

**A IDENTIDADE EM PERFORMANCE
NO TICUMBI DE SÃO BENEDITO***Identity in the Performance of St. Benedict Ticumbi***Michele Freire Schiffler¹***Artigo recebido e aprovado em abril de 2015.***Resumo**

O presente trabalho analisa a importância da literatura oral e da performance na construção da identidade cultural de comunidades remanescentes de quilombos e senzalas na região Norte do Estado do Espírito Santo, Brasil. Como *corpus*, foi empregado o teatro popular regional, conhecido como Ticumbi de Conceição da Barra. Essa performance cultural é protagonizada por antigos moradores de comunidades rurais quilombolas, os quais trazem vivos traços do passado escravocrata brasileiro e da Diáspora Atlântica, representando e atualizando histórias de lutas e traumas de seus antepassados. O discurso proferido diante da audiência evidencia tensões sociais que estão vinculadas à questão territorial, à corrupção política e à matriz cultural híbrida, que semantiza simbolicamente a força de sua ancestralidade.

Palavras-chave: Ticumbi. Performance. Ancestralidade.

Abstract

This paper analyzes the importance of oral literature and performance in the construction of cultural identity remanescentes quilombo communities and slave quarters in the northern region of Espírito Santo, Brazil. The corpus is the regional popular theater, known as Conceição da Barra Ticumbi. This cultural performance is led by former residents of maroon rural communities, which bring alive traces of Brazilian slavery past and the Atlantic Diaspora, representing and updating stories of struggles and traumas of their ancestors. The speech before the audience shows social tensions that are linked to the territorial issue, political corruption and hybrid cultural matrix, which symbolically semanticizes the strength of their ancestry.

Keywords: Ticumbi. Performance. Ancestry.

¹Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Mestre em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Licenciada em Letras pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).
E-mail: miletras@yahoo.com.br

Introdução

A sociedade contemporânea é marcada pela pluralidade e pela diversidade. A formação cultural brasileira é exemplificativa desse contexto multicultural, contando com a fusão de diferentes povos. Este artigo enfatiza as tradições ibéricas e de matrizes africanas que se somaram à cultura tradicional de matrizes indígenas em território nacional.

O *corpus* sobre o qual se debruça esta pesquisa diz respeito, especificamente, a uma performance cultural de comunidades quilombolas que se reúnem para festejar São Benedito por meio do teatro popular conhecido como Ticumbi, o qual é realizado na região Norte do Estado do Espírito Santo. Trata-se de uma produção cultural híbrida e de caráter popular.

Segundo a legislação brasileira, são consideradas remanescentes de quilombos as comunidades formadas por grupos étnico-raciais que, por critérios de autoatribuição, demonstrem relação histórica com o território, em que seja possível presumir a “ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida” (BRASIL, 2003).

Quanto ao termo “comunidade”, ele 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.

No processo de reconhecimento identitário, o fenômeno do hibridismo é evidente nas comunidades remanescentes de quilombos, no entanto, não é um fenômeno inédito ou recente. Faz parte da história dessas comunidades e da história das organizações humanas, a partir de narrativas de dominação, de lutas e de migrações, para estabelecimento de hegemonias e expansões territoriais, políticas e econômicas.

O contato e o choque entre culturas, estabelecidos por processos de dominação, é amplamente verificado na história das comunidades que descendem de povos escravizados, já residentes no Brasil ou trazidos no período da Diáspora Atlântica e conformados no processo colonial nacional.

No jogo de culturas que se forma, estruturam-se processos de negociação cultural e identitária, com constantes processos de atualizações discursivas e performáticas que difundem e sedimentam tradições, construindo identidades plurais e coletivas. Nesse processo, o passado e a ancestralidade são trazidos à tona pela memória e inscrevem-se na construção do presente em atividades culturais que visam à construção de um porvir mais justo.

A justiça social e a luta por reconhecimento engendram a performance cultural com formações ideológicas que trazem à tona a dimensão política do fazer artístico. Assim como as culturas no passado foram

postas em choque, na contemporaneidade os confrontos e os jogos de dominação não cessaram.

As diferenças culturais e hegemônicas engendram contradições e profundas desigualdades sociais e de acesso a oportunidades e direitos constitucionais, como moradia, saúde e educação, que afetam profundamente o cotidiano das comunidades quilombolas em questão.

A oralidade performática configura-se então como representação simbólica do passado e do saber ancestral, que revive e atualiza demandas antigas e atuais decorrentes não apenas de contradições e agendas políticas, mas também provenientes de narrativas tradicionais, saberes ancestrais que se renovam cotidianamente em práticas sociais de representação cultural.

O signo da resistência faz parte das manifestações culturais desde tempos imemoriais e está presente nos versos declamados ao longo da performance cultural do Ticumbi e também na denominação do conjunto de comunidades que participam dos festejos, conhecidas como pertencentes à região de Sapê do Norte.

O nome da região remete não apenas ao lugar de existência, mas também ao signo de territorialidade e pertença. O nome “Sapê do Norte” é uma metáfora, que remete a 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 instalaram na região e pressionam as comunidades a abandonarem suas terras (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.

A observação da arte performática das comunidades quilombolas indica forte correlação com as dificuldades e as lutas vivenciadas por protagonistas sociais ao longo de séculos. Para pensar as demandas sociais e as identidades culturais representadas esteticamente, é necessário conhecer um pouco da história do Ticumbi e acompanhar, como audiência, as formações discursivas e ideológicas imersas na performance cultural dos brincantes quilombolas.

O Ticumbi de São Benedito

O Ticumbi é uma representação popular, um teatro de rua, que funde diferentes gêneros literários, compondo uma representação linguística e tematicamente híbrida. Sua apresentação é composta de diferentes etapas, que envolvem as comunidades e conferem a elas sentimento de coletividade e pertença.

As apresentações ocorrem ano a ano, sempre nos dias 31 de dezembro e 1 de janeiro. No entanto, o processo de construção performá-

tica tem início meses antes, centrada na figura do Mestre, responsável pela composição dos versos que serão enunciados e tratarão do cotidiano das comunidades. Por volta do mês de outubro têm início os ensaios, que envolvem os brincantes que compõem o coro de congos e os personagens protagonistas, os quais revivem antigas tradições dos reinos africanos: os reis de Congo e de Bamba e seus secretários.

Antes da apresentação, há, ainda, um ensaio geral, no dia 30 de dezembro, que se configura em momento de comunhão pelo encerramento de mais um ciclo. A celebração em homenagem ao santo tem início com uma procissão pelas ruas da cidade de Conceição da Barra, no último dia do ano, em que os congos tocam pandeiros e viola, cantando junto com a audiência o louvor a São Benedito e à Virgem da Conceição. No percurso, seguem duas imagens de São Benedito: a da comunidade de São Benedito e uma pequena imagem do santo, feita em madeira e guardada na comunidade de Barreiras como símbolo de resistência e luta contra a escravidão (é o chamado São Bino ou São Biniditinho das Piabas).

No dia 1 de janeiro, logo pela manhã, na frente da Igreja da Comunidade de São Benedito, tem início a dramatização popular. No meio da rua, é encenada a história dos reis africanos, intercalada pelo canto do coro, com versos e toque de pandeiros que levam a audiência a acompanhar com o corpo o ritmo cadente e o gingado dos brincantes, chamados congos.

O enredo encenado diz respeito à disputa entre os reis de Congo e de Bamba pelo direito de celebrar a fé em São Benedito por meio de um “Baile de Congos”. O rei de Congo, tradicional no ofício, toma ciência pelos congos de que um rei forasteiro tem interesse em realizar a celebração. Diante disso, o rei de Congo manda seu secretário em uma embaixada ao rei de Bamba, a fim de dissuadi-lo da ideia, respeitando o poder da espada do rei de Congo e o fato de ser ele o rei mais velho (incorporando, portanto, a autoridade da ancestralidade).

Como não há acordo, são travadas duas guerras, uma por meio de desafios verbais propostos entre os reis e os secretários, que seguem a cadência da oralidade e assumem características de improviso, algo típico da performance cultural. Após a guerra verbal, há a guerra bailada, representada pelo toque das espadas e por uma dança que simula o gingado da capoeira e o enfrentamento físico entre os reis.

O vencedor da guerra travada é o rei de Congo, que impõe aos vencidos o batismo católico e convida a todos para que se juntem em um grande baile, dançando e cantando o Ticumbi, juntamente com o povo devoto, encerrando a dramatização.

