

# Identidade em performance: o Ticumbi de Conceição da Barra, ES

---

## *Identity In Performance. The Ticumbi From Conceição da Barra, Espírito Santo*

Andressa Zoi Nathanailidis\*  
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

166

Michele Freire Schiffler\*  
Centro Educacional Charles Darwin - CECD

**RESUMO:** O presente artigo pretende tecer algumas considerações acerca da performance cultural do Ticumbi, praticada na Comunidade de Sapê do Norte, município de Conceição da Barra, Espírito Santo. A pesquisa tem como objetivo apresentar e difundir tal prática popular, em que corpo e voz expressam uma forma de comunicação cultural da alteridade, sendo esta ainda pouco estudada nos meios acadêmicos. Realizado a partir da observação participante, o estudo externa o hibridismo presente na comunidade, apontando para a coexistência de elementos ligados à ancestralidade e à história contemporânea. A fim de viabilizar a composição do artigo, foram necessários levantamentos bibliográficos específicos. Dentre os autores presentes na pesquisa, estão: Patrice Pavis (2010), Stuart Hall (2006, 2009) e Hommi Bhabha (2008).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ticumbi. Oralidade. Performance. Identidade.

---

\* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

**ABSTRACT:** This article aims to present some considerations about the cultural performance Ticumbi practiced in the community of Sapê do Norte, municipality of Conceição da Barra, Espírito Santo. The research aims to present and disseminate this popular practice, in which body and voice create a cultural communication of the alterity, and still little studied in academia. Conducted from participant observation, this research tries to show the hybridity reflected in this community, pointing to the coexistence of elements linked to ancestry and contemporary history. In order to facilitate the composition of the article, specific literature surveys were needed. Among the authors present research are: Patrice Pavis (2010), Stuart Hall (2006, 2009) and Hommi Bhabha (2008).

**KEYWORDS:** Ticumbi. Orality. Performance. Identity

### **Introdução: considerações iniciais sobre a performance e o Ticumbi**

O Ticumbi de Conceição da Barra é uma representação que consiste, em linhas gerais, em uma dramatização em versos, apresentada em honra de São Benedito e organizada por integrantes de comunidades quilombolas que fazem parte da região conhecida como Sapê do Norte, localizada no extremo Norte do Estado do Espírito Santo.

167

---

A celebração é realizada entre os dias 31 de dezembro e 1º 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”).

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 traços representativos da cultura local e de tradições ancestrais, que mesclam heranças culturais ibéricas, africanas e brasileiras. No ato performático, essas tradições atualizam-se de modo não só a representar antigas lutas, mas também refletir e denunciar o contexto de exploração e desigualdade em que estão inseridos os membros das comunidades quilombolas. Considerando-se tal evidência, e intentando a promoção de debates a respeito do mesmo, o presente artigo ocupa-se de tecer algumas considerações acerca da performance Ticumbi, praticada pela Comunidade de Sapê do Norte, situada no município de Conceição da Barra.

Em relação ao termo performance, conceito aberto, aplicável a diversas atividades e de difícil definição, é precioso ressaltar que este geralmente se refere às transferências de sentido, realizadas entre emissor e receptor, a partir da ideia da arte em movimento.

Patrice Pavis, em *A encenação contemporânea*, compreende a performance como algo estritamente ligado à ação. Nesse sentido, afirma o autor:

No domínio da arte, o termo “performance” (em francês “a performance”, ou em inglês “performance art”) designa igualmente um gênero que se desenvolveu consideravelmente nos anos de 1970 nos Estados Unidos. Nos dois sentidos do termo, a performance indica que uma ação é executada pelos artistas e que também é resultado dessa execução (PAVIS, 2010, p. 44).

Paul Zumthor (1997) estabelece a performance como uma forma de representação; algo que pressupõe a existência de um público, sendo para ele diretamente elaborado. Na obra *Performance, recepção e leitura*, o autor explica sobre a origem do termo “performance”. Segundo Zumthor, a palavra tem raízes europeias e, entre os anos 1930 e 1940, foi bastante utilizada por pesquisadores americanos - a exemplo de Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros - que a tomavam como conceito constitutivo da forma inerente às manifestações culturais lúdicas (canto, canção, rito, dança).

Tal concepção, entretanto, face às transmissões da performance como objeto científico, realizadas por meio de impressões ou conferências, foi aos poucos sendo quebrada. Zumthor esclarece que, a partir dos anos 1950, a performance passou a ser tida como um aspecto central da comunicação realizada em oralidade, objeto de estudos na Linguística e fundamental às questões pragmáticas e generativas. Sobre o termo, afirma o autor:

Termo antropológico e não-histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão e da percepção, por outro, a performance designa um ato de comunicação como tal. Refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato, de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior e menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito de recepção, chamam de concretização (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Esses conceitos se fazem importantes, em relação às práticas da cultura popular, uma vez que tais representações surgem, efetivamente, a partir da integração performada em palavra e música.

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

Segundo Martins (1997, p. 146):

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

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

O tempo passado, ritualizado na performance, é reinventado como possibilidade de apreensão do presente. São formas da memória que, a partir do individual, configuram a coletiva. Esse movimento, no entanto, articula-se com vistas ao porvir, a uma projeção utópica de um futuro mais justo e igualitário. Nas palavras de Turner (1982, apud MARTINS, 2002, p. 83), o ritual pode “antecipar e até mesmo gerar mudanças; como um 'modelo de' pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes”.

O tempo desdobra-se em uma relação contínua de passado, presente e futuro que irrompem no momento da enunciação e simultaneamente produzem significados, identidades e rupturas. Nessa perspectiva, o espaço ocupado pela ancestralidade e a memória das culturas africanas vêm a cena.

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

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

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

### **Griotismo, identidade e hibridismo: o multiculturalismo em Sapê do Norte**

A cultura produzida nas comunidades<sup>1</sup> quilombolas de Sapê do Norte, assim como a cultura brasileira e as sociedades africanas em geral trazem em seu cerne traços plurais, multiculturais. Segundo Hall (2009), as sociedades multiculturais não são algo novo, uma vez que migrações e deslocamentos fazem parte de diversos grupos ao longo da história da humanidade, produzindo sociedades étnica ou culturalmente híbridas.

A questão do “híbrido” é muito antiga, remontando a sociedades em que os intercâmbios eram inerentes a sua organização social. Para Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem, o hibridismo diz respeito à coexistência de diferentes registros linguísticos, envolvendo tanto a linguagem culta quanto a popular. Por intermédio do princípio dialógico da linguagem, o autor atesta que a

---

<sup>1</sup> O termo “comunidade” é problematizado por Hall (2009), na perspectiva de entendimento da questão multicultural. Segundo o autor, o vocábulo traz em si forte senso de identidade do grupo. Nas comunidades culturais, estão presentes costumes e práticas sociais distintas da vida cotidiana, que mantêm elos com os locais de origem, expressos, sobretudo, nos contextos familiar e doméstico. Tais fatores contribuem nas autodefinições e na autocompreensