

I Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades:

26 a 29 de junho de 2012,

Universidade Federal de Espírito Santo

GT: Africanidades e Brasilidades em Literatura

***Cantares Ticumbis: resistência e memória
na literatura oral de comunidades quilombolas***

Michele Freire Schiffler¹

Jorge Luiz do Nascimento²

¹ Doutoranda em Letras; Universidade Federal do Espírito Santo; e-mail: miletras@yahoo.com.br.

² Professor Titular do Departamento de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo; e-mail: jorgelizn@gmail.com

Resumo

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

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

É nesse espaço de tensões que a tradição e a memória resgatadas pelos versos dos bailes de congos se constituem como uma das fontes formadoras da identidade multicultural da região, compondo um patrimônio cultural imaterial a ser preservado, difundido e legitimado socialmente.

Palavras-chave: literatura oral, identidade, comunidades quilombolas.

Introdução

A sociedade contemporânea traz em seu cerne profundas contradições, como a desigualdade de condições e oportunidades, desde o âmbito educacional e cultural até a base de organização financeira. Compondo esse cenário estão sujeitos nacionais, autores de uma narrativa histórica que os traduz nesse contexto fragmentado e desigual, por meio da performance cultural.

Nesse sentido, é notório observar que a cultura, a memória e a história de um povo não estão guardadas apenas no saber difundido nas escolas, uma vez que comunidades tradicionais, muitas vezes alijadas da educação formal, guardam entre seus membros registros de saberes e cultura que, transmitidos oralmente, confirmam sua construção identitária. Segundo BHABHA (2010, p. 207):

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção

da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuística, cumulativa, do pedagógico e a estrutura repetitiva, recorrente, do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação.

O reconhecimento e a valorização da diversidade cultural tomarão por fio condutor a dimensão do texto poético e o fenômeno da voz humana como elementos constitutivos da literatura oral de comunidades remanescentes de quilombos da região Norte do Espírito Santo, durante os festejos do Ticumbi, em Conceição da Barra.

A Literatura Oral e a Cultura Popular

Como manifestação e representação cultural, a Literatura torna-se signo de construção da narrativa histórica e performática, marcada por formações discursivas e ideológicas engendradas no discurso das artes e, por conseguinte, no literário, constituindo-se também como questão política.

Até o início século XX, a concepção de Literatura era centrada em uma visão consagrada de textos escritos ligados à tradição e aos valores eurocêntricos. Tal concepção une-se a um ideário oficial de heróis e história nacional homogênea e hegemônica. A segunda guerra promoveu uma rearticulação de conceitos e pressupostos estéticos a partir do ressurgimento da valorização de testemunhos e da oralidade.

Os estudos relacionados à valorização de fontes orais como material de pesquisa são relativamente recentes, remontando a meados da década de 1980, estabelecendo-se no Brasil a partir de meados de 1990, mas ainda hoje não representando um consenso com relação a sua legitimidade científica no campo acadêmico.

A poesia oral deve ser considerada como objeto de antropologia, como *locus dramaticus* e materialidade linguística capaz de “captar, em sua mais plena significância, as tensões que colocam em questão nossa ideia de homem” (ZUMTHOR, 1993), assim como desestabilizam a estrutura centralizadora e pedagógica em torno da qual se constitui não só a ideia de um sujeito nacional, mas a própria história oficial constituída com base em hegemonias e silenciamentos recorrentes. Para tanto, é necessário interpretar a oralidade da

poesia, no caso, do Ticumbi de São Benedito, e não apenas observar a sua existência.

A voz poética das comunidades remanescentes de quilombos assume a função coesiva sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Assim, sua representação cultural transmuta-se em sobrevivência e resistência. Constitui-se, ao mesmo tempo e paradoxalmente, como profecia e memória. Segundo ZUMTHOR (1993, p. 139):

(...) a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. (...) As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance – tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia, mas total.

As manifestações da poesia oral dessas comunidades trazem um saber e uma representação culturais que estão em constante formação e (re)construção. É nesse movimento que se edifica a memória de grupos sociais, a qual reúne e armazena lembranças individuais marcadas pela multiplicidade e, muitas vezes, o distanciamento.

Os versos dramatizados ao longo da apresentação do Ticumbi de São Benedito em Conceição da Barra sobrevivem e resistem em uma cultura contemporânea marcada pela escrita e pela desigualdade de recursos e oportunidades para as diferentes camadas sociais, em que os poetas brincantes se integram e significam no mundo pela ação de sua voz.

Em um movimento de mão dupla, ao mesmo tempo em que a memória popular se reconstitui com base em lembranças individuais, quando o indivíduo recorre a sua memória, seu testemunho traz a base de uma memória popular sobre a qual descansa.

É nesse constante movimento, sempre em formação e recriação que o tempo performático das representações culturais do Ticumbi se inscreve e é nessa memória que se edifica a tradição, constantemente revivida e atualizada na performance cultural .

No espaço híbrido da sociedade e da cultura contemporâneas é revelada a sobrevivência de formas tradicionais da lírica popular. Nos cantares dos Bailes de Congo de São Benedito, constantes da representação do Ticumbi, é possível observar a composição híbrida de seus versos, sendo reconhecíveis não só elementos da cultura africana e da constituição de comunidades remanescentes de quilombos, mas também a (re)construção de estruturas líricas tradicionais que remontam à cultura popular medieval (BAKHTIN, 1987).

Tais elementos têm origem incerta, anônima e ancestral que, pela estrutura literária remontam à primitiva lírica ibérica de tradição árabe: as *jarchas*. Essas canções simples e breves, de tradição oral, são provenientes do período de dominação moura na Península Ibérica, registradas ao longo dos séculos IX e XII, e escritas em *mozárabe* e língua romance (ROMERALO, 1969).

As *jarchas* estabelecem forte relação com a lírica medieval e renascentista ibérica, a qual se fundiu à tradição de colonos e comunidades africanas trazidas ao Brasil desde o século XVI sob o signo da escravidão.

Nesse sentido, é perceptível na estruturação estrófica, métrica e rímica dos Ticumbis, seu caráter tradicional, o qual denota não apenas o hibridismo da referida manifestação artística, mas também um retorno à matriz africana por meio da cultura moura na Península Ibérica e posterior difusão sob o signo do colonialismo em suas vertentes históricas e culturais.

A representação cultural das comunidades tradicionais, de tradição oral, transcende os objetos canônicos da representação artística, apresentando práticas indeterminadas, em movimento e performáticas, produzidas no ato da sobrevivência social.

Segundo BHABHA (2010, p. 241), a “cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória”, pois ao mesmo tempo em que está enraizada em histórias de deslocamento, também significa os discursos pós-coloniais e seus sujeitos.

Nas experiências culturais diversas, seja no campo da literatura, da música, do ritual, da vida ou da morte, o caráter transnacional torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação, marcada pelo aspecto multicultural e híbrido, na perspectiva de CANCLINI (2008). Nos cantares do Ticumbi, o

transnacional revela-se como tradutório de sujeitos fragmentados, reinscrevendo e reinterpretando comunidades guetizadas, dando-lhes o direito à voz e à significação na construção de uma narrativa nacional que não exclua as populações de fronteiras entre culturas e nações.

O Ticumbi de Conceição da Barra: origem

O Ticumbi é uma dramatização de caráter popular, cuja origem remonta aos autos medievais de origem Ibérica. Destaca-se, nesse caso, o fato de a região ter passado séculos sob domínio mouro, grupo constituído por africanos da região Norte do continente, sob domínio árabe. Muitos desses autos populares mesclaram a tradição mouro-europeia trazida por jesuítas e colonos à cultura africana das comunidades negras no Brasil.

Essa dança dramática traz representações de fatos históricos de matriz africana (SOUZA, 2002), com cortejos entre reis, gestos, atitudes e linguagem representativa de cenas referentes aos monarcas de procedência africana, como as embaixadas de guerra e a representação de lutas entre seus secretários.

A dramatização e os versos 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”).

Nela, há a representação de guerras étnicas comuns entre os povos da África, corporificadas pela disputa entre a representação do Rei de Congo (aliado africano dos portugueses e convertido ao catolicismo no século XVI) e o rei de Bamba (Mani Bamba, senhor da província de Bamba), desafiado por duelos verbais, vituperações e luta de espadas (LYRA, s/d).

No que se refere ao caráter folclórico dos Ticumbis, a origem está relacionada às narrativas orais das comunidades quilombolas de Sapê do Norte. Segundo a tradição popular, os festejos em homenagem a São Benedito remontam a um personagem lendário e guerreiro: Benedito Meia-Légua (AGUIAR, 2005).

Benedito foi seguidor revolucionário da princesa de Cabinda (pertencente ao antigo Reino do Kongo): Zacimba Gaba. A partir de 1820 ele iniciou uma luta pela libertação dos escravos que perdurou por quase 60 anos. Ele vinculava a fé em São Benedito à Revolução, uma vez que carregava em seu embornal uma

pequena imagem do santo. Ambos foram queimados no sertão de Angelim (comunidade pertencente a Sapê do Norte), quando o líder revolucionário, aos 80 anos, foi vítima de delatores.

Nas cinzas, algo sobreviveu: a imagem de São Benedito, chamada pelos devotos de “São Biniditinho das Piabas”. Em sua homenagem foram organizados os tradicionais Ticumbis, celebrados apenas na região Norte do Espírito Santo.

Cantares

A apresentação do Ticumbi de Conceição da Barra tem início na comunidade de Barreiros, no dia 30 de dezembro. No dia 31 a celebração torna-se pública, com a chegada de barcos embandeirados ao cais do Rio Cricaré, onde as imagens de São Biniditinho das Piabas, anteriormente pertencente a Benedito Meia-Léguas, e da Comunidade de São Benedito se unem em procissão.

