecer os laços identitários, formando-se novos elementos tradicionais da cultura africana, aos quais se somou à religiosidade cristã do colonizador, produzindo representações culturais híbridas no interior de novas comunidades, marcadas pela diáspora e pela supressão de sua liberdade.

Com o advento da escravidão e o estilhaçamento das relações familiares provocado pelo tráfico, era urgente a criação de novas bases e laços que conferisse ao povo africano um sentimento de pertencimento. Assim, recriaram afinidades buscando grupos de mesma etnia ou pertencentes a um mesmo complexo sociocultural.

A reunião em torno de um santo ou tradição era uma forma de se estabelecer um parentesco étnico, eram os “parentes de nação”, conforme Souza (2006). Os grupos de mesma procedência e complexos culturais comuns seriam uma espécie de substitutos às tradições de linhagens predominantes nos antigos reinos africanos e que haviam sido rompidas pelo tráfico negreiro. Do mesmo modo, as coroações de reis e as disputas entre eles seriam formas de recriar estruturas sociais existentes nos lugares de origem.

Nesse processo, escravos de um mesmo grupo étnico reelaboraram antigas formas de sociabilidade desmanteladas no momento do tráfico, combinando com elas outras adquiridas no dia a dia da colônia, incluindo-se aí a participação de irmandades leigas. (SOUZA, 2006, p. 182)

Predominantemente, a associação dos africanos no Brasil e as festas de reis negros ocorriam no âmbito das Irmandades dos Homens Pretos, formadas por escravos,

forros ou livres, em torno de um santo protetor. Foi esse o espaço em que se desenvolveu a festa de reis negros.

Segundo estudos de Julia Scarano (*apud* SOUZA, 2006), nas cidades litorâneas foi maior a quantidade de corporações fundadas por atividades culturais, em função da maior presença de africanos recém-chegados. A aceitação das irmandades foi tão ampla, que se estima que na virada do século XVIII para o XIX cerca de 80% da população negra no Brasil pertencia a, pelo menos, uma irmandade, tornando-se verdadeiros centros de resistência cultural e construção de identidades.

Nos poucos registros sobre as atividades executadas no interior das irmandades, a menção à eleição dos reis e à festa para celebrá-los é notória. Figuram registros da festa que evidenciam seu caráter lúdico e popular, permeadas por canto e dança, e pela inversão temporária das hierarquias e pela liberação de comportamentos normalmente proibidos.

Essas características em muito se aproximam dos estudos realizados por Bakhtin (1993) a respeito da cultura cômica popular. O aspecto livre e carnavalesco da cultura de praça pública permitia a construção, ao menos em dia de festa, de um “mundo às avessas”, em que se suprimem as hierarquias sociais.

Do ponto de vista do colonizador, apesar de trazer um tom de preocupação e de tensão, o efeito de humor e liberdade durante as festas apaziguava os escravos e fazia com que trabalhassem melhor. Há documentos de padres jesuítas que atestam a relevância dessas celebrações, por ocasião religiosa ou dia de ano, como importante alívio para o cativo. Vigorava, portanto, a lógica da exploração e das vantagens que se poderia obter com essa liberdade vigiada.

Os homens eleitos por ocasião das festas de coroação de rei de Congo muitas vezes eram reis ou filhos de reis em sua terra natal. Eles representavam papel de destaque diante da comunidade de membros da irmandade e essa autoridade poderia representar uma forma de controle e apoio por parte das instituições oficiais. No entanto, muitas vezes, eram os reis negros que tinham papel de destaque na organização de levantes e rebeliões contra a escravidão. Por isso, a partir do século XIX, acirrou-se a repressão às festas, chegando a proibi-las em determinados momentos.

Faziam parte da celebração não só o culto ao santo mas também a eleição dos reis. Todo o processo acabava por se estruturar em fontes distintas de representação. A

lógica do mundo às avessas, o sagrado e o profano, o rei e seus vassalos eram reunidos em um único momento de rito e de festa. Materialmente, as insígnias também identificavam o hibridismo cultural, com a mescla de coroas e *mpus* (espécie de gorro ou carapuça branca utilizada pelos reis africanos), espadas e tambores, indicando a união do temporal com o divino em diferentes tradições.

Essas insígnias deviam ser vistas pelos congos como *minkisis*, ou objetos utilizados nos cultos religiosos bantos. Contemporaneamente, nas congadas e também no Ticumbi, a coroa é tida como fonte de sabedoria e união da comunidade. Características atribuídas não só ao Rei de Congo, mas também ao Mestre dos Congos, no caso do Ticumbi.

Segundo Souza (2006: 228),

Tanto na África quanto na Península Ibérica, o rei cercava-se de rituais e símbolos que reforçavam publicamente seu lugar de chefe político, juiz supremo, representante de seu povo e elo entre este mundo e a esfera do além, da qual também era representante. Todos esses sentidos foram transferidos para a festa, que, no entanto, dramatizava um poder restrito ao grupo mais oprimido da sociedade colonial.

O papel exercido pelos reis negros no Novo Mundo atesta uma tentativa de aproximação entre as origens africanas e a sua tradição cultural. As Irmandades dos Homens Pretos serviram de apoio para a realização desses festejos, bem como para a união de antigas etnias dispersas em território nacional sob o signo da escravidão.

Essas ações foram importantes para o fortalecimento dos laços étnicos, para a afirmação cultural e social, bem como para a formação de identidades marcadas pela diáspora dos povos africanos e pela escravidão. Nesse processo, o rei de Congo surge como signo de autoridade, respeito e união.

Vale ressaltar o destaque e a sobrevivência do personagem Rei de Congo, se comparado aos demais reis de outras nações africanas. Souza (2006) afirma que as explicações devem ser buscadas na história das relações entre Portugal e África Subsaariana (predominantemente de origem banto); na natureza do tráfico de escravos que lá se implantou, partindo da foz do rio Zaire; e nos mecanismos de constituição das comunidades negras na América Portuguesa, que se organizava em torno de linhagens, reinos e cultos ancestrais.

Nesse processo, o Congo era uma palavra-chave na atribuição de características comuns a grupos africanos de origem banto, em processo constante de construção de novas identidades. Agregam-se, portanto, ao sentido de dança cantada das festas de reis, a associação entre o passado africano, uma identidade católica e o papel hegemônico desempenhado pelo reino do Congo diante de outros reinos africanos.

O hibridismo cultural esteve, portanto, na base da construção da figura dos reis de Congo e de suas festas, no poder representado por eles e na união das dimensões materiais e míticas alcançadas durante os dias festivos.

Como herdeira desse hibridismo cultural, a dramatização do Ticumbi segue se recriando e constituindo identidades, unindo a fé e a luta por liberdade. Encontrando nas figuras dos reis, no apoio das irmandades, na fé em São Bino e no mito libertário de Benedito Meia-Légua, a alegria para festejar e louvar o santo de devoção e cantar a esperança de dias melhores.

3.4 O Rito e a Fé

O Ticumbi de Conceição da Barra se constitui como um ritual de clara influência africana, porém com forte religiosidade e devoção católica, marcada pelo louvor a São Benedito / São Bino.

Trata-se de um jogo particular de um grupo social em seu relacionamento com o real. Segundo Lyra (1981), “a chave de decifração desse jogo está em outro: aceitar o real como indecifrável”. A representação do mundo pelo viés da literatura é simbólica e arbitrária, com diversos sentidos em jogo e a serem compartilhados no ato enunciativo, daí referência à apreensão do real como “indecifrável”.

Nesse jogo, o Ticumbi busca no passado um nexos para a própria identidade, com vitalidade e plasticidade, não como representação estática ou significação pitoresca. O ritual é, assim, uma forma de construção identitária, de aproximação com uma cultura ancestral, sendo fundamental para a consolidação da sociedade, a edificação da memória e a continuidade das tradições, legitimando e fortalecendo pequenas atitudes sociais entre os integrantes da comunidade.

O ritual, simbólico e imaterial, possui alguns elementos marcantes e concretos, são os elementos materiais, os quais também se fazem presentes no Ticumbi. Na

dramatização, é possível identificar elementos como: a bebida ritual (na saída da roda grande, após os vivas), as roupas (brancas, enfeitadas e especiais) e os instrumentos (confeccionados pelos próprios brincantes).

As dimensões imaterial e material não estão separadas nesse processo, se fundem e complementam na construção da relação entre o simbólico e o real que dão substância e significação à existência das comunidades. No Ticumbi, a fé em São Benedito / São Bino funde-se à discussão do contexto social e político das comunidades, traduzindo não só as crenças e a religiosidade, mas também a dura realidade enfrentada pelas comunidades remanescentes de quilombos no Norte do Espírito Santo.

Segundo Mauss (2003), os atos rituais são capazes de produzir algo mais do que convenções, são eminentemente eficazes, são criadores, possuem poder de ação. Os ritos podem ser tanto mágicos quanto religiosos. Estes são públicos e regulares, denotando respeito por parte da comunidade, enquanto aqueles são considerados ilícitos, sendo realizados em locais isolados e possuindo uma natureza mais íntima.

Os ritos das comunidades negras no Espírito Santo envolvem tanto a dimensão mágica quanto a religiosa. O próprio Ticumbi chegou a ser considerado ilícito, sendo perseguido em função de seus tambores e do caráter mágico que suscitavam. A fé no santo católico e a permissão das festividades no ciclo natalino conferiram à dramatização a aceitação por parte da elite nos anos finais da escravidão e no século posterior, ainda marcado pela opressão e perseguição religiosa e política dos quilombolas.

Esse olhar oficial desconfiado erigia-se sobre o rito mágico da Cabula, prática religiosa de origem africana que instigava a curiosidade e o preconceito por parte da elite local e da igreja. Foram organizadas expedições pelo padre João Batista Corrêa Nery na tentativa não só de conhecer o misterioso rito, mas também de “converter” os participantes à fé católica.

A investigação realizada pelo padre contou com a publicação de um volume dos “Cadernos de Etnografia e Folclore” que descreve detalhadamente as condições, as roupas, os cantos e as celebrações em meio à floresta, que aconteciam, segundo Nery (1963), nas regiões de São Mateus, Conceição da Barra e Linhares.

A Cabula era realizada exclusivamente por homens negros, sendo vetada a participação feminina, em lugares no interior de florestas que eram de conhecimento apenas dos iniciados. Em geral, são reconhecidas três mesas: a de Santa Maria, a de Santa Bárbara e a de Cosme e Damião. “Mesa” é o nome dado à reunião dos cabulistas, que têm por chefe o chamado *Embanda*. O ritual era muito reservado durante o período da escravidão, mas chegou a ter mais de oito mil iniciados após a assinatura da Lei Áurea.

Fazem parte do ritual: elementos materiais, como a roupa do *Embanda* (calça e blusas brancas, lenço na cabeça, cinto de rendas alvas e delicadas), velas e imagens; e imateriais verbais, que dizem respeito aos cantos entoados durante as cerimônias bantas, chamados *Nimbu*.

Rodrigues (1945) confirma a tradição banta do Ticumbi, por associação com os *cucumbis* baianos, cuja etimologia não remete diretamente ao Ticumbi, mas faz parte da correlação estabelecida com as congadas. No entanto, já foi discutido o caráter ímpar do Ticumbi, que tem em São Bino sua grande fonte de louvor e inspiração.

Em geral, a realização da Cabula está relacionada à busca de um espírito que guie e proteja os participantes, permitindo o contato com a tradição e a ancestralidade de seu povo e de seus orixás.

Há indícios de que a Cabula também tenha sofrido influência do sincretismo dos ritos religiosos católicos. Traços dessa influência aparecem no registro da inserção da oração do “Pai Nosso” e da “Ave Maria” (contidos nos manuscritos de D. João Nery), bem como os nomes atribuídos às mesas. Em território brasileiro, a condição escrava do africano impediu que sua religiosidade se manifestasse da mesma forma como ocorria na África.

A diversidade nas culturas de matriz africana começa a se manifestar pela mistura entre os diversos povos africanos trazidos à América sob o signo da escravidão. Segundo Rodrigues, as formas rituais dos Gêges e dos Iorubanos foram as que preponderaram no Brasil, em função da forte influência Nagô (suplantando muitas vezes a influência Gêge ou Ewe), que, segundo o autor, apresenta uma concepção religiosa unitária e mais generalizada (pelo consórcio de *Obatalá*, o Céu, com *Odudua*, a Terra).

Na África Ocidental, os cultos Gêge e Nagô constituem verdadeira religião de Estado, segundo Rodrigues, no entanto, sua realidade não oficial no Brasil, fundiu-os

resgatando os elementos preponderantes que convergiam para a religiosidade dos africanos aqui dispostos e ameaçados com severas punições pela realização de seus cultos.

Dessa forma, a religiosidade também se constitui como signo de resistência e vitalidade das comunidades negras guetoizadas durante e após a escravidão.

Diante das violências da polícia, as práticas negras se furtarão à publicidade: hão de refugiar-se nos recessos das matas, nos recônditos das mansardas e cortiços: se retrairão às horas mortas da noite; (...) tomarão por fim as roupagens do catolicismo e da superstição ambientes. (RODRIGUES, 1945, p. 271)

O sincretismo surge não só como brecha aos cultos africanos, pela aproximação com a simbologia católica, mas também como uma tentativa da igreja de converter seus praticantes ao catolicismo, pela aproximação de seus orixás com os santos católicos. Fato atestado por Rodrigues (1945) e por D. Nery, em seu estudo sobre a Cabula, que permite entrever forte preconceito com relação aos ritos africanos.

3.4.1 Ticumbi – uma ação ritual

Derivado de antigos rituais bantos, o Ticumbi mescla elementos da cultura negra e do culto católico, em uma relação não de confronto, mas de sincretismo. Nesse ritual, cuja origem já foi explorada em níveis históricos e folclóricos, existem algumas estruturas materiais e imateriais bem organizadas.

Do ritual banto das congadas surgem como elementos comuns as marchas de rua, as embaixadas, o canto e a dança. Das sequências dramáticas, alguns motivos também são comuns às congadas, como o encontro de guerreiros e a embaixada diplomática entre realezas.

O grupo integrante do Ticumbi vive disperso na região de Sapê do Norte, tendo sua união centrada na figura do Mestre Tertolino Balbino. Toda a comunidade participa, de diferentes formas, da organização e da realização do ritual, seja durante os ensaios ou dias de celebração.

3.4.1.1 Os Participantes

Como dito, toda a comunidade participa, direta ou indiretamente do ritual, sendo que apenas alguns estão autorizados a participar da dramatização encenada no dia 1 de janeiro. Os participantes são sempre homens, negros, pertencentes às comunidades de Sapê do Norte e têm seu lugar no auto popular garantido por critérios de hereditariedade.

Ao mestre compete, além da hereditariedade, professar qualidades como: “caldência”, que diz respeito à inteligência e à perfeição rítmica, uma vez que é de sua responsabilidade a criação dos versos; o jogo de corpo, para gingar com os brincantes; e a condição moral.

O mestre é considerado o guardador da sabedoria e da experiência quilombola, devendo transmiti-la a seus descendentes e a toda a comunidade. Ele é uma figura que representa a força e a união dos quilombolas, devendo zelar pelo Ticumbi e pelo grupo, ensinando-lhe os cantares e os passos. Mestre Terto figura nesse posto há décadas, sendo referenciado pelos estudos de Maciel de Aguiar e Bernadette Lyra. Autoridade em seu posto, o mestre tem agora cerca de 80 anos.

Quanto aos dançantes, em geral ingressam no Ticumbi em substituição ao pai, tio ou irmão, por motivos vários, como a velhice, doença ou morte do parente, o prazer de brincar em honra de São Benedito ou, ainda, por promessa para dançar com o santo. Dentre as motivações, também é possível reconhecer a religiosidade, a importância social e étnica do ritual, o prazer da reunião com amigos e parentes, e o respeito à tradição do ritual, que é um compromisso para com o santo.

Durante a apresentação, observa-se a mescla de diferentes faixas etárias, que garantem a perpetuação dessa tradição popular. O mestre, guias, contra guias e o violeiro são de idade mais avançada, ao passo que os reis e secretários, assim como alguns dançantes são mais jovens.

O porta-estandarte do Ticumbi de Conceição da Barra é um menino de aproximadamente 10 anos (Figura 24) e há também a presença de crianças de pouco mais de 2 anos que já acompanham seus parentes, sendo devidamente introduzidos na brincadeira e educados no costume do ritual. Matta (1997) atesta a importância do ritual para transmitir e produzir valores, como ocorre entre os membros das comunidades de Sapê do Norte.

Figura 24 – O Ticumbi de São Benedito de Conceição da Barra: o estandarte e a sobrevivência da tradição.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

É de responsabilidade dos participantes também a confecção de seus instrumentos (pandeiros) e vestimentas. As espadas dos reis e secretários são antigas, ninguém sabe explicar ao certo sua origem, tendo sido passadas de pai para filho.

3.4.1.2 O Ritual

O ritual possui três grandes momentos: o ensaio, a busca do santo e o dia do santo. Os ensaios são realizados “no mato”, na casa de um dos membros do grupo. Esse momento possui forte clima religioso e promove o fortalecimento dos laços sociais dentre os membros da comunidade, em função das refeições coletivas e das danças ao som de sanfonas e pandeiros. Os ensaios têm início no segundo sábado de outubro, sendo realizados a cada sábado, até o ensaio geral, que ocorre às vésperas da celebração. Esse momento é restrito aos membros da comunidade.

A busca do Santo ocorre no dia 31 de dezembro, quando embarcações enfeitadas sobem o rio Cricaré em direção à comunidade de Barreiros. Lá a imagem de São Bino

foi homenageada em seu altar durante toda a noite, cercada por velas e pelos tambores e rodas de Jongo, que entoam a *marcha de entrada*.

Pela manhã, São Bino sai de Barreiros e desce os 25 km do rio Cricaré em direção ao cais de Conceição da Barra. Na viagem, o santo é acompanhado por tambores, canzás (casacas) e participantes de antigos grupos de Congo e Jongo. Chegando ao porto, tem início a *marcha de rua*, com a formação de um cortejo pelas ruas de Conceição da Barra (Figura 25). Na rua, a imagem de São Biniditinho das Piabas encontra-se com a imagem de São Benedito, da paróquia local (Figura 26).

Figura 25 – Chegada de São Biniditinho das Piabas ao cais do Rio Cricaré, no dia 31 de dezembro de 2011.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

Figura 26 – São Benedito em companhia de seus devotos.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

A *marcha de rua* possui uma organização. Essa forma de hierarquização foi abordada por Matta (1997) como elemento constitutivo da procissão. Segundo o autor, a procissão compreende uma das partes do ritual religioso, tendo função aglutinadora, conciliadora. Nela une-se a fé materializada na imagem do santo, as autoridades que a carregam e um conjunto dos mais diversos tipos sociais na reunião polissêmica de seu conjunto.

A hierarquia da marcha de rua é organizada da seguinte forma: na frente vão os Congos cantando e dançando, seguem-se a eles os Reis de Congo e de Bamba, bem como seus Secretários e o violeiro. Logo após vêm as imagens de São Benedito e São Biniditinho, nos braços de sua protetora, seguidos pelos tambores e canzás do Jongo de São Bartolomeu. Por fim, o povo segue em procissão.

A marcha é coordenada pelo Mestre Tertolino Balbino (Figura 27), que desde 1958 lidera o grupo, sendo de sua responsabilidade as vestimentas, a organização dos ensaios e a tirada dos versos que devem ser aprendidos e cantados pelos demais congos.

Figura 27 – Marcha de rua, com o Mestre Tertolino Balbino diante do grupo, à direita da imagem.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

Os congos seguem até a Comunidade de São Benedito, onde terminam de rezar o terço, agradecem pelo ano e pedem a bênção de São Benedito (Figura 28). A seguir, retiram-se entoando versos a fim de organizar os últimos preparativos para a dramatização do dia 1 de janeiro.

Figura 28 – Brincantes na Comunidade de São Benedito.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

A celebração do dia do santo, no primeiro dia do ano, tem início com uma missa, a qual é acompanhada pelo canto e pelos instrumentos dos congos. As Figuras 29 e 30 ilustram a presença dos brincantes, caracterizados com as belas vestimentas do Ticumbi, assim como, abaixo, é possível observar o repouso dos instrumentos do Jongo de São Bartolomeu, que após o Ticumbi se despedirá levando a imagem de São Biniditinho de volta a Barreiros.

Figura 29 – A fé e os preparativos para o Ticumbi.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

Figura 30 – Instrumentos do Jongo.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

Após a missa, a imagem de São Benedito é levada à porta da pequena igreja, a fim de observar as homenagens e a celebração de fé por parte de seus devotos (Figura

31). Segundo Tertolino Balbino, ao centro da Figura 31, a dramatização é dividida em diferentes partes, sendo iniciada pela *marcha de entrada*, com o canto e o bailado do Mestre e de seus congos.

Figura 31 – Brincantes sob a bênção de São Benedito.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

A partir desse momento, serão analisados os elementos constitutivos do ritual, no que se refere a seus aspectos materiais e imateriais.

3.4.2 Elementos Constitutivos do Ticumbi

3.4.2.1 Vestimentas

Os Congos, no dia de santo, vestem-se com calça e blusa brancas, lenço branco atado ao pulso esquerdo, com seus nomes bordados em letras vermelhas. Sobre a calça usam um saiote de delicada renda branca e sobre o peito duas fitas coloridas cruzadas, distribuídas nas cores azul, vermelho, verde e amarelo. Na cabeça usam um lenço

branco e, sobre ele, uma espécie de capacete com apliques de flores coloridas. Da parte de trás do adorno pendem longas e coloridas fitas.

Os Reis de Congo possuem trajes mais vistosos. Sobre a roupa branca, usam uma capa colorida, de estampa floral. Na cabeça, sobre o lenço branco, usam brilhantes coroas de papelão adornadas com papel e contas brilhantes. Na cinta, carregam uma pesada espada. O tom da coroa do Rei de Congo é dourado, enquanto o do Rei de Bamba é prateado. Ambos trazem no peito uma espécie de peitoral com um espelho ao centro.

Os secretários usam, além das roupas brancas, capa, peitoral e espada como os reis. No entanto, seus capacetes trazem a representação de cabeças de serpente, feitas com papel laminado, sendo a tonalidade do Secretário do Rei de Congo dourada e a do Secretário do Rei de Bamba, prateada.

Vale observar, ainda, a semelhança da indumentária dos participantes da Cabula e dos participantes do Ticumbi: o lenço na cabeça, as roupas brancas e o adorno de delicada renda branca na cintura.

3.4.2.2 Instrumentos

O instrumento fundamental do Ticumbi é o pandeiro, confeccionado pelos próprios brincantes. Há ainda a viola do violeiro, que dá o tom da brincadeira, juntamente com o compasso e os versos do mestre.

No decorrer do cortejo da *marcha de rua* realizada no dia 31 de dezembro, há também o uso dos tambores e dos canzás do grupo de Jongo de São Bartolomeu, que se despedem das festividades após a missa do dia 1 de janeiro.

3.4.2.3 Personagens

Na dramatização do Ticumbi, o número de participantes pode variar de um ano a outro, no entanto, há décadas que se mantém a participação de 18 pessoas, todos homens, moradores das comunidades de Sapê do Norte.

Essas 18 pessoas são divididas em diferentes papéis. Doze homens integram o corpo do Baile de Congo de São Benedito, são os congos ou brincantes, que tocam os pandeiros e fazem evoluções e gingados em meio ao desenrolar das ações dramáticas.

Durante grande parte da dramatização, a disposição dos congos é organizada em duas fileiras, formando pares. Dentre eles estão dois guias (o mestre e seu ajudante), que têm por função dar início às diferentes evoluções das fileiras que se formam em vários momentos da encenação, representando os soldados dos Reis de Congo e os de Bamba. Há, também, a presença de dois contra guias, que além de tocar, cantar e gingar devem puxar a corrida de contra guias durante a evolução da dança dramática. Eles ocupam a segunda posição na fileira, mas quando os guias ficam ao lado do Rei de Congo, no decorrer da dramatização, assumem a função de liderança do grupo.

Também faz parte do cortejo o porta estandarte (representado anteriormente na Figura 24). Esse personagem foi inserido na dramatização em função de apresentações folclóricas que começaram a ser realizadas fora do território quilombola e de Conceição da Barra, como forma de identificação. A participação de jovens membros das comunidades nessa função demonstra a inserção de diversas gerações na transmissão da tradição do Ticumbi.

Os reis de Congo e os de Bamba representam a disputa por poder entre o imperador do Reino do Congo e o duque de Bamba, governante da província de Mbamba, que deveria pagar tributos e prestar obediência ao *mani* Congo. Segundo M'Bokolo (2003), a disputa entre os reis ocorreu realmente, em função de uma crise de sucessão ocorrida no Reino do Congo de 1614 a 1641. Durante a crise, houve rebelião do conde de Soyo e do duque de Mbamba contra o rei Alvaro III, rei do Congo de 1614 a 1622 (Apêndice 3).

Vale destacar, ainda, o caráter atribuído a cada um desses personagens durante a representação do Ticumbi. Ao Rei de Congo são atribuídos caracteres como força e poder, que estão diretamente relacionados à sua aproximação com a religião do colonizador, à qual se atribui a força e o prestígio. Os Bambas eram conhecidos por também possuírem sangue real, daí a figura do Rei de Bamba. Os homens da província de Mbamba eram reconhecidos por sua robustez e destreza no manuseio das armas, o que confere o caráter ousado e atrevido tanto do Rei quanto do Secretário de Bamba (LYRA, 1981).

Aos Secretários compete a coreografia mais elaborada e grande parte dos diálogos proferidos durante a dramatização. São eles que representam a vontade política de seus reis e travam ágeis embaixadas em um duelo verbal marcado pelo toque de espadas e hábil gingado dos brincantes. As embaixadas não representam especificamente os feitos históricos dos africanos, mas, segundo Lyra (1981), sua estrutura travada e com cerimônias de apresentação relembram o discurso de reais embaixadores enviados pelos reis na época colonial.

Segundo Souza (2006, pp. 85-86), as embaixadas fazem parte dos ritos de entronização e insígnias do poder real. A autora explica que:

As embaixadas, assim como na Europa, onde eram frequentes e de grande importância nas relações entre os reinos, eram constituídas por emissários do mani Congo ou dos chefes locais, que junto com presentes levavam uma mensagem a ser transmitida. (...) Essas visitas ritualizadas eram o mais importante meio de comunicação entre os diferentes reis ou chefes políticos.

A Figura 32 a seguir ilustra uma embaixada que os holandeses de Luanda enviaram ao rei do Congo, Garcia II, em 1642. Uma estrutura semelhante é reconhecível nas dramatizações do Ticumbi, como o lugar de destaque do rei, a presença de secretários, a posição submissa do visitante e as fileiras laterais de personagens que em muito se assemelham à disposição dos brincantes quilombolas.

Figura 32 –Ilustração sobre a embaixada holandesa enviada a D. Garcia II.



(Fonte: SOUZA, 2006, p. 87.)

Para completar, há a figura do violeiro, que acompanha toda a apresentação sentado abaixo da imagem de São Benedito e ao lado do Rei de Congo e do seu Secretário, dando o tom e o ritmo da celebração.

3.4.2.4 Enredo

O Rei de Congo, por ser mais antigo e poderoso, tem o direito de festejar o “glorioso São Benedito”. No entanto, tem notícia de que o Rei de Bamba deseja fazê-lo. Assim, manda seu Secretário transmitir a informação ao Rei de Bamba, que responde com ousadia à embaixada, afirmando ter o direito de festejar. O Secretário do Rei de Bamba é levado à presença do Rei de Congo e expulso do Reino do Congo sob ameaças e desafios.

Têm início, assim, as guerras, que são duas: a “guerra sem travá”, em que as fileiras, representando os soldados, colocam-se no centro da cena; e a “guerra travada”, em que os congos colocam-se em círculo e, no centro, os Reis e os Secretários lutam com espadas e palavras.

A guerra é vencida pelo Rei de Congo, que impõe o batismo ao Rei de Bamba, ao seu Secretário e aos seus soldados. Após o batismo, todos são convidados a participar da festa em louvor a São Benedito, composta pelas *danças de júbilo*.

3.4.2.5 Coreografia

Em determinados momentos da dramatização, o canto e a dança se fazem presentes. Em geral, essas ações estão relacionadas à participação dos congos e consistem em duas principais formações: duas fileiras, com a disposição em pares que executam giros, movimentos de vaivém e toque de pandeiros; e roda grande, em que se executam giros, avanços e recuos de pés. Também fazem parte dos movimentos toques de ombros, troca de lugares, curvaturas e elevações de braços.

A coreografia dos Secretários é a mais elaborada de todo o auto. Por vezes, a dança é pantomímica, em que são representados gestos guerreiros ancestrais. Suas exhibições também incluem saltos, agachamentos sobre os calcanhares, elevações na

ponta dos pés, rodeios e cruzamentos de espadas, sempre marcados por um forte ritmo de batalha.

Os reis, por sua vez, não dançam. Em geral, movem-se lentamente, condizendo com sua elevada posição social.

3.4.2.6 Ritmo

O ritmo é cadenciado e marcado pelo toque dos pandeiros, batidas de espadas e acompanhamento do violeiro. Segue a cadência do desencadear dos fatos. Mais lento e lamurioso, quase como uma ladainha, ao referir-se a São Benedito, prestar-lhe homenagem ou pedir-lhe a bênção. Suas batidas se aceleram no decorrer em que a guerra se anuncia, momento em que, então, tem-se um toque mais forte e marcado.

Segundo Lyra (1981: 62) esses toques seguem uma cadência regular, um ritmo “essencialmente binário”, marcado pela “superabundância de síncopas. Em alguns momentos do ritual, o canto é ternário, porém o ritmo dos pandeiros permanece no compasso 2/4”.

3.4.2.7. Partes da Dramatização

Ao longo da performance do Ticumbi, é possível reconhecer alguns momentos marcantes, que possuem uma unidade narrativa, um discurso e uma função bem definidos. São elas: a marcha de rua, a marcha de entrada, a chegada do Rei de Congo e de seu Secretário, a dança preparatória, as embaixadas, as guerras, as danças de júbilo, as danças finais e os vivos.

A partir de então será feita a descrição detalhada dos movimentos e das finalidades de cada uma dessas partes. A estrutura dialógica do auto representado por reis e secretários será descrita posteriormente, no Capítulo 4, “Ticumbi: a palavra”, assim como a completa transcrição de versos e cantares.

Marcha de Rua – É realizada no dia 31 de dezembro, partindo do cais do rio Cricaré e dirige-se à igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição (Figura 33),

perfazendo o objetivo da antiga marcha de licença, que buscava a autorização para a realização da festa.

Em seguida, conduz a procissão em direção à igreja da Comunidade de São Benedito (Figura 34). Durante a *marcha de rua* os congos vão cantando versos como:

Vamos todos festejar, vamos todos em oração
O ano inteiro, ano inteiro, cantei pra Conceição
Cantei o ano inteiro pra virgem da Conceição.

Figura 33 – Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição da Barra.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

Figura 34 – Comunidade de São Benedito, palco da dramatização do Ticumbi.



(Fonte: foto de Michele Schiffler)

Marcha de Entrada – É rápida, reproduzindo os movimentos enfileirados da *marcha de rua*. Tem início após o término da missa do dia 1 de janeiro e a saída do Jongo de São Bartolomeu, quando o mestre Tertolino comanda os congos ao som de um apito e todos tomam seus lugares.

A *marcha de entrada* possui um tom quase de lamento, com uma sonoridade que lembra a cadência de cantos árabes e cantigas tradicionais de povos ciganos da península ibérica, quase como um choro sofrido, que ecoa por séculos. As referências ao contato entre a África Subsaariana e os povos árabes são escassas, há indícios de relações comerciais por meio de caravanas. No entanto, a lírica árabe exerceu influência na produção cultural ibérica por volta do século X, sob a forma de *jarchas* e *zéjel* (ROMERALO, 1969; MENÉNDEZ PIDAL, 1963). Na *marcha de entrada* são declamados os versos:

Meu São Binidito
Botou casa cheia
Meu São Binidito
Botou casa cheia

Cheira cravo,
Cheira rosa,
Cheira flor de laranjeira
Senhora da Conceição
É a nossa padroeira

Pois é da primeira rosa
Que nasceu essa roseira
Pois é da primeira rosa
Que nasceu essa roseira

A *marcha de entrada* é executada pelos congos com movimentos pausados e ritmados pelo toque dos pandeiros. Os congos formam duas fileiras ao centro, sempre seguindo os dois guias, fazem um pequeno recuo, curvam-se diante da imagem de São Benedito, saem (cada fileira para seu lado externo), formando dois semicírculos. Girando sobre si mesmos, retomam a formação das duas fileiras ao centro. Durante a movimentação, os pandeiros oscilam da esquerda para a direita, marcando os toques e os passos. Quando retornam diante da imagem, levantam os pandeiros. Essa movimentação é repetida por quatro vezes, quando as fileiras se afastam para a entrada do Rei de Congo e de seu Secretário.

Chegada do Rei de Congo – O Rei e seu Secretário atravessam por entre as alas de guerreiros e param no centro. Nesse local, dialogam sobre a fé em São Benedito e sua devoção. Com as espadas nas mãos, ambos se ajoelham diante do violeiro e entoam a seguinte oração:

Pelo sinal do Divino
Que Jesus Cristo adorou
Perdoa nossos pecados
Quando deste nos livrou
Que reza o Espírito Celeste
Que varre o santo Nordeste
Na estrada mais segura (...)

