



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

A performance cultural do Ticumbre Conceição da Barra - ES - Brasil: identidade e ancestralidade

Prof^a. Dr^a. Michele Freire Schiffler

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES - Brasil

<http://lattes.cnpq.br/9912476303376712>

E-mail: miletras@yahoo.com.br

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 - Brasil, 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, 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. A literatura oral, efetivada por intermédio da performance cultural e pela constante troca realizada com a audiência, acessa a tradição e a sabedoria ancestral na prática enunciativa. A oralidade revive e atualiza a sabedoria dos antepassados, sendo, ao mesmo tempo, engendradora por esse saber e difusora da tradição de matrizes africanas.

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

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, políticas e econômicas.

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.

A partir da perspectiva do contato de antigas e novas narrativas e do choque entre culturas, bem como a desigualdade econômica que se estabelece em sociedades como a brasileira, o que se observa é um constante e secular processo de segregação e perpetuação da exclusão, como ocorre em diversas comunidades, dentre elas, as remanescentes de quilombos.

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 tem 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 especialmente 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 espaço 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 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 uma dramatização composta 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 cultura 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

(*maniCongo*) 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 *maniCongo*, a fim de conquistá-lo como aliado. A partir dessa perspectiva, homens africanos de outros reinos eram capturados como escravos e lhes era imposto 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 é, 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 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).

A pesquisa também contou 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.

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, a professora Bernadette Lyra, 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), realizado no Centro de Estudos Africanos, do Instituto Universitário de Lisboa (CEA, ISCTE/IUL).

A partir dos narradores orais, verifica-se que 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.

1. Ticumbi, uma longa história

1.1 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 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 administrativa anterior à Independência, tinha por posto administrativo, no distrito de Cacolo, a localidade de Cucumbi, conforme observado na Figura 1.

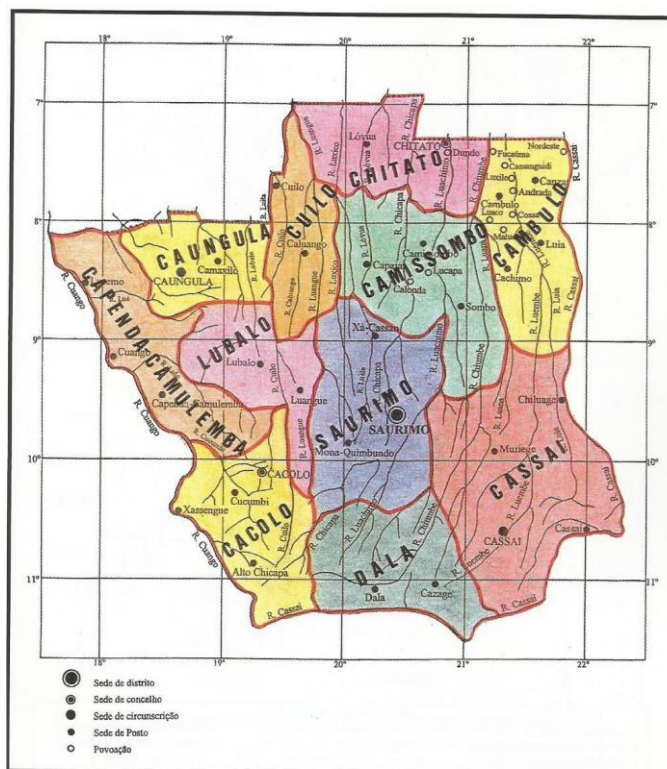


Figura 1– Mapa da antiga divisão administrativa de Lunda. (Fonte: MARTINS, 2008, p. 385)

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*. 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, apura 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 *Kubalao 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.

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 Lunda-Cokwe, ponto de convergência das referências 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. (*Lanneawelwitschii* 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-phwôhakwáta (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 têm 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), conforme Souza (2006).

O Ticumbi é um auto ou dança dramática, uma representação de caráter popular. 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 jesuítas 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 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.