O enredo evidencia o hibridismo constitutivo da performance, envolvendo elementos culturais de matrizes africanas, como as roupas e os adornos empregados (capacetes totênicos, mpus, roupas e saíotes brancos) e a história de luta inerente ao Antigo Reino do Congo, que

protagonizou a disputa entre o mani Congo e o mani Bamba, nos longínquos anos de 1614, em que, segundo M'Bokolo (2003), houve uma crise de sucessão e rebelião por parte do duque de Bamba.

Somam-se às matrizes africanas, as histórias de luta das comunidades marcadas pelo escravismo e pela conseqüente segregação e desigualdade social historicamente estabelecida em terra brasileira. A religiosidade católica, assim como a estruturação do auto popular, estabelece fortes laços com a tradição cultural Ibérica, cujo contato remonta ao imperialismo sobre as sociedades africanas e brasileira.

As origens históricas e míticas do Ticumbi auxiliam no entendimento da linguagem artística, de modo a refletir a realidade e as demandas das comunidades e dos povos que as engendraram, constituindo e articulando esses elementos.

Ticumbi: 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.

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 referência geográfica indicada em mapas do antigo Império Lunda.

Etimologicamente, 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 política anterior à Independência, tinha por posto administrativo, no distrito de Cacolo, uma localidade chamada Cucumbi (MARTINS, 2008).

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*. Na edi-

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

Segundo Kamuanga (2013, p. 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.

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 cumprimento do 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 o ritual deverá ser repetido até o segundo ou terceiro filho. O caráter mágico e místico enuncia-se a todo o momento na tradição da memória.

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

O Ticumbi de Conceição da Barra pode ser definido como 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.

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.

Essa fusão de elementos culturais deve-se, em grande medida, à condição escrava do negro. No entanto, também se constitui como cará-

A partir de 1820, Benedito Meia-Légua 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.

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, tendo em vista que era sempre uma surpresa desagradável para os senhores descobrir o falso Benedito no tronco central do mercado de São Mateus.

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. O líder 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. Vítima de delatores, foi encontrado. 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 durante a encenação do Ticumbi de Conceição da Barra.

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 (1995), 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 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.

A performance cultural

Os estudos de Performance tratam da diversidade e da abrangência da produção artística marcada pela oralidade. As definições são amplas e é necessário considerar o contexto sociocultural e estético em que se realizam. Para o estudo da performance são necessários componentes de diversas áreas do conhecimento, como a estética, a literatura, a sociologia, a antropologia, dentre outros.

Por se tratar de uma estética de caráter popular, que tem por componentes fundantes a oralidade, a presença da audiência e o improviso, sua definição torna-se também ampla, em função da profusão de formas estéticas que se enunciam no decorrer do ato performático.

Para a análise da representação cultural em questão, serão utilizados termos como “literatura oral”, em função das características de gêneros literários nela presentes, como a narratividade, a expressão lírica e a dramatização de caráter popular; e, como um suporte mais amplo da representação dramática, o termo “performance cultural”, a partir da análise dos componentes de hibridismo estético e cultural, do tempo cíclico que se articula e da troca estabelecida com a audiência.

As definições quanto à performance 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).

O referido autor 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. São nessas trocas 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.

Outro ponto característico da performance é seu caráter heterogêneo, assim como o modo vivo de comunicação poética. Além disso, é corrente nos estudos de performance a defesa da ideia de 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 performaticamente pela manifestação da memória. O “repertório” reúne performance, canto, dança, música, lembranças traumáticas, entre outros elementos que, ao longo do tempo, sofrem 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 performático também são elementos característicos desse fenômeno. Além disso, são reconhecíveis: 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 cíclico da performance.

Ravetti (2002) assinala a performance como sendo marcada pela oralidade, uma evocação das próprias práticas, movimentos coreográficos, recitação, discursos de variados estilos, musicalização, emoções pessoais e de grupo, expressão vocal, corporal e facial. Outra marca é a subjetividade, que une experiências e memórias individuais e coletivas. 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). A heterogeneidade deve-se ao fato de as performances serem produzidas em um contexto 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 os significados, em 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 as 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.

Em razão da multiplicidade de elementos estéticos, culturais e enunciativos envolvidos no ato performático, Schechner (2000, p. 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.

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.

O contexto performático se edifica como espaço de construção e negociação de identidades culturais a partir da memória, da representação simbólica dos conflitos passados e contemporâneos, a partir de múl-

tiplas linguagens, como o canto, a dança, a poesia e o teatro. Seu caráter público e sua temática de resistência conduzem ao espaço de diálogo e intervenção social e política.

No ato performático, não raras vezes, estão presentes também objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais e auditivos que carregam em si valores estéticos que recriam códigos culturais e simbólicos, de modo a inserir a performance no espaço do rito (MARTINS, 2002).

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.

A performance ritual compartilha saberes filosóficos e metafísicos, envolvendo, pela tradição e pela memória, 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.

Na composição estética da oralidade, Martins (1997) destaca: 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. São elementos que utilizam como veículo condutor a memória individual do narrador e a memória coletiva da comunidade.

O Ticumbi, sobre o qual se debruça este trabalho, 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.

Nesse processo, o tempo passado, ritualizado na performance, é reinventado como forma de apreensão do presente. São formas da memória que, a partir do individual, configuram o coletivo. Esse movimento, no entanto, articula-se com vistas ao porvir, a uma projeção utópica de um futuro mais justo e igualitário. 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 vem à cena.

Segundo Taylor (2002, p. 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, trazem também o reconhecimento social e a união de pessoas marcadas por preconceito, violência e marginalização, como as comunidades remanescentes de quilombos sobre as quais se debruça este trabalho.

Em meio a diversas disputas nos campos sociais 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 projetando um porvir carregado de esperanças e possibilidades.

O Ticumbi: identidade e representação social

O Ticumbi, como performance cultural e ritual, reúne em si tradições, mitos e saberes ancestrais. A partir dele, sujeitos inscrevem sua história por intermédio da linguagem simbólica da literatura oral, construindo metáforas sociais que enunciam as contradições e as lutas travadas pelas comunidades quilombolas brasileiras.

A percepção do caráter plural e híbrido da linguagem e da tradição contida no Ticumbi contou com a participação, como audiência, na referida performance cultural. Para a compreensão do potencial de representação simbólica do mundo em que estão imersas as comunidades, o que envolve não só sua relação com o presente, mas também a forte presença da ancestralidade, é necessário referenciar alguns fragmentos que compõem os versos da dramatização.

O auto popular é dividido em diferentes partes, sendo a primeira, de valor marcadamente ritual, constituída por uma “marcha de rua”, que se realiza no dia 31 de dezembro sob a forma de procissão nas ruas da cidade de Conceição da Barra. Essa marcha era utilizada, em tempos de escravidão, como um pedido de licença às autoridades para que a “brincadeira” fosse realizada. Atualmente, sua função é chamar o público e pedir a bênção da padroeira da cidade: Nossa Senhora da Conceição.

Em toda a dramatização, a estrutura dos versos, que compõem tanto os diálogos quanto os cantos dos coros de congos, remete aos versos redondilhos, tanto maiores como menores, ou seja, alternando-se em unidades rítmicas entre cinco e sete sílabas métricas, na grande maioria dos versos. O metro mais curto dá mais movimento e rapidez à enunciação das cantigas, conferindo agilidade ao bailado e aos versos. Retoma-se, portanto, uma estrutura vocal que encontra raízes na tradição oral do teatro popular e na lírica do medievo europeu.

São identificadas diversas partes constituintes da performance, como: a marcha de rua, realizada no dia 31 de dezembro; e a marcha de entrada, a chegada do Rei de Congo, as danças preparatórias, as embaixadas, as guerras, as danças de júbilo, as danças finais e os vivas, que ocorrem no dia 1 de janeiro.

Para efeito ilustrativo da amplitude social e do caráter político que a performance artística assume, será destacado um fragmento da “chegada do Rei de Congo”, sobre o qual serão realizadas observações de caráter literário, estético, social e político, conforme transcrição realizada por Schiffler (2014, p. 159-164).

Rei de Congo:	Secretário, Secretário!
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,
Rei de Congo:	Pra aqueles que lá nasceram. Que as que têm tão ocupadas, Por mentirosos, corruptos, Gananciosos e caloteiros.
Secretário do Rei de Congo:	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 secretário,
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 Benedito

E saudando essa gente “gandé”
Que a todos nós acompanha
No combate do meu reis
Há de ser de grande valia.