Feita a reza, o Rei de Congo e seu Secretário levantam-se e prosseguem a encenação em busca de um lugar onde possam se sentar aos pés de São Benedito. Questionam essa busca por um lugar numa relação direta com a questão de suas terras, criticando a corrupção do governo, conforme se observará na transcrição dos diálogos.

Ao encontrar seu lugar, o Rei ordena que comece o baile.

Danças Preparatórias – As danças apresentam um bailado com o louvor a São Benedito posto em destaque. Durante a dança são cantados versos como:

São Binidito
Vem cá depressa
Vem vê seu mundo
Como é que vai (...)

A dança começa com os Congos dispostos em duas fileiras, frente a frente, tocam os pandeiros abaixados na altura dos joelhos, erguendo-se em seguida, levando os pandeiros ao alto. Esse gingado repete-se por três vezes, até que oscila para um balanço lateral, da esquerda para a direita, quando retomam a posição inicial, abaixada e repetem o gingado por três vezes. Mais uma vez, entregam-se ao bailado lateral, giram sobre si mesmos, da esquerda para a direita e, após levantar os pandeiros, fecham-se em um círculo central. Puxados pelos guias, fazem dois semicírculos que desencadeiam novamente nas duas fileiras centrais. Frente a frente, os congos movem-se da esquerda para a direita, alternadamente giram o corpo sobre si mesmos e seguem no balanço lateral.

Tem início a corrida dos contra guias, na qual os guias permanecem imóveis, postos lateralmente ao Rei de Congo. O movimento é ágil e alegre, formando dois semicírculos e retornando ao início da fila por duas vezes. Dispostos mais uma vez em duas fileiras, frente a frente, dançam movendo-se da esquerda para a direita. De repente, os contra guias puxam uma roda ao centro, girando rapidamente da esquerda para a direita e depois, da direita para a esquerda. Os contra guias giram sobre o próprio corpo, formam semicírculos e retornam de costas à posição inicial das fileiras, até que elevam seus pandeiros e, finalmente, unem-se novamente aos guias.

Abrem, então, as fileiras, para que no centro tenham início as embaixadas de Congo e de Bamba.

Embaixadas – O Rei de Congo levanta-se e convoca seu Secretário, que se coloca de pé diante dele, no centro do espaço aberto pelas duas fileiras. Após travarem um curto diálogo, o Secretário faz evoluções ao som dos pandeiros dos congos, girando sobre o próprio corpo com a espada nas mãos. Ajoelha-se então aos pés do Rei, que o abençoa, levanta-se e parte com a espada em punho, mais uma vez ao som dos pandeiros, simulando sua jornada até as terras do rei de Bamba.

Na direção oposta, ao final das fileiras de congos, estão o Rei de Bamba e seu Secretário, diante dos quais o Secretário do Rei de Congo para e começa a discorrer sobre o poder e o direito de seu Rei realizar a festa do glorioso São Benedito. Aproveita para desafiar o Rei de Bamba em sua sabedoria e sua coragem.

Batendo as espadas abaixadas, os secretários se desafiam e o Rei de Bamba responde de maneira atrevida propondo mais uma série de perguntas ao representante do reino do Congo. Após o embate verbal, o visitante retorna a seu reino, levando o Secretário do Rei de Bamba como embaixador, após a bênção de seu Rei.

Os dois Secretários, então, dançam no centro, ao som dos pandeiros, batendo espadas, simulando golpes, gingando e girando em um belo espetáculo pantomímico. Chegando ao reino do Congo, o representante de Bamba indaga ao Rei sobre o porquê de não poder celebrar a festa em seu reino e avisa sobre a possibilidade de guerra, em que “ou morrerão todos ou será celebrado o São Benedito”.

Acusado de malcriado, o Secretário do Rei de Bamba é expulso, levando o recado de que o Rei de Congo, por ser mais velho, é o que tem direito de fazer a festa e que, se encontrar com o Rei de Bamba, será travada a guerra. Ele parte ao som dos pandeiros e vai gingando até diante do Rei de Bamba, quando é dada a notícia da guerra.

Guerras – Na primeira, a “guerra sem travá”, os congos juntam-se no centro entoando um canto lento, em tom de lamento, ao som apenas da viola. Com movimentos vagarosos para frente e para trás, representando os soldados, eles abrem espaço para a guerra.

Inicia-se, então, a segunda guerra, chamada de travada, em que os congos formam um círculo central que gira da esquerda para a direita, com toque de pandeiros e canto. No interior da roda, Reis e Secretários gingham batendo suas espadas em ritmo compassado.

Os Reis travam desafios e inverte-se o sentido da roda, acelerando-se o ritmo do canto e dos pandeiros, puxado pela voz forte do contra guia. Seguem até que o Rei de Congo propõe parar a guerra, juntar os povos e batizar o rei de Bamba e seus guerreiros.

Os congos, então, retiram os lenços dos braços, colocam-nos no chão e ajoelham-se, em duas filas, voltados para o Rei de Congo, tendo o Rei de Bamba e seu Secretário nas primeiras posições das filas. Com a espada, o Rei de Congo ministra-lhes o sacramento.

Todos se levantam, o Rei de Bamba e seu Secretário partem pelo corredor central e os congos tocam os pandeiros suavemente, voltados para o Rei de Congo. Ao seu pronunciamento, levantam-se e passam a um ritmo mais acelerado.

As duas fileiras, aos pares, tocam os ombros e caminham para trás, depois, saem em dois semicírculos comandados pelos guias, retornando às fileiras em seguida. Nesse momento, elevam os braços e pronunciam um lento e murmurado canto. Movem-se para a esquerda e para frente, sempre com os braços elevados. A cada referência ao nome do santo os congos tremem seus pandeiros.

Danças de Júbilo – Há três formas de dança de júbilo: o impire, o corpo de baile e o Ticumbi.

Impire – Com o Rei de Congo e seu Secretário sentados, os Congos, com um dos joelhos no chão, tocam seus pandeiros curvados para baixo, entoando um canto. Após o pronunciamento do Rei de Congo, os brincantes levantam-se e passam a um ritmo mais acelerado. As duas fileiras, aos pares, tocam os ombros e caminham para trás.

Depois, saem em dois semicírculos comandados pelos guias, retornam às duas fileiras, levantam os braços, erguem os pandeiros e cantam suavemente. Movem-se lentamente para frente, sempre com os braços elevados. Mais uma vez, a cada referência ao nome do santo, tremem os pandeiros. Fecha-se a coreografia com a formação de um

pequeno círculo ao centro, girando da esquerda para a direita até que os guias cheguem novamente diante do Rei, gingando lateralmente, alternando com louvores a São Benedito, levantam os braços e cantam lentamente tremendo seus pandeiros.

Corpo de Baile – A cada giro da roda um par de congos se exhibe diante do Rei de Congo, seguindo com o ciclo até que todos os pares tenham feito sua demonstração, a qual é marcada pela dança e pelos cantares. Cada dupla declama seus versos, sempre com os pandeiros no alto.

Ticumbi – Em fileiras, aos pares, os Congos iniciam uma coreografia com muito balanço e toques de ombro e corpo, voltados para frente. Cada par se desloca um pouco à esquerda, um pouco à direita, mantendo-se voltados em direção ao centro.

Cantam com avanços e recuos de pés e mãos, cada Congo evolui em círculo na direção do companheiro mais próximo, girando seus corpos sobre si mesmos, tocando os ombros durante as meia luas voltadas para o centro ou para fora. Seguem cantando com avanços e recuos, além de giros duplos e rápidos. Por fim, vem a dança de subida dos congos, quando se preparam para a roda grande.

Danças finais – São divididas em dois movimentos: a roda grande – voltada para o centro, com Reis e Secretários de fora – e a retirada – quando os guias puxam os congos em direção ao último par da fileira e, dançando, retiram-se.

Vivas – É celebrada, então, a chegada de mais um ano e a esperança de renovação, com os gritos de “Viva São Binidito! Viva a Virgem da Conceição! Viva 2012!”

Findo o espetáculo, os Congos saem pelas ruas da cidade tocando seus pandeiros e entoando seu canto.

O Quadro 1 a seguir apresenta um resumo das principais partes, personagens e função de cada elemento no auto popular.

Quadro 1 – Estrutura resumida do Ticumbi.

Partes	Divisão das Partes	Função
Chegada	• Marcha de rua.	Anuncia a chegada / pede licenças
Entrada	• Marcha de entrada • Entrada • Volta da entrada	Invocação ao santo
Chegada do Rei de Congo	—	Demonstração de poder
Danças Preparatórias	• Pequeno baile • Entrada de contra guia • Corrida de contra guia • Volta de contra guia	Preparação para as guerras
Embaixadas	• Embaixada do Rei de Congo / Secretário • Embaixada do Rei de Bamba / Secretário	Troca de mensagens guerreiras
Guerras	• Guerra sem “travá” • Guerra travada	Disputa
Danças de Júbilo	• Impire • Corpo de Baile • Ticumbi	Louvação ao santo
Danças Finais	• Roda grande • Marcha de retirada	Despedidas
Vivas	—	Projeção utópica do futuro

(Fonte: LYRA, 1981, p. 65. Adaptado).

CAPÍTULO 4 – TICUMBI: A PALAVRA

O Ticumbi de Conceição da Barra, conforme referenciado anteriormente, diz respeito a uma manifestação cultural das comunidades quilombolas da região conhecida como Sapê do Norte, localizadas no Estado do Espírito Santo.

Essa performance cultural denota forte caráter popular, levando membros da comunidade, moradores das cidades próximas e turistas de diferentes partes do país pelas ruas de Conceição da Barra, desde a procissão até a dramatização na porta da igreja da Comunidade de São Benedito.

Neste capítulo será feita a transcrição dos versos e, a partir da enunciação dos quilombolas, realizada a análise com base em referenciais literários e nas características da oralidade, do teatro popular e da performance, conforme referencial teórico contemplado na primeira parte deste trabalho.

A análise da performance seguirá a sequência da dramatização, respeitando as diferentes partes que compõem o auto popular. Inicialmente, a discussão será organizada a partir de elementos estruturais e textuais. Nesse momento as referências a gêneros literários e à metrificacão serão constantes.

Ao longo do discurso, em todas as suas partes, serão reveladas elaboração linguística e estética complexas, marcadas pela diversidade de culturas que compõem as comunidades quilombolas participantes da encenação. A literatura oral, acompanhada da escrita da memória e da oratura, que comporta não só os elementos verbais, mas também os não verbais, traz uma concepção estética extremamente rica, que remete à importância do canto e da voz nas culturas de matrizes africanas e guarda traços da oralidade que repercutem no Ocidente desde os primórdios da criação literária.

Em um segundo momento, serão abordados elementos semânticos de análise discursiva, considerando a performance do Ticumbi quanto ao poder das formações ideológicas imersas em seu discurso. O espaço da oralidade, elaborada em sua dimensão estética, se constitui como representação simbólica do mundo. Representação marcada por conflitos, denúncias e resistência cultural e social. Nesse espaço discursivo também serão referenciadas a memória e a tradição expressas por meio do ato performático.

A gravação da performance foi realizada por mim nos dias 31 de dezembro de 2011 e 1 de janeiro de 2012. Por se tratar da passagem de uma performance para a linguagem escrita, muitos de seus elementos foram perdidos. Em função disso, este trabalho tem por anexo a edição de alguns momentos da apresentação do Ticumbi. No entanto, muito de seus elementos de troca com a plateia e vivacidade das interações não tem como ser recuperados, mesmo que a imagem e o som tragam um pouco da atmosfera, o caráter ritual e a força da enunciação do corpo em performance ficaram registradas apenas na fugacidade da memória.

O processo de transcrição trouxe algumas dificuldades em função do contexto performático que havia sido deslocado. A participação como audiência no momento da enunciação contribuiu para a manutenção do sentimento e da percepção da dimensão ritualística que a performance assume. No entanto, em função da mescla e sobreposição de linguagens, bem como o fato de ser realizada em praça pública trouxeram alguns agravantes.

As principais dificuldades enfrentadas dizem respeito, principalmente, às interferências externas da audiência, bem como da sintaxe própria dos cantadores durante o coro. Os diálogos e lutas verbais travadas entre reis e secretários de Congo e Bamba, em geral, apesar da variedade muitas vezes coloquial da língua, eram enunciadas com mais clareza do que os cantares do coro. As partes da enunciação atribuídas ao coro, cantado pelos congos, trazia como principais pontos agravantes do entendimento a dicção, pois a maioria dos senhores que o compõem já possui idade avançada e muitas vezes suas vozes soam como um lamento suave e quase inaudível.

A fala dos congos é sempre cantada, suas cantigas seguem padrões tonais e melódicos que, para efeito de ritmo, incluem aglutinações e fonética diferenciadas do uso corrente da língua portuguesa. Além disso, o léxico é composto por arcaísmos, expressões coloquiais e palavras de línguas banto que dificultam, muitas vezes a compreensão de sua forma. Por fim, a batida dos instrumentos musicais, o pandeiro e a viola, por vezes mascaram o som das palavras, exigindo um cuidado especial no entendimento das falas e das cantigas.

Elemento marcante da poesia oral, como afirma Zumthor (1993), a vocalidade também traz complexidade ao processo de transcrição. Para efeito de análise, foram feitas adequações quanto à grafia das palavras, de modo a compreenderem a variedade padrão da língua portuguesa, não respeitando integralmente, portanto, a fonética trazida

pelo canto quilombola. Também foram transcritas literalmente as palavras em banto, bem como respeitadas as variações sintáticas necessárias à vocalização do texto oral.

No que se refere à influência dos vocábulos estrangeiros, foram utilizados dicionários e enciclopédias sobre as línguas banto, produzidos no Brasil e em Centros de Estudos Africanos em Portugal (LOPES, 2004; BARBOSA, 1989), que auxiliam no esclarecimento de determinadas expressões idiomáticas.

Um traço constitutivo da linguagem dos congos diz respeito à pronúncia de determinados vocábulos inerentes à dramatização e, portanto, fora do contexto cotidiano e real dos quilombolas, com “vansalo” (vassalo), “sacretário” (secretário) e “Reis de Congo / Reis de Bamba” (Rei de Congo / Rei de Bamba). Os dois reis assumem a forma plural “minha reis” representando a pluralidade de reis africanos e a reunião étnica que sua celebração propicia. Evoca não só reis, mas verdadeiros líderes e símbolos de orgulho e respeito para as mais diversas gerações de brincantes quilombolas. A expressão “Reis de Congo”, evidenciando o caráter coletivo do personagem, bem como a tradição linhageira que cerca a tradição de coroação e entronização de reis, desse modo, foi respeitada a licença poética de alguns versos.

Lyra (1981) assinala, ainda, a existência de termos arcaicos e de prefixos africanos dispostos diante de palavras em português, como a partícula “-ji”, indicadora de plural na segunda declinação da língua bundo, ou a partícula “z” inicial, que lembra a concordância por aliteração de Angola. Esses traços também foram citados por Neves (1976), no entanto, tendem ao desaparecimento, uma vez que já não foram claramente percebidos durante o Ticumbi de 2011/2012.

Da dificuldade enfrentada durante a passagem da oralidade para a escrita decorrem os principais problemas no que diz respeito à análise formal e à escansão dos versos, por exemplo. A transcrição é afetada pelo arranjo gramatical próprio desse processo, o que provoca variabilidade na métrica dos versos, quando comparados ao contexto enunciativo e performático. Mais uma vez, a memória e as gravações contribuem ao processo de entendimento e análise do ritmo das falas, contribuindo ao processo de análise.

Outro elemento que segue a musicalidade e foi organizado a partir do contexto performático diz respeito à organização estrófica dos cantares e versos. O critério para divisão métrica e estrófica no processo de transcrição foram as pausas produzidas pelos

agentes discursivos no momento da enunciação. Trabalho que só possível pela audiência ao ato performático e consulta às gravações produzidas durante os dois dias de realização do Ticumbi.

A partir da transcrição que se apresenta a seguir, é possível observar toda a sequência textual da dramatização do Ticumbi, começando pela marcha de rua, passando à marcha de entrada, à chegada do Rei de Congo, às danças preparatórias, às embaixadas, às guerras, às danças de júbilo, às danças finais e, finalmente, chegando aos vivas.

Marcha de Rua

Congos: Vamos todos festejar,
vamos todos em oração
O ano inteiro, ano inteiro
Cantei pra Conceição
Cantei o ano inteiro
Pra virgem da Conceição.

Marcha de Entrada

Congos:

Meu São Binidito

Botou casa cheia

Meu São Binidito

Botou casa cheia

Cheira cravo,

Cheira rosa,

Cheira flor de laranjeira

Senhora da Conceição

É a nossa padroeira

Pois é da primeira rosa

Que nasceu essa roseira

Pois é da primeira rosa

Que nasceu essa roseira

Chegada do Rei de Congo

Secretário do Rei de Congo: Licença, senhor paciência!

Eu peço que a excelência o povo cala

Enquanto o Rei de Congo

Chega nesta praça e fala!

Me vala valoroso Rei de Congo

Rei de Congo assim chamado,

Que foi rei em Costa d'África

E que em Guiné foi apresentado.

Me vala o valoroso Rei de Congo!

Hoje aqui neste dia,

Que vós sois o Rei mais velho

E de grande soberania.

Rei de Congo: Sacretário, sacretário!

Secretário do Rei de Congo: Rei senhor, para que chamastes?

Rei de Congo: Hoje será um dia próprio,
Para nós chegar com nossa gente,
Para festejar São Benedito,
Que é o nosso onipotente?

Secretário do Rei de Congo: É sim senhor, senhor meu Rei.

Rei de Congo: Sacretário, sacretário!

Secretário do Rei de Congo: Rei senhor, para que chamastes?

Rei de Congo: Eu avisto um palácio,
Todo cercado de luz.
Será por acaso, onde está São Benedito
E o nosso Menino Jesus?

Secretário do Rei de Congo: É, sim, senhor, senhor meu Rei.
E pelo jeito que estou vendo,
colocado naquela cruz.
É onde está São Benedito
E o nosso menino Jesus?

Rei de Congo: Eu sinto em lhe responder,
Embora me desse um prazer.
Uma missa de madrugada
Hoje eu vou mandar dizer.

Secretário do Rei de Congo: Uma missa de madrugada
É uma missa preciosa,

Foi quando o ventre sagrado
Teve Deus salustriado

Nossa Virgem tão formosa,
Em hora regenerou
E antes de romper o dia
Nasceu nosso redentor.

Rei de Congo:

Nos ajoelhamos meu sacretário
e rezamos José e Maria.
Bem vindos ao nascimento
antes de nascer o dia.

Secretário do Rei de Congo:

Senhor, senhor meu Rei,
tratamos de ajoelhar,
fazemos nossa oração
e primeiro pelo sinal.

Rei de Congo:

“Pelo sinal do Divino
Que Jesus Cristo adorou
Perdoa nossos pecados
Quando deste nos livrou

Que reza o Espírito Celeste
Que varre o santo Nordeste
Na estrada mais segura (...)”

Levanta meu sacretário
Pela hora que rezaste
E pela graça que ganhaste
Tu ganhaste a graça Divina
Dai-me a mão
Me alevantai

Secretário do Rei de Congo: Te dou a minha mão
Pro senhor levantar bem bonito.
Eu sou vosso vansalo,
Meu reis fique sabido.

Rei de Congo: Sacretário, Sacretário!

Secretário do Rei de Congo: Rei Senhor, para que chamastes?

Rei de Congo: Eu já vivo tão cansado,
E cansado eu vivo aflito,
Não achamos um assento de cadeira
Para nós se descansar,
Ao lado do violeiro,
Perto de São Benedito?

Secretário do Rei de Congo: Sim, senhor, senhor meu Rei.
Mandei pedir no Palácio do Planalto
E a resposta veio ligeiro.
Dizendo que lá têm muitas,

Pra aqueles que lá nasceram.
Que as que têm, tão ocupadas,
Por mentirosos, corruptos,
Gananciosos e caloteiros.

Então mandei ver na escola
e logo me atenderam.
Coitada das professoras,
Que são de classe tão sofrida,
Mas educam o mundo inteiro.

São elas quem educam
Padre, pastor, prefeito,
Presidente e outros governos,
Cuidam bem de seus maridos,
Vai pra beira das estradas
Pra tentar uma carona
Pra educar nossos herdeiros.

Foram na sala da diretora,
Pegaram uma linda cadeira,
Feita pela mão de Inácio
Porque é vontade dele,
Está ao lado de São Benedito
E perto do violeiro.

Meu Reis pode se descansar
Seu descanso derradeiro.

Rei de Congo:

Vem senhor sacretário,
Que longe de mim não ficais,
Para executar as ordens
Quando eu por ti chamais.

Secretário do Rei de Congo:

Nesse baile sacristia,
Todo cheio de alegria,
Vamos começar com
Uma linda melodia.

Os congos dançando,
Cantando e encantando,
E fazendo cortesia
Com suas mãos para o alto.

Pedindo paz para o mundo,
Dando um basta à violência
E clemência à pedofilia
Louvando a São Binidito

E saudando essa gente “gandé”¹¹
Que a todos nós acompanha

11 Gandé s.f. Criançice, tolice. Possivelmente, de Gandaia (LOPES, 2012).

No combate do meu reis
Há de ser de grande valia.

Danças preparatórias

Congos:

Vamos todos seus devotos
Que é pra nós fazer bonito

Precisa ter paciência
Pra louvar São Binidito

Nós viemos fazer um pedido
Ói meu canto, oh “pequeno”¹²

São Binidito
Vem cá depressa
Vem vê seu mundo
Como é que vai

São Binidito
O mundo mudou,
Mas seus devotos
Não sabem como é que faz.

São Binidito respondeu:

12 A referência a “pequeno” indica a imagem de São Bino.

Eu mostro como se faz.

Você roga a Jesus Cristo
E a Virgem da Conceição,
Que a coisa vai melhorar.

São Binidito
Vem cá depressa,
Vem ver seu mundo
Como é que vai.

São Binidito
Nós estamos aqui,
São Binidito,
Nós estamos aqui.

Quando acabar meu canto
Vai estar sabendo.

Agora vem!
Tão vendo ele?

São Binidito
Quer assim,
Vai ser assim
Que tem que ser.

Deus me ajude que eu vai com “tuta”¹³

Eu quero que vai com o “tuta”.

E o que tá acontecendo?

E o que tá acontecendo?

Agora vem,

Tão vendo ele?

São Binidito

Quer assim,

Vai ser assim

Que tem que ser.

São Binidito,

Nós estamos aqui.

São Binidito,

Nós estamos aqui.

Para ter ver

Eu estou chamando.

13 “Tuta”, “tuta e meia” *s.f.* Ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro. Esses versos possivelmente dizem respeito à origem humilde dos participantes da “brincadeira” (LOPES, 2012).

No Dicionário Cokwe-Português, a palavra “tuta” é referenciada como “Espécie de rato de ventre esbranquiçado, cauda e pernas curtas, que tem aos dois lados da boca bochechas com papos onde transporta os alimentos”.

Agora vem,
Tá vendo ele?

Nós viemos lhe contar
De como nós estamos passando.

Agora vem,
Tão vendo ele?

São Binidito
Nós estamos aqui,
São Binidito
Nós estamos aqui.

São Binidito
Está dizendo:
Meu devoto,
Você tem que ter união!

Ele não gosta de ver
A nossa separação.

Embaixadas

Rei de Congo:

Sacretário, Sacretário!

Secretário do Rei de Congo: Rei senhor, pra que chamastes?

Rei de Congo: Você vai ao encontro
Do Rei de Bamba,
Que é ele que o povo denuncia.
Ele foi um rei pagão
E com grande malandria.
Vai e diz pra ele
Que a festa de São Binidito
Ele não faz,
Que se o povo deve festejar,
Que enquanto meu peito resistir,
Que essa gloriosa espada clarear,
Diante dele há de se dar
Tamanho golpe
Que a cabeça irá voar.

Secretário do Rei de Congo: Justo, senhor meu rei.
Agora mesmo irei lá
E eu sou seu vassalo
E o senhor, meu rei.
E o Rei de Bamba vai ver
O quanto ele vai pagar,
Se acaso não respeitar
As ordens do grande rei.

Eu estou aqui tranquilo
Bem diante da população,
Falta ajoelhar a teus pés
E tomar a tua bênção.

Ô povo devoto,
Repique pra mim,
Que o povo quer ouvir
Eu tomar a bênção do meu rei
Pra depois poder seguir.

Rei de Congo:

Abençoado seja de Deus,
Da virgem mãe imaculada,
Do glorioso São Binidito
Deve ser a sua guia
E toda sua cruzada.
Vai meu sacretário,
Fale dele,
Não tem pressa.

Secretário do Rei de Congo:

Já tomei a bênção do meu rei,
Já estou abençoado
Com a fé no glorioso São Binidito
E na Virgem da Conceição.

Ô meu povo
Lhe peço que cante

Uma linda canção
Que faz o povo aplaudir.

Rei de Bamba: Senhor, muito bem,
Seu “tuta de macumbeiro”,
Quero longe já daqui

Secretário, secretário!

Secretário do Rei de Bamba: Rei senhor, pra que chamastes?

Rei de Bamba: Diga: que vansalo é esse
Que meus homens encontraram?
Foi o Reis de Congo
Que veio nos atacando.
Ele veio falando em guerra
E em guerra ele veio falando,
Diga a ele que entre
Pra comigo conversar,
Que a boa e real embaixada,
Eu mesmo é que posso dar.

Secretário do Rei de Bamba: Amigo embaixador,
Tire seu chapéu e põe na mão.

Secretário do Rei de Congo: Reis Bamba,
O meu senhor poderoso,
Reis de Congo é assim chamado,

Por mim que mandou dizer
Que a festa do glorioso São Benedito
É ele quem vai fazer.
Então manda ele festejar
Que enquanto o peito dele resistir
E aquela gloriosa espada clarear,
Respeitai o mando dele.
(...)

Foi meu pai quem me contou
Até na guerra das Malvinas
Meu pai foi o salvador
Aí passou para o mestre
E o mestre pra mim passou.

Venceu tantas batalhas...
Então essa espada é invencível
Não tem igual pra matar um homem.
A história dessa espada, ele me disse,
Só eu posso lhes contar
Porque ela é de meu pai
Que não tem medo de nada
Ela só vai para o pretendente
Que for como eu (...)

Então Reis de Bamba,
Nem você nem seus soldados

Podem tentar me atacar
E eu trabalho com ela
E não carrego ela não.
Eu poderia falar mais coisas,
Mas não vou falar mais não,
Pois estou com um pouco de pressa.

Vou te fazer uma pergunta:
O que é que você diz
Qual foi o dia e a hora
Que o Brasil foi descoberto?
Se foi de noite ou foi de dia
E qual foi o horário certo?
Qual é a fundura do mar,
Onde está o fundo dela?
Da onde é que o tempo vem?
Qual é a estrela maior
Que tem lá no universo?
E para chegar até a lua,
Qual é o caminho mais perto?

Você disse que sabe, não disse?
Eu quero que você diga
Qual é a idade certa das Três Marias? (...)
Vou cantar uma resposta
Pro meu rei levar,

Se você não colaborar
E começar a gaguejar,
Debaixo da minha espada
Você vai ter de falar.

Rei de Bamba:

Uma resposta?
Uma resposta vou mandar!
Então se você quer me interrogar,
Eu lhe interrogo também.

Pergunto pra onde vai o rio
E de que parte você vem?
Na solteira lata d'água,
Solteira lata d'água

Então, eu estava cantando a cidade azul,
Quando você me apareceu
Como a espécie de urubu (...)
E calça de couro cru.

Peito virado,
Com alma de chinelo,
Um olho encarnado,
O outro muito amarelo.

Você estava me pedindo

Pra eu contar uma fé:
Então, eu fui fazer a caçada
Na mata do sergipano,
Eu corri 60 léguas
Atrás de um tucano,
Eu perdi minha espingarda,
Fui achar depois de um ano
Com a coroa enferrujada
E três abelhas no cano.

Três abelhas são coisas de admirar,
“Fulorão”¹⁴ como a sua, a outra sarará.
Tirei 200 litros de mel
Que você ia “saborá”
Se você não acreditar,
Até hoje tem mel para lá.

Sacretário, sacretário!

Secretário do Rei de Bamba: Rei senhor, pra que chamaste?

Rei de Bamba: Tira esse homem daqui para fora,
Que para mim não tem valia,
Eu estou perdendo meu tempo

¹⁴ Fulo *adj.* Enfurecido, irritado. Provavelmente relacionado ao quimbundo *kifulo*, cólera, furor (Lopes, 2012).

De contar minhas aventuras.

Secretário do Rei de Bamba: Ele nem se emocionou,
Vai pro seu rancho imaginar:
A vergonha que tu passou,
Há muito não se passava.

Secretário do Rei de Congo: Desocupe o seu barraco
Tu sabes que eu vivo só,
Porém não ando sozinho
Só não te dou uma briga
Porque sou muito educado,
Mas quando voltar pro meu reino,
Onde sou muito popular,
E o Reis de Congo ele sabe,
Em nome do meu reis pergunto
Qual foi a primeira pessoa,
Que louvou o nome dele.

Rei de Bamba: Então, venere ele com alegria,
Mas pergunte a ele
Por que é que a gente não pode
Festejar São Binidito
Hoje aqui neste dia.
Se acaso ele ensimesmar,
Grandes guerras vão andar
Ou há de morrer todos

Ou São Binidito adorar.

Secretário do Rei de Bamba: Ô senhor meu rei
O senhor sabe muito bem
Da minha malcriação
Só posso ajoelhar em vossos pés
E tomar a minha bênção.

Ô povo devoto,
Toque o pandeiro e “canziqui”¹⁵
Tomo a bênção de meu rei
Pra poder seguir.

Rei de Bamba: Abençoado seja de Deus
E também da Virgem Maria.
São Binidito é quem te leva,
Jesus Cristo é quem te guia.

Secretário do Rei de Bamba: Já tenho a bênção de meus rei,
Já estou abençoado.
Com a fé em Jesus Cristo
E nossa Virgem protetora,
Maria de Nazaré.
Eu quero saber do Reis de Congo,

15 Corruptela de “canzuci” que, segundo Lyra (1981), indica o *canzá*. Segundo Ney Lopes, chocalho usado nos antigos *cucumbis* (do quimbundo *kikumbi*, festa da puberdade o folguedo era recriação de ritos de passagem para a adolescência, na África banta) (Lopes, 2012).

Se ele é homem ou mulher.

Ô povo devoto,

Vamos arrastar o pé nesse salão.

É hoje que eu mato o Reis de Congo

Ou Reis de Congo mata eu.

(Luta de espadas entre os secretários. O Secretário do Rei de Bamba é feito prisioneiro.)

Secretário do Rei de Congo: Senhor rei

Eu já fui e já vim

Topei esse embaixador no caminho

Que vinha dando “cumbe”¹⁶

Igual cacique no mato.

Então, trouxe amarrado

Que é pro senhor amansar

E depois dar um trato.

Rei de Congo:

Você diz a ele que entre,

Pra comigo vir conversar,

Que a boa e real embaixada

Eu mesmo é que vou dar.

Secretário do Rei de Congo: Eu te apresento o embaixador

Pra dar tua embaixada.

¹⁶ Cumbe [1] s.m. (1) Sol. (2) Lume, fogo. Do quimbundo *kumbi*, correspondente ao umbundo *ekumbi*, sol (Lopes, 2012).

A embaixada que se dá a um rei
É por razão desanuviada
Se você começar a gaguejar
E não falar o que você sente,
No meio dessa população
Tu tomas um ganho de espada.

Secretário do Rei de Bamba: Reis Congo,
O meu rei senhor
O poderoso Reis de Bamba,
Por mim ele quer saber
Por que que tu não quer
Que festeje São Binidito
Hoje aqui nesse dia.

Se acaso intimar,
Grande guerra há de lutar.
Ou há de morrer todos,
Ou São Binidito adorar.

Eu vim de muito longe
E não vim à toa,
Atravessei rio e oceano,
Não precisei de nenhuma canoa.

Encontrei um palácio na frente,

Rolava uma festa de Ticumbi,
Que é uma coisa boa.
Na hora do forró,
Você escolhe a juvenzinha
E eu prefiro as coroas.

Reis Congo,
Se a mulher brigar com você,
Não fica nervoso não,
Se tu ficar nervoso,
Só aumenta a confusão.
Sendo rico ou sendo pobre,
Vai ter que pagar pensão
E arrumar dinheiro
Pra sua separação,
Deixando sua casa
Para o Ricardão.

Na faculdade da vida,
Eu sempre fui o número 1
E dos amores que eu tive,
Hoje só tenho um.

Vou caminhando na minha vida
E não vejo nenhum problema.
Hoje eu namoro uma loira,

Mas estou de olho é na morena.

Eu ia seguindo meu caminho,
Foi quando na frente eu encontrei
Um vansalo dizendo que era macho,
Mas era mandado pelo rei.

Me diz o que eu faço com ele,
Porque eu já não sei,
Se você não está acreditando,
Olha nas costas dele as marcas que eu deixei.

Vou mandar minha embaixada
Pra eu levar pro meu rei,
Do jeito que eu sou valente,
Ele acha que eu já te matei.

Rei de Congo:

Vansalo de Reis de Bamba,
Você volta e diz pro teu rei
Que essa licença eu não te dou
Porque eu sou o rei mais velho
E que Deus me coroou.

Vansalo de Reis de Bamba,
Se eu soubesse que tu vinhas
Com tanta malcriação,

Eu não deixava tu entrar
E tu esperavas no portão.
Te dava um banho de água quente
E uma surra com urtiga misturada de Santo Antão.

Vansalo de Reis de Bamba,
Tu fez certo de vir pra cá.
Eu me ando tão nervoso,
Sem poder me controlar,
Toda vez que eu olho pra tua cara,
Me dá vontade de brigar.