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; 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 dos instrumentos e organização e a 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 (*maniCongo*), sua adesão ao catolicismo, 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 Figura 2). Dessa rivalidade nascem os protagonistas do Ticumbi de Conceição da Barra.

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 3– Ticumbi de Conceição da Barra em 2012. (Fonte: foto de Michele Schiffler)

O enredo do auto é relativamente simples. 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.

1.2 Origens míticas

No que se refere ao caráter mítico do Ticumbi, os festejos em homenagem a São Benedito por parte dos brincantes de Conceição da Barra remeteria a um personagem lendário e guerreiro: Benedito Meia-Légua. A história desse líder foi registrada nas páginas do jornalista e escritor Maciel de Aguiar (1995, 2005), sendo também referenciada por outras fontes, como Nardoto e Lima (1999) e Machado (2011).

A partir de meados do século XIX, Benedito Meia-Légua teria iniciado uma luta pela libertação dos escravos que perduraria por quase 60 anos. Segundo Machado (2011) e Nardoto e Lima (1999), a ação de Benedito Meia-Légua chegou a ser noticiada em jornais da época, como integrante da “guerrilha” que se articulava nos sertões de São Mateus. Há referências, na *Gazeta de Vitória*, de 16 de julho de 1881, de que ele e mais 20 escravos fugitivos haviam formado um quilombo nas matas da fazenda Campo Redondo, em São Mateus. Os autores e pesquisadores igualmente afirmam o vínculo da fé em São Benedito à revolução, uma vez que Meia-Légua carregava em seu embornal uma pequena imagem de São Benedito, o São Benedito das Piabas.

Segundo Aguiar (2005), o ex-escravo teria sido responsável pela organização da *Irmandade dos Homens Pretos*¹, 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. O início dos festejos em honra ao São Benedito das Piabas, no entanto, estariam vinculados a personagens locais das comunidades de Barreiras (MACHADO, 2011) e de Sapê do Norte (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008).

As ações de Benedito Meia-Légua 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

¹Segundo 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 *Confradía Nigrorum Libertate Datorum Civitatis Barchinonie*, constituída a partir de 1455.

representar a pequena imagem de São Benedito (AGUIAR, 2005; NARDOTO, LIMA, 1999).

Desse fato veio o mito, começava-se a espalhar a ideia de que o líder revolucionário era onipresente e imortal. Seria esse caráter lendário que justificaria o uso da expressão “Mas será o Benedito?” na região, 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. Em decorrência disso, a igreja católica chegou a proibir os cultos a São Bino.² 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 escravidão, seguiu sendo uma constante ao longo da dramatização do Ticumbi.

Traído por um escravo, Benedito teria sido capturado e açoitado por três dias e três noites no mercado de São Mateus. Dado como morto, teria sido levado ao cemitério dos escravos, na Cachoeira do Cravo (NARDOTO, LIMA, 1999). 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 voltaria 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 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 seus protetores.

²Ao 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.

A imagem teria sido 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, 1995). Na comunidade de Barreiras 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.

A partir daí a imagem teria sido recolhida e guardada na casa de moradores da região de Barreiras, sendo reconhecida como símbolo de fé, de luta e de libertação. Em sua homenagem foi organizado o tradicional Ticumbi de São Benedito, celebrado especialmente na região Norte do Espírito Santo, no município de Conceição da Barra.

Na comunidade de Barreiras, 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 Barreiras (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008).

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.

Machado (2011), com base em entrevistas realizadas na comunidade de Barreiras, reafirma o caráter de encantamento da imagem, no entanto, defende que a imagem teria sido doada ao senhor Cassimiro, antigo morador da comunidade e que teria sido o responsável por organizar o Jongo de Barreiras e a igreja em honra de São Bino.

Independentemente da divergência das fontes com relação à chegada de São Bino em Barreiras, Aguiar (2005) afirma que a devoção a São Benedito foi inicialmente bem aceita pela elite local, ainda em tempos da escravidão, 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 as fontes referenciadas que circulam entre as comunidades de Sapê do Norte atestam um passado escravo marcado por uma história de fé, de luta e de 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.

2. Reconhecimento, identidade e memória

2.1 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.

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, p. 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 auto exploração e autodescoberta (...)

Vale destacar que o conceito de autenticidade em Taylor não condiz com a perspectiva, por exemplo, de HomiBhabha, 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 de 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 auto definição 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 para 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. 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 pela opressão, por séculos. 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 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, 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 de representação tem de ser revisitado criticamente. Vale retomar 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 nas guetoizadas 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 de periferia, de global e de 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 como 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 de 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 afrodescendentes são complexas e transculturais, envolvendo misturas de diferentes formas culturais. Nas enunciações e performances 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 afrodescendentes 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, por cidadania e por 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 heurísticamente 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, p. 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, de resistência e de fé 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.

2.2 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 de seus diversos reinos se 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, de coragem e de resistência.

Outro aspecto fortemente evidenciado, não apenas na estrutura lírica de origem medieval portuguesa, é a fé católica mesclada às celebrações de tradições

africanas. Trata-se de um exemplo claro da união do valor de culto às noções de resistência e de 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.

O Ticumbi de São Benedito traz 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 *maniCongo* 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 têm muito a ensinar e a contribuir para os registros acadêmicos. Sua riqueza e sua diversidade 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 dito 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.

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, 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. The oral literature, effected through the cultural performance and the constant exchange performed with the audience accesses the tradition and ancestral wisdom in enunciative practice. Orality revives and refreshes the wisdom of the ancestors, while at the same time, engendered by this knowledge and diffusing the tradition of African origin.

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

Referências

- 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.
- _____. de. *Brincantes e Quilombolas*. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2005.
- BAKHTIN, M. M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.
- BARBOSA, Adriano. *Dicionário Cokwe-Português*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1989.
- BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 2009.
- BRASIL. 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.
- BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- 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. p. 267-289.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro*. 34. ed. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Asiáticos, 2001.
- GONÇALVES, António Custódio. *A História Revisitada do Kongo e de Angola*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.
- HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11. Ed. Tradução de: Tomás 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.
- 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.
- _____. *Cidades@*. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=320160&search=|conceicao-da-barra>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2014.
- KAMUANGA, Júlia. Txicumbi. *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras*, Angola, p. 4, 11 a 24 nov. 2013.
- 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.
- M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilização (até o século XVIII)*. v. 1. Lisboa: Vulgata, 2003.
- MACHADO, Vitor Hugo Simon. *O Ciclo de Festas para São Benedito das Piabas*. 2011. 97 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.
- MARTINS, João Vicente. *Os Bakongo ou Tukongo no Nordeste de Angola*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

- MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural das Comunidades Quilombolas do Norte do Espírito Santo*. Vitória: Iphan, 2008.
- NARDOTO, Eliezer Ortolani; LIMA Herinea. *História de São Mateus*. São Mateus, ES: Edal, 1999.
- NEVES, Guilherme Santos. *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.
- OLIVEIRA, Osvaldo Martins de (Org.). *Culturas Quilombolas do Sapê do Norte: farinha, beiju, reis e bailes dos congos*. Vitória: Instituto Elimu, 2009.
- PEREIRA, Amauri Mendes. *África: para abandonar estereótipos e distorções*. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2012.
- 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. *Ilundo – Espíritos e Ritos Angolanos*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1975.
- SOUSA, Luís Augusto de. *Sobre a Mulher Lunda-Quioca (Angola)*. Lisboa: Memórias da Junta de Investigação do Ultramar, 1971.
- SOUZA, M. DE M. *Reis Negros no Brasil Hoje: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- TAYLOR, Charles. A Necessidade de Reconhecimento. In: _____. *A Ética da Autenticidade*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 51-61.

Texto científico recebido em: 10/09/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*

(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,

em diversas áreas do conhecimento.