O momento de chegada do Rei de Congo é quando se realiza a apresentação dos protagonistas. Nessa parte, os personagens são caracterizados a partir das identidades culturais forjadas no passado africano, delineando 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 diz respeito à função do auto: homenagear São Benedito, a fim de firmar o compromisso de sua fé.

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 por diversas 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 à moradia na região de onde compartilham a tradicionalidade e a forte relação com a terra e com seus ancestrais.

A referência à cadeira tem início com os versos “Não achamos um assento de cadeira / pra nós se descansar”, encerrando 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.

São apontadas diversas críticas relacionadas ao cotidiano da comunidade, indicando problemas não só de ordem local, mas também nacional, o que faz com que o Ticumbi exponha 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, con-

forme evidenciam os versos: “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”. 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 seguintes dão continuidade à denúncia, dessa vez, no que se refere ao trabalho das professoras. Denunciam as dificuldades, caracterizando-as como uma “classe tão sofrida”, que enfrenta diversos obstáculos diariamente, como “vai pra beira da estrada / pra tentar uma carona”, possui dupla jornada, “Cuidam bem de seus maridos”, mas persevera “pra educar nossos herdeiros”. O reconhecimento ao nobre ofício vem da consciência de que, sem 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 foi compartilhada pela audiência, que os aplaudiu veementemente após tal 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” para a alegre festa. Segundo Lopes (2012), “Gandé s.f. Criancice, tolice. Possivelmente, de gandaia”, ressaltando o caráter jocoso e de brincadeira, na língua banto. Enuncia-se uma identidade cultural estabelecida pelo passado africano comum, expresso em língua banto, e são apresentados outros elementos de resistência, como o clamor quanto ao fim da violência e a denúncia quanto à existência de casos de pedofilia. O que se deseja para todos, enfim, é a paz. São Benedito não só é louvado, mas em sua honra surge o clamor para o perdão dos erros cometidos.

O tronco linguístico banto se configura como elemento formador da identidade e como fator de reconhecimento e orgulho das matrizes africanas de sua cultura.

O pequeno fragmento é elucidativo do potencial transformador da performance cultural inserida no contexto das comunidades remanescentes de quilombos do Norte do Estado do Espírito Santo. Essa produção artística, híbrida cultural e esteticamente, permite pensar o social e as contradições que marcam historicamente a realidade de grande parcela da população brasileira.

Em um momento de comunhão entre *performers* e plateia, entre passado e presente e entre ancestralidade e contemporaneidade, são edi-

ficadas identidades plurais, híbridas e diversas que denotam a riqueza da cultura brasileira por meio do patrimônio cultural imaterial de sua literatura oral.

É no espaço público das ruas, palco das performances, que tradição e memória se encontram, produzindo a ponte para refletir sobre os erros do passado, a história, o constante silenciamento e as injustiças do presente. Nesse espaço plural, a valorização do hibridismo cultural ressalta a riqueza dos diversos matizes que compõem a beleza da cultura brasileira.

Referências

AGUIAR, Maciel de. **Benedito Meia-Léguas**: a saga de um revolucionário da liberdade. São Mateus, ES: Editora Brasil-Cultura; Centro Cultural Porto de São Mateus, 1995.

_____. **Brincantes e quilombolas**. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

BRASIL. Decreto 4887, de 20 de novembro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/D4887.htm. Acesso em: 20 nov. 2014.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LYRA, Maria Bernadette. **O jogo cultural do ticumbi**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1981.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra**: história e civilização (até o século XVIII). v. 1. Lisboa: Vulgata, 2003.

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, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.), **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 69-92.

NEVES, Guilherme doa Santos. Ticumbi. **Cadernos de Folclore**, 12. Rio de Janeiro: MEC / Funarte, 1976.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins de. (Org.). **Culturas quilombolas do Sapê do Norte**: farinha, beiju, reis e bailes dos congos. Vitória: Instituto Elimu, 2009.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; Arbex, M. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 47-68.

RIBAS, Oscar. **Ilundo**: espíritos e ritos angolanos. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1975.

SCHIFFLER, Michele Freire. **Literatura oral e performance**: a identidade e a ancestralidade no Ticumbi de Conceição da Barra, ES. Tese de doutoramento, Espírito Santo: Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

TAYLOR, Diana. **Encenando a memória social**: yuyachkani. In: RAVETTI, G.; Arbex, M. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p.13-46.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.