Vansalo de Reis de Bamba,
No dia de sexta-feira,
Eu tirei pra viajar.
Quando chegou à meia noite,
Embaixo de um arvoredor,
Eu parei pra me descansar.

Quando chegou o anjo da guarda,
Pedi que eu me levantasse,
Que era hora de brigar.
Com o aviso do anjo da guarda
Eu me levantei,
Peguei a minha espada.
Jogando de lado a lado

No meio de quem estava dormindo
Ou quem estava acordado,
Só via cabeça rolando
E corpo caindo de lado.

Vansalo de Reis de Bamba
Se eu encontrar um atrevido
Em minha estrada
Olhando pra minha cara,
Me fazendo caçoada,
Eu arranco seu bigode
Na ponta da minha espada.

Vansalo de Reis de Bamba,
Quando eu ando pela rua
Eu vejo o povo gritar seu nome
E até mesmo faz um eco.
Vê se toma vergonha na cara
E vai pagar as contas
Que tu deves no boteco.

Sacretário, sacretário!

Secretário do Rei de Congo: Rei senhor, pra que chamastes?

Rei de Congo: Você retire esse vansalo daqui.
Nele, você não põe a mão.

Você leva a sua espada

E bate nele de facão.

Secretário do Rei de Congo: Olha aqui embaixador
Você vai e fala ao seu rei
Que você já desejou demais.
Você reclama pro rei
Que você voltou correndo
Pra não entrar numa fria (...)

Secretário do Rei de Bamba: Quando chegar aquele desocupado,
Batendo na sua porta,
Pedindo a sua atenção,
Falando que ele é o cara
Que vai mudar tua visão.

Ô povo devoto
Toca o pandeiro e “canziqui”
Já que eu vou voltar,
Ficando em tom maior.

Guerras

(Chegando diante do Rei de Bamba, continua o secretário, dando início às Guerras.)

Secretário do Rei de Bamba: Guerra! É guerra todo dia!
O povo do Reis de Congo quando me viu,
Meteu a cabeça no rio.
Um corria pro mato

E o outro sumiu.

Congos:

Oi guerra!

Reis Bamba, você presta atenção.

Eu te previno

Os teus soldados

Vão morrer na sua mão.

Rei de Congo:

Abre, soldado abre!

Que eu vou pra guerrear

Contra o Reis de Bamba!

(Forma-se um grande círculo, com os Reis e seus Secretários ao centro, tocando suas espadas no ritmo do canto dos Congos.)

Rei de Bamba:

Ô Reis de Congo

Não abasta de guerra não?

Rei de Congo:

Pra mim não abasta não.

Rei de Bamba:

Pra que tanta guerra?

Quero ver sangue derramado,

Cachorro bebendo cerveja.

Rei de Congo:

Quero ver sua cabeça

Na bola do meu joelho.

Congos:

Eu não sei o que te levou

Pra fazer guerra com reis.

Pra louvar São Binidito,

Vale guerra minha gente.

Oi guerra!

Reis Bamba você já está avisado,

Mas se você quer guerrear

Então previna seus soldados.

Rei de Bamba:

Ô irmão, isso não é hora de guerra não.

Te dou minha mão, como amigo e como irmão.

Rei de Congo:

Eu também te dou a minha

E bota no seu coração.

Rei de Bamba:

Então é parar a guerra.

A guerra está parada,

Só falta se abraçar.

Junta o seu povo com o meu

E um baile vamos formar,

Com uma música Divina

Para São Binidito adorar.

Batismo

Rei de Congo:

Ajoelhe Reis de Bamba

Que eu quero te batizar,

Que tu foste um reis pagão

Que vieste aqui buscar.

Rei de Bamba:

Ajoelhem meus soldados

Que vieram me acompanhar
Nos pés do Reis de Congo
Pra ele nos batizar.

Rei de Congo:

Em nome do Pai e do Filho
Eu te batizo reis pagão.
Em nome do Espírito Santo,
Eu já te faço bom cristão.

Se alevante Reis de Bamba
Que você está batizado
E agora perto de mim,
Tu tens lugar ao meu lado.

Rei de Bamba:

Se tivesse em minha terra,
Minha mão eu não te dava.
Botava fogo no mundo,
Apagava com gasolina,
Mas no seu pé não ajoelhava.

Se alevanta meus soldados
Que vieram me apanhar,
Pede licença ao Reis de Congo
Para o impire rezar.

Impire

Congos:

Mas vou rezar pra São Binidito

E a Virgem da Conceição
A Divina Conceição
Mas dá licença Reis de Congo
Já se deu a guerra
Nós viramos seus soldados.

Rei de Congo:

Se alevanta povo devoto
Decora-se bem o cantar.

Rei de Bamba:

Arrefina essa garganta
Para o povo se admirar.
Aquele que cantar melhor,
Um prêmio pode ganhar.

Congos:

Oh Deus e Virgem Maria,
Eu canto, hoje estou aqui
De frente da igreja,
Eu vi o sino bater
Jesus mais São Binidito
De frente, mandou benzer
Jesus mais São Binidito
Eu quero é só prometer.

São Binidito está pedindo
É pra nós louvar Jesus.
Pra nós aqui na terra,
Ele no céu está ouvindo.

É ele que pra nós
Lá do céu está pedindo.

Eu vou pedir a São Binidito,
Que é pra ele ajudar.
Que é pra ele nos benzer,
Na hora que nós cantar.

São Binidito está pedindo
É pra nós louvar Jesus.
Pra nós aqui na terra,
Ele no céu está ouvindo.
É ele que pra nós
Lá do céu está pedindo.

Meu major, meu companheiro,
Mas nós aprendemos a conversar
Pra louvar São Binidito...

São Binidito
Está chamando
Seus devotos
Pra nós chegar,
Pra ver se a coisa melhora
Eu pedi a meu santo pra ajudar.

São Binidito está pedindo
É pra nós louvar Jesus.
Pra nós aqui na terra,
Ele no céu está ouvindo.
É ele que pra nós
Lá do céu está pedindo.

Ticumbi

Congos:

Eu vi na boca do povo
Para louvar São Binidito
Nós estamos aqui de novo.

Vamos cantar o nosso Ticumbi
Para o São Binidito
E para a Virgem da Conceição
Para o São Binidito
E a Virgem da Conceição.

Para a Virgem da Conceição
O Ticumbi nós vamos cantar

São Binidito estamos aqui
Pra nós cantar seu lugar
É no meio do povo
Cantando veloz
Pro povo louvar.

Só você pode dar jeito

Porque a força está nos seus planos

Vamos cantar o Ticumbi

Pra todo mundo cantar depois

Para a Virgem da Conceição

Nós vamos cantar o Ticumbi

Nos pés de São Binidito

cantamos o Ticumbi

Nos pés de São Binidito

E da Virgem da Conceição

Ele é o Santo forte

Faz o milagre bonito....

Por fim, os congos fazem uma grande roda, apontando coisas que “nunca vi”, político mudando de partido e a separação do grupo pelo povo pagão que não sabe se unir. Em tom de louvor e desabafo, chega ao final mais um auto popular do Ticumbi. Ao som dos vivas de “Viva São Binidito!”, “Viva a Virgem da Conceição!”, “Viva 2012!” os brincantes quilombolas despedem-se de sua plateia levando seu canto a outras cercanias, gingando pelas estreitas ruas de Conceição da Barra, até findar o dia.

4.1 Ticumbi, a Letra e a Voz

Os versos transcritos anteriormente foram alvo de análises formais e temáticas, a partir das quais serão permitidas discussões quanto à herança cultural múltipla que se articula no interior das comunidades envolvidas na produção cultural do Ticumbi de Conceição da Barra.

A análise tomará por base de organização as nove partes destacadas pela transcrição. Inicialmente serão feitas as considerações formais a partir da estrutura de cada uma das partes do auto popular. Na sequência, serão referenciadas as questões de ordem semântica e ideológica inerentes a cada uma das partes, ao final desse trabalho analítico e descritivo serão estabelecidas conclusões acerca do auto como um todo, tanto pelo seu valor estético quanto cultural e identitário.

A primeira parte da performance possui marcado valor ritual. Trata-se da “Marcha de Rua” ou procissão, que traz a repetição de uma cantiga entoada pelos congos que tem a função de chamar o público, com alegria e pedir a permissão e a bênção para a realização da festa, tendo em vista que é uma homenagem a Nossa Senhora da Conceição, em honra da qual está a Igreja Matriz de Conceição da Barra e na porta da qual os congos cantam seus versos antes de seguir pelas ruas da cidade até chegar à comunidade de São Benedito.

A marcha é composta por uma sextilha que se repete todo o tempo acompanhada pelo canto dos performers e da plateia, ritmada pelo toque dos pandeiros. A métrica dos versos oscila em torno da sonoridade de redondilhas, variando entre 5, 6 e 7 sílabas métricas. Os versos redondilhos eram característicos da literatura oral no medievo, de extensão mais curta e com o apoio das rimas e da musicalidade, inclusive pelo toque de instrumentos, o que auxilia na repetição e na memória.

A estrutura da estrofe é marcada pelo uso anafórico de palavras que, no transcorrer dos versos se organizam de forma paralelística, como por exemplo nos versos: “O **ano inteiro**, o **ano inteiro** / cantei para Conceição / Cantei o **ano inteiro**”. Tal estrutura contribui não só para a memória dos brincantes, mas para o acompanhamento da audiência, que participa ativamente desse momento inicial da performance.

A segunda parte, chamada de “Marcha de Entrada”, serve de apresentação dos congos à plateia e introdução dos personagens da dramatização. Ocorre na manhã do

primeiro dia do ano. Também é de curta duração e marcada pelo som da viola edos pandeiros, bem como pela coreografia dos brincantes.

É composta por três estrofes, sendo estas formadas por quartetos. São 12 versos que recorrem às redondilhas como forma de organização métrica. O primeiro quarteto é composto em redondilhas menores e os dois últimos, em redondilhas maiores. O metro mais curto dá mais movimento e rapidez à enunciação das cantigas, conferindo agilidade ao bailado e aos versos.

Quanto à organização rímica, o que se observa é a repetição de palavras e expressões que se organizam em estrutura paralelística e anafórica. Na repetição da cantiga, se articula o uso de estribilho, como nos versos “Meu São Binidito / Botou casa cheia.”

O uso da anáfora nesse momento está diretamente articulado à ênfase na religiosidade e na fé, não só pela referência direta a São Benedito, mas também pela metáfora estabelecida com os versos da terceira estrofe “Pois é da primeira rosa / que nasceu essa roseira”. A ideia de florescer e frutificar adequa-se à ideia de expansão e afirmação da fé, objetivo dos autos de caráter religioso que recorrem à estrutura performática como meio de veiculação da fé desde a Idade Média e, no Brasil, com o processo de colonização e evangelização.

Na segunda estrofe, é possível observar a estrutura monorrímica mesclada a versos brancos, presente nos versos “Cheira flor de laranjeira / É a nossa padroeira”, padrão que se repete no verso da terceira estrofe “que nasceu essa roseira.” As flores referenciadas aqui podem também ser entendidas em seu uso metafórico e lírico, como indicadoras da transcendência e da fé que reveste a performance ritual do Ticumbi.

A terceira parte é composta pela chegada do Rei de Congo e já apresenta uma estrutura mais complexa em termos de organização de estrofes, métrica e rimas. No total, há 32 estrofes, sendo a maioria delas, 21, organizada sob a forma de quartetos.

As estrofes que fogem a essa estrutura, em geral oscilam de 5 a 7 versos. No entanto, há partes dialogadas entre o rei e seu secretário, que foram consideradas como dísticos, uma vez que compõem, pela repetição ao longo não só dessa parte, mas de quase toda a dramatização, um estribilho.

Como momento preparatório para a guerra, há uma parte que representa a reza do Rei de Congo para abençoar a jornada de seu secretário. Nesse momento, alternam-se tercetos, quartetos e quintilhas.

Ao todo, são compostos 122 versos, com predomínio, mais uma vez dos versos heptassílabos. A métrica em redondilho não é regular em todos os versos, mas apresenta como quase totalidade da composição versos hexassílabos e octossílabos.

A alternância métrica próxima aos redondilhos maiores condiz com a produção em estilo oral e a variabilidade sonora decorrente do processo de transcrição dos versos e da característica marcante da performance de enunciação marcada pelo improviso, de modo que não é possível estabelecer com rigor o uso da medida medieval, mas são os heptassílabos que de fato marcam a sonoridade da performance.

Quanto ao esquema rímico, apresenta-se como o mais elaborado de todo o auto. Em geral, são apresentados versos monorrimos, dispostos alternativamente com versos brancos nas estrofes de um a nove, como, por exemplo, se processa nos versos: “Licença, senhor paciência! / Eu peço que a excelência o povo cala / Enquanto o Rei de Congo / Chega nesta praça e fala!”

A cada estrofe, o padrão monorrímico é alterado. A partir da nona estrofe, começa a se desenhar um novo padrão rímico, mais complexo e com o uso de versos de volta. Esse padrão será reproduzido nas estrofes de 10 a 32.

Além do estribilho “Sacretário, sacretário / Rei senhor, para que chamaste?”, são encontrados versos paralelísticos, como os encontrados na 10ª e 11ª estrofes, “Uma missa de madrugada / hoje eu vou mandar dizer. // Uma missa de madrugada / é uma missa preciosa”, e na 11ª e 13ª estrofes, “E antes de romper o dia / nasceu nosso redentor (...) Bem-vindos ao nascimento / antes de nascer o dia”.

Outro exemplo de versos que recorrem à estrutura paralelística para construir um jogo anafórico com as palavras e, desse modo, dar ênfase e dramaticidade é encontrado no início da 20ª estrofe, com os versos “Eu já vivo tão **cansado** / e **cansado** eu vivo aflito”, que indicam a situação de desalento do Rei de Congo no momento de sua chegada.

A partir da 20ª estrofe, o padrão modifica-se novamente, em um padrão que seguirá até a 26ª estrofe. A partir da estrofe de número 20 é possível perceber a utilização do verso de volta. Versos de volta são aqueles que repetem a rima, geralmente

do refrão, no último verso das estrofes. Essa estrutura remete à canção popular arábigo-andaluz de fins do século IX, influenciada pela forma do zéjel, conforme abordado anteriormente, no capítulo referente à literatura oral.

Nesse interregno, há emprego da volta unissonante, que se repete em todas as estrofes, sendo estes os únicos versos rimados no texto, trazendo um arremate sonoro para as estrofes. Na maioria dos casos, a identidade monorrima dos versos de volta se estabelece no último verso das estrofes. Não se trata de uma reprodução clara de zéjel, mas de uma variedade zejelesca que afetou a produção lírica da Europa peninsular e que ainda encontra ecos na literatura oral contemporânea.

Os versos de volta encontrados nessas estrofes são: “Ao lado do violeiro / (...) e a resposta veio ligeiro / (...) Gananciosos e caloteiros / (...) mas educam o mundo inteiro / (...) para educar nossos herdeiros / (...) e perto do violeiro / (...) seu descanso verdadeiro.”

Com relação aos versos rimados em “caloteiros” e “herdeiros”, vale registrar que, na expressão oral, a desinência de gênero é ocultada, fazendo-se a rima a partir do som “-eiro”, como nos demais versos.

Nos últimos quatro quartetos, a identidade sonora é feita a partir do som “-ia”, sendo empregadas não só formas monorrimas entre estrofes, mas também repetições da rima no interior da própria estrofe, tanto de forma alternada quanto emparelhada, como se observa, por exemplo, na 28ª estrofe: “Nesse baile sacristia, / Todo cheio de alegria, / Vamos começar com / Uma linda melodia”.

Na estrofe de número 29 há, além do verso de volta, respeitando o modelo que se processa em potras estrofes, também a inclusão de um par de rimas paralelas que fogem aos padrões empregados em outras estrofes: “Os congos dançando / cantando e encantando”, construindo identidade sonora tanto externa quanto internamente aos versos. Vale destacar, também, o efeito poético criado pelo jogo de palavras nesses dois versos.

Esse é o momento de apresentação dos personagens, e de sua caracterização a partir de suas identidades culturais forjadas no passado africano e delimitando um dos pontos da híbrida formação cultural das comunidades. Logo na segunda estrofe é apresentado o protagonista da história, a partir de sua condição geográfica.

O texto “Me vala valoroso Rei de Congo / Rei de Congo assim chamado, / Que foi rei em Costa d’África / E que em Guiné foi apresentado” localiza o antigo Império do Congo na costa africana e seu contato aberto para o Atlântico. A referência à Guiné pode ser metonimicamente interpretada como a região do Golfo da Guiné e indicação da diáspora Atlântica.

Como valor de reconhecimento identitário, a terceira estrofe carrega em si o valor da tradicionalidade, da ancestralidade e da soberania. Representada pelos versos: “Que vós sois o Rei mais velho / e de grande soberania.”

Outro fator que chama a atenção para o caráter identitário e o reconhecimento do grupo se enuncia nos versos “Pra nós chegar com nossa gente / pra festejar São Binidito”, demonstrando sentimento de pertença e fé. Desde esse ponto, se evidencia o motivo de ser do auto: homenagear São Binidito e, estrofes depois, de evidenciará o motivo da disputa entre os reis: o direito de rezar uma missa em sua homenagem, indicado por verso que se articula anaforicamente, a fim de indicar sua importância: “Uma missa de madrugada / hoje vou mandar dizer”.

A adoração do menino Jesus será indicada em diferentes momentos da encenação, sua referência nas estrofes seguintes demonstra a forte religiosidade e a tradição de procissões e festas populares realizadas em ocasião dos festejos de Natal. “Uma missa de madrugada / É uma missa preciosa, / Foi quando o ventre sagrado / Teve Deus salustriado // Nossa Virgem tão formosa, / Em hora regenerou / E antes de romper o dia / Nasceu nosso redentor. // Nos ajoelhamos meu sacretário / e rezamos José e Maria. / Bem vindos ao nascimento / antes de nascer o dia”.

A tradição do Ticumbi está vinculada ao ciclo natalino, uma vez que a liberdade de festejo aos escravos estava condicionada a ocasiões de festividades católicas em que se concediam pequenos momentos de alegria e liberdade aos escravos.

No momento da reza do Rei de Congo, é interessante observar a percepção geográfica por parte das comunidades de Sapê do Norte, as quais não se pautam em limites políticos, mas culturais, refazendo o mapa das antigas fazendas escravocratas que seguiam por território baiano, conforme exemplifica o verso: “Que varre o santo Nordeste”.

Segundo Oliveira (2008: 15):

O intercâmbio cultural com o sul da Bahia deixa transparecer que

estamos diante de um sítio e de uma territorialidade cultural mais ampla do que imaginávamos antes, pois segundo a memória dos entrevistados acerca das referências culturais, sobretudo no que se refere aos trabalhos da mesa de santo, alguns de seus ancestrais, desde o tempo do cativo, teriam vindo do sul da Bahia, sobretudo de Nova Viçosa e Nazaré das Farinhas (localizada no Recôncavo baiano). (...) Outra conexão cultural com a Bahia, relacionada às anteriores, advém dos usos ritualísticos do dendê nos trabalhos com o santo e no seu emprego no preparo de gêneros alimentícios.

Uma última conexão com o sul da Bahia a ser mencionada aqui se deve a um fato histórico relativo à introdução e à adoção da devoção e da festa para São Benedito entre os descendentes dos africanos na Bahia desde o período da escravidão.

É no discurso entre os reis e seus secretários que surgirá outro elemento interessante a da percepção cultural e hierárquica dos personagens: o uso da palavra “vansalo” para fazer referência à relação entre o rei e seu secretário. Tal palavra vem carregada de significado. Primeiramente, é possível reconhecer elementos das cortes imperiais congolezas que em muito se assemelhavam à organização de reinados e de vassalagem da Europa medieval. No entanto, historiadores como Elikia M'Bokolo são contrários a esse paralelo, que traduz uma transposição do imaginário europeu para a análise da história do continente africano, não favorecendo o protagonismo das fontes africanas no processo de entendimento histórico do continente.

Esse momento da encenação é marcado também pelo som de aliterações, presentes em versos que se repetem ao longo da cena de forma paralelística ou compondo estribilho: “Sacretário, Sacretário! / Rei Senhor, para que chamaste? / (...) Sim, senhor, senhor meu Rei.” Nessa relação de vassalagem e cortesia estabelecida entre o rei e o secretário tem início um dos momentos mais indicadores do caráter de denúncia e resistência que a literatura oral pode assumir.

O caráter de resistência inerente à oralidade é tecido de maneira evidente a partir do diálogo entre o Rei de Congo e seu Secretário, conferindo à performance o significado de “jornal cantado”. Esse olhar de denúncia para com a sociedade em que estão inseridos os personagens segue pelas próximas partes da dramatização, efetivando-se até o momento das guerras, em diferentes versos.

A crítica começa a ser tecida por meio de uma relação metonímica expressa pela busca de uma cadeira. O contexto, no entanto, indica que se trata de muito mais do que

um objeto decorativo. Metaforicamente, a cadeira representa a busca por um lugar, uma trégua, um descanso, uma segurança.

A relação despertada metonimicamente pela cadeira-lugar, cadeira-lar, diz muito sobre as lutas das comunidades pelo reconhecimento de direitos, como o direito à posse de terra, o direito de moradia na região de onde compartilham a tradicionalidade e a forte relação com a terra e seus ancestrais.

A referência à cadeira tem início na estrofe 20, com os versos “Não achamos um assento de cadeira / pra nós se descansar” e segue até a estrofe 26, encerrado o ciclo eufemicamente, com os versos “Meu Reis pode se descansar / seu descanso derradeiro”. Encontrado seu lugar, o rei poderia morrer em sua terra e nela proceder ao ciclo de encontro com seus ancestrais.

As estrofes 20 a 32, por sinal, apontarão diversas críticas relacionadas ao cotidiano da comunidade, apontando problemas não só de ordem local, mas também nacional, o que faz com que o Ticumbi assuma a dimensão de um jornal cantado, que expõe simbólica e esteticamente as problemáticas enfrentadas pelas comunidades quilombolas e por muitos brasileiros.

O questionamento acerca da cadeira permite o debate sobre aqueles que poderiam fornecer-lhes a autonomia e o encontro de seu lugar. A busca começa pelo governo, que constitucionalmente deveria garantir-lhes os direitos mínimos de moradia, saúde, educação e respeito ao patrimônio cultural de que são guardiões.

No entanto, a resposta vem de negações e consciência dos problemas que assolam o cotidiano de todos os brasileiros: a corrupção, conforme evidenciam os versos: Mandeí pedir no Palácio do Planalto / E a resposta veio ligeiro. / Dizendo que lá têm muitas, / Pra aqueles que lá nasceram. / Que as que têm, tão ocupadas, / Por mentirosos, corruptos, / Gananciosos e caloteiros.” Mais do que crítica ao comportamento indevido dos políticos, o que se observa é um testemunho da descrença de que o governo pode garantir uma condição digna de vida a sua população.

Os versos a seguir seguem a linha da denúncia, dessa vez, no que se refere ao trabalho das professoras. Denunciam as dificuldades, caracterizando-as como uma “classe tão sofrida”, que enfrentam diversos obstáculos diariamente, como “vai pra beira da estrada / pra tentar uma carona”, enfrentam dupla jornada, “Cuidam bem de seus maridos”, mas perseveram “pra educar nossos herdeiros”. O reconhecimento ao

nobre ofício vem da consciência de que sem os professores ninguém ocuparia os cargos de prestígio que assumem na sociedade, por exemplo, “padre, pastor, prefeito / presidente e outros governos”.

Vale destacar, ainda atrelada à metonímica “cadeira”, que se não são os governantes que lhes concedem um lugar para se fixar e descansar, é na escola e na educação que eles encontram instrumentos para tal: “Então mandei ver na escola / e logo me atenderam”. A crença no potencial da educação como agente transformador da realidade social é compartilhada pela audiência, que os aplaude veementemente após a afirmativa.

Assentado em seu lugar e referenciado pela sacralidade do “baile de sacristia”, o Rei observa seu secretário convocando os congos e toda a gente “gandé” (referente a criança, brincadeira), em uma identidade cultural estabelecida pelo passado africano comum expresso em língua banto, para a alegre festa e apresentando outros elementos de resistência, pedindo o fim da violência e denunciando a existência de casos de pedofilia, o que se deseja para todos é a paz. São Benedito não só é louvado, mas em sua honra surge o clamor para o perdão dos erros cometidos.

A língua banto se configura como elemento formador da identidade e como fator de reconhecimento e orgulho das matrizes africanas de sua cultura.

A quarta parte é dedicada aos congos, que tomam parte do baile da sacristia em louvor a São Benedito. Esse momento é dedicado ao louvor, ao pedido de proteção, ao perdão e ao desejo de melhorar as condições de vida.

Expressas na forma de coro, as estrofes são acompanhadas por instrumentos musicais. Dos 49 versos que compõem as danças preparatórias para a guerra que se anunciará posteriormente, 14 são redondilhas maiores, oito deles são octossílabos, e apenas um hexassílabo. Juntos compõem quase metade dos versos em uma vocalidade semelhante às demais partes da composição.

De caráter heterogêneo, as cantigas da dança preparatória são mais irregulares metricamente, tendo em vista que apresentam dez versos com apenas quatro sílabas métricas e, em oposição, outros quinze versos que possuem nove ou mais sílabas métricas.

A musicalidade das cantigas fica a cargo essencialmente do toque dos pandeiros, uma vez que há poucas rimas externas. No entanto, o recurso da aliteração é encontrado

nas estrofes, de modo a trazer musicalidade para os versos, como se observa em: “São Binidito vem cá depressa / vem ver seu mundo como é que vai” e “São Binidito quer assim, / vai ser assim que tem que ser”, em que destacam os sons das consoantes “v” e “s”. A aliteração é um recurso de grande valia para a literatura oral e encontrada em diversas formas de produção cultural performáticas.

O dístico assinalado anteriormente, “São Binidito vem cá depressa / vem ver seu mundo como é que vai”, antecipa o tom de denúncia que se seguirá, constitui-se como um pedido de ajuda diante das mudanças que assolam o mundo, mas afirmam que algo permanece, a fé no santo, que os reúne em torno dos festejos e louvores em sua homenagem.

Outro verso que contribui para a coesão textual, gerando uma espécie de anticlímax com relação à denúncia que se segue e a guerra que será travada, é encontrado no fragmento “Quando acabar meu canto / vai estar sabendo”. Nesse momento, gera-se uma expectativa da plateia diante do que será revelado posteriormente, sendo observada a função catafórica do texto.

A estrofe “Deus me ajude que eu vai com tuta / eu quero que vai com tuta” traz duas possibilidades de interpretação. Na definição banto da palavra, será a indicação de que Deus está como os pobres, os menos favorecidos. No entanto, se tomado o significado *cokwe*, a palavra “tuta” poderia ser tomada metaforicamente, como um rato indicando os traidores do grupo, aqueles que desertam e quebram a união da comunidade, conforme será denunciando posteriormente. Independente do lado em que estão, é solicitada a proteção Divina.

O tom de denúncia aparece intimamente relacionado à realidade do grupo, não só antecipado pelo uso de vocábulo banto, mas também por uma reflexão inerente ao cotidiano da comunidade. O tom de desabafo fica evidente em versos como “Nós viemos lhe contar / de como nós estamos passando” e que lhes sucede é o perigo da separação do grupo. Os versos “Meu devoto, você tem que ter união”, representando a voz de São Benedito, e “Ele não gosta de ver / a nossa separação” são indicativos dessa situação.

A separação do grupo é um perigo real. Não só os versos do Ticumbi atestam tal fato, mas também o testemunho da senhora Natalina Florentino dos Santos, registrado nos estudos de Oliveira (2008: 21): “Só que a metade das casas aí pra frente é tudo

crente, aí eles não quer receber mais São Benedito. Aí eu recebo, porque eu não vou deixar ele nunca, porque eu não posso, porque já é nossa tradição. Eles quer acabar...”.

A fé, como ponto de união, e o valor ritualístico da performance do Ticumbi são confirmados pela função dêitica dos versos “Agora vem / tão vendo ele?”. A referência temporal do “agora” localiza o momento da performance e ressalta sua importância em termos físicos, pela comunhão com a plateia; e simbólicos, pela crença de que durante o louvor e a dramatização suas preces serão ouvidas e a comunidade, abençoada.

A seguir, desenvolve-se a apresentação das embaixadas, que intercalada ao canto dos congos, traz mais um momento de encenação dos reis e de seus secretários, quando pela primeira vez entra em cena o Rei de Bamba e seu secretário. Essa é a parte mais extensa da dramatização e apresenta os momentos de maior tensão textual, o que se expressará pelo uso regular de antíteses e paradoxos, por exemplo.

Esse momento do auto é constituído por 338 versos, distribuídos em 56 estrofes, de formação irregular, seguindo o fluxo discursivo do embate travado entre os Reis de Congo e Bamba e seus secretários. Outro fator que contribui para a irregularidade estrófica dessa parte do texto é a mudança constante entre os interlocutores em cena.

A irregularidade não é apenas estrófica, mas também métrica. Como padrão desenvolvido até então, tem-se o predomínio de versos heptassílabos, sendo 149 redondilhas maiores dispostas no texto. Os metros de maior representatividade após os heptassílabos são os octossílabos, com 79 versos, e os hexassílabos, com 35. A métrica mais extensa, composta por versos de 9 a 12 sílabas compreendem 49 referências nas embaixadas.

Como marca da oralidade na dramatização, é possível observar a finalização dos versos efetivada predominantemente com palavras oxítonas, auxiliando na marcação do ritmo, uma vez que nesse momento não há o acompanhamento com instrumentos musicais.

O uso do refrão em redondilha maior volta a aparecer, com os versos “Sacretário, sacretário! / Rei senhor, para que chamaste” sendo utilizados tanto pelo Rei de Congo quanto pelo Rei de Bamba e seus respectivos secretários.

O tom discursivo é mais acirrado, envolvendo diálogos mais travados, com maior ênfase nos desafios e na estrutura de enfrentamento decorrente de uma guerra verbal estabelecida entre os reis e os secretários nesse momento da dramatização.

Em decorrência, a sonoridade das embaixadas é mais lenta e marcada por versos mais longos e as pausas mais acentuadas, evidenciando que a cadência regular do ritmo das estrofes deixa de existir nesse momento. Quanto às rimas, não ocorrem regularmente em todas as estrofes, sendo utilizadas em 39 das 56. Em geral, apresentam-se de forma unissonante em cada uma das estrofes em que aparecem, sendo, no entanto, mescladas a versos brancos e, em alguns poucos casos, dispostas de maneira alternada com um segundo par sonoro.

Nesse último caso, a mescla de sons ocorre em função de versos paralelísticos, como nas estrofes: “Justo, senhor meu rei / agora mesmo irei lá / e eu sou seu vansalo / e o senhor, meu rei / e o Reis de Bamba vai ver / o quanto ele vai pagar, se acaso não respeitar / as ordens do grande rei” e “Uma resposta? / Uma resposta vou mandar! / Então se você quer me interrogar / eu lhe interrogo também.”

Também é possível citar como recurso sonoro o uso de aliteraões, como na estrofe “Ele nem se emocionou, / vai pros seu rancho imaginar / a vergonha que tu passou / há muito não se passava”, nesse caso, a partir da sonoridade em /s/, mas também articulada em outras estrofes a partir de outras consoantes, como “m”; além de assonância em “e” e “i”.

Auxiliam na marcação desse discurso travado, o surgimento de outros versos paralelísticos, comoos que marcam o discurso do Rei de Congo destinado ao Secretário do Rei de Bamba: “Vansalo de Reis de Bamba”, e os que vêm da voz do secretário “Ô povo devoto”. Esses dois versos são exemplos de vocativos, recurso muito utilizado pela literatura oral para que se consiga a cumplicidade com a plateia.

A função fática se estabelece por meio desses vocativos, sendo fundamental para a manutenção do canal comunicativo com a plateia, parte fundamental do ato performático. Tal recurso é explorado por diversas manifestações da literatura oral e da cultura popular, sendo muito comuns também na produção literária medieval, que recorria aos vocativos e aos versos paralelísticos para cristalizar a teatralidade inerente à cultura do medievo.

As primeiras falas do Rei de Congo e seu Secretário recorrem ao polissíndeto como elemento demarcador do ritmo de suas falas, como demarcam os versos “E eu sou seu vansalo / e o senhor, meu rei / e o Reis de Bamba vai ver” e “Que é ele que o povo

denuncia / (...) que a festa de São Binidito / (...) que se o povo deve festejar / que enquanto meu peito resistir / que essa gloriosa espada clarear”.

Nos dois últimos versos citados, fica evidente outro recurso linguístico que se articulará nesse momento da dramatização: o uso de metonímias. Os elementos definidores do Rei de Congo são o peito e a espada, indicativas de bravura, coragem e força inerentes ao mani Congo. A espada, como insígnia real é empregada em diversos momentos no texto. Posteriormente, seu valor será atrelado à tradicionalidade e à transmissão de poder respeitando a tradição linhageira.

É na voz do Secretário do Rei de Congo que é exemplificada a relação entre poder e tradição de maneira ainda mais evidente:

(...) Meu pai foi o salvador
aí passou para o mestre
e o mestre pra mim passou.

Venceu tantas batalhas
então essa espada é invencível
não tem igual para matar um homem.
A história dessa espada, ele me disse,
Só eu posso lhes contar
Porque ela é de meu pai
Que não tem medo de nada
Ela só vai para o pretendente
Que for como eu (...)

Nesses versos é possível observar o poder investido pela tradição, pela passagem da espada, pela transferência de poder, conforme ocorria na transição de reis no antigo Reino do Congo, organizada por hereditariedade e conforme a tradição linhageira.

Outro elemento que marca fortemente a tensão estabelecida nas embaixadas é o uso de uma relação antitética no decorrer de todo o texto. As antíteses se articulam no intuito de promover o rebaixamento do adversário e a exaltação de si mesmo, em discursos proferidos por ambos os reis.

O eixo de oposições traduz o enfrentamento entre os Rei de Congo e Bamba. A representação do Rei de Bamba de seu secretário é atrelada ao caráter aventureiro,

malandro e valente, marcado por aventuras amorosas (“e dos amores que eu tive”), das quais se orgulham, e pelo poder da força e da violência (caracterizada pela construção anafórica dos sintagmas guerra e morte).

O Rei de Congo e seu secretário, por sua vez, são caracterizados metonimicamente pela palavra espada que, anaforicamente, aparece nove vezes no texto, sempre como representação do poder e da honra do Rei de Congo e de seu Secretário. Daí se anunciam as marcas dos governantes do Congo, o reconhecimento público pelas façanhas guerreiras, pelo fato de ser mais velho e respeitado, pela força da tradição e da hereditariedade associadas à insígnia da espada.

O poder do Rei de Congo, portanto, não se constrói simplesmente com base na força e na violência, mas na autoridade e no poder quase divino que a linhagem e a religiosidade lhe conferem. Como ponto ilustrativo da sacralidade de seu ofício e da importância de lhe render respeito, temos os versos do Rei de Congo “Vansalo de Reis de Bamba, / Você volta e diz pro teu rei / Que essa licença eu não te dou / Porque eu sou o rei mais velho / E que Deus me coroou”.

As antíteses reconhecidas no texto servem para diferenciar os reis, marcar a disputa entre eles, ridicularizar o adversário ou ainda chamar a atenção para o despropósito de se produzir guerras em nome da fé.

Na estrofe proferida pelo Secretário do Rei de Congo o jogo de opostos é utilizado para justificar sua relação de prestígio diante do adversário: “Desocupe o seu barraco / tu sabes que eu vivo só, / porém não ando sozinho / só não te dou uma briga / porque sou muito educado, mas quando voltar para o meu reino, / onde sou muito popular”. Os paradoxos contribuem para a articulação de sentidos, como a ideia de estar só e não estar sozinho, sendo popular; ou ser muito educado, mas estar disposto a brigar. O primeiro verso da estrofe traz a contradição como forma de diminuir o adversário, tendo em vista que o barraco não condiz com a situação da realeza.

Nos versos “Se acaso ele ensimesmar / grandes guerras vão andar / ou há de morrer todos / ou São Binidito adorar”, proferidos pelo Rei de Bamba, diversos elementos se destacam, como o uso poético da linguagem, em “ensimesmar”; a caracterização bélica do Rei de Bamba, pela recorrente referência à palavra “guerra”, bem como o paradoxo da guerra religiosa, que aproxima a adoração ao santo da morte violenta.

Como forma de vitupério e desafio, o Secretário do Rei de Bamba assume a postura atrevida de seu rei e chega diante do Rei de Congo, desafiando-o por meio da antítese “Eu quero saber se o Rei de Congo, / se ele é homem ou se é mulher.”

Na disputa entre os reis, o cômico surge como alternativa, estruturando-se também a partir de antíteses, como na estrofe proferida pelo Secretário do Rei de Congo, em que ele diz: “Encontrei um palácio na frente, / rolava uma festa de Ticumbi, / que é uma coisa boa / na hora do forró / você escolhe a juvenzinha / e eu prefiro as coroa”.

Dos versos enunciados, vê-se a referência ao Ticumbi como um evento festivo, associado metonimicamente a expressões como “forró” e, anteriormente, “arrastar o pé”. Além de ritmos, podem fazer referência também à festa, à reunião das pessoas para dançar. Tais traços indicam também o lado cultural das comunidades, não só pela alegria da homenagem ao santo e pela musicalidade, mas também pela referência ao ritmo e à dança que são conhecidos nacionalmente como característicos da região.

Outro ponto paradoxal diante do contexto bélico enunciado é a exigência de sinais de respeito proferidos pelo Secretário do Rei de Bamba para com o Rei de Congo, no versos “Tire seu chapéu e põe mão”. O momento de respeito será repetido posteriormente, quando o Rei de Congo, na posição de superioridade que a vitória lhe garantiu, vê seu opositor, o Rei de Bamba pedir a seus homens: “Pede licença ao Rei de Congo / para o Impire rezar”, ao que os Congos, em coro, atendem prontamente.

Na sequência, observa-se o uso de relações antitéticas para assinalar a questão da responsabilidade diante dos próprios atos. Na estrofe “Reis Congo, / Se a mulher brigar com você, / Não fica nervoso não, / Se tu ficar nervoso, Só aumenta a confusão. / Sendo rico ou sendo pobre, / Vai ter que pagar pensão / E arrumar dinheiro / Pra sua separação, / Deixando sua casa / Para o Ricardão” esse fato é observado na oposição rico / pobre, independentemente da posição social, todos tem responsabilidade com relação aos próprios atos e, em tom zombeteiro, todos podem ser vitimados pela traição, no caso, do “Ricardão”.

Além disso, enquanto o Secretário do Rei de Bamba referencia seu sucesso com as mulheres (“Hoje eu namoro uma loira, / mas estou de olho na morena”), o Rei de Congo é reconhecido pelo fracasso da traição. A questão da masculinidade também serve de ataque ao Secretário do Rei de Congo, quando o Secretário do Rei de Bamba

afirma: “Foi quando na frente eu encontrei / um vansalo dizendo que era macho, / mas era mandado pelo rei”, em mais um desafio que recorre a ideias paradoxais no intuito de desarticular o oponente.

O tom zombeteiro conduz para o lado cômico da cultura popular assinalado por Bakhtin (1987) e que se faz presente em diversos momentos da embaixada. A herança da tradição cômica popular se faz presente em diversos momentos da representação do Ticumbi de Conceição da Barra, em homenagem a São Benedito. A possibilidade da constituição de um “mundo às avessas” no riso popular da praça pública é de grande importância para a análise dos versos e cantares do Ticumbi.

O rebaixamento do inimigo e a exaltação de si fecham a representação antitética do mundo segundo a visão das partes conflitantes: Congo e Bamba. O momento de desafios declarados entre ambos é o espaço em que essa visão se articula.

O processo de rebaixamento ocorre não só pelo texto, mas também pelos gestos, tanto implícita como explicitamente. Na enunciação, o maldizente utiliza-se da deformação ou ridicularização do corpo do outro, bem como inscrição de gestos explícitos (o corpo físico inscrito no poema) e implícitos (pela maneira como se fala daquele que é alvo do rebaixamento) para construir a teatralidade (XAVIER, MARTINS, 2005).

São vários os elementos que partem de ofensas à ridicularização do corpo e da cultura do adversário, como, por exemplo, os versos “Senhor, muito bem / seu tuta de macumbeiro, / quero longe já daqui”, que pelo implícito do gesto e o tom da enunciação revelam um tom pejorativo quanto à religiosidade do adversário, diminuindo sua importância pelo uso da palavra “tuta” e em oposição à fé católica que se pretende celebrar.

Interessante observar que um dos elementos referenciados como negativos à apresentação dos embaixadores diante dos reis seria não empregar bem as palavras, como indica a estrofe “Eu te apresento o embaixador / Pra dar tua embaixada. / A embaixada que se dá a um rei / É por razão desanuviada / Se você começar a gaguejar / E não falar o que você sente, / No meio dessa população / Tu tomas um ganho de espada”, proferida pelo Secretário do Rei de Congo. Ressalta-se aqui, sobretudo, o valor do domínio da linguagem, que deve ser clara, “desanuviada” (como explica de maneira lírica o secretário), para que se faça entender pela audiência e pelo Rei. Tal relação pode

ser ampliada para todo o ato performático, que tem com instrumento a palavra enunciada. Nela, não se pode gaguejar.

Nessa estrofe, ainda é interessante observar a articulação rímica, que escapa à unidade apenas no final dos versos monorrimos, mas se articula em uma estrutura encadeada, interna e externa, a partir das palavras “razão” e “população”, marcando a preocupação com a musicalidade da composição. A estrutura anafórica da estrofe também contribui para a articulação do ritmo e da memória.

As figuras de linguagem são extremamente importantes para a composição das imagens mentais em uma performance que não conta com aparatos cênicos em abundância para representar o espaço e garantir, assim a narratividade. Desse modo, metáforas, comparações e hipérboles são recorrentemente utilizadas.

Na estrofe “Eu vim de muito longe / E não vim à toa, / Atravessei rio e oceano, / Não precisei de nenhuma canoa”, a metáfora do rio e oceano servem não só para localizar a plateia quanto ao deslocamento e a jornada enfrentada pelo Secretário do Rei de Bamba no intuito de proferir sua embaixada diante do Rei de Congo. Esse é o momento de remeter a uma travessia mais distante no espaço, no tempo e na memória: a diáspora Atlântica, da qual os quilombolas são herdeiros. As metáforas trazem à tona marcas de um passado que não se cala, que ressurge nas vagas do tempo cíclico e performático, como testemunho, tradição e signo de consciência e resistência.

No entanto, o que é assinalado é a travessia, é a troca, o processo de contato com outras culturas africanas e posteriormente americanas, formadoras de uma identidade plural. Gilroy (2001: 357) afirma a importância de “atribuir igual importância a raízes e rotas”, rompendo binarismos que não contribuem para a percepção crítica da história. É necessário, assim preocupar-se “mais com os fluxos, as trocas e os elementos intermediários que podem colocar em questão o próprio desejo de ser centrado”.

Ainda no plano metafórico da travessia, a água ocupa lugar simbólico de destaque. A água é destacada por Creus (2004) como metáfora da viagem ao invisível, especialmente para o mundo dos antepassados. No contexto de duelo entre reis, a referência à viagem ao mundo dos antepassados impõe-se também como discurso de autoridade e legitimação do poder a partir da tradição linhageira e da sabedoria dos antigos.

O autor também indica o espelho como veículo de trânsito entre o mundo dos vivos e o dos mortos, propiciando uma “doble vista” e permitindo a comunicação com o invisível. O espelho faz parte da ornamentação dos Ticumbis. Fica diante da ropupa de reis e secretários e na parte dianteira do chapéu dos congos.

Na perspectiva das associações imagéticas e subjetivas, as comparações dos personagens com animais transportam o ouvinte para críticas e o rebaixamento do corpo. Há duas comparações feitas pelo Rei de Bamba, confirmando seu caráter mais atrevido, e destinadas ao Secretário do Rei de Bamba. A estrofe diz:

Então, eu estava cantando a cidade azul,
Quando você me apareceu
Como a espécie de urubu (...)
E calça de couro cru.
(...)
Você estava me pedindo
Pra eu contar uma fé:
Então, eu fui fazer a caçada
Na mata do sergipano,
Eu corri 60 léguas
Atrás de um tucano,
Eu perdi minha espingarda,
Fui achar depois de um ano
Com a coroa enferrujada
E três abelhas no cano.
Três abelhas são coisas de admirar,
“Fulorão” como a sua, a outra sarará.
Tirei 200 litros de mel
Que você ia “saborá”
Se você não acreditar,
Até hoje tem mel para lá.

Nessas duas estrofes, os animais são utilizados, quando comparados ao adversário, para representar o grotesco ou o baixo do corpo. O urubu vem associado à ave de rapina e que se alimenta de elementos em decomposição, dando ao Secretário do Rei de Congo um aspecto de podridão “como a espécie de urubu”. A segunda comparação remete a um comportamento de desequilíbrio e ausência de razão, pautado

pela fúria, sendo o maldizente um crítico, que rebaixa seu opositor em: “Fulorão como a sua” (conforme apontado anteriormente, o vocábulo “fulorão” indica “enfurecido, irritado”).

Nos desafios, enquanto as comparações são utilizadas para assinalar o mal dito, o grotesco, as hipérboles são utilizadas para a exaltação do locutor, de modo intenso e desproporcional. No eixo das oposições que estrutura toda a encenação das embaixadas, as hipérboles são uma eficaz estratégia discursiva para autopropaganda do desafiante.

Como elemento caracterizador das narrativas populares, a hipérbole contribui para a edificação do universo fantástico. Segundo Todorov (2006, pp. 150-151):

O fantástico implica pois uma *integração* do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção *ambígua* que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem.

A função do fantástico se adequa à performance do Ticumbi, uma vez que aborda temas que são tabus para a sociedade (como escravidão e preconceito) a partir da perspectiva ficcional, invertida, insólita (liberdade e união), rompendo com paradigmas de representação do real e transgredindo suas leis.

A estrofe transcrita anteriormente é exemplar do uso da hipérbole em ruptura com a realidade, construindo-se como arma para intimidar o inimigo. São elucidativos os versos “Eu corri 60 léguas” e “Tirei 200 litros de mel”. A hipérbole também é usada pelo Secretário do Rei de Congo, ao metaforizar seu poder pelo poder de sua espada: “Então essa espada é invencível / (...) Por que ela é de meu pai / que não tem medo de nada”.

Na voz do Rei de Congo, a hipérbole mais uma vez é utilizada como forma de exaltar os feitos guerreiros, no entanto, está intimamente relacionada à sacralidade de seu ofício e ao fator legitimador de seu poder. A estrofe a seguir é representativa da união entre poder e sacralidade constituída a partir de hipérbole legitimadora e intimidadora discursivamente:

Quando chegou o anjo da guarda,
Pedi que eu me levantasse,
Que era hora de brigar.
Com o aviso do anjo da guarda

Eu me levantei,
Peguei a minha espada.
Jogando de lado a lado
No meio de quem estava dormindo
Ou quem estava acordado,
Só via cabeça rolando
e corpo caindo de lado.

A união dos feitos guerreiros ao caráter hiperbólico de ações heroicas protagonizado pelo Rei de Congo, com a proteção do anjo da guarda remonta à caracterização do herói épico, que conta com o auxílio das divindades para alcançar seu objetivo.

A cena aqui é de extrema violência associada à religião, trazendo a conotação de uma guerra santa que encontra na fé a prerrogativa para a violência. Outros versos que remontam à tradição guerreira da cristandade são encontrados logo no início a embaixada, proferido pelo Rei de Congo e destinados a seu Secretário: “Do glorioso São Binidito / Deve ser a sua guia / E toda sua cruzada”.

A morte decorrente das cenas de violência pode, ainda, ser relacionada a seu aspecto sacrificial. Morrer pelo rei, morrer em honra a um santo representam força vital e transcendência. A morte, nesse contexto, tende à imortalidade. Segundo Leite (1996):

Após o fim da existência visível, é ele que propõe a imortalidade do ser humano, pois volta a fazer parte da comunidade através dos recém-nascidos da mesma família ou insere-se na massa de antepassados privativa do grupo social a que pertence, daí nascendo a figura do ancestral, com a qual a sociedade mantém relações privilegiadas. Deve ser ressaltado que também neste caso a sociedade possui consciência ótima das potencialidades e características desse elemento vital, o que lhe permite interferir em sua progressão e, conseqüentemente, no desenvolvimento da personalidade.

Vida e morte estão intrinsecamente ligadas, por meio da força vital da ancestralidade. No auto, portanto, violência e morte podem também ser interpretados como elementos orgânicos da tradição cultural africana.

Motivadora da disputa, à religiosidade também é imputada a função de proteção e apoio, de modo que os atos de violência associados à constituição do poder são engendrados pela fé e nela encontram seu suporte e propulsor. A associação entre fé,

poder e violência se explicita em expressões como “cabeças rolando”, “cabeça voar” e “cabeça no joelho”, atreladas a disputas religiosas e feitos guerreiros.

A violência relacionada ao Reino do Congo, no entanto, se constitui como signo de poder e fé, já quando atrelada à imagem do Rei de Bamba, surge como provocação e ameaça de guerra e morte a seu opositor. Mais uma vez, o eixo de contradições se acirra, tendo em vista que, para o primeiro rei, a violência é autorizada pelo poder da espada, o apoio da fé e a finalidade sempre coletiva, em nome de seu povo, enquanto para o Rei de Bamba, essa violência diz respeito ao temperamento inerentemente agressivo desse rei.

De modo geral, as embaixadas trazem para o espetáculo o momento em que o cômico e o satírico se articulam em cena a partir dos desafios e vitupérios entre Congos e Bambas. O riso é provocado pela exposição da carceres baixos do corpo e pelo rebaixamento físico e intelectual do adversário, comungando com a plateia do humor popular, o riso da praça pública, conforme afirmava Bakhtin (1993).

Os desafios são o momento destinado a esse propósito, quando, após sua apresentação e o reconhecimento de sua autoridade, o Secretário do Rei de Congo desafia o Rei de Bamba, fazendo-lhe perguntas que ele não terá como responder: “Qual foi o dia e a hora / Que o Brasil foi descoberto / Se foi de noite ou foi de dia / E qual foi o horário dela / Qual é a fundura do mar / Onde está o fundo dela / Da onde é que o tempo vem / Qual é a estrela maior / Que tem lá no universo / E para chegar até a lua / Qual é o caminho mais certo”.

Para terminar seu desafio, o Secretário do Rei de Congo ameaça o Rei de Bamba com sua espada e reclama de seu cheiro (“E você cheira é mal!”), levando o público ao riso. Aqui é possível observar o caráter satírico, ao vituperar e depreciar a figura do Rei de Bamba. No entanto, pelo tom debochado com que profere as perguntas, o Secretário do Rei de Congo estabelece também o tom cômico, risível, que conduz todo o público ao riso popular.

A estrutura de desafio e humor continua, mas na voz do Rei de Bamba: “Então, se você quer me interrogar, / eu lhe interrogo também”, que tem seu caráter atrevido reconhecido por outras obras, como a de Bernadette Lyra (1981). Esse atrevimento está relacionado à disputa tradicional entre reis africanos. É notável o fato de que o desafio não se resolve pela resposta, mas por novas perguntas e pelo autoelogio, corroborando o

“atrevimento” do rei pagão.

No momento em que o Secretário do Rei de Congo é chamado de “tuta de macumbeiro”, o público compartilha o riso, um riso libertador, apesar de toda a história de luta, sofrimento e precariedade pela qual passa a comunidade ao longo do ano. Como assinala Bakhtin, a referência ao baixo corporal depreciado (“Peito virado com alma de chinelo / Um olho encarnado / O outro muito amarelo”) do Secretário e, anteriormente, do Rei de Bamba, imprime uma ligação forte com a terra, que se transmuta em símbolo de absorção e renovação. Nesse sentido, se professa não só a fé em São Benedito, mas em um devir melhor e mais justo, manifestos em várias partes da dramatização.

Bakhtin analisa a terra como aspecto ritual ambivalente, ao mesmo tempo “túmulo” e “ventre”, “morte” e “vida”. No Ticumbi, essa ambivalência se confirma, a terra é espaço de luta, expropriação e morte, mas é também espaço de resistência e sobrevivência de comunidades que têm na sua terra uma fonte de alimento físico e cultural.

Na natureza complexa do riso popular, alguns aspectos apontados por Bakhtin são facilmente observados durante a performance cultural do Ticumbi, como o riso festivo, universal, jocoso, um patrimônio do povo, um riso ambivalente que nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

Nesse momento, por fim, cabem as palavras de Bakhtin (1993:169):

Independentemente de sua função prática [os elementos próprios da praça pública], oferecem todo o aspecto único não oficial do mundo, tanto pelo tom (riso) como por seu objeto (o “baixo” material e corporal). Ligam-se todos à alegre matéria do mundo, ao que nasce, morre, dá a vida, é devorado e devora, mas que definitivamente cresce e se multiplica sempre, torna-se cada vez maior, melhor e abundante. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o túmulo, seio materno, o passado que foge e o presente que chega; é a encadernação do devir.

Diante do impasse simbólico e verbal marcado por tensão e agressividade, as embaixadas conduzem à guerra. A parte do auto destinada à guerra é mais curta em termos de texto e mais intensa em termos de coreografia e musicalidade. A ação, nesse momento, coreografando movimentos de guerra e sendo mais eficaz no discurso performático do que as falas.

Ao todo são 12 estrofes, sendo a maioria composta em dísticos, tercetos e quartetos. O tamanho das estrofes, o número total delas, bem como a métrica, marcam a diminuição da fala em prol da ação e a velocidade do diálogo e o movimento da interlocução constante, evidenciando a disputa discursiva travada.

A guerra é constituída por 40 versos, sendo a maioria (12) heptassílabos, seguidos de nove versos octassílabos e quatro hexassílabos. Constam, ainda, versos dissílabos, trissílabos e cinco redondilhas menores. Os versos com mais de nove sílabas são apenas cinco.

Nesse momento da dramatização, estão em cena os reis, em diálogo, e os congos, em coro. O coro é o responsável pela chamada “guerra sem travar”, em que o canto e o toque pesado dos pandeiros denotam um tom fúnebre, coreografando o presságio da morte.

O coro é responsável pelo anúncio da guerra e pelo presságio da morte, inserindo o público no cenário que se descortina. Conforme abordado no Capítulo 2, a importância do coro no teatro grego era de tal importância, que deveria ser considerado como um dos atores, o que ocorre no Ticumbi por intermédio dos congos. O prenúncio da derrota é destinado ao rei de Bamba, em uma prerrogativa para que abandonasse a intenção bélica.

Como recurso sonoro, as rimas não estão presentes em todas as estrofes, mas tendem a um padrão monorrímico na maioria daquelas em que ocorre. Além das rimas externas, é possível encontrar assonâncias e a relação anafórica estabelecida pela palavra “guerra”, que ocorre 11 vezes nessa parte da performance. Sua função é demarcar a temática dessa parte do auto, amarrar a estrutura discursiva como amparo à memória e enfatizar o tom violento desse momento.

Em diversas estrofes, o vocábulo está associado à violência decorrente do ato, sendo encontradas as relações causais por meio dos versos “Oi guerra / os teus soldados / vão morrer na sua mão”, “Para que tanta guerra? / quero ver sangue derramado”. A imagem da violência, intensificada pelo canto do coro faz com que o Rei de Bamba estenda a mão ao adversário e tome-o por irmão.

A palavra “irmão” é emblemática no momento da rendição, conforme indicam os versos “Ô irmão, isso não é ora de guerra não, / te dou minha mão como amigo e como irmão”. A musicalidade dos versos, trazida pelo uso de anáfora e de rimas

encadeadas, envolve os espectadores em uma cantiga com som nostálgico de um passado comum. A irmandade de etnia, de fé e de lutas contra a escravidão, o preconceito e a desigualdade fala mais alto entre os reis que no distante passado africano tiveram momentos de alianças e disputas no Antigo Reino do Congo.

Os versos paralelísticos ocorrem no encerramento da estrofe, como recurso de oralidade ememória, reafirmando também a fé no santo de devoção:

Então é parar a guerra.
A guerra está parada,
Só falta se abraçar.
Junta o seu povo com o meu
E um baile vamos formar,
Com uma música Divina
Para São Binidito adorar.

Na estrofe, observa-se o fim da contradição que tomou conta da dramatização desde o início das embaixadas, pela união dos reinados em uma só tradição cultural, efeito reafirmado pelo paralelismo do início da estrofe. A união, por sua vez, está atrelada à festa e ao louvor a São Benedito, que une os povos, as comunidades e traz à tona o passado. Aqui o caráter sagrado também se aplica à performance, aconfirmando o processo ritual que se desenvolve nos festejos, conforme atestam os versos “Com uma música Divina / pra São Binidito adorar”.

Na sequência, em decorrência da vitória do Rei de Congo, o Batismo é imposto ao Rei de Bamba e seus homens, representados pelos congos. Esse momento da representação conta com 6 estrofes, sendo cinco quartetos e um quinteto. Ao todo, são 25 versos com regularidade métrica em torno de redondilhas maiores, sendo que 15 versos possuem 7 sílabas, 8 versos contam com 8 sílabas e apenas dois deles contam com variação, sendo um hexassílabo e um eneassílabo.

Mais uma vez, o Rei de Bamba é chamado de pagão, mas agora será convertido ao catolicismo por meio do batismo. Apesar da luta pelo festejo do santo, o Rei de Bamba mostra-se contrariado com a submissão que, pela fé, denota a soberania do Rei de Congo. O batismo era uma forma de imosição de poder utilizada pelo maniCongo para com as nações conquistadas no antigo Reino do Congo, de modo que, muitas vezes, era associado a derrotas e violação de direitos.

M'Bokolo chama a atenção para o fato de que, para muitas das nações da África Subsaariana convertidas ao catolicismo após o contato com o colonizador, o catolicismo era associado ao status hegemônico, de modo que muitas vezes não se enraizava culturalmente nas comunidades, repercutindo em diversos processos de hibridização e assimilação com a cultura local. Convivia, portanto, com as religiões locais e com as diferentes formas de magia empregadas no entendimento de si e do mundo.

Desse modo, a aproximação do catolicismo com formas de submissão e, muitas vezes, castigo, não eram novidade nas culturas de matrizes africanas. As marcas dessa relação ficaram inscritas na memória dos séculos e são trazidas à tona em representações populares extremamente distantes no tempo e no espaço. A estrofe a seguir comprova essa percepção, apesar de toda a religiosidade que permeia e justifica a encenação do Ticumbi, há conflitos e relações históricas que não se dissolvem, mesmo com o passar dos séculos.

Ajoelhem meus soldados
Que vieram me acompanhar
Nos pés do Reis de Congo
Pra ele nos batizar.

A contrariedade do Rei de Bamba fica evidente nas estrofes seguintes, o que confirma a relação de opressão engendrado no ato litúrgico.

Se tivesse em minha terra,
Minha mão eu não te dava.
Botava fogo no mundo,
Apagava com gasolina,
Mas no seu pé não ajoelhava.

Mais uma vez a relação de contrariedade e oposição entre os reis volta, marcando o sentimento de rancor por parte daquele que sucumbiu ao poder do outro, bélica, cultural e religiosamente. A relação antitética entre os reis é marcada pelas palavras pé e mão (“minha mão” e “seu pé”). A oposição também se conforma na perspectiva metafórica. As mãos do Rei de Bamba anunciam sua vontade e a força de apreender seu destino que, no entanto, é podada pela ligação daquele que está ligado à terra e a seu ciclo, em uma metáfora do Rei de Congo, rei mais velho e herdeiro pela tradição linhageira de fazer a sua festa e decidir sobre os rumos de seu homens.

Outra marca da contrariedade e do ressentimento que marcam o discurso do Rei de Bamba está presente no paradoxo presente no penúltimo verso da estrofe em questão: “Botava fogo no mundo todo / Apagava com gasolina”. Na verdade, em um discurso marcado pela ira, o rei manifesta a vontade de destruir tudo o que lhe é contraditório ou ofensivo, trazendo o discurso da violência e a agressividade do personagem para o centro da cena.

O exército do Rei de Bamba, representado pelos congos, no entanto, coloca-se favorável à questão, reforçando o uso e a valorização da religião como instrumento de poder, sendo utilizada para pelos reis para tal fim, mas bem recebida pela população menos favorecida. Esse contentamento promovido pela fé mescla as pessoas do discurso, em um momento em que as vozes dos congos transformam-se no clamor de povo africano convertido em soldados do Rei de Bamba.

O tom, portanto, festivo e de fé, que marca diversos momentos do discurso do coro, funde-se ao louver do povo africano convertido ao catolicismo em um passado tão distante. Essa enunciação é a marca inicial da oitava parte do auto: o Impire, cuja primeira estrofe, proferida pelo coro de congos, evidencia sua religiosidade:

Mas vou rezar pra São Binidito
E a Virgem da Conceição
A Divina Conceição
Mas dá licença Reis de Congo
Já se deu a guerra
Nós viramos seus soldados.

Destaca-se na fala dos congos o respeito à figura do Reis de Congo, cuja autoridade agora é reconhecida pelos soldados do reino congolês. Conforme apresentação dos reis, tem início uma festa em tom de disputa, em busca daquele que melhor canta em louvor ao santo de devoção.

Ao todo são 11 estrofes, predominando a sextilha, mas havendo também quartetos, tercetos e um dístico, que compoem um total de 51 versos. Mais uma vez, a métrica é predominantemente redondilha, com 22 versos heptassílabos, 12 octassílabos e 9 hexassílabos. A diversidade métrica do Impire é um fator a se notar, pois, ainda que haja uma maioria de versos redondilhos, também é possível encontrar versos de 3, 4, 9 e 10 sílabas métricas.

O ecletismo da métrica opõe-se a uma regularidade rímica anunciada em todas as estrofes, ainda que mesclada a alguns versos brancos. Interessante notar que as rimas, de padrão variado, aqui não se fecham em apenas uma estrofe, conforme encontrado na maioria das estrofes. As rimas desenhavam nesse momento do texto um desenho musical que costura sons e sentidos entre as estrofes, com um efeito extremamente agradável aos ouvidos e à memória. Como artifícios da musicalidade, há também o uso de refrão, intercalado às estrofes enunciadas pelos congos em coro.

Os pedidos a São Binidito e ao menino Jesus encaminham para a finalização do espetáculo que tem por objetivo conseguir um bom ano, com prosperidade, bênção e solução para os problemas enfrentados pela comunidade.

São estabelecidos compromissos e promessas, assim como são ouvidos os clamores de São Binidito, em um momento de epifania, há um diálogo do homem com a divindade, que deve orientar as ações dos membros da comunidade. O pedido do santo é anunciado nos versos: “São Binidito está pedindo / é pra nós louvar Jesus”, “pra ver se a coisa melhora”. A importância da fé é extrema de modo que assinalam que aprederam a conversar para poder louvar o santo de devoção.

O caráter ritual da performance fica mais evidente nesse momento. A partir do coro dos congos, há uma incorporação da sacralidade do canto por parte desses personagens. São eles, os congos, responsáveis por intermediar a mensagem de São Binidito para com seus devotos, enviando-lhes as bênçãos concedidas. Nessa interlocução entre homens e santo, o canal de comunicação para que a graça seja alcançada reside exatamente no canto:

São Binidito está pedindo
É pra nós louvar Jesus.
Pra nós aqui na terra,
Ele no céu está ouvindo.
É ele que pra nós
Lá do céu está pedindo.

Eu vou pedir a São Binidito,
Que é pra ele ajudar.
Que é pra ele nos benzer,
Na hora que nós cantar.

Chega-se, então, ao momento do Ticumbi em que destinam seu canto a São Binidito e à Virgem da Conceição, atestando o caráter tradicional pelos versos “Eu vi na boca do povo / pra louvar São Binidito / nós estamos aqui de novo”. A tradição é reconhecida pela função dêitica legada ao último verso, em que o “aqui” fixa o ritual no espaço e no tempo da tradição, reiterada pelo advérbio “de novo”.

Além da tradição, o caráter popular também é enunciado pela aproximação com a audiência e a comunhão que se estabelece e fortalece os laços da comunidade.

São Binidito estamos aqui
Pra nós cantar seu lugar
É no meio do povo
Cantando veloz
pro povo louvar.

Por fim, contando com a participação da plateia, os congos fazem uma grande roda, apontando coisas que “nunca vi”, político mudando de partido e a separação do grupo pelo povo pagão que não sabe se unir. Em tom de louvor e desabafo, chega ao final mais um auto popular do Ticumbi. Ao som dos vivas de “Viva São Binidito!” (o São Binidito em seu duplo, o proveniente da cidade, do templo e da tradição católica; e o que vem do sertão de Angelim, do meio da mata e da tradição de luta e heroísmo dos quilombolas), “Viva a Virgem da Conceição!”, “Viva 2012!” os brincantes quilombolas despedem-se de sua plateia levando seu canto a outras cercanias, gingando pelas estreitas ruas de Conceição da Barra, até findar o dia.

A performance do Ticumbi, rica e diversa em sua composição e temática, é testemunho de remanescências culturais oriundas de diferentes agentes formadores da identidade plural brasileira. Como performance, traz o hibridismo de formas e gênero, a constante troca discursiva com a plateia, o repertório da memória, a edificação da tradição e o improviso que se articula no momento da enunciação.

As trocas estabelecidas propiciam o caráter de transformação e transgressão, pela inversão e subversão da ordem social que empodera agentes do discurso intermediários do mítico e do real que constroem o processo ritual.

O canto, a voz, são os instrumentos utilizados a gerações para se lograr tais efeitos, de modo que o uso de estruturas facilitadoras da memória permite a sobrevivência performática de geração a geração.

O paralelismo, os versos de volta, as anáforas, assonâncias e aliteraões contribuem para a interação com a plateia e a memorização, ao que a métrica mais curta e ligeira também contribui, criando um ritmo envolvente que ecoa na comunidade e naqueles que dela não fazem parte.

A ornamentação do corpo, pelo figurino utilizado, assim como a criação de imagens poéticas e metafóricas constroem um imaginário simbólico repleto de sacralidade e função estética e política, que traduzem anseios, experiências e esperanças no teatro popular das ruas de Conceição da Barra.

Além disso, há indícios do *leixa-pren* na articulação discursiva do baile. Os vestígios medievais foram alvo de estudos de Guilherme Santos Neves (NEVES, 2008a, p. 332), segundo o qual:

Assim define leixa-pren o medievalista Segismundo Spina, em sua ‘Apresentação da Lírica Trovadoresca’ (1956, p. 405):

Leixa-Pren – Gal. Port. (deixa prende, isto é larga e retoma). Processo métrico que consiste na subordinação de uma estrofe à anterior, isto é, o trovador inicia uma estrofe reproduzindo o último verso da estrofe anterior, ou simplesmente repetindo no início da estrofe uma palavra ou expressão da estrofe anterior, até o fim da cantiga.

Essa estrutura métrica comum à lírica medieval é resgatada da tradição popular, podendo ser observadas em diversos momentos ao longo do diálogo entre o Rei de Congo e o Secretário do Rei de Congo.

A estrutura plural e a diversidade de vozes imersas na performance do Ticumbi evidenciam traços de uma produção cultural complexa e híbrida em sua estrutura, gêneros e na profusão de formações discursivas e ideológicas engendradas no canto dos brincantes quilombolas. A partir de então, será definido o conceito de Híbridismo e investigadas as três bases formadoras da dramatização em questão: as matrizes africanas, a influência ibérica e o contexto brasileiro das comunidades remanescentes de quilombos.

CAPÍTULO 5 – HIBRIDISMO CULTURAL

A cultura produzida nas comunidades¹⁷ quilombolas de Sapê do Norte, assim como a cultura brasileira e as sociedades africanas em geral trazem em seu cerne traços plurais, multiculturais. Segundo Hall (2009), as sociedades multiculturais não são algo novo, uma vez que migrações e deslocamentos fazem parte de diversas sociedades ao longo da história da humanidade, produzindo sociedades étnica ou culturalmente mistas.

A questão do “híbrido” é muito antiga, remontando a sociedades em que os intercâmbios eram inerentes a sua organização social. Para Bakhtin, o hibridismo diz respeito à “coexistência, desde o princípio da modernidade, de linguagens cultas e populares” (CANCLINI, 2008).

A exemplo desse processo podem ser referenciados os impérios grego, romano, islâmico, otomano, europeu e de algumas antigas civilizações africanas que se organizaram como produto de dominação e conquista em uma base multicultural. Não escapam aos choques e contatos as civilizações latino-americanas, ainda hoje vivenciando processos de expansão urbana que intensificam a hibridização cultural.

Em uma perspectiva descentralizada, torna-se necessário romper binarismos e perspectivas eurocêntricas e mesmo afrocêntricas, assumindo como perspectiva de análise e observação cultural os diversos centros difusores de cultura que engendram as produções ideológicas e simbólicas das sociedades contemporâneas.

Mesmo os traços inerentemente tradicionais, que são ressaltados em performances culturais marcadas na literatura oral e na performance popular, são produto de processos anteriores de hibridização e contato entre culturas, sendo necessário descentralizar e buscar as múltiplas relações que se estabelecem nas produções culturais.

O multiculturalismo, como adjetivo aplicado ao Ticumbi e às comunidades que o produzem, é fruto de uma produção cultural marcada por processos diaspóricos, migratórios e por contato com diferentes culturas. A definição do termo é explorada por

17 O termo “comunidade” é problematizado por Hall (2009), na perspectiva de entendimento da questão multicultural. Segundo o autor, o vocábulo traz em si forte senso de identidade do grupo. Nas comunidades culturais, estão presentes costumes e práticas sociais distintas da vida cotidiana, que mantêm elos com os locais de origem, expressos sobretudo nos contextos familiar e doméstico. Tais fatores contribuem nas autodefinições e na autocompreensão dessas comunidades.

Hall (2009: 50), a partir da necessária distinção entre o adjetivo multicultural e o substantivo multiculturalismo. Segundo o autor,

Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade 'original'. Em contrapartida, o termo 'multiculturalismo' é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais. É usualmente utilizado no singular, significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais. 'Multicultural', entretanto, é por definição, plural.

Utilizado para adjetivar a formação cultural do Ticumbi, o multiculturalismo diz respeito a uma série de estratégias políticas e culturais que estão sempre em formação e conexão, em estado sempre inacabado. Não se trata de uma utopia ou da resposta definitiva a questões políticas ou comerciais marcadas por diferenças culturais e de direitos. No entanto, a discussão sobre o termo e seus reflexos na sociedade aponta para a manifestação pública da importância da diversidade cultural na construção do tecido social.

Bhabha (2008) também reflete sobre a pluralidade cultural e a diferença¹⁸, provenientes do multiculturalismo sobre o qual se fundam as sociedades. Na visão do autor, as diferenças definidoras das arestas culturais atuam na produção de “identidades culturais que se fendem – que em si já se acham divididas – no ato de se articular em um corpo coletivo”.

A diversidade e o contato entre culturas não pressupõe homogeneização e igualdade, uma vez que esses contatos se dão por relação de dominação. Decorrente dos choques culturais provenientes desses processos, não conduz, no entanto, a um processo de homogeneização em favor da cultura que se apresenta como hegemônica. Surgem resistências e contra estratégias que se apresentam como produções marcadas pelas diferentes culturas envolvidas.

18 O termo diferença é utilizado tanto por Hall (2009) quanto por Bhabha (2008) na perspectiva da *différance*, de Derrida, ainda que em contextos diferentes. Segundo Hall (2009, p. 58): “Não se trata da forma binária de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente 'outro'. É uma onda de similaridades e diferenças, que recusa a divisão em oposições binárias fixas. *Différance* caracteriza um sistema em que 'cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças' (Derrida, 1972).”

O produto cultural decorrente desse contato assimilará, portanto, características de todos os lados envolvidos, em uma composição híbrida e nova, mas não ausente da sobrevivência da tradição e do passado. Hall (2009: 57) denomina esse fenômeno de “proliferação subalterna da diferença”:

O eixo 'vertical' do poder cultural, econômico e tecnológico parece estar sempre marcado e compensado por conexões laterais, o que produz uma visão de mundo composta de muitas diferenças 'locais', as quais o 'globo-vertical' é obrigado a considerar. Nesse modelo, o clássico binarismo iluminista Tradicionalismo/Modernidade é deslocado por um conjunto disseminado de 'modernidades vernáculas.

Engendrado na produção cultural e na constituição de identidades plurais, o multiculturalismo pulsa na performance que ganha as ruas de Conceição da Barra. Na cultura popular é que são observados traços de um passado africano que não está registrado nos livros de história brasileiros. Parte desse caráter “multi” traz à cena identidades de matrizes africanas que convivem e se fundem em estruturas ibéricas de representação simbólica do mundo por meio do drama religioso.

No espaço performático da troca com o público é que se efetiva a fusão entre passado e presente, entre culturas e saberes que culminam na produção de uma arte brasileira e, como tal, também testemunha do tempo e das histórias proferidas pelo passado e pela memória dos *griots*.

Marca das culturas que se colocam em contato e transformação, nas mais diversas épocas, o hibridismo se mostra como constituinte da formação cultural brasileira a partir do microcosmo analisado em Conceição da Barra, rompendo hegemonias e fundindo as culturas de maneira múltipla e descentralizada: brasileiros, africanos e portugueses representados por suas crenças e formações culturais, estéticas e ideológicas no palco das ruas.

O termo hibridismo é empregado por diversos autores no intuito de assinalar estratégias para caracterizar culturas cada vez mais mistas e diaspóricas. Trata-se da multiplicidade cultural considerada no intuito de traduzir e reconhecer elementos constitutivos de identidades plurais. Não diz respeito, portanto, unicamente ao aspecto étnico.

É visto, na perspectiva de Hall (2009), como um processo de tradução cultural, mas em constante tensão, porque sempre se recompõe e atualiza, mantendo, entretanto,

pontes com a tradição¹⁹ e o passado. “O hibridismo marca o lugar dessa incomensurabilidade”.

Esse processo é coerente com a performance cultural que, conforme abordado anteriormente, é caracterizado pela tradição (definida pela transmissão de geração a geração) que, no improviso da encenação e no intuito da tradução cultural atualiza questões referentes ao cotidiano das comunidades. Segundo Bhabha (2008: 27):

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o 'novo' que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

A marca das relações diaspóricas também é determinante na perspectiva do passado. O contato com o colonizador, o trauma do tráfico, a revolta e a resistência, o contato com diferentes etnias e lugares para além do Atlântico formam parte de um caldo cultural permeado por relações de poder que não se apresentam de forma centralizada na produção cultural de comunidades multiculturais, como as que representam o Ticumbi.

No caso brasileiro e no das comunidades de matrizes africanas trazidas sob o signo da escravidão, o hibridismo se processa em diversos níveis, como o linguístico, o religioso e o da tradição oral. No Ticumbi, a língua portuguesa mescla-se ao banto, o catolicismo funde-se às religiões africanas e a estrutura dos autos ibéricos soma-se ao canto dos *griots*.

Segundo Hall (2009: 71):

Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da tradução. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. (...) O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os ‘tradicionais’ e ‘modernos’ como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um

19 O termo “tradição” é empregado no sentido de transmissão de saberes de geração a geração. Na perspectiva de Canclini (2008), a ponte com o passado é constitutiva desse campo semântico. Segundo o autor: “Em vez de uma coleção de objetos ou de costumes objetivados, a tradição é pensada como um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetando em direção ao passado para legitimar o presente”.

processo de tradução cultural agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.

É importante destacar que a valorização da diversidade, o respeito a cada um dos componentes multiculturais das comunidades reconhecidas como híbridas deve assumir também uma dimensão política, a fim de que, a partir das diferenças culturais, sejam garantidas a igualdade e a justiça para os cidadãos pertencentes a comunidades diaspóricas ou herdeiras dessa tradição.

A diversidade das relações e produções culturais não dissolve as diferenças, mas reorganiza “cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos” (CANCLINI, 2008). Nessa nova ordem, o hibridismo se destaca como fator determinante de identificação do caráter multicultural das mais diversas culturas.

Canclini (2008) afirma preferir a designação “processos de hibridização”, o que compreende efetivamente o caráter dinâmico e em constante possibilidade de ressignificação da produção cultural e social contemporânea.

Como efeitos desses processos, é possível observar: o deslocamento da relação da cultura com o território geográfico e social, com novos processos de territorialização e produções simbólicas, marcados por migrações multidirecionais e novas relações de poder.

Segundo o autor, os estudos sobre hibridização modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença desigualdade e multiculturalismo. Não obstante a tratar-se de um processo antigo, os estudos datam do final do século XX, sendo utilizados para descrever processos inter étnicos e de descolonização, globalizadores, viagens e cruzamentos de fronteiras, fusões artísticas, literárias e comunicacionais.

A análise desses cruzamentos evita que se incorra em falsas oposições, como o culto e o popular, o urbano ou o rural, o moderno ou o tradicional. Tais antagonismos são falsos porque estão em constante recriação, em processos socioculturais que anteriormente existiam de forma separada, mas que se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

Desse modo, há uma reinscrição de práticas sociais que irrompem em novos significados e processos de significação, como ocorre com os versos do Ticumbi. Nessa

representação cultural, constantemente se observa o caráter transnacional e tradutório, que une culturas, entre-lugares e entre-tempos em uma significação contemporânea de lutas por reconhecimento social e jurídico.

A temática do hibridismo é amplamente discutida por Bhabha (2008). Segundo o autor, o hibridismo cultural desloca a lógica binária de representação social, constituindo-se como um tecido de ligação no processo de interação simbólica, “evitando que as identidades (...) se estabeleçam em polaridades primordiais”, rompendo hierarquias impostas.

É essa formação plural que traduz, apesar da complexidade, e reinscreve o imaginário social das comunidades diante de seus membros e da sociedade em geral. Essa inscrição ocorre, exatamente, no tempo e no espaço da performance cultural.

Para Bhabha (2008), o fenômeno é compreendido na perspectiva da enunciação da história como narrativa. O hibridismo vincula-se ao performático, ao tempo cindido que ecoa da voz instantânea e subalterna através do discurso da minoria.

O hibridismo surge em um espaço intermediário e plural, entre tempos e lugares. O processo irrompe no seio de comunidades imaginadas, quebrando a homogeneidade cultural e o anonimato democrático estabelecidos pelo tempo pedagógico da narrativa de nação. As comunidades imaginadas, nesse contexto seriam as estruturas simbólicas de nação, produzidas por um tempo regido pelo relógio e pelo calendário.

Na estrutura híbrida das diferenças, não se trata nem do “um” nem do “outro”, mas de um “algo a mais”, que contesta o tempo e o lugar de ambos, na constituição de novos e cambiantes signos. O hibridismo, nesse sentido, equivale a um constante processo de negociação.

A constituição dos sentidos ambivalentes, que denotam o hibridismo da formação cultural, dá-se no ato de enunciação. O momento performático, como espaço aberto a possibilidades, improvisos e trocas é crucial para a produção de sentidos, que não se estabelecem de maneira transparente e neutra.

Aqui atuam na produção de sentidos não só a relação entre o “eu” e o “outro”, mas também as constantes negociações estabelecidas nas trocas discursivas, bem como o contexto multicultural em que estão inseridos os agentes do discurso.

No terreno da ambivalência de sentidos da enunciação, “as reivindicações hierárquicas de originalidade ou 'pureza' inerentes às culturas são insustentáveis”, devendo ser articulados para a discussão da cultura o “fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar*” (BHABHA, 2008).

Bhabha (2008) analisa o hibridismo como fenômeno pós-colonial, a partir de uma perspectiva de performance cultural de sujeitos cindidos e inscritos no tempo performático da enunciação. O discurso do autor é marcado pela questão colonial e vincula os processos de hibridização a essa questão.

O hibridismo cultural constitui-se como estratégia de reversão do processo de dominação, ao recusar-se a assumir a narrativa de nação purista e hegemônica. Seu caráter de ruptura se estabelece no espaço de resistência das performances culturais, que negocia sentidos e constrói novas narrativas de nação a partir de protagonistas multiculturais.

Segundo Bhabha (2008, pp. 162-163):

O hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatórios. Ele expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação. Ele desestabiliza as demandas miméticas ou narcísicas do poder colonial, mas confere novas implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder. Isto porque o híbrido colonial é a articulação do espaço ambivalente onde o rito do poder é encenado no espaço do desejo, tomando seus objetos ao mesmo tempo disciplinares e disseminatórios - ou, em minha metáfora mista, uma transparência negativa.

Os fragmentos que compõem o panorama híbrido da formação cultural contemporânea devem ser a base para a tecitura de uma narrativa de nação também diversa e múltipla, mais coerente com o contexto multicultural de formação de suas diferentes comunidades.

A escrita da nação, por sua vez, não deve se localizar entre binarismos e antagonismos, antes, deve romper com a temporalidade continuística e pedagógica, visando à crítica e à relação entre o pedagógico e o performático. Como em uma performance cultural, que rompe o tempo e se inscreve na espiral do entre-tempo e do entre-lugar do passado/presente/futuro, a escrita da nação deve localizar-se no espaço de

ambivalências e incertezas, mas repleto de possibilidades de construção de um devir promissor, diverso e justo.

Com base nas considerações expostas, é fundamental observar as culturas postas em contato na performance do Ticumbi, decorrente de seculares processos de hibridização e reinscrição cultural de tradições e lutas imemoriais.

O híbrido parte do princípio da ruptura de polaridades, com base no pressuposto de que o caráter multicultural e as diferenças que se colocam em contato por processos de dominação ou migração não se opõem ou anulam, mas se relacionam e se complementam. As diferenças estão em constante negociação e se colocam em contato no espaço ambivalente da enunciação performática.

Esse é o espaço propício ao surgimento de resistências e contra provenientes dos choques e assimilações das diferentes culturas envolvidas. A performance do Ticumbi é exemplar de diversos desses processos.

O contato entre as diferentes culturas produz uma performance brasileira, de tradição quilombola, matrizes africanas e testemunho da fé cristã. Espaço de revisitar o passado e reinscrever a história da tradição cultural afrobrasileira que transcende o ensino proferido nas escolas.

Na escrita de uma nação instável que foge à escrita oficial da nação, a marca da resistência, da inversão e da contra-hegemonia também se evidencia. As vozes plurais que ecoam como forma de luta são características da tradição oral e também recorrentes em diversas manifestações performáticas.

A partir de então, serão observadas as relações híbridas que se estabelecem no Ticumbi a partir do tripé cultural que atua no suporte do auto capixaba: a herança cultural ibérica, o passado e a história de antigos reinos africanos, bem como a realidade brasileira das comunidades remanescentes de quilombos marcadas pela diáspora Atlântica.

5.1 A Herança Ibérica

A influência da cultura medieval ibérica se faz sentir, no auto dramático do Ticumbi, em diversos níveis. A língua portuguesa é explorada em nível coloquial e na variedade culta da linguagem, a partir de desinências verbais e nominais, bem como de

regência verbal e nominal que são intercaladas com a licença poética dos poetas populares. A partir dessa linguagem vívida, são observadas diferentes variedades linguísticas e silepses empregadas na tradução da cultura local e da memória do passado ancestral das comunidades.

Em termos de composição estética, a performance do Ticumbi é herdeira das representações populares comuns na Europa medieval. A estrutura do teatro popular, abordada em capítulo anterior, se mantém, pelo livre espaço das ruas, com diversa e numerosa audiência. Também se mantém o caráter alegórico de representação dos vícios e virtudes humanas, como nos dramas religiosos medievais e nas dramatizações dos autos vicentinos.

Conforme observado também, da tradição ocidental decorre a importância do coro como parte cantada e pertencente à ação dramática, elemento proveniente do drama clássico, presente tanto nos dramas satíricos como nas tragédias gregas. O coro, marcado no Ticumbi pelo canto e os pandeiros dos congos, traz à cena dramática a mescla de gêneros e recursos estéticos.

Essa estrutura híbrida de gêneros, com traços líricos em versos mesclados ao canto e à ação dramática foi recorrente nas performances do medievo ibérico, por intermédio do qual aportou no Brasil com os autos religiosos, procissões e representações dentro e fora dos templos, empregados pelos jesuítas para difundir a fé cristã no Brasil durante o período colonial.

Como tropos empregados no Ticumbi, é possível encontrar metonímias, metáforas, antíteses e anáforas, com o intuito de traduzir símbolos materiais e da ancestralidade.

No que se refere à influência lírica, os recursos linguísticos e sonoros remetem ao exemplos da poesia dos séculos X-XII, sob forte influência árabe. Nessa produção árabe andaluz que exerceu influência na península ibérica, é possível reconhecer o eco sonoro de assonâncias e aliteraões mais frequentes, muitas vezes, do que as rimas externas aos versos (ZUMTHOR, 1993; MENÉNDEZ PIDAL, 1963).

Zumthor (1993) atesta que, em épocas remotas, ainda na Antiguidade greco-latina, o acento métrico era marcado por batidas de mão e pé, reforçando a união híbrida de gêneros e linguagens, da literatura e da música.

O autor destaca, ainda, como traço marcante da forma rítmica dos séculos XII, XIII e XIV, os versos octossílabos e os quádruplos ictus, que marcam o acento métrico.

Outro recurso rítmico são as repetições, por construções anafóricas que são artifícios da memória e fontes semânticas de intensificação, a que trovadores e performers recorriam na tradição oral ibérica. Os versos paralelos e os refrãos também são característicos das produções orais ibéricas que chegam ao Brasil e sobrevivem na cultura popular contemporânea.

Quanto ao uso do refrão, Zumthor identifica três tipos recorrentes na cultura popular ibérica no medievo: a) aquele recorrente no fim ou no começo da estrofe, podendo haver variedade no texto ou na melodia; b) o refrão propriamente dito, sendo uma estrofe repetida integralmente; e c) o que estabelece uma transição do relato falado ao canto.

No Ticumbi, nas diversas partes da dramatização, são percebidos os três tipos de refrão sendo articulados, ora no diálogo entre reis e secretários, ora no coros dos congos, conforme abordada em capítulo anterior.

Vale destacar que, no terceiro tipo de refrão referenciado, a articulação entre o diálogo e o coro por meio do refrão coincide com o uso do vocativo “Ô, povo devoto”, que se constitui também em um chamado à audiência para que participe do baile junto aos congos. O uso de vocativos também provém da herança ibérica trazida ao Brasil com as dramatizações de caráter popular e religioso.

Nessa herança, chegaram traços de influência vicentina, pelo caráter religioso, alegórico e versificado, havendo o uso de refrão, versos paralelos e de volta, além de seu caráter performático, em que os recursos estéticos “resultam menos de procedimentos de gramaticalização do que de uma dramatização do discurso” (ZUMTHOR, 1993).

O Ticumbi, como produção híbrida e contemporânea, marcada pela diversidade multicultural, herda não só elementos do teatro dos séculos XIV a XVI, mas também da performance da poesia vocal que se difundiu em territórios europeus e africanos.

Da performance, o Ticumbi recebe influência da diversidade de gêneros, da interação com a plateia, do improviso e da mescla entre o individual e o coletivo, que conduzem a uma formação identitária em constante movimento.

Outro traço proveniente de estruturas performáticas da cultura popular é a ruptura com estruturas de poder estabelecidas, produzindo uma resistência criativa de projeção utópica do futuro através da performance presente, que recorre ao passado como signo de tradição e identidade.

Essa ruptura de caráter pedagógico do tempo em sua linearidade conduz a formas possíveis de intervenção social, ao reinscrever o passado, inverter a lógica de exploração e usar da subversão para a construção de novas narrativas de nação.

Por fim, a influência ibérica se faz sentir pela tradição do teatro religioso, muito popular na Península, do medievo à Renascença, e a devoção ao santo católico, com a performance organizada em seu louvor.

O culto a São Benedito faz parte da tradição católica, mas associa-se fortemente à cultura africana, pela história de vida do santo. São Benedito, filhos de etíopes feitos escravos na Itália – M'Bokolo (2003) afirma, inclusive, que Gênova era um dos maiores centros de escravos no século XIII – nasceu na Sicília e viveu em um convento franciscano grande parte de sua vida.

Falecido em 1589, o conhecimento acerca de seus milagres chegou até o Brasil por intermédio de frades capuchinhos e, em 1686, já era venerado na Bahia, antes mesmo de sua canonização pela igreja católica. Da Bahia, a devoção ao santo se estendeu por todo o Brasil (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008; ARAÚJO, 2014), sendo o início de seus festejos referenciado a partir do século XVII.

5.2 O Passado Africano

O Ticumbi, em sua performance dramática, traz dois protagonistas: o Rei de Congo e o Rei de Bamba, os quais protagonizam uma guerra como célula dramática central. Nesse sentido, é relevante o conhecimento acerca da história geral do Reino do Congo, a fim de que se destaque a tradição cultural africana, bem como se entenda a gênese histórica desse conflito. Também se faz necessário o entendimento acerca de Impérios, como o Lunda, que por sua história e localização geográfica correspondente ao território de Angola, contribui para a ancestralidade dos brincantes quilombolas de Conceição da Barra.

5.2.1 O Reino do Congo

As origens históricas do Reino do Congo são difusas, uma vez que as tradições escrita e oral estão entrecortadas por relatos de portugueses e colonizadores que não apresentam, por suposto, neutralidade ideológica.

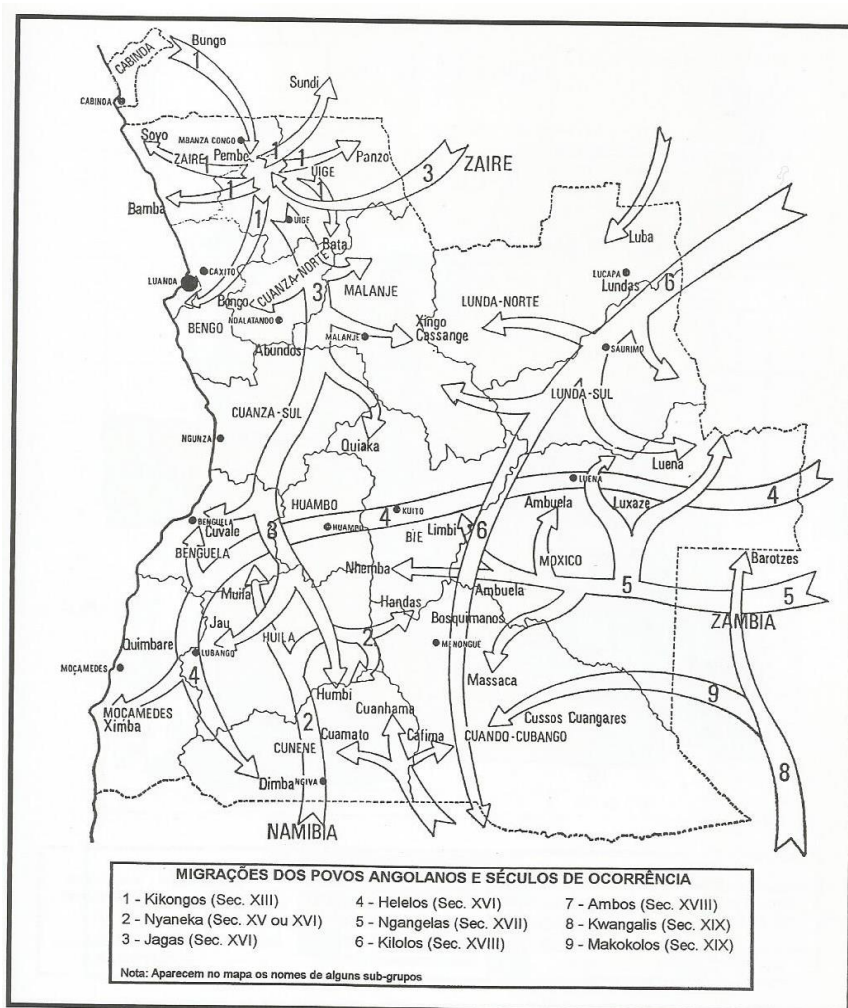
Além disso, o trabalho com as fontes é complexo, uma vez que muitos dos documentos estão incompletos ou dispersos em diferentes lugares, cabendo ainda um trabalho de organização que vem sendo feito contemporaneamente. Nesse sentido, o trabalho de arqueólogos junta-se às fontes orais e às escritas de pesquisas para a reconstrução histórica de civilizações muito antigas e, sobretudo, marcadas por fluxos migratórios intensos, conforme atesta Gonçalves (2005: 34): “A vida desses grupos sociais do Congo e de Angola foi afectada por diversas correntes migratórias, em momentos históricos diferentes e de modo descontínuo”.

Os fluxos migratórios decorriam de razões prévias à instituição do Reino do Congo em sua extensa configuração. Dentre os fatores, estavam a necessidade de busca por terras mais férteis, devido à falta de técnicas de refertilização de solos, o que levava as comunidades a adotar uma agricultura itinerante. São também responsáveis pela migração as causas de mortalidade, as guerras tribais e alguns rituais, como o de morte e mesmo o de entronização dos novos chefes, que levam à necessidade de instalação do povo em diferentes regiões (GONÇALVES, 2005).

Os ciclos migratórios tiveram constância em função, também, da organização linhageira matrilinear associada à influência social da paternidade, segundo a qual era conferida aos filhos terras para administração e, conseqüente, divisão dos reinos a título de herança. Além disso, os casamentos eram uma forma de organização de poderes e rearticulação de determinada comunidade no território.

Esses diversos fluxos migratórios são ilustrados no Mapa 1, dando indícios da dispersão de documentos e fontes de registro histórico, no entanto, revelam traços importantes da estruturação do Reino do Congo.

Figura 35 – Mapa das principais migrações das populações de Angola.



(Fonte: MARTINS, 2008, p. 389)

O que aparentemente seria fator de fragmentação e disputas por territórios, na verdade revela-se como ponto de união e estruturação do reino: a matrilinearidade, que conferia prestígio ao chefe de Mbanza Congo (capital do império e residência do chefe), a fim de que realizasse alianças com províncias distantes, como Angola.

As linhagens conferem e atestam a territorialidade de um grupo, a qual, em um segundo momento se manifestará geograficamente, atrelada ao signo de descendência e ancestralidade. Estabelece-se, portanto, uma hierarquia, quer no que se refere à posse da terra, quer no que se refere ao ancestral comum materializado na relação com a terra e a pertença.

Para definir a sua origem comum, as linhagens devem reconstruir as suas genealogias, quase sempre recompostas, até ao ponto em que se reúnificam na pessoa de uma mesma mãe-fonte. Tudo depende da

tradição e das estratégias políticas de cada grupo num determinado momento: um grupo fará tudo para se coligar a um grupo dominante, elaborando, para isso, todo o gênero de construções genealógicas. Efetivamente, encontramos-nos perante uma questão de prestígio grupal e de solidariedade entre todos os grupos, sobretudo em períodos de migração. (GONÇALVES, 2005, p. 70)

A identidade coletiva linhageira do Reino do Congo assentava-se na crença da ancestralidade, segundo a qual Mbanza Congo tinha um poder simbólico de “chefe de aldeia” e preponderância sobre as linhagens, mesmo as que haviam se dispersado durante as migrações, e sobre os grupos aliados. Essa relação de poder remete ao mito fundador de Mbanza Congo, atrelado à questão da ancestralidade e da estrutura de matrilinearidade, que acabava por estabelecer uma correlação entre diversos povos e o mani Congo, o qual, por sua vez, tinha direito à primogenitura sobre as outras linhagens.

A origem do Reino do Congo, dessa forma, reúne em si elementos míticos e históricos que remontam a um ancestral comum e prestigiado pelos diferentes povos que compunham o império. Trata-se da figura do heroico guerreiro Lukeni, personagem registrado por diferentes pesquisadores como mito fundante da civilização Congo.

Segundo M'Bokolo (2003), a origem do reino remonta ao grande guerreiro Lukeni, filho de Mini-a-Nzimba (por linhagem patrilinear) e Lukeni Lua Nzanga (representando a matrilinearidade), que invadiu a província de Muamba Kasi e fundou a capital Mbasa a nkatu (o lugar do julgamento), estabelecendo leis e fundando seu reino. Gonçalves (2005) afirma que os Lukeni seriam de uma linhagem real de grandes chefes, dotados de grandes domínios territoriais, relacionando a formação de Mbanza Congo à migração de grupos Yombe da região de Vungu para o norte do rio Congo no final do século XV.

A ancestralidade atua, assim, como fator de união dos povos do Congo, uma vez que têm por mito fundante um mesmo guerreiro, que representa uma mãe comum, conferindo aos diferentes povos um status de fraternidade e respeito aos descendentes diretos de Lukeni, que eram corporificados nos grandes chefes de Mbanza Congo, os mani Congo. Para além dos mitos e sobre eles se edifica a história do Reino do Congo.

Estudos de Giovani A. Cavazzi, datados do século XVII apontam que fora do Kwango que teriam partido os fundadores de *Congo dia Ntotila* e fundado um primeiro

Mbanza Congo nas margens do Kwilu. No entanto, a maioria dos historiadores defende a ideia de que Lukeni teria partido do reino de Bungu ou Vungu. A travessia do Rio Congo ou Kwango, como metáfora de travessia dos mundos visível ao invisível, confere a Lukeni uma dimensão heroica e mítica. A datação é imprecisa, mas há um consenso entre os historiadores, de que o reino deve ter sido formado na segunda metade do século XIV (M'BOKOLO, 2003).

Há linhas de investigação que apontam, no entanto, a centralização do poder em função da necessidade de união de diferentes chefados em torno de um “rei” comum para administrar melhor as jazidas de cobre. Outros, ainda, associam essa união em torno da produção de sal, em um período anterior, uma vez que o reino do Congo foi fundado no eixo entre as rotas comerciais de cobre e sal, onde futuramente seria constituída Mbanza Congo, com uma estrutura organizacional muito próxima à do Reino Vungu, daí indícios de sua descendência.

Segundo a tradição oral, Nimi-a-Lukeni:

instalou-se primeiro numa colina situada não longe do sítio de São Salvador e conhecida como *Mongo wa Kaila* (o monte da Reaparição) onde teria distribuído as terras recentemente conquistadas aos seus companheiros e aos seus aliados. Mais tarde, escolheu para abrigar a sua residência definitiva outra colina nomeada inicialmente *Nkumba a Ngudi*, depois *Mbanza Congo* ou *Mbanza dia Ntotila* (cidade Congo do rei) ou ainda *Congo dia Wene* (Congo do fundador). (M'BOKOLO, 2003, p. 192)

A configuração do reino deu-se por disputas e negociações para aquisição de províncias como Soyo, Mbamba, Nsundi, Wembu, Wandu, bem como a ilha de Luanda. Sua estrutura geral era organizada em aldeias (*mubata*), sítios (*kibelo*) resultantes da segmentação de linhagens, cidades (*mbanza*) e províncias que possuíam densidades populacionais mais elevadas, como Soyo e Mbamba.

As principais províncias ficavam nas regiões mais férteis, como, por exemplo, Mbanza Mbamba, que se encontrava na zona mais fértil, imediatamente a sul do rio Mbirizi. As regiões mais periféricas tinham tendência para se furtar ao poder real e adquirir independência, sendo a relação do reino de Congo com os reinos limítrofes, em geral, belicosa.

As fronteiras orientais do reino não encontram clara definição, mas há registros de intensa atividade comercial de tecidos de ráfia e, em alguns casos, o registro de

pagamentos de tributos ao maniCongo. Ao sul, encontrava-se a fronteira linguística entre o kiCongo e o kimbumdo.

Do ponto de vista de estruturação econômica e divisão geográfica, em função da grande extensão territorial do reino do Congo, a diversidade era uma forte característica, com zonas ecológicas muito diferentes, permitindo uma grande variabilidade econômica.

A região era muito rica e produzia diversos bens à chegada dos portugueses, relacionados à “agricultura (inhames, sorgo, milho painço e eleusina), à arboricultura (bananeiras e palmeiras) e até à criação de gado (galináceos, cabras, porcos, assim como algum gado grosso nas regiões do sul poupadas pela mosca tsé-tsé)” (M'BOKOLO, 2003). Também eram produzidos o sal marinho e tecidos de ráfia.

Além disso, havia a monetarização da economia a partir do *nzimbu*, espécie de moeda local, conchas, “produzidas” pelas mulheres das povoações ao sul de Luanda. Nas regiões de Minduli e Boko-Songo, havia jazidas de cobre que movimentavam o comércio local e regional.

Vê-se, portanto uma estruturação bem organizada do reino do Congo e de sua estrutura quando da chegada dos portugueses.

5.2.2 O contato com os Portugueses

A primeira embaixada portuguesa chegada ao reino do Congo data de 29 de março de 1482, quando Diogo Cão chegou à foz do rio Zaire em companhia de missionários, mestres de ofícios, pedreiros e carpinteiros. Os portugueses foram recebidos pelo chefe de Soyo e seguiu para Mbanza Congo. Lá chegando, foi recebida pelo rei Nzinga-a-Nkuwu que, a 3 de maio, foi batizado com o nome de João, rei de Portugal. Em 4 de junho, foram batizados a rainha, com o nome de Leonor, e seu filho mais velho, Mvemba-a-Nzinga, chefe de Nsundi, que recebeu o nome de Afonso, sendo posteriormente nomeado mani Congo.

Nessa época, a configuração do reino do Congo compreendia a parte Oeste da África Equatorial, situada na margem esquerda do Baixo Congo e cuja residência do grande chefe, chamada *Ambanza*, passou a ser denominada São Salvador do Congo. Fazia parte de seu território toda a parte oeste de Angola, do Congo e do Zaire.

Segundo Martins (2008: 233):

Este grande Estado confinava com o grande Império Lunda que dominava a parte leste de Angola, da República do Zaire e da parte Oeste da Zâmbia até às terras do maior e mais rico império da África do Sul, ou Estado nativo da África, que abrangia um enorme território desde o rio Zambeze até ao centro do continente africano. Era um Estado poderoso que os portugueses ainda encontraram em pleno vigor aquando de seu primeiro contacto, na época dos descobrimentos.

Inicialmente, o contato com os portugueses deu-se de maneira pacífica em uma perspectiva de aparente cooperação entre os povos. A assimilação da religião europeia como signo de poder levou a conceder o hábito de Cristo aos súditos que o rei desejava premiar e o título de dom aos nobres e dignitários. O processo de aculturação estava, portanto, muito próximo à cristandade e às elites a que se direcionava inicialmente o processo de conversão.

Segundo atestam pesquisadores como Souza (2002), M'Bokolo (2003) e Gonçalves (2005), a religião católica figurava como signo de poder dentre as elite, sendo apenas superficialmente assimilada pela população em geral, que tomava contato com o cristianismo por meio de batismos coletivos e lidava com a escassez de missionários, muitos dos quais vitimados por doenças tropicais ou que desertaram em função de múltiplos fatores. Desse modo, entre a população, o que vigorava era a crença na religião tradicional, com alguns pontes de sincretismo com o catolicismo das elites do reino de Congo.

A conversão da família real e da maior parte dos nobres deu-se no período de 1491, por ocasião do contato com os portugueses. Mas foi a partir de 1506, com a chegada de Afonso I ao trono que se estreitaram os laços com Portugal. Esse rei foi o responsável pela expansão da cristandade no reino de Congo, sendo, segundo relatos publicados por Gonçalves (2005: 91), estimado por D, Manuel, rei de Portugal, conforme excerto a seguir:

E D. Manuel continua a afirmar o seu zelo de rei católico, referindo-se a D. Afonso I do Congo como: 'Rey a que temos muyto gramde amor e que ystymamos por sua vetrude, como elle ho merece e hé razam. Pois do começo de sua cristyndade esperamos que naquelas partes se syga muyto seruiço do noso Senhor e acrecetameto de sua sãta fee catholica, porque principalmete neste mundo trabalhamos'." (Extraído de BRÁSIO, A., 1963)

Na perspectiva de cooperação, ainda que aparente, foram organizadas embaixadas para solicitar ao rei de Portugal que enviasse elementos e recursos pessoais para que se construíssem igrejas, fosse ensinado o catecismo, se levassem os elementos necessários ao batismo dos reis, fossem desenvolvidas técnicas de agricultura e trato com bois, além de enviar mulheres para que ensinassem às africanas seus costumes e pessoas que ensinassem a ler e escrever.

Em contrapartida, foram enviados alguns moços para que aprendessem a língua e a fé e a espalhassem quando regressassem ao reino do Congo. Em Portugal, além do catecismo, aprendiam filosofia, boas artes e costumes e gramática, formando-se alguns bons latinos e teólogos.

Fundaram-se escolas primárias para as elites, inclusive escolas femininas. Criaram-se escolas de gramática, destinada a nobres ou “principais” que quisessem frequentar a corte, ser professores ou seguir a carreira eclesiástica, em que eram ministradas lições de português, latim, história e matemática. Foi criada a Escola de Artes e Ofícios e tiveram início atividades editoriais para impressão de livros escolares, à data estimada de 1494, segundo Gonçalves (2005). Há relatos, inclusive, de que um parente do rei de Congo foi designado para lecionar como mestre-escola em Lisboa (no ano de 1533), em escola destinada, provavelmente, a compatriotas seus lá residentes.

No entanto, as boas intenções portuguesas e a possibilidade de colaboração e desenvolvimento a ser incorporado ao reino do Congo foram traídas pela escravatura e pelo ilusório interesse de que os portugueses desejavam efetivamente contribuir para o desenvolvimento dos reinos africanos. Tem início, portanto, a derrocada do reino do Congo e de seu poderio.

5.2.3 O Declínio de um Império

Sabe-se que na tradição do reino do Congo, o poder está atrelado à territorialidade e condicionado pela ancestralidade, de modo que história do próprio reino confunde-se com o mítico herói Lukeni, conforme abordado anteriormente.

No entanto, a partir do reinado de Nzinga Mvemba, batizado de Afonso I, essa tradição começou a ser rompida, o que levou à desestabilização de todo um império secular. Após a aliança com os portugueses, a sucessão ficou limitada aos descendentes

de Afonso I, rompendo com a lógica de respeito à herança de um ancestral poderoso a que todos admiravam.

A questão da sucessão não é o único entrave à posição hegemônica de Mbanza Congo, a ruptura com antigos rituais, a perseguição religiosa e a pressão comercial e política por parte de Portugal também foram determinantes à desarticulação do império.

Outro grande erro de Afonso I foi tentar rapidamente e à força acabar com a religião natural dos reinos, nó central da ancestralidade e da cultura dos reinos do Congo. Isso afetou as relações fundiárias, por atingir o poder da terra em seus dois grandes aspectos: o poder sagrado e os valores simbólicos dos espíritos tutelares da terra.

A questão da ancestralidade também engendra os ritos de entronização e legitimação do novo rei. Antes da cristianização, ao ser escolhido o rei, este passava pelos cultos *mbumba*, a fim de conferir legitimidade diante dos espíritos e dos vivos, por meio das seguintes insígnias: boné (*mpu*), três pulseiras de ferro (*nlunga*) no braço esquerdo, um colar de ferro com medalhão (*simba*), um saco para receber os tributos (*nkoto*), um cesto dos antepassados (*lukobi* ou *baluku*) trazido ao ombro direito, trono de marfim e madeira, espanta-moscas (*nseza*) feito do rabo de um animal nobre, um tambor sagrado (só levado a público por ocasião de guerra, morte ou coroação), cetro (*ngwandaou mvwala*) e o culto dos reis defuntos enterrados em um bosque sagrado (M'BOKOLO, 2003).

Posteriormente, o rei retirava-se por oito dias para libertar-se da antiga identidade, rompendo os laços de parentesco e tomando uma nova identidade conjugada a uma terceira identidade, a dos reis mortos. Era uma tríplice legitimidade diante da comunidade, que também teve sua estrutura abalada. O enfraquecimento da legitimidade de um rei conduz a diversos problemas, uma que este não exercia o poder isoladamente.

Apesar do grande prestígio, o rei do Congo tinha mecanismos que regulavam seu governo, como os *Nembanda*, um conselho real formado por 12 membros divididos em 4 grupos, dois deles formados por homens e dois, por mulheres. Além disso, os membros da corte real também eram considerados nas tomadas de decisão. A prosperidade, no entanto, encontra fronteiras nas fontes de dados a partir dos séculos XVI e XVII.

Nesse período, há uma escassez de fontes escritas e controvérsias no que diz respeito às fontes orais documentadas. Esse silêncio pode indicar senão o declínio do império, uma estagnação em termos de seu prestígio e forças estruturais. Há indícios fortes de uma aproximação em termos econômicos com o reino português, com paridade de moedas, e também no plano político, com uma referência a “reis irmãos”, que, no entanto, ocultava uma relação de aculturação pelo cristianismo e exploração de matérias primas por parte de Portugal, que deteriorará a relação entre os dois estados rapidamente.

Em 1526, D. Afonso I protesta contra o tráfico, afirmando para o rei de Portugal que os traficantes estavam por todo o lado e não poupavam sequer membros da realeza. Percebe que a cooperação que se empregava discursivamente para o desenvolvimento da educação, da arquitetura e das armas que esperava era uma ilusão. Camuflava interesses de um programa de cristianização e aculturação permeado pela escravidão.

Em uma tentativa de buscar novos aliados, o rei do Congo aproximou-se da Holanda, que ocupou a ilha de Luanda de 1641 a 1648, local estratégico para o reino do Congo, em uma tentativa de romper com o poderio português. À retomada da ilha pelos portugueses, vem uma série de concessões exigidas ao rei do Congo, em função da permissão para a extração do *nzimbu*, uma estratégia eficaz para desarticular a monetarização do reino e conquistar direitos plenos sobre as riquezas do Congo. Com guerras, embargos e exigências, Portugal não destruiu o reino a ponto de transformá-lo em colônia, principalmente pela resistência dos Soyo, mas enfraqueceu-o de modo a transformá-lo na principal fonte de escravos da África central.

Segundo M'Bokolo (2003), “a crise da realeza tornou-se catastrófica nos fins do século XVII e começos do XVIII”, trazendo processos de ruralização, descentralização e dispersão do poder político, senso denominada de “império”, pelo missionário italiano Raimondo da Dicomano, em 1798, a extensão do território do Congo. Nessa dispersão, a escravidão atuou como enfraquecedora do reino, pela defecção progressiva e brutal das províncias periféricas.

5.2.4 O Império Lunda

Para uma compreensão mais ampla do Ticumbi, no que se refere à gênese de seu próprio nome, é necessário, no entanto, transcender os limites do reino de Congo e

averiguar terras próximas, pertencentes ao Império Lunda, cuja história demonstrará correlações com a tradição cultural daqueles que se dirigiram ao Brasil sob o signo da escravidão. A Figura 36 demonstra a formação étnica de Angola, em que é possível observar a presença Lunda-Tchokwe.

No que se refere às terras de Angola, local de onde partiu a maioria dos escravos enviados à região do Espírito Santo durante a época da escravidão, no momento de chegada de Diogo Cão, em fins do século XV, havia três grandes reinos que dominavam África Equatorial e Austral: o reino do Congo, o Império Lunda e o Império Monomotapa. Essa referência é atestada tanto por Martins (2008) quanto por M'Bokolo (2003).

A história do Império Lunda, a exemplo do que acontece com a história do continente africano como um todo, possui uma origem muito mais antiga do que as referenciadas por documentos portugueses.

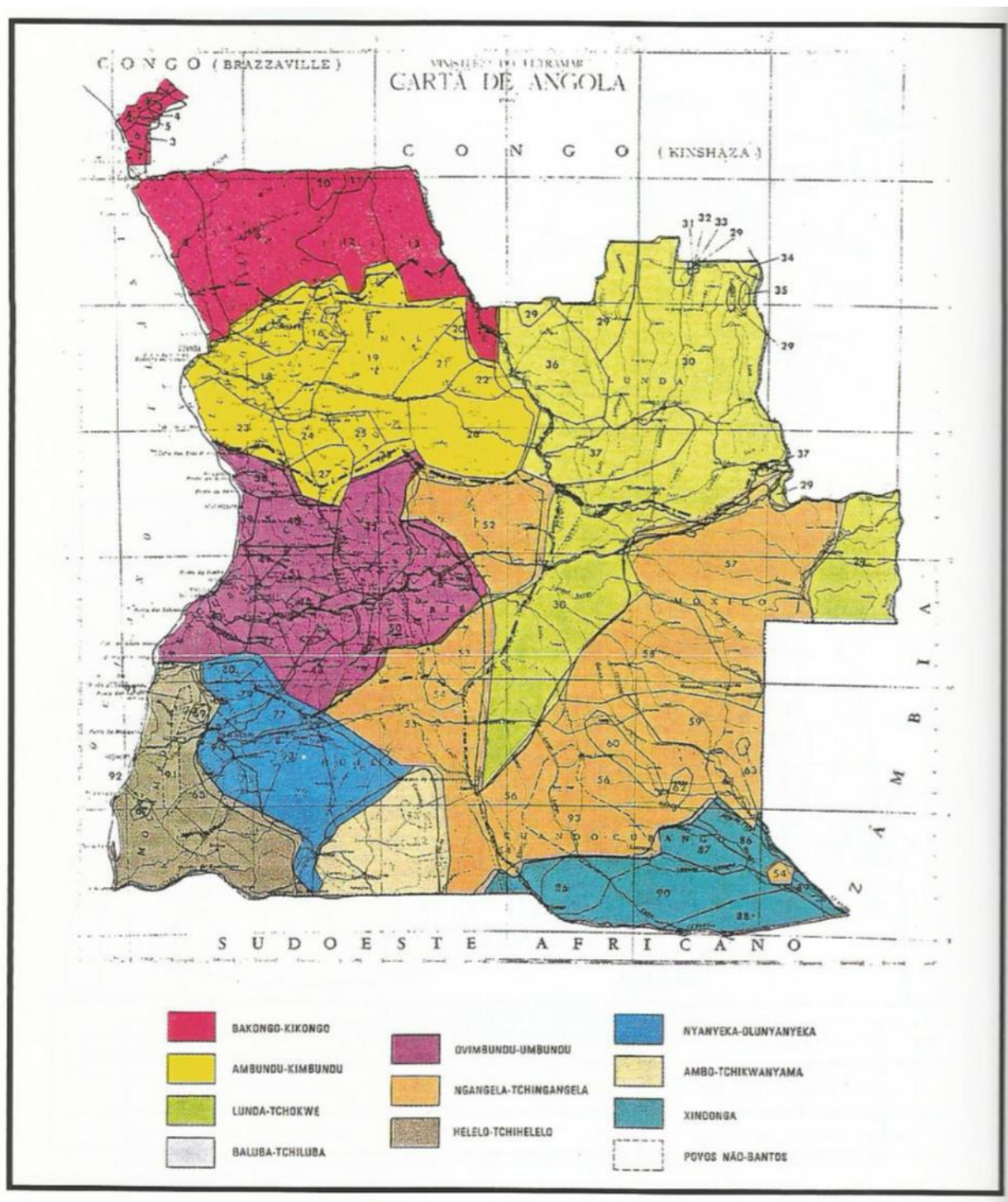
O mito fundador remonta a um heroico caçador estrangeiro, de origem Luba, *Tshibinda Ilunga*, que se casou com várias mulheres e seus descendentes organizaram o Império Lunda. Entre fins do século XVI e início do XVII, o império tinha consistência suficiente para aparecer nas narrativas dos portugueses em Angola.

A estrutura de organização dos Lunda era original, tendo em comum com os Luba o fato de que todo novo soberano deveria erguer sua própria capital, conhecida como *musumba*. As capitais delimitavam o eixo de poder do Império, que “se localizava numa zona de savana a leste do curso superior do Kasai, entre os vales do Luiza e do Kasidiji” (M'BOKOLO, 2003, p. 552).

À semelhança dos demais reinos do Congo, a organização do poder também se dava pelo esquema de sucessão linhageiro matrilinear. O Império Lunda teve valiosa importância comercial, sendo palco de encontros e interações entre os povos do Atlântico e do Índico, a partir de meados ou do fim do século XVIII.

No que se refere à cultura e práticas religiosas, Martins (2008) aponta traços que unem a trajetória do Império Lunda ao Ticumbi e esses traços partem do plano geográfico, com a província de Cucumbi e chegam à ancestralidade de Nzambi.

Figura 36 – Carta étnica de Angola.



(Fonte: MARTINS, 2008, p. 390)

O Império Lunda, juntamente com o Império Monomotapa e o Reino do Congo dominavam a África Equatorial e Austral quando da chegada do português Diogo Cão a

Angola. É na região Nordeste de Angola, segundo a divisão administrativa anterior à Independência, que se encontrava o posto administrativo de Cucumbi.

Não há relatos descritivos acerca de de Cucumbi que, após a independência de Angola, em 1975, parece ter deixado de existir. Anteriormente à Independência, conforme atesta Martins (2008), o posto administrativo de Cucumbi (ou Trás-os-Montes) estava sediado na província de Cacolo, sede do Conselho de mesmo nome. Sua antiga localização corresponde à atual província de Lunda, hoje dividida em Lunda-Norte e Lunda-Sul (Figura 37). No entanto, a catalogação de sua existência inscreve territorialmente os descendentes de africanos que atualmente celebram o Ticumbi, cujo vocábulo é assinalado por estudiosos, como Lopes (2012) e Lyra (1981), como corruptela do termo “cucumbi” (conforme abordado no Capítulo 1).

Segundo Martins (2008), os Lunda descendem diretamente de Nzambi e todas as outras tribos africanas teriam descendido deles. A importância de Nzambi deve-se à criação do mundo e de tudo quanto nele existe, segundo uma lenda propagada oralmente e difundida pelos integrantes mais idosos da tribo Lunda-Tchokwe (pertencentes, por sua vez, ao vasto grupo Banto). Conforme atesta Martins (2008, p. 75):

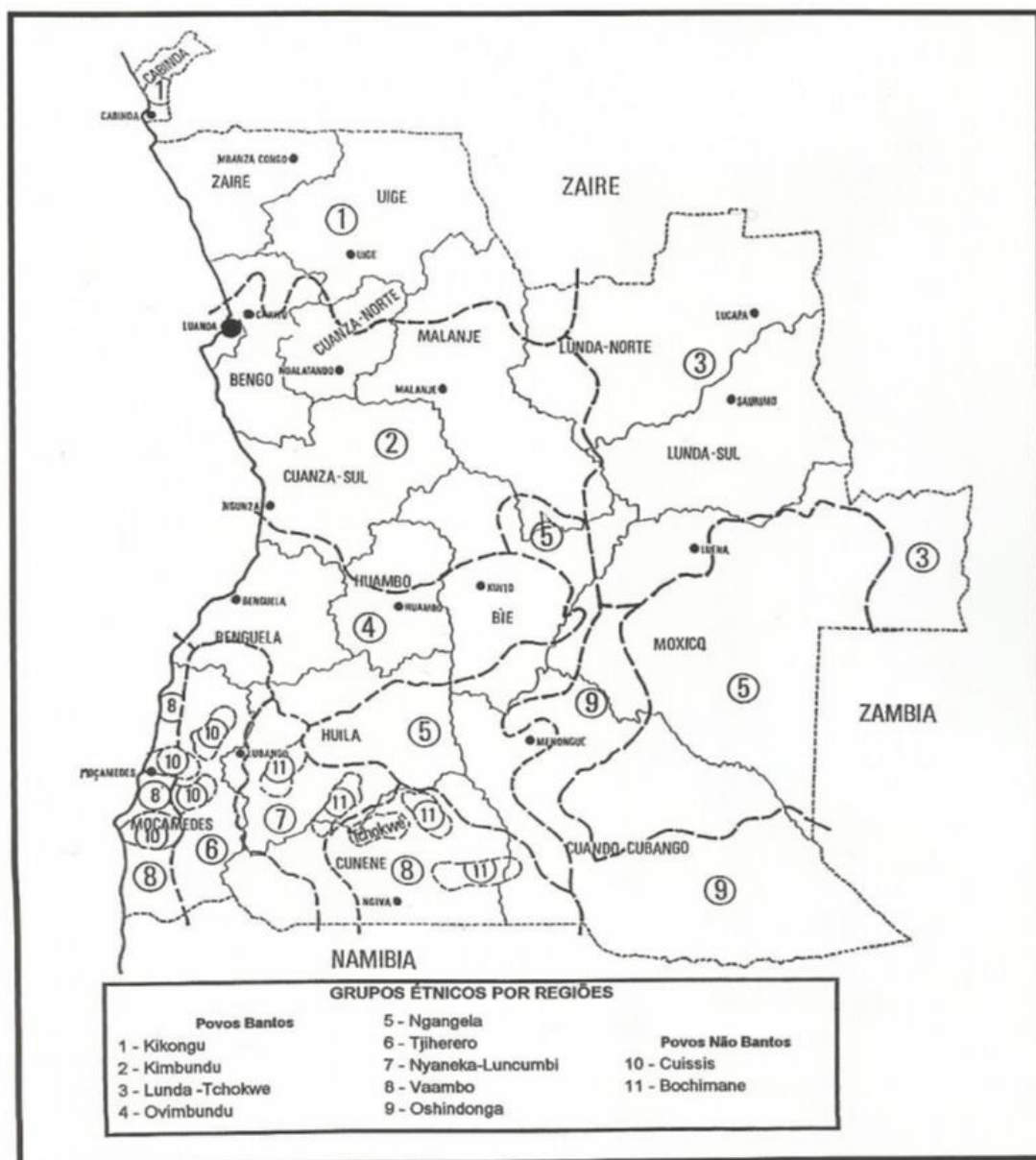
O Nzambi, a quem também chamam Ndala Karitanga (Deus que se criou a si próprio) e Sá Kalunga (Senhor infinitamente grande, Deus supremo e infinito), depois de ter criado o mundo e tudo quanto nele existe, criou uma mulher para que, por seu intermédio, pudesse ter descendência humana, a fim de que esta povoasse a Terra e dominasse todos os animais selvagens, por ele também criados.

O autor afirma, ainda que: “Todos os povos do Nordeste de Angola creem num ser supremo, onipotente e infinito, que se criou a si próprio, que criou o universo e que tudo rege”. O que se põe em questão aqui não diz respeito apenas à ancestralidade, mas à conexão com o Ticumbi.

Oliveira (2009) em pesquisas realizadas nas comunidades de Sapê do Norte, afirma que durante a encenação do Ticumbi, profere-se que “São Benedito é Zambi”, fato que correlaciona a religiosidade banto à performance de Conceição da Barra.

Vários são os aspectos que evidenciam a herança do antigo reino do Congo e Império Lunda aos ancestrais africanos marcas que se evidenciam a partir da história, da geografia, da religiosidade e da cultura de matrizes africanas revividas pelos brincantes quilombolas.

Figura 37 – Mapa etnográfico de Angola, com destaque para a distribuição dos povos banto ao longo do território.



(Fonte: Martins, 2008: 391)

5.2.5 A Querela da Escravidão

A questão da escravidão marca profundamente a história das comunidades remanescentes de quilombos no território brasileiro. Dessa forma, a abordagem do tema é inevitável, uma vez que produz marcas significativas na produção cultural das comunidades quilombolas que participam do Ticumbi de Conceição.

O discurso eurocêntrico atua no intuito de minimizar seus efeitos para as comunidades africanas e seus descendentes, em uma tentativa de minimizar a responsabilidade dos europeus no tráfico Atlântico. A banalização da temática leva ao silenciamento quanto a um dos mais terríveis capítulos da história mundial, em que seres humanos são deliberadamente concebidos como moeda no processo de acúmulo de capital.

O argumento que sustenta esse discurso repousa no fato de que outras sociedades, inclusive as africanas empregaram o sistema escravagista. De fato, as relações escravistas foram recorrentes na história da humanidade, mas o fato de que um erro não justifica o outro não é o suficiente para silenciar esse discurso. É necessário reconhecer as bases de organização do processo escravista na África, motivado por disputas religiosas, territoriais e migrações diversas, que, no entanto, não recorriam ao comércio de seres humanos como meio de acúmulo de capital, sob a prerrogativa da mais brutal violência.

Essa perspectiva é percebida e relatada pelo rei do Congo, Garcia II, a meio do século XVII, que proferiu uma análise lúcida das suas províncias periféricas:

Em vez do ouro, da prata, e dos outros bens que alhures servem de moeda, aqui a moeda é feita de pessoas, que não são de ouro, nem de pano, mas que são criaturas. É vergonha nossa e de nossos predecessores ter, na nossa simplicidade, aberto a porta a tantos males e, sobretudo, permitir que houvesse pessoas para pretender que nós nunca tínhamos sido os senhores de Angola e da Matamba. A desigualdade das armas fez-nos perder as terras que até então tinham sido nossas e a violência está em via de nos retirar os nossos direitos. (Citado por M'BOKOLO, 2003, pp. 414-415)

Nesse sentido, serão tratados, antes da discussão quanto ao tráfico Atlântico que afeta semântica e ideologicamente a representação simbólica do mundo no Ticumbi de Conceição da Barra, alguns aspectos elucidadores das formas de escravidão encontradas no continente africano ao longo da Costa Oriental, da região Norte e Magreb, antes de serem exploradas as relações estabelecidas na Costa da Guiné quando do tráfico Atlântico efetivado pelos europeus.

A escravatura foi uma prática das sociedades humanas em diversos pontos de sua história, no entanto, o que torna distinta a escravidão em continente africano é o tráfico de seres humanos, sendo estes vendidos e vitimados por práticas brutais de violência.

Na realidade africana, a problemática das fontes dificulta a sistematização de dados referentes, por exemplo, ao comércio de negros no Cairo e a escravatura pré-islâmica entre os séculos I e VII, quando começaram a dispor de fontes árabes. Em geral, essa forma de escravidão estava associada a guerras entre reinos, disputas religiosas e migrações. Nessa etapa, a cor da pele não era o fator decisivo para a prática da servidão dentre os africanos, conforme referencia M'Bokolo (2003: 210): “Mas bem parece que nesta época, os escravos africanos não constituíam senão uma minoria de classe servil, cujos principais contingentes eram formados por brancos, originários da Pérsia e dos países da Europa”.

Com a criação dos califados, a partir da instauração do Islã, no entanto, a reprodução da prática escravista deu-se de maneira maciça e legitimada. As guerras passavam ao estatuto de *jihads*, com perseguições e capturas vinculadas à religião.

Importante notar que a condição de escravos era distinta da enfrentada pelos africanos quando da diáspora Atlântica. Aos homens feitos escravos, eram destinadas tarefas e qualificações específicas. Também marcava a prática escravagista do período a divisão de tarefas entre escravos brancos e negros, estando essa prática atrelada não a uma questão especificamente racial, mas política e religiosa.

Segundo pesquisadores como Malowist, Lewicki e Austen (M'BOKOLO, 2003), o tráfico árabe não foi tão intenso quanto o Atlântico, que “sangrou a África” quando a “exportação dos negros adquiriu uma dimensão até aí desconhecida em África e no Próximo-Oriente”.

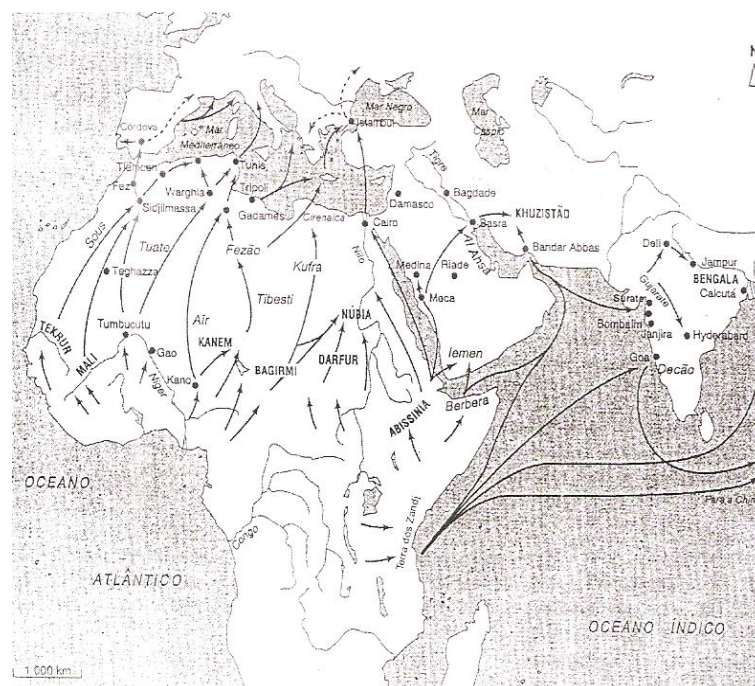
A utilização de trabalho escravo no mundo muçulmano, em geral, estavam associadas a três serviços: as funções domésticas, o serviço das armas e o trabalho, principalmente agrícola. Vale destacar que a expansão muçulmana no continente africano deu-se ao norte, no Magreb e na Costa Oriental, não atingindo aa África Subsaariana, em função de bloqueios naturais oferecidos pela geografia e relevo. Há indícios de contatos comerciais entre caravanas, mas que não se efetivaram em termos de dominação política e religiosa. A Figura 38 é ilustrativa das rotas do tráfico arábigo-muçulmano.

No Oceano Índico, também é possível observar o tráfico que leva africanos a leste dos países árabe-muçulmanos, em direção da Ásia Oriental, da Índia e da China (M'Bokolo, 2003). Os africanos levados a essas regiões dispunham de poderio militar e

comercial. No caso da Índia, formavam comunidades africanas individualizadas, produzindo uma “cesura entre a situação objectiva dos africanos e a imagem que deles se fez”. O autor associa os estereótipos e as práticas racistas produzidas na Índia à chegada de portugueses e ingleses.

Já no extremo Oriente, a China manteve relações comerciais consistentes com o continente africano, principalmente no que se refere à África Oriental, conforme indicam fontes provenientes da cartografia, de porcelanas e moedas, em perigo correspondente, principalmente, às dinastias Sung (1127-1279), mas, segundo M'Bokolo (2003): “Tudo parece pois indicar que os países da Ásia Oriental, a China em primeiro lugar, não estiveram implicados numa vasta rede de comércio negroiro”.

Figura 38 – O tráfico dos africanos para o mundo árabe-muçulmano e a Ásia oriental.



(Fonte: M'BOKOLO, 2003, p. 208)

Havia diversas formas de escravidão, que demonstravam a diferença do tratamento dado aos expostos à condição servil em período anterior à chegada dos europeus. Segundo M'Bokolo (2003: 414):

Os escravos, designados de uma maneira genérica *bana* (filhos, sing. *Mwana*), classificavam-se em várias categorias:

- *bana ba nzimbu* ou *bantu ba nzimbu* (as pessoas compradas

- com os *nzimbu*), cuja condição não era a mais precária;
- *bana ba nzo* (os filhos da casa), nascidos dos primeiros e submetidos às mesmas obrigações que eles;
- *bana ba kanda* (os filhos da linhagem), habitando a aldeia do seu *kitata* (pai);
- os escravos insolventes, devedores insolventes: ao passo que anteriormente podiam libertar-se progressivamente das suas dívidas, parecem ser agora assimilados aos *bantu ba nzimbu*;
- *ossay* (sing. *Say*; pl. *basay*), termo cujo sentido é controverso: alguns vêm nele uma referência ao rio Say, no coração do território Yaka, grande fornecedor de escravos;
- *osnkangu*, expressão designando 'todos os que pertenciam a alguém', escravos, 'dependentes', assim como todas as pessoas forçadas a pôr-se, por qualquer razão, sob a dependência de um “grande.

Quanto ao nascimento do tráfico europeu, remonta ao século XIV, inicialmente em associação com os muçulmanos. A entrada no continente deu-se de maneira gradativa e estrategicamente negociada com os reis africanos, responsáveis pela permissão de sua entrada e sem a qual dificilmente teriam penetrado em território africano.

Tal dificuldade era advinda da inadaptação do Europeu ao território e ao elevado grau de organização militar e social dos reinos africanos, que dominavam a metalurgia, inclusive, em períodos anteriores aos europeus.

Na Europa, notadamente na Península Ibérica, os africanos utilizados pelos árabes como escravos serviam de soldados, valorizados pela composição de uma forte “guarda negra”. O maior contingente localizava-se na Espanha, sendo muitos deles livres durante os séculos XV e XVI.

A abertura do Atlântico às trocas transcontinentais e ao tráfico dos escravos tomou por referente inicial o modelo arábigo-muçulmano, não diferindo muito, em seu início, das práticas utilizadas nos países árabes. Entretanto, no padrão europeu, as trocas assumiram progressivamente uma forma de fazer dos escravos negros um produto de troca privilegiado.

Essa mudança da lógica das trocas em proveito dos europeus penetrou amplamente nos espaços da África Central e Austral. A partir do século XV, há a “formação do arsenal ideológico destinado a justificar o tráfico e a escravatura dos africanos”, pautada, inclusive, em interpretações falaciosas das Sagradas Escrituras.

Inicialmente, o tráfico assumiu a forma de trocas de “presentes” entre reis europeus, notadamente portugueses, e africanos, mas converteu-se rapidamente em comércio institucionalizado, sendo exportados escravos africanos, pelos portugueses, para a Europa Mediterrânea, ao longo do século XV.

Segundo M'Bokolo (2003), “a invenção do tráfico Atlântico começo no contexto desta política de reexportação dos escravos negros, em particular para a Espanha”. A importação dos africanos no Novo Mundo no século XVI deu-se como força de trabalho, organizando-se como complexo sistema orquestrado pelos Estados europeus, com monopólio dos Estados ibéricos, que sofriam concorrência, ao longo dos séculos XVII e XVIII de países como Holanda, França e Inglaterra.

Ao longo do tráfico, em suas diferentes formas de articulação, em geral, apresentava dois métodos diferentes de obtenção de escravos. Inicialmente, as guerras entre Estados africanos e as guerras contra as sociedades de linhagens. Mas essa forma não sofria o controle dos Estados mediterrâneos, que utilizavam por método as chamadas razias, com expedições de captura organizadas por sultões de “Estados barbarescos (Marrocos, Argélia, Tunísia e Tripolitânia)”, ricos comerciantes ou chefes militares (M'BOKOLO, 2003).

Infelizmente, ao tratar do assunto do tráfico Atlântico, ainda hoje há forte tendência em banalizar, minimizar ou silenciar dados provenientes do mais vergonhoso comércio da história. Para tanto, justificativas apoiadas em políticas de migração, divergência de números e dificuldade na sistematização das fontes são usados como argumento para sublimar seus efeitos no continente africano e nas terras onde foram criados os descendentes da diáspora.

A mercantilização da vida dos africanos, atrelada à necessidade de acúmulo de capital por parte dos europeus que praticaram o tráfico, é que chama a atenção para o lado torpe desse tipo de comércio, que não pode ser igualado à prática de uma política migratória local. O estranhamento e a indignação quanto ao processo foram assinalados por Marx, em “O Capital”:

Com o desenvolvimento da produção capitalista durante o período manufatureiro, a opinião pública europeia tinha-se despojado do seu último fragmento de consciência e de pudor. Cada nação extraía a sua glória cínica de qualquer infâmia capaz de acelerar a acumulação de capital. (*apud* M'BOKOLO, 2003, p. 330)

O discurso reducionista eurocêntrico, desse modo, não se sustenta e não pode ser difundido como peso de verdade e exposição de uma narrativa histórica que não se apresenta de forma descentralizada e coerente com os protagonistas que foram alvo desse comércio.

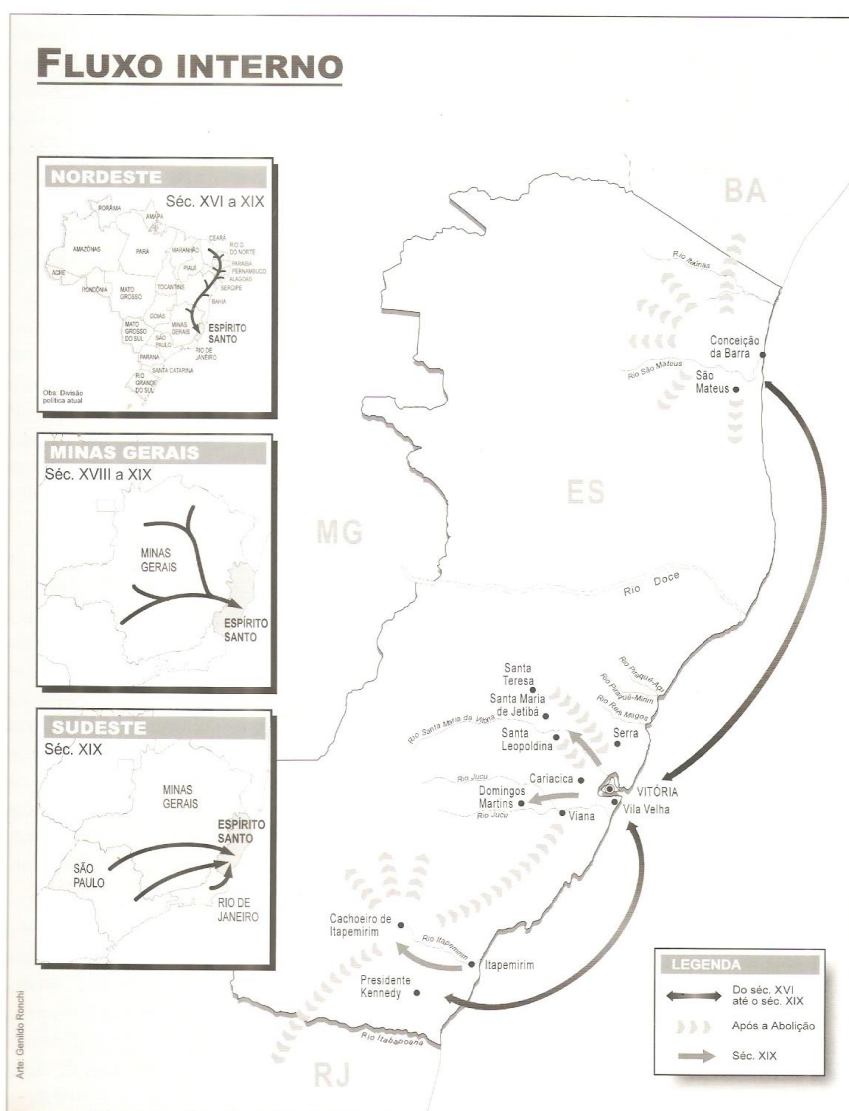
A abordagem que considere os entre-lugares de discursos que muitas vezes estão guardados na memória de pensadores populares deve ser valorizada e difundida, na escrita de uma narrativa histórica multicultural e respeitosa da rica diversidade dos múltiplos atores sociais.

5.3 Quilombolas do Espírito Santo

A mácula da escravidão inscreveu-se de maneira forte e sólida no Estado do Espírito Santo. Sua presença no Estado data do século XVI. Sua atividade estava vinculada ao trabalho agrícola, nos cultivos de cana-de-açúcar e mandioca, à criação de gado e à pesca. Sua distribuição no Estado dava-se “nas regiões Norte, nos atuais municípios de Conceição da Barra e Linhares; Central, nas cidades de Vitória, Serra, Santa Leopoldina, Vila Velha e Guarapari; e Sul, em Anchieta, Piúma, Itapemirim, Marataízes e Presidente Kennedy” (OSÓRIO *et al.*, 1999).

A localização e a concentração dos africanos no Estado seguiu o perfil de ocupação jesuítica, localizando-se em regiões de produção agrícola próximas ao litoral. Inicialmente com maior concentração no Norte do Estado, essa proporção se inverteu no século XIX, com as lavouras de café se desenvolvendo ao sul do Estado. A Figura 39 é ilustrativa dos fluxos internos de escravos no interior do Estado, desde o ano de 1550, quando foi referenciado o primeiro registro de posse de escravos no Espírito Santo (OSÓRIO *et al.*, 1999; NOVAES, 2010).

Figura 39 – Fluxo interno de populações negras no Espírito Santo.



(Fonte: OSÓRIO *et al.*, 1999, p. 25)

Quanto ao Brasil, Novaes (2010) apresenta a data de 1538 como a primeira chegada um navio que transportava africanos ao Brasil, na cidade de Salvador, provenientes da Guiné e da Ilha de São Tomé. No entanto, a autora afirma que havia escravos desde a primeira época de colonização, os quais vinham em companhia de colonos portugueses.

A intensificação do tráfico no Brasil decorreu da necessidade de mão-de-obra para atuar na grande extensão de terras cultiváveis na colônia, principalmente destinadas

ao cultivo da cana-de-açúcar. Em São Mateus, o mercado de escravos foi intenso durante os séculos XVII e XVIII. Foi no município que chegaram as primeiras levas de escravos destinados ao Espírito Santo. É nessa região que se encontram referências a importantes quilombos, que exerciam influência econômica no mercado local, como o quilombo do Negro Rugério, na localidade de Conceição da Barra.

“De acordo com os relatórios de Francisco de Lima Escobar Araújo, escriturário da Alfândega, em Estatística datada de 30 de setembro de 1882, somava 22.729 o número de escravos no Espírito Santo” (NARDOTO, LIMA, 1999). Para que fossem levados ao Porto para serem comercializados, eram “preparados” ainda à bordo, a fim de que os mercadores pudessem lucrar mais.

Também na perspectiva do lucro, os navios negreiros amontoavam homens, mulheres e crianças, nus em seus porões, com números que chegavam a 380 cativos (NARDOTO, LIMA, 1999). A viagem durava cerca de 90 dias, o que fazia com que até 40% dos africanos transportados morressem no caminho (M'BOKOLO, 2003). A lucratividade também estava vinculada ao governo, por meio da taxa cobrada pela entrada dos africanos do país, que em 1669, era de 3\$500 (NOVAES, 2010).

Os registros de compra e venda eram realizados nos Livros de Notas dos Cartórios locais, como o Cartório do Primeiro Ofício de Arnaldo Bastos, que “apontavam um expressivo volume de negócios envolvendo a comercialização, penhora, hipoteca, espólio e alforria de escravos no período de 13 de junho de 1863 a 24 de março de 1888” (NARDOTO, LIMA, 1999). Havia, inclusive, empresas do Rio de Janeiro que se encarregavam de vender os escravos em São Mateus.

As relações eram registradas considerando os cativos como peças pertencentes ao patrimônio da família, que podiam ser hipotecados, inventariados e divididos como herança. Um dos registros transcrito a seguir no Livro do Tabelionato número 1, de dezembro de 1866 demonstra essa relação comercial e a forma de ver no homem como mercadoria e capital.

Escritura de dívida e hipoteca, de cuja garantia, entre outros bens, figuram os seguintes escravos: uma escrava de nome Vicência, crioula, com 30 anos, profissão de roça, solteira; Benedita, crioula, com 30 anos, profissão de roça, solteira, com duas crias; Vitória, com 02 anos de idade e outra ainda por batizar, com 05 anos de idade, mediante as condições, constantes da escritura. Devedores: Simplício Alfôncio de Barcellos e sua mulher Maria Ribeiro da Conceição. Credor: Reginaldo Gomes dos Santos. Valor da dívida: 2:408\$700

(dois mil e quatrocentos e oito contos e setecentos réis). (NARDOTO, LIMA, 1999, p. 56)

A descrição choca não só pela frieza, mas pelo processo de animalização e reificação de seres humanos, que tem seus filhos chamados por crias e seu valor estabelecido institucionalmente por um tabelião. Apesar das diversas políticas de apagamento das marcas da escravidão, ainda é possível encontrar cópia de livros de registros dos cartórios na Casa da Cultura de São Mateus, que identificam o Barão dos Aymorés como um dos maiores proprietários de escravos em São Mateus, no século XIX.

Além da mercantilização dos africanos – sujeitos ao domínio e posse de outrem, tornando-se objeto de propriedade sem serem considerados sua personalidade ou estado – o que se observava era a prática recorrente de tortura e maus tratos, quando da acusação de desobediência ou rebeldia. Muitos dos instrumentos, como correntes, golilhas, gargalheira, tronco, vira-mundo, machos, algemas, máscara de flandres, palmatória, ferros para marcar, dentre outros, encontram-se em exposição na Secretaria Municipal de Cultura em São Mateus.

Os castigos eram estabelecidos por leis, como o Alvará de 3.3.1741, que dispunham sobre a aplicação de açoites e marcação com ferro quente. Como forma de humilhação, também era impedido que utilizassem adornos e se divertissem. Em 1857 foi estabelecido toque de recolher aos escravos, sob pena de prisão e castigos com açoites ou palmatória. Também faziam parte das sentenças o uso de ferros ao pescoço e aos pés por anos. Os escravos também chegaram a ser proibidos de participar da procissão de Nossa Senhora as Vitória, em 1876 (NOVAES, 2010).

A pena de morte, chamada de “morte natural” também era instituída, podendo ser executada por enforcamento ou degola, também acrescidas de tortura antes da execução e esquartejamento após a morte. Como forma de resistência, muitos escravos recorriam ao suicídio.

Um caso exemplar registrado em São Mateus foi o da escrava Pulquéria, que teve sua filha afogada no córrego das Piabas a mando da senhá. Em decorrência do sofrimento, tentou matar a senhora, mas foi impedida e, antes de receber o castigo, cortou a garganta com uma faca. O suicídio, como ato de rebeldia, constituía também uma perda para o senhor que os havia comprado. Essa relação é descrita também em

terras norte-americanas, conforme Gilroy (2001).

As humilhações e castigos vinham desde as razias na África e se prolongavam por toda a vida do escravo que chegava ao Brasil. O processo de escolha na hora da compra também era representativo. Segundo Nardoto e Lima (1999), há expressões que distinguiam as distintas etnias africanas, sendo umas preteridas em favor de outras. Um exemplo diz respeito aos povos de origem Banto, que tinham fama de guerreiros altivos e, portanto, menos indicados ao trabalho nas lavouras. As expressões utilizadas para distinguir os grupos eram “nego tu”, que fazia referência aos Banto, em oposição aos “nego vosmicê”, mais indicados para o trabalho agrícola.

As formas de insurgência e luta contra o sistema escravocrata foram diversas no Estado, contando suicídios, rebeliões, motins, fugas, vinganças e aquilombamentos. O historiador capixaba cita como algumas das formas de vingança o envenenamento, constantes da tradição oral de São Mateus. A principal rebelião de escravos da região foi a “Insurreição de Queimados”, de 1849, em que as falsas promessas de liberdade aos que servissem em guerras e na construção da Igreja de Queimado levaram à eclosão do conflito, que contava com cerca de 200 escravos, sufocada, a revolta foi convertida em carnificina.

Houve diversas outras insurreições em São Mateus, como a de 1827, que contou com cerca de 90 insurgentes e as diversas ações atribuídas a Benedito Meia-Légua, que chegou ao conhecimento da imprensa, na Gazeta de Vitória, a 16 de julho de 1881, noticiando que: “20 escravos fugidos, comandados pelo criminoso Benedito, condenado a galés, ex-escravo de Dona Rita Cunha, mãe do Barão dos Aymorés, formavam quilombo em São Mateus” (NARDOTO, LIMA, 1999).

Outros levantes ocorreram em Guarapari, na Fazenda de Campos (onde se formou a República Negra) e do Engenho; na Serra, nas localidades correspondentes a Jacaraípe, Una, Traimirim, Queimado e Ponta da Cruz; e em Cachoeiro de Itapemirim, conhecida como a Revolta da Safra.

A situação de guerrilha instaurou-se no Estado durante o século XIX, com diversas ações organizadas pelos quilombolas da região, chegando a chamar a atenção das autoridades oficiais quanto aos insurgentes, pois os moradores reclamavam que “as matas estavam cheias de escravos” (NOVAES, 2010) e para combatê-los foram criadas as Companhias de Guerrilha.

A 21 de agosto de 1855, o governador do Espírito Santo, Sebastião Machado Nunes expediu uma ordem à Administração das Rendas da Província para colocar à disposição da cidade de São Mateus a quantia de 250\$000 a fim de poder manter a guerrilha para combate dos quilombos. (NARDOTO, LIMA, 1999, p. 60)

A prática também é referenciada por Oliveira (2010), ao indicar a existência das Companhias de Guerrilha, “formada por paisanos armados”, que junto com a polícia promoviam ações de perseguição, verdadeiras “caçadas” e “abates” aos quilombolas da região, na segunda metade do século XIX.

A região de São Mateus conta com diversos personagens que representam o caráter revolucionário e de reistência, como Benedito Meia-Légua e a princesa de Cabinda, Zacimba Gaba, mencionados anteriormente, pois de sua tradição chega à comunidade de Barreiros a imagem de São Bino. Osório *et al.* (1999) referencia, ainda, Viriato Canção-de-Fogo, Negro Rugério e Constância d'Angola, que “aterrorizavam os brancos mateenses no final do século XIX, com sua coragem e determinação em lutar contra o sistema escravista”.

Conforme relatam Nardoto e Lima (1999), Zacimba não só se vingou de seu antigo senhor, como também liderou um grupo que formou um quilombo às margens de Riacho Doce, de onde organizava ataques aos navios negreiros, com grupos que iam em canoas de encontro aos navios em alto mar e libertavam os cativos levando-os para seu quilombo.

Alguns nomes anunciavam a proveniência das comunidades africanas que vinham para a região Norte do Estado, em sua maioria provenientes da região conhecida atualmente como Angola, mas que, em função dos ciclos migratórios dos impérios africanos (como o Reino do Congo e o Império Lunda, referenciados anteriormente), sofriam divisões territoriais sistêmicas. A Figura 40 é ilustrativo dos fluxos externos que formaram a composição da diáspora africana no Espírito Santo.

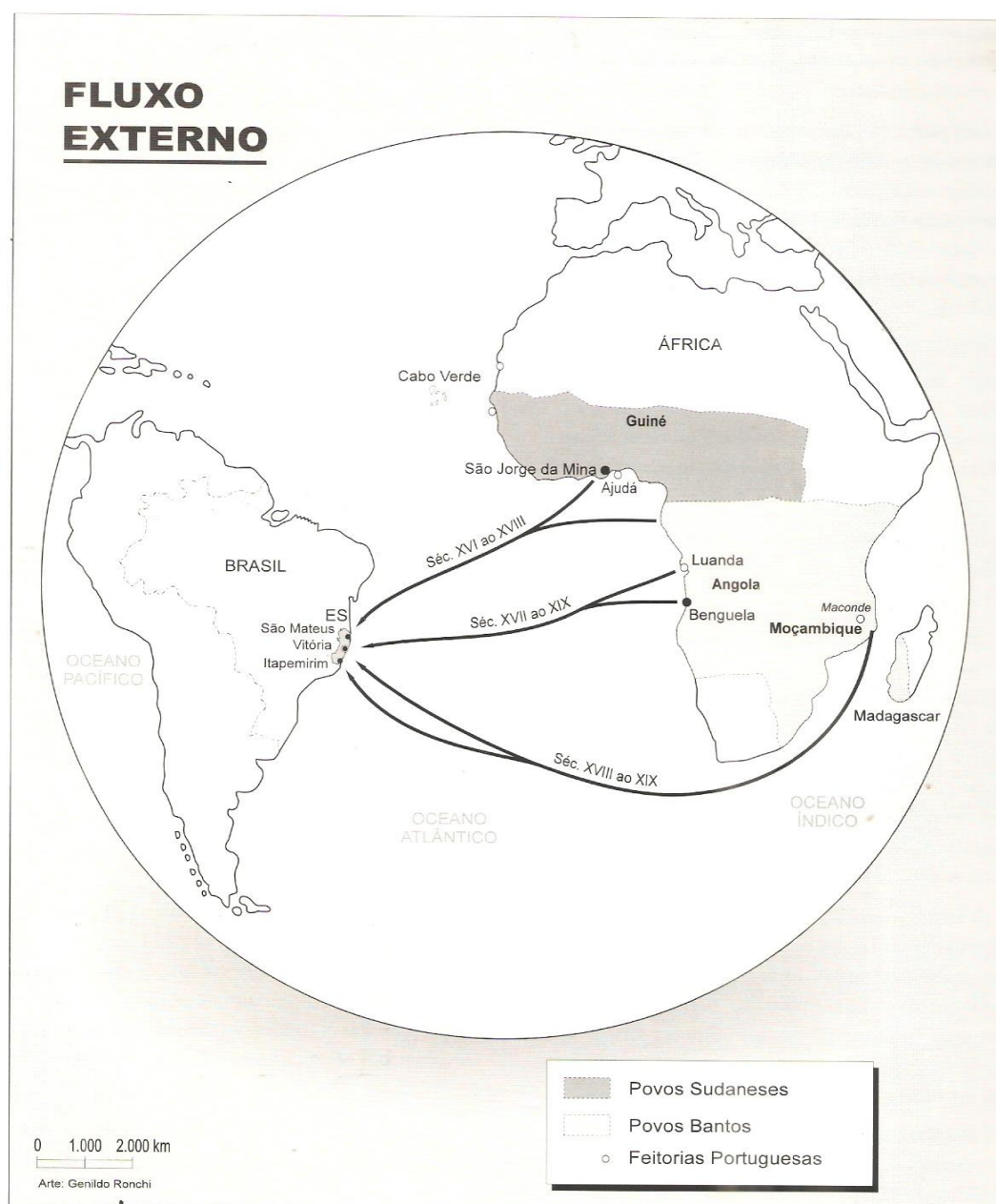
Segundo Novaes (2010: 23), os escravos trazidos ao Espírito Santo:

eram, na maioria, Minas (do Castelo da Mina, famosa fortaleza lusitana, no Poto de Aljuba, onde passavam para bordo dos navios negreiros), e Angolas os negros do Sul do Espírito Santo. Angolas, em São Mateus e Vitória, onde avultavam os Congos.

Confirmando, portanto, a influência da região do Antigo Reino do Congo e do

Nordeste de Angola, anteriormente pertencente a Império Lunda-Tchokwe, como etnias formadoras da população de africanos residentes na região de São Mateus.

Figura 40 – Fluxo externo de nacionalidades africanas distribuídas no território brasileiro.



(Fonte: OSÓRIO *et al.*, 1999, p. 25)

Os movimentos abolicionistas na região começam a se organizar em 1869, com a fundação do Grêmio Abolicionista da Escravatura do Espírito Santo, em Vitória. Também nesse ano foi fundada a sociedade Libertadores e, no ano seguinte, a Sociedade Libertadora Domingos Martins, as quais exerceram influência na imprensa capixaba, mas cujos efeitos só seriam efetivamente produzidos com a abolição da escravidão, em 1888.

A cultura capixaba, em seu processo de construção identitária, passou por um período de “silenciamento” e apagamento da questão racial, uma vez que o negro aparece na história do Estado como mão-de-obra nas plantações de cana-de-açúcar durante o século XVIII e, após a Abolição, desaparece sob a égide da imigração europeia de meados do século XIX. Tal silenciamento deve-se à exclusão do quesito “cor” nos censos populacionais posteriores à Abolição (OSÓRIO *et al.*, 1999).

Na região de São Mateus, após a abolição, grande parte das famílias permaneceu no local, em função de terras devolutas e ainda escassa ocupação branca nas proximidades do município. No entanto, a partir das décadas de 1930 e 1940, com a expansão imigrante italiana, e da década de 1950, com a chegada de firmas reflorestadoras de eucalipto, as comunidades negras no Norte do Espírito Santo vêm sofrendo forte pressão relacionada à questão territorial.

O Estado, marcado por um tempo pedagógico de embranquecimento, entretanto, traz um forte movimento de resistência socioeconômica e cultural das comunidades negras. Tal perspectiva evidencia não apenas a reinscrição histórica de comunidades diaspóricas, mas o caráter híbrido da identidade capixaba (negros, índios, portugueses, italianos e alemães), bem como das comunidades remanescentes de quilombos sobre as quais se desdobra o olhar desta pesquisa. Nesse contexto, a resistência também é política, construída a partir da representação cultural dos ticumbis, das bandas de congo, dos tambores de caxambu, dos jongos, da religiosidade, dentre outros.

A religiosidade perpassa as mais diversas representações, uma vez que diz respeito não só aos festejos e ritos das comunidades de origem, mas à orientação e à correlação com as práticas católicas dos antigos senhores de escravos. Os dias santos cristãos eram os dias de folga dados aos escravos para o culto de suas divindades, o que confere certo sincretismo às práticas religiosas no que concerne ao calendário festivo. Isso ocorre nos festejos de “Santos Reis” e “São Benedito” (ligado também à devoção a São Sebastião) e nas bandas de congo, dentre outros integrantes desse “jogo de

assimilação” que marca o hibridismo das comunidades remanescentes de quilombos (OSÓRIO *et al.*, 1999).

A manutenção da tradição nessas comunidades vem da oralidade, com narrativas passadas de geração a geração, unidas pela religiosidade, pela literatura e pela música, tornando possível a reconstrução do passado de práticas sociais pela voz de seus protagonistas, rompendo o silenciamento do processo histórico estabelecido oficialmente.

A relação entre passado e presente também se evidencia no campo das tensões sociais pela posse da terra. As áreas de concentração de escravos vindos ao Espírito Santo foram determinadas pela vida econômica em função do cultivo de cana-de-açúcar e mandioca, e da criação de gado e pesca entre os séculos XVI e XVIII. Essa população se localizou nas regiões Norte, nos atuais municípios de São Mateus, Conceição da Barra e Linhares; Central, nas cidades de Vitória, Serra, Santa Leopoldina, Vila Velha e Guarapari; e Sul, em Anchieta, Piúma, Itapemirim, Marataízes e Presidente Kennedy (OSÓRIO *et al.*, 1999).

Atualmente, são certificadas pela Fundação Cultural Palmares 30 comunidades remanescentes de quilombos no Espírito Santo (Apêndices 4 e 5): em Conceição da Barra estão as comunidades Angelim, Linharinho, São Domingos, Córrego do Sertão, Córrego Santa Izabel, Coxi, Dona Guilhermina, Roda d’água, Santana e Santaninha; em São Mateus, São Jorge, São Cristóvão, Serrania, Beira Rio Arual, Cacimba, Chiado, Córrego Seco, Dilô Barbosa, Mata sede, Nova Vista, Palmito e São Domingos de Itauninhas; em Presidente Kennedy, Boa Esperança e Cacimbinha; em Cachoeiro, Monte Alegre; em Santa Leopoldina, Retiro; em Ibraçu, São Pedro; em Itapemirim, Graúna; em Vargem Alta, Pedra Branca; e em Guarapari, Alto do Iguape (PALMARES, 2014a).

Atualmente apenas duas comunidades estão em processo de certificação junto ao Instituto Palmares, a comunidade de Rio Muqui, em Atílio Viváqua, e a do Divino Espírito Santo, em São Mateus (PALMARES, 2014d).

Conforme Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, Artigo 68, o conceito de quilombos/comunidades quilombolas, de acordo com a Antropologia, pode ser dividido em três categorias: remanescentes de quilombos, remanescentes de senzalas (escravos à época ou negros libertos) e comunidades de novos, contemporâneos ou

modernos quilombos pós-Abolição. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), apenas a Comunidade Quilombola de Monte Alegre, localizada no distrito de Pacotuba, em Cachoeiro, possui certificação.

O caminho para o reconhecimento jurídico e o consequente respaldo constitucional é árduo e irregular, passando pela autodenominação, o reconhecimento e a certificação por parte da Fundação Cultural Palmares e do IPHAN, e posterior reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas pelos remanescentes das comunidades dos quilombos. O direito à terra das comunidades quilombolas no Espírito Santo agrava-se não apenas pelos entraves jurídicos, mas também pela disputa territorial acirrada na região Norte, em função da monocultura de eucalipto.

Nessa perspectiva de tensão ideológica, territorial, ética e estética é que a representação cultural das comunidades remanescentes de quilombos também se constrói como um projeto político de representação, legitimação e direitos constitucionais. Isso se deve ao fato de que a identidade de tais comunidades inscreve-se no cotidiano de suas práticas sociais e não em um tempo pedagógico de construção exterior à própria comunidade.

Assim, a arte, como forma de representação cultural, apreende a multiplicidade, a memória e a híbrida identidade de comunidades marcadas pela expropriação, pelo apagamento e pelo silenciamento de suas narrativas históricas.

CAPÍTULO 6 – RECONHECIMENTO, IDENTIDADE E MEMÓRIA

6.1 Do Navio à Cidadania: histórias e lutas

A representação do Ticumbi traz seu cerne a herança de culturas híbridas que se fundiram em um novo processo de hibridização. Na tradição quilombola das comunidades de Sapê do Norte, a marca da pluralidade se faz presente em um microcosmo da sociedade brasileira.

O auto dos devotos e brincantes de Conceição da Barra, como performance cultural tradutora da identidade dos membros da comunidade, envolve elementos culturais diversos, que conectam, por meio da tradição e da memória, os sujeitos históricos nacionais à força vital da ancestralidade africana.

Há um forte caráter de fé e afetividade na difusão e na transmissão dos saberes das comunidades quilombolas, por meio dos papéis representados, que são passados de geração a geração.

O Ticumbi constitui-se, assim, para as comunidades remanescentes de quilombos participantes da celebração, como um processo de alteridade e forma de autorrealização. Taylor (2011) define a autorrealização como um reconhecimento de si (o *self*, aquilo que remete à autenticidade) que difere o indivíduo e o faz interagir socialmente com os outros, buscando o reconhecimento.

Dessas interações derivam dois modos de existência social, que se pautam em relações de autorrealização e reconhecimento: a noção de direito universal e a ênfase em relacionamentos na esfera íntima. São nessas duas esferas, a de direitos jurídicos e a de estima que se edifica a identidade dos indivíduos, partindo do *self* e chegando à esfera pública por meio da luta por direitos sociais. Segundo Taylor (2011, pp. 52-53):

Dois modos de existência social estão bastante e evidentemente ligados com a cultura contemporânea da autorrealização. O primeiro é baseado na noção de direito universal: todos deveriam ter o direito e a capacidade de serem eles mesmos. (...) o limite na autorrealização de qualquer um deve ser a medida preventiva de uma igual chance nessa realização para os outros. Em segundo lugar, essa cultura coloca uma grande ênfase em relacionamentos na esfera íntima (...) principal lócus de autoexploração e autodescoberta (...)

Vale destacar que o conceito de autenticidade em Taylor não condiz com a perspectiva, por exemplo, de Homi Bhabha, que vê na questão da origem e da autenticidade uma prerrogativa para a manutenção de um estado “natural” das coisas desde a perspectiva eurocêntrica. Tampouco dialoga com a perspectiva de Stuart Hall, para o qual a tradição e a autenticidade se configuram em mito, moldando imaginários em torno de uma concepção exclusiva e anacrônica de pátria.

No caso de comunidades marcadas por processos de silenciamento, preconceito e guetoização, o *self*, segundo Taylor (2011), ergue-se como fonte de estima para os indivíduos que se reconhecem, se relacionam e passam por constantes processos culturais de hibridização em uma luta por direitos constitucionais.

A performance de Conceição da Barra, patrimônio cultural imaterial brasileiro, é um dos elementos que une as comunidades, mas é também instrumento de luta. As manifestações culturais e os saberes registrados na literatura oral do Ticumbi são elementos que restituem a essas comunidades direitos relacionados ao reconhecimento, à terra e às condições necessárias a garantias constitucionais que há séculos lhes são negadas.

A situação das comunidades remanescentes de quilombos na região Norte do Espírito Santo é marcada por histórias de trauma e violência que transcendem a época da escravidão e chegam aos dias atuais sob a forma de expropriação das comunidades das terras a que têm direito, pressionadas pela monocultura do eucalipto.

A Constituição Federal, por meio dos Artigos 215 e 216, bem como do Artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, garante a preservação das culturas nacionais e estabelece que: “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos” (BRASIL, 1988).

Quanto ao critério de identificação e reconhecimento jurídico, o Decreto 4887, de 2003, regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias.

Art. 2º Consideram-se remanescentes das comunidades dos quilombos, para os fins deste Decreto, os grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de

ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida.

§ 1º Para os fins deste Decreto, a caracterização dos remanescentes das comunidades dos quilombos será atestada mediante autodefinição da própria comunidade.

§ 2º São terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos as utilizadas para a garantia de sua reprodução física, social, econômica e cultural.

§ 3º Para a medição e demarcação das terras, serão levados em consideração critérios de territorialidade indicados pelos remanescentes das comunidades dos quilombos, sendo facultado à comunidade interessada apresentar as peças técnicas para a instrução procedimental. (BRASIL, 2003)

No entanto, essa não é a realidade das comunidades de Sapê do Norte, uma vez que o processo para a titulação e o reconhecimento jurídico perante a sociedade depende de muitas etapas e interesses conflitantes. Uma dessas etapas é conseguida por meio da representação cultural que, documentada, constitui-se como patrimônio imaterial a ser preservado e difundido. Esse processo passa pelo reconhecimento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), pela emissão de certidões do Instituto Palmares e pela abertura de processos junto ao INCRA, para a efetivação da titulação da terra. Conforme mencionado anteriormente, no Estado do Espírito Santo, o processo de titulação das terras é lento, sendo que apenas uma comunidade, a de Monte Alegre logrou êxito.

Essa realidade não é muito diferente das demais comunidades remanescentes de quilombos no Brasil. Segundo CONAQ (2010: 269), o “Governo Federal aponta para a existência de 3.554 comunidades quilombolas no Brasil”, sendo que “pouco mais de cem comunidades tiveram seus direitos reconhecidos”. Observa-se, portanto, uma negação do reconhecimento de sua cidadania, sua autenticidade e seus direitos, tendo em consideração o caráter pluriétnico da sociedade brasileira.

Nessa perspectiva, é necessário resgatar o conceito da dignidade cidadã, reconhecendo o valor igual de diferentes maneiras de ser, não como forma utópica de construção de uma sociedade democrática saudável, mas como garantia efetiva de direitos, não negando o reconhecimento social e jurídico a comunidades detentoras de uma identidade cultural diversa, híbrida (segundo Taylor, 2011, derivada interiormente e dependente do reconhecimento, do diálogo com o outro), significativa de indivíduos marcados por séculos de opressão.

Taylor (2011) assinala o reconhecimento universal da diferença como traço de uma cultura da autenticidade que prevê um dinamismo na identidade formada coletivamente. Ainda que gerada interiormente, a identidade é aqui formada por relações dialógicas travadas com a coletividade.

O conceito de Identidade é algo perturbador, porque instável. Na perspectiva de Stuart Hall, a identidade cultural é múltipla e descentrada, uma vez que é fruto de interações sociais que se constroem constantemente, com limites cada vez mais difusos na era da tecnologia.

No contexto fragmentado da sociedade contemporânea, fragmentadas são as concepções de sujeito e identidade, cujas centralidade e estabilidade encontram-se em progressivo declínio. A crise da identidade articula-se na modernidade tardia pela descentralização do sujeito nacional.

A ideia Iluminista de um sujeito centrado veio sendo desarticulada ao longo do processo histórico, dando espaço a representações deslocadas de autoridades sociais subversivas e subalternas. Essa indeterminação tradicionalmente não era considerada, em favor da razão racionalista em torno da qual se articulam os signos da cultura nacional, em um projeto pautado em elipses sociais. Nessas “comunidades imaginadas”, o conceito de nação recebe identidades essencialistas, convertendo o “Povo em Um” (Bhabha, 2010).

A partir da perspectiva pós-colonial e transcendendo os binarismos modernos da razão Iluminista, a identidade é entendida como a representação dos sujeitos nos sistemas culturais que os rodeiam. Assim, está em constante transformação, assim como estão as sociedades modernas, podendo ser apreendido como algo cambiante e transitório, cujas facetas e fragmentos nos vão sendo apresentados em diferentes momentos:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Essa perspectiva cambiante é construída pela temporalidade performática da ação e da representação do sujeito em suas práticas culturais. Nesse sentido, o próprio entendimento do processo histórico como forma de significação e representação tem de

ser revisitado criticamente. Vale destacar, no entanto, que as sociedades multiculturais não são algo novo, mas sim o olhar revisitado sobre o processo de construção das narrativas nacionais, em um momento “em que a globalização conduz a um hesitante desfecho da fase do Estado-Nação da modernidade capitalista” (HALL, 2009).

A negociação de sentidos é de extrema relevância no entendimento da diversidade de sujeitos histórica e culturalmente híbridos que, ainda hoje, mantêm-se à margem do reconhecimento jurídico e social, em uma “proliferação subalterna da diferença” (HALL, 2009). Tal questão é claramente percebida em comunidades negras guetoizadas em comunidades remanescentes de quilombos no Estado do Espírito Santo. Nesses grupos sociais diaspóricos, as formas de vida derivadas de sua cultura de origem influenciam e interagem com as práticas cotidianas e as novas formas de organização social e expressão cultural, em que as relações diaspóricas complementam e, ao mesmo tempo, deslocam as noções de centro e periferia, global e local.

Portanto, é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. (...) As culturas, é claro, têm seus locais. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. (HALL, 2009, p. 36)

Na diáspora Atlântica engendrada nas identidades plurais de comunidades afro-brasileiras, a violência do tráfico e os horrores da travessia nos navios tumbeiros marcam os testemunhos pelo trauma de sucessivas violações. No entanto, a mirada que se articula não é a da vitimização, mas a de discursos proferidos por sujeitos históricos engajados em lutas de emancipação, de autonomia e de cidadania.

As marcas deixadas na memória, decorrentes de tal processo histórico, devem ser vistas como símbolo de protagonismo. São histórias de luta inscritas e revividas em narrativas performáticas que trazem à tona um passado que deve ser percorrido no intuito de legitimar histórias plurais de nação, reexaminando questões de nacionalidade, de identidade e de memória histórica.

A identidade, portanto, além de plural não se desvincula da história entendida como narração e senda para lutas que, revividas na memória, mas apagadas pelo tempo pedagógico de discursos eurocêntricos que regem hegemonicamente a narrativa de nação, constroem novas possibilidades de entendimento da nação e dos sujeitos históricos envolvidos.

Segundo Gilroy (2001), as estruturas políticas e econômicas de dominação não coincidem mais com as fronteiras nacionais, sendo urgente ultrapassar perspectivas nacionais e nacionalistas pautadas na homogeneidade e na ideia de integridade e pureza das culturas, associando nacionalidade e etnia. Segundo o autor,

No período posterior à escravidão, a memória da experiência escrava é evocada em si mesma e utilizada como um instrumento adicional, suplementar, com o qual construir uma interpretação distinta da modernidade. Quer essas memórias invoquem ou não uma lembrança de um terror que ultrapassa a apreensão do discurso ideal, gramatical, elas apontam no presente para uma transformação utópica da subordinação racial. (GILROY, 2001, p. 154)

As narrativas dos sujeitos históricos afro-descendentes são complexas e transculturais, envolvendo misturas de diferentes formas culturais. Nas enunciações e performances culturais provenientes dos referidos sujeitos, o Atlântico é assumido como “uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural” (GILROY, 2001, p. 57).

A descentralização dos discursos e das narrativas desestabiliza concepções homogêneas de uma identidade única, abrindo a discussão quanto aos processos de hibridização que compõem as identidades plurais na contemporaneidade. Pereira (2012), ao fazer referência ao múltiplo processo de articulação das identidades, utiliza como metáfora o espelho, quebrado e reconstruído na articulação de múltiplos fragmentos.

Identidades afro, brasileiras, ou afro-brasileiras, não devem sofrer nada ao quebrar o espelho. De qualquer maneira, ele já cumpriu o seu papel. (...) E as lutas de seus povos – assim como dos afro-descendentes de toda a diáspora – travadas de diferentes formas e cada vez mais intensa e consistentemente, fornecem as imagens que o estão reconstituindo. (PEREIRA, 2012, p. 66)

Para uma interpretação distinta da modernidade, é necessária a memória da experiência escrava, apontando, no presente, para uma transformação utópica da subordinação racial (GILROY, 2001). Uma das fontes autênticas de contato com a tradição de comunidades marcadas por histórias de deslocamento e diáspora é a produção cultural de tais comunidades.

A escrita e a fala reunidas em performances culturais projetam a busca por liberdade, cidadania e autonomia social e política. Os discursos, marcados pela polifonia, pelo hibridismo e pela diversidade, são chamados por Gilroy (2001: 35) de:

formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado eurísticamente mundo Atlântico Negro.

A referência ao chamado “Atlântico Negro”, segundo o autor, diz respeito à especificidade de formação política e cultural moderna, definida pelo desejo de “transcender as estruturas de estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional”.

Devem ser evitados, portanto, os absolutismos étnicos que conduzem à polarização entre “brancos” e “negros”, em um discurso que leva à segregação e ao preconceito. Discurso este contrário à visão plural de identidades em constante transformação, interação e ressignificação que se manifestam nas performances culturais.

O discurso da segregação étnica não é produtivo para quaisquer lados, sejam eles considerados centrais ou periféricos. A proposta de descentralização dos discursos nacionais envolve as qualidades inquietas e recombinantes das culturas em contato, não a perpetuação de binarismos reducionistas.

Tomar por *corpus* tais representações culturais não indica um interesse pelo passado, na perspectiva apenas de uma remissão, mas efetivamente de uma possibilidade de repensar uma tradição que compõe o panorama híbrido, fragmentado e em constante transformação da cultura brasileira.

Quanto ao olhar para a modernidade, Gilroy (2001: 108) afirma:

Não pretendo apenas questionar a credibilidade de uma concepção ordenada e holística da modernidade, mas argumentar também em favor da inversão da relação entre margem e centro, tal como tem se manifestado nos discursos senhoriais da raça dos senhores. Em outras palavras, estou buscando contribuir para certo trabalho intelectual reconstrutivo que, por olhar para a história cultural moderna dos negros no mundo moderno, tem uma grande relação com as ideias sobre o que era e é hoje o Ocidente.

Nessa perspectiva, a representação cultural de comunidades remanescentes de quilombos, por meio da expressão de sua literatura oral, descortina a inscrição de narrativas de sujeitos históricos, em processo contínuo de significação, renovação e construção de sua identidade.

O espaço discursivo de confluência das diversas vozes que permeiam as performances culturais ressalta o local da cultura como espaço privilegiado para a expressão da pluralidade. Nesse espaço, a memória e a tradição fundem-se ao cotidiano e à contemporaneidade, escrevendo e atualizando em práticas constantes a articulação de formações ideológicas que definem seus atores sociais e os reterritorializa na contemporaneidade.

Ressalta-se o caráter transnacional e tradutório de construção da identidade de comunidades marcadas que se inscrevem cotidianamente em novas narrativas de nação. Narrativas ambivalentes e vacilantes que, na diversidade definem o povo como “uno”, mas descentralizado e reconhecido como tal.

Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um. O sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria. (...)

O povo como uma forma de interpelação emerge do abismo da enunciação onde o sujeito se divide, o significante “desaparece gradualmente” e o pedagógico e o performático são articulados de forma agonística. A linguagem da coletividade e da coesão nacionais está agora em jogo. (BHABHA, 2008, pp. 213-217)

Entender as representações do Ticumbi deve ser mais do que uma simples catalogação para retirada de certidões e exposição de manuais e cartografias, trata-se da retomada de práticas sociais, produções culturais e relações sociais que propiciam uma reescrita do presente e do passado, em um processo crítico de reinterpretação da realidade e do processo histórico. Visa-se não uma reparação, mas um olhar crítico e ativo diante dos tempos presente e futuro que se acercam.

As performances culturais são formas autênticas de os sujeitos nacionais, localizados às margens das narrativas oficiais e dos sistemas formais de ensino, lutarem por seus direitos, a fim de que a estrutura cíclica de uma exploração histórica não seja infinitamente reproduzida.

As lutas por reconhecimento e união social realizam-se pela representação simbólica e estética do mundo que recorre às estruturas do teatro popular e à força vital

da tradição africana. É por meio das trocas com a audiência, executadas no ato performático, que as narrativas de luta, resistência e de das comunidades tornam-se públicas.

Nesse espaço compartilhado das ruas, antigas demandas são revisitadas e novas são postuladas, de modo a, no tempo espiralar da memória, conferir o protagonismo aos sujeitos históricos do Ticumbi de São Benedito.

6.2 Ticumbi: história e identidade em performance

Não se trata do final da história, mas de um intermédio que vem sendo percorrido ao longo de alguns anos. Caminhada marcada pelo encontro com brincantes quilombolas e o encanto de seu canto. Essa primeira etapa da jornada teve por princípio a investigação quanto às origens do Ticumbi. Manifestação da literatura oral que traduz a identidade e a memória de centenas de comunidades ao longo dos séculos.

Este trabalho teve por objetivo não só trazer ao centro de discussão a manifestação cultural de comunidades tradicionais, mas reconhecê-la como importante manifestação do campo literário no Espírito Santo. Nesse espaço, o hibridismo cultural destaca-se e torna-se o ponto central da jornada: na contemporaneidade, é possível observar o confronto entre o passado e o presente, bem como as intermitências das mais diversas nacionalidades.

O espaço privilegiado para a observação, a análise e a admiração dessa diversidade cultural é a performance de comunidades quilombolas. Uma cultura segregada à marginalidade por processos históricos, mas que se edifica como uma complexa composição estética, marcada por passados imemoriais. Trata-se de uma rica representação simbólica que encontra no viés da linguagem esteticamente trabalhada uma representação de histórias de luta, dor, superação e heroísmo, inspirada em heróis épicos dos sertões de São Mateus.

A literatura oral, ainda que não tenha sido sistematizada por uma cultura da escrita, guarda em si recursos físicos inatos e cognitivos (como a fabulação, a construção e articulação da narrativa, a construção e a caracterização de personagens, bem como a percepção e a articulação de tempos e espaços), de modo que, adequada à sua historicidade e à época de produção, guarda experiências diversas das vivenciadas na sociedade contemporânea. Traz símbolos e representações de um tempo que, se não

preservado no espaço da memória e documentado no âmbito da escrita, tende a esmaecer com o passar dos anos.

A materialidade linguística e a criação literária no auto popular ou dança dramática do Ticumbi tem em sua base a tradução híbrida de sua representação cultural. Não apenas na memória e nas heranças guardadas, mas na própria construção de seu discurso. Canto e dança, personagens e enredo estão fundidos em uma performance cultural que traz em si elementos líricos e cênicos para concretizar relações humanas e recriar subjetivamente elementos da realidade diversa e plural das comunidades remanescentes de quilombos de Sapê do Norte.

São africanidades e brasilidades que se fundem ao milenar canto da cultura popular, trazendo referências da cultura ibérica medieval, dos povos de matrizes africanas que e seus diversos reinos que convergiram para São Mateus e tantas regiões brasileiras. Homens profundamente marcados pela diáspora africana e pela violência que não desistiram de exibir sua realeza para que todos a pudessem contemplar, mesmo que durante os restritos dias de festa.

Nesse espaço plural e diversamente rico, a realidade fora dos dias de festa não passa despercebida e o “jornal cantado” do Ticumbi traz para a boca de cena seus proclamas e suas lutas imemoriais. São diversas também as possibilidades de interpretação simbólica dos cantares, que se realizam de maneira lírica, intensa e diferente, em cada uma das pessoas que participam da performance cultural, seja como plateia ou como *performer*.

Nessa jornada, algumas conclusões saltam aos olhos, mas não abarcam todas as dimensões do ritual que se descortina aos olhos do público nas ruas de Conceição da Barra, na preparação para receber o novo ano. São pontos evidentes da análise do *corpus*, elementos como os fortes traços de hibridismo, em que tradição e história se fundem em uma perspectiva de produção cultural marcada pela diversidade. Desse modo, a construção da identidade de tais comunidades se funda em representações culturais que permitem entrever as marcas do passado diaspórico e das constantes histórias de luta, coragem e resistência.

Outro aspecto fortemente evidenciado, não apenas na estrutura lírica de origem medieval portuguesa, é a fé católica mesclada às celebrações de tradição africana. Trata-

se de um exemplo claro da união do valor de culto às noções de resistência e sobrevivência, reiterando as relações entre arte e vida.

Nas metáforas de representação da vida e da arte, elementos, por vezes antagônicos, unem-se na construção de novos significados. No Ticumbi, essa ambivalência se confirma, a terra é espaço de luta, de expropriação e de morte, mas é também espaço de resistência e de sobrevivência de comunidades que têm na sua terra uma fonte de alimento físico e cultural. Na natureza complexa da cultura popular, o Ticumbi revive aspectos milenares, como o riso festivo, universal, jocoso, um patrimônio do povo, um riso ambivalente que nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

A linguagem como forma de expressão no mundo e representação do mundo elucida mecanismos linguísticos de recriação do real que potencializam a voz de comunidades marcadas pela repressão e pelo desrespeito à sua identidade cultural.

Os Ticumbis de São Benedito trazem posicionamentos históricos com relação ao governo, à educação e à situação das comunidades tradicionais, o que chama à reflexão e à possibilidade de reinscrição histórica de protagonistas sociais que se encontram às margens dos interesses e atenções do poder estatal por séculos.

Desse modo, há uma reinscrição de práticas sociais que irrompem em novos significados e processos de significação. No Ticumbi, constantemente se observa o caráter tradutório, que une culturas, entre-lugares e entre-tempos em uma significação contemporânea de lutas por reconhecimento social e jurídico.

Da investigação quanto à temática da literatura oral e da tradição de comunidades quilombolas, destacam-se relevantes questões que passam pelo difícil processo de reconhecimento jurídico, à luta por autodeterminação e estima social enquanto grupo.

É revelador ver tecidos ao texto histórias de grandes reis africanos, sua tradição, sua linguagem e seus rituais. A história africana, em uma discussão que ainda inquieta a academia, definitivamente não está encerrada em documentos escritos. Mesmo que a um oceano de distância as cores de narrativas tradicionais são vívidas na memória das comunidades africanas que participam do Ticumbi.

Tecido entre o tempo da performance e o tempo pedagógico, o saber enunciado no auto popular revela a hierarquia do Antigo Reino do Congo, sua geografia, a divisão

de postos administrativos da Angola pré-Colonial, assim como a amplitude de olhares com relação a disputas internas (entre o mani Congo e o reino de Bamba, por exemplo) e externas, que nos conduzem ao grande Império Lunda.

A riqueza cultural do Ticumbi revela-se também no rito e na fé católica, profundamente brasileira e mesclada às matrizes africanas. Foi por meio da performance capixaba que discussões com intelectuais angolanos e portugueses trouxeram à cena central o rito de passagem feminino que muitos acreditavam já nem existir, ou mesmo duvidavam de que algum dia tivesse existido, o Txicumbi.

A história oral e a performance cultural tem muito a ensinar e a contribuir para os registros acadêmicos. Sua riqueza e diversidade, no entanto, jamais poderão ser traduzidas apenas em papel. No entanto a sistematização de tais fontes deve contribuir para reestruturar a história como narração, apontando para um porvir mais diverso e justo.

Conforme apontado anteriormente, este é o início de um caminho que não termina aqui, mas que conduz a reflexões e a contribuições para o conhecimento e o reconhecimento institucional de um patrimônio cultural imaterial brasileiro grandioso e diverso.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Maciel de. *Benedito Meia-Légua: a saga de um revolucionário da liberdade*. São Mateus, ES: Editora Brasil-Cultura; Centro Cultural Porto de São Mateus: 1995.

_____. *Os Últimos Zumbis: a saga dos negros do vale do rio Cricaré durante a escravidão*. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2001.

_____. de. *Brincantes e Quilombolas*. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2005.

AMADOU, Safiatou. Relatos épicos y cultura del pueblo zarma-songhay de Níger. *Oráfrica*, n. 8, p. 129-140, abr. 2012.

ARAÚJO, Fabíola Pereira de. *São Benedito: Santo ou Negro? – a troca de um santo negro por uma santa branca na cidade de Encruzilhada*. Disponível em: www.uesc/eventos/cicloshistoricos/anais/fabiola_pereira_de_araujo.pdf. Acesso em: 15 fev. 2014.

ARCHER, Maria. *África Selvagem: folclore dos negros do grupo bantu*. Lisboa: Guimarães, s/d.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural. Coleção Os Pensadores; v. 2, 1991.

BAKHTIN, M. M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.

BARBOSA, Adriano. *Dicionário Cokwe-Português*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1989.

BAROJA, Julio Caro. *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 2009.

BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

BONNICI, T.; FLORY, A. V.; PRADO, M. R. do. (Orgs.) *Margens Instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: EdUEM, 2011.

BONVINI, Emilio. Textos Orais e Textura Oral. In: QUEIROZ, Sonia (Org.) *AA Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALÉ / UFMG, 2006. pp. 7-11.

BRASIL. *Educação – Africanidades*. Ministério da Educação (MEC).

_____. Constituição, 1988.

_____. Decreto 4887, de 20 de novembro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/D4887.htm. Acesso em: 20 de agosto de 2012.

CALVET, Louis-Jean. Estilo Oral. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. pp. 44-49.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CÂNDIDO, A. Poesia, Documento e História. In: *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo: EdUnesp, 1992.

CAPAI, H. (Coord.) *Atlas do Folclore Capixaba*. Espírito Santo: SEBRAE, 2009.

CARVALHO, A. *Eu Não Canto por Cantar: oralidade poética e memória*. 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

CASCUDO, L. da C. *Literatura Oral no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 1984.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHRÉTIEN, Jean-Pierre, “Combats pour l’Histoire de l’Afrique”, *Afrique & Histoire. Revue Internationale*, nº 7, 2009, pp. 9-11.

CONAQ. Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas). Manifesto pelos Direitos Quilombolas. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de et al. (Orgs.). *Caderno de Debates Nova Cartografia Social: territórios quilombolas e conflitos*. v. 1, n. 2. Manaus: UEA Edições, 2010. pp. 267-289.

COOPER, Barbara M. Oral Sources and the Challenge of African History. In: PHILIPS (Ed.). John Edward. *Writing African History*. Rochester: University of Rochester Press, 2005. p. 191-215.

CRESPO, Jorge. O Corpo em Jogo no Ocidente Medieval. In: BUESCU, Ana Isabel. et al. (Coords.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2005. pp. 111-217.

CREUS, Jacint (Coord.). *De Boca en Boca: estúdios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*. Barcelona: CEIBA Ediciones, 2004.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. *Mouros e cristãos – caminhos, cenas, crenças e criações: análise dos espetáculos de tradição carolíngia “Auto de Floripes” (Príncipe, São Tomé e Príncipe, África) e “Luta de Mouros e Cristãos (Prado, Bahia, Brasil)*. Bahia; Paris, 2011. 392 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia; Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

ESTERMANN, Carlos. *Cinquenta Contos Bantos do Sudoeste de Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971.

EVERDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. Lisboa: Ediciones 70, 1979.

FINNEGAN, Ruth. O Significado da Literatura em Culturas Oraís. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. pp. 66-106.

FONSECA, António. *Contribuição ao Estudo da Literatura Oral Angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.

FREIRE, Anselmo Braacamp. *Gil Vicente Trovador Mestre da Balança*. Lisboa: Revista Ocidente Editora, 1944.

FRY, P. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GILROY, P. *O Atlântico Negro*. 34. Ed. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Asiáticos, 2001.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. *Escutar, Falar – Oralidade*. Lisboa: Clássica Editora, 2005.

GONÇALVES, António Custódio (Coord.). *O Islão na África Subsaariana*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2003.

_____. *A História Revisitada do Kongo e de Angola*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

GOUVEIA, Mario Nuno Campos de. *O Limiar da Tradição no Moçarabismo Conimbricense. Os Anais de Louvão e a Memória Monástica do Território de Fronteira*

(séc. IX-XII). Lisboa, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.

GUREVICH, A. Bakhtin e sua Teoria do Carnaval. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2000. p. 83-92.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11. Ed. Tradução de: Thomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HANSEN, J. A. Anatomia da Sátira. In: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 145-169.

HENIGE, David. Oral Tradition as a Means of Reconstructing the Past. In: PHILIPS (Ed.). John Edward. *Writing African History*. Rochester: University of Rochester Press, 2005. p. 169-190.

IBGE. *Censo Demográfico 2010*. Disponível em: < http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/indicadores_sociais_municipais/tabelas_pdf/tab6.pdf>. Acesso em: 20 de agosto de 2012.

IRELE, Abiola. A Literatura Africana e a Questão da Língua. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. pp. 27-43.

KAMUANGA, Júlia. Txicumbi. *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras*, Angola, p. 4, 11 a 24 nov. 2013.

KNIGHT, C. *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University, 2004.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. (Orgs.) *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LE GOFF, J. O Riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2000. p. 65-82.

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *África*: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 18-19 (1).103- 118, 1995/1996.

LIMA, F. A. de S. *Conto Popular e Comunidade Narrativa*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LOPES, Duarte; PIGAFETTA Filippo. *Relação do Reino do Congo e das Terras Circunvizinhas*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, Divisão de Publicações e Biblioteca, 1949 (1ª ed. 1591).

LOPES, Graça Videira. O Peso da Gravidade: corpos e gestos na poesia galego-portuguesa. In: BUESCU, Ana Isabel. et al. (Coords.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2005. pp. 297-304.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

_____. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2012.

LYRA, M. B. C. de. *O Jogo Cultural do Ticumbi*. 1981. 115 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

_____. *O Ticumbi ou a Lógica da Ambiguidade*. Paper, s/d.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Desa, 1965.

MARTINS, João Vicente. *Os Bakongo ou Tukongo no Nordeste de Angola*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1977.

_____. Performances do Tempo Espiral. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. pp. 69-92.

MARTINS, Mário. *Estudos de Literatura Medieval*. Braga: Livraria Cruz, 1956.

_____. *Estudos de Cultura Medieval*. v. I. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

MATTA, R. da. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

- MAUSS, M. Esboço de uma Teoria Geral da Magia. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 47-181.
- MBA, Gisèle Avome. Oralidad e hibridez cultural en el teatro moderno de Guinea Ecuatorial. *Oráfrica*, n. 8, p. 77-100, abr. 2012.
- M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilização (até o século XVIII)*. v. 1. Lisboa: Vulgata, 2003.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía Juglaresca y Juglares*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.
- _____. *Poesía Árabe y Poesía Europea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- _____. *Romancero Hispánico (Hispanoportugués, Americano y Sefardíe)*. *Teoría e Historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. Tomo I.
- METTMAN, Walter (Ed.). *Cantiga de Santa Maria – Afonso X, o Sábio*. v. 1. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959.
- MILLER, Joseph Calder. *Cokwe Expansion 1850-1900*. Madison: Spring, 1969.
- _____. History and Africa / Africa and History. *The American Historical Review*, v. 104, n. 1, p. 1-32, feb. 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2650179>. Acesso em: 6 nov. 2013.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural das Comunidades Quilombolas do Norte do Espírito Santo*. Vitória: Iphan, 2008.
- MIRCEA, Elíade. *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Asa Literatura, 1992. p. 497.
- NARDOTO, Eliezer Ortolani; LIMA Herinea. *História de São Mateus*. São Mateus, ES: Edal, 1999.
- NERY, J. B. C. *A Cabula: um culto afro-brasileiro*. Cadernos de Etnografia e Folclore, 3. Vitória: Comissão Espírito Santense de Folclore, 1963.
- NEVES, Guilherme Santos. *Bandas de Congos*. Cadernos de Folclore, n. 30. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____. *Coletânea de Estudos e Registros do Folclore Capixaba 1944-1982*. Vol. 1 e 2. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008.

- _____. *Ticumbi*. Cadernos de Folclore, 12. Rio de Janeiro: MEC / Funarte, 1976.
- NISTAL, Gloria. Literatura e Ideología en Guinea Ecuatorial. Una visión personal sobre el difícil entendimiento con España. *Oráfrica*, n. 8, p. 101-128, abr. 2012.
- NOVAES, M. S. de. *A Escravidão e a Abolição no Espírito Santo*. História e folclore. 2. ed. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória / Secretaria de Cultura, 2010.
- NUNES, Irene. A Dança Mágica. In: BUESCU, Ana Isabel. et al. (Coords.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2005. pp. 218-230.
- NUNES, S. D. M. *A Milenar Arte da Oratura Angolana e Moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009. Disponível em: <http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/EB015.pdf>.
- OLIVEIRA, Osvaldo Martins de (Org.). *Culturas Quilombolas do Sapê do Norte: farinha, beiju, reis e bailes dos congos*. Vitória: Instituto Elimu, 2009.
- _____. Quilombos: memória social e metáforas dos conflitos. Comunidades do Spê do Norte, Espírito Santo. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de et al. (Orgs.). *Caderno de Debates Nova Cartografia Social: territórios quilombolas e conflitos*. v. 1, n. 2. Manaus: UEA Edições, 2010. pp. 62-68.
- ORTEGA, Ángel Antonio López. *La Poesía Oral de los Países de la Guinea Ecuatorial: géneros y funciones*. Barcelona: Ceiba, 2008.
- _____. Del Silencio Milenario al Reino de la Escritura. Relaciones de la poesía oral con la escritura. *Oráfrica*, n. 8, p. 65-76, abr. 2012.
- _____. *Canciones para Dormir a los Niños*. Barcelona: Ceiba ediciones. Disponível em: www.ceiba.net. Acesso em: 2 de setembro de 2013.
- OSÓRIO, C.; BRAVIN, A.; SANTANNA, L. de A. *Negros do Espírito Santo*. São Paulo: Ed. Escrituras, 1999.
- PAIXÃO, Rosário Santana. A Encenação do Corpo no Imaginário Cavaleiresco: gestos de combate, amor e cortesia. In: BUESCU, Ana Isabel. et al. (Coords.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2005. pp. 57-69.
- PALMARES. *Comunidades Quilombolas*. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/quilombola?estado=ES>. Acesso em: 24 abr. 2014a.

____. *Quadro Geral de Comunidades Remanescentes de Quilombos (CRQS)*. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/4-quadro-geral-das-crqs-ate-25-10-2013.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2014b.

____. *Quadro Geral de Comunidades Identificadas*. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/3-crqs-identificadas-ate-25-10-2013.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2014c.

____. *Processos Abertos para Emissão de Certidão*. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/2-crqs-processo-aberto-ate-25-10-2013.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2014d.

PEREIRA, Amauri Mendes. *África: para abandonar estereótipos e distorções*. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2012.

PORTO, C. P. M. *Folclore e Autenticidade: um estudo antropológico sobre o Ticumbi em Itaúnas, ES*. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

QUEIROZ, Amarino. *As Inscrituras do Verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Recife, 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife; 2007.

QUEIROZ, Sonia *et al.* (Coord.) *Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora da UFGM, 2002. pp. 47-68.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. 4. ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1988.

REDINHA, José. *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Braga: Editora Pax, 1966.

____. *Etnias e Culturas de Angola*. Angola: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, 2009.

RIBAS, Oscar. *Missosso. Literatura Tradicional Angolana*. v. 1. Luanda: Tip. Angolana, 1961.

____. *Ilundo – Espíritos e Ritos Angolanos*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1975.

- ROCHA, Jofre. *Intervenções sobre Literatura Arte e Cultura*. Luanda: Kilombelombe, 2004.
- ROCHA-TRINDADE, M. B.; CAMPOS, M. C. S. de S. (Orgs.). *História, Memória e Imagens nas Migrações*. Abordagens metodológicas. Oeiras: Celta Editora, 2005.
- RODRIGUES, R. N. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1945.
- ROJO, Sara. A Compagnia della Fortezza e o Teatro de Augusto Boal: textos performáticos nas interfaces e margens da existência. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. pp. 93-108.
- ROMERALO, A. S. *El Villancico: estúdios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa *Narrativa Africana de Expressão Oral*. 1986. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1986.
- _____. *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.
- ROSSI, L. *a Literatura Novelística na Idade Média Portuguesa*. Biblioteca Breve, 38. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- SAENGER, Alexandre von. A Palavra na Sabedoria Banto. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. pp. 50-65.
- SANTORO, F. Vestígios do Riso: os tópicos sobre a comédia no *Tractatus Coislinianus*. In: MARTINHO, M. (Org.). *Primeiro Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2006.
- SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. 3. ed. Amadora: Livraria Bertrand, 1981.
- _____. *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- _____. A Poesia dos Cancioneiros não é Lírica, mas Dramática. In: _____. *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gradiva, 1990. pp. 181-189.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad de Buenos Aires, 2000.

SCHMITT, Jean-Claude. O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval. In: BUESCU, Ana Isabel. et al. (Coords.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2005. pp.17-39.

SCHIPPER, Mineke. Literatura Oral e Oralidade Escrita. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. pp. 12-26.

SCHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de: Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARZ, R. *Cultura e Política*. Coleção Leitura. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, Mariza de Carvalho. Mina, Angola e Guiné: nomes d'África no Rio de Janeiro Setecentista. *Tempo*, Vol. 3 - nº 6, Dezembro de 1998. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg6-6.pdf.

SOUSA, Luís Augusto de. *Sobre a Mulher Lunda-Quioca (Angola)*. Lisboa: Memórias da Junta de Investigação do Ultramar, 1971.

SOUSA, Luis Correia de. O Gesto na Música e na Dança. In: BUESCU, Ana Isabel. et al. (Coords.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2005.

SOUSA, M. DE M. *Reis Negros no Brasil Hoje: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

TAYLOR, Charles. A Necessidade de Reconhecimento. In: _____. *A Ética da Autenticidade*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 51-61.

TAYLOR, Diana. Encenando a Memória Social: yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. pp.13-46.

VANSINA, Jan. A Tradição Oral e sua Metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África: I. Metodologia e Pré-História da África*. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982. pp. 157-179.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Notas Vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente (notas I a V)*. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1929.

_____. *Preliminares duma Edição Crítica das Obras de Gil Vicente – notas I a V*. Lisboa: Revista Ocidente Editora, 1949.

_____. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada por ... Halle a. S.: Max Niemeyer. 2 vols. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

VIANA, Isabel Maria Jesus Borges Morgado. *Melusina: da Idade Média ao conto popular*. Lisboa, 1996. Dissertação (Mestrado em Literaturas Medievais Comparadas Portuguesa e Francesa) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.

WERNECK, J. *Da diáspora globalizada: notas sobre os afrodescendentes no Brasil e o início do S. XXI*. Disponível em: <http://www.criola.org.br>. Acesso em: 24 de abril de 2010.

XAVIER, Maria Francisca; MARTINS, Fátima. Gesto Implícito e Explícito e Deformação do Corpo nas Cantigas de Escárnio e Maldizer. In: BUESCU, Ana Isabel. et al. (Coords.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2005.

XUNTA DE GALICIA. *Cancioneiro d'Ajuda, Historia do Manuscrito, descripción interna e Contido*. Galicia: Consellería de Traballo, 2008.

ZUMTHOR, P. *A Letra e Voz: a “literatura” medieval*. Tradução de: Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

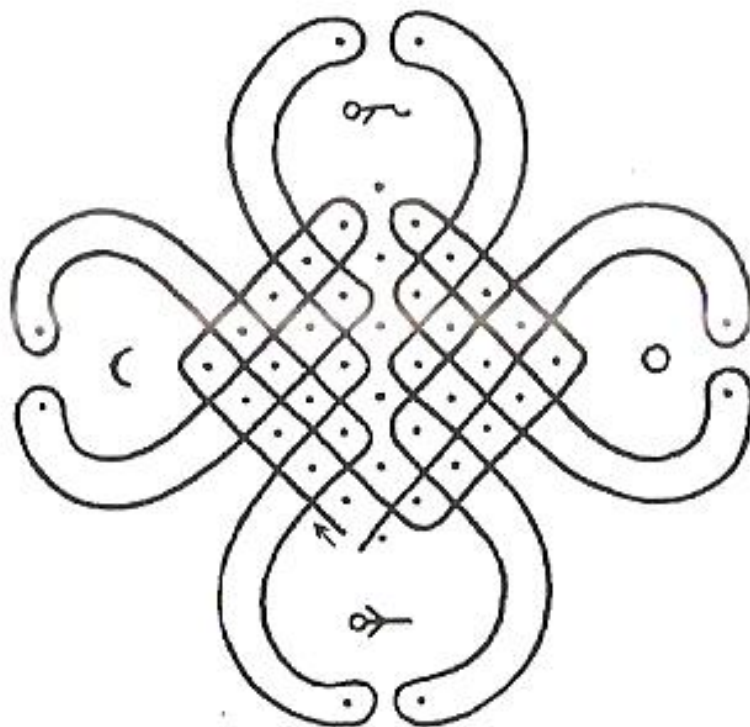
_____. *Performance, Recepção, Leitura*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Filmografia:

REIS Quitumbis: culturas quilombolas do Sapê do Norte. Direção: Osvaldo Martins de Oliveira. Produção Instituto Elimu. Roteiro: Osvaldo Martins de Oliveira. Edição: Fabrício Noronha, Ricardo Sá. IPHAN, 2009 (27 min.), son. Color.

ENTRONIZAÇÃO do Rei de Linhagem em Angola: O caso dos Va-Mbalundu e dos Va-Hanha. Governo de Angola (20 min.)

APÊNDICES



Deus Kalunga

(BASTIN, 2009, p. 36)