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

A celebração do primeiro dia do ano tem início com uma missa, a qual é acompanhada pelo canto e pelos instrumentos dos congos. Após a missa, a imagem de São Benedito é levada à porta da pequena igreja, a fim de observar as homenagens e a celebração de fé por parte de seus devotos. O mestre Terto, então, comanda os congos, iniciando a *marcha de entrada*.

A *marcha de entrada* possui um tom quase de lamento, com uma sonoridade que lembra a cadência de cantigas tradicionais árabes, inerentes à dominação moura na Península Ibérica, como um choro sofrido que ecoa por séculos. Essa influência é percebida também nos caracteres do estilo, semelhantes às *jarchas mozárabes* e *villancicos* ibéricos, como: o uso de versos curtos e dinâmicos, as estrofes pequenas, a presença de paralelismos e os versos monorrimos. Na *marcha de entrada* são declamados os versos:

“Meu São Binidito
Botou casa cheia
Meu São Binidito

Botou casa cheia
Cheira cravo,

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

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

Na sequência, afastam-se os congos em uma grande roda e pronunciam-se o Secretário do Rei de Congo, portando sua capa e espada, espelho na bata branca e um adorno em forma de jacaré sobre a cabeça, e o Rei de Congo, com sua coroa dourada.

A encenação tem forte caráter religioso, na apresentação dos personagens e na posterior luta com o Rei de Bamba, o qual é vencido e recebe, por meio da força, o batismo. Essa representação cultural evidencia traços da diáspora africana, uma vez que remonta às bases históricas das relações escravocratas entre Portugal, África e Brasil. Isso se deve ao fato de que aqueles que eram vencidos em disputas entre povos africanos eram feitos prisioneiros e poderiam ser comercializados como escravos (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008).

A percepção de que a relação cultural é um ato político fica evidente no último diálogo entre o Rei e seu Secretário. O Rei assinala metaforicamente a ausência de lugar (fruto da diáspora e da negação à terra). Ao que o secretário responde com fortes críticas ao descaso do governo, à desigualdade social, à corrupção e à ganância dos políticos, além da crença no lugar da educação como direito e de função transformadora. Confirma-se, portanto, o caráter transnacional e tradutório da representação cultural, bem como a relevância da temporalidade para a significação dos sujeitos nacionais. Assim, a visibilidade dos símbolos sagrados é uma porta de entrada para a construção da visibilidade dos símbolos políticos.

História, Identidade e Multiculturalismo

Segundo GILROY (2001), para uma interpretação distinta da modernidade, é necessária a memória da experiência escrava, apontando, no presente, para uma transformação utópica da subordinação racial. Uma das fontes autênticas de contato com a tradição de comunidades marcadas por histórias de deslocamento e diáspora é sua produção cultural.

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.

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.

A partir da perspectiva pós-colonial, a identidade é entendida como a representação dos sujeitos nos sistemas culturais que os rodeiam. Assim, o conceito de identidade está em constante transformação, bem como as sociedades que o engendram, podendo ser apreendido como algo cambiante e transitório, cujas facetas e fragmentos nos vão sendo apresentados em diferentes momentos:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Essa perspectiva cambiante é construída pela temporalidade performática da ação e da representação do sujeito em suas práticas culturais. Nesse sentido, o próprio entendimento do processo histórico como forma de significação e representação tem de ser revisitado numa perspectiva crítica. Vale destacar, no entanto, que as sociedades multiculturais não são algo novo, mas sim o olhar revisitado sobre o processo de construção das narrativas nacionais, em um momento “em que a globalização conduz a um hesitante desfecho da fase do Estado-Nação da modernidade capitalista” (HALL, 2009).

A negociação de sentidos é de extrema relevância no entendimento da diversidade de sujeitos histórica e culturalmente híbridos que ainda hoje se mantêm à margem do reconhecimento jurídico e social, em uma “proliferação subalterna da diferença” (HALL, 2009).

Os versos do Ticumbi de São Benedito trazem, ainda, posicionamentos históricos com relação ao governo, à educação e à situação das comunidades tradicionais, que chamam à reflexão e à possibilidade de reinscrição histórica de protagonistas sociais. Revisitar essa literatura oral é uma forma 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.

Referência Bibliográfica

AGUIAR, M. de. *Brincantes e Quilombas*. 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, 1987.

BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

GILROY, P. *O Atlântico Negro*. 34. Ed. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Asiáticos, 2001.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11. Ed. Tradução de: Thomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

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

LYRA, B. *O Ticumbi ou a Lógica da Ambiguidade*. Paper, s/d

MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural das Comunidades Quilombolas do Norte do Espírito Santo*. Vitória: Iphan, 2008.

ROMERALO, A. S. *El Villancico: estúdios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

SOUZA, M. de M. *Reis Negros no Brasil Escravista*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ZUMTHOR, P. *A Letra e voz: a "literatura" medieval*. Tradução de: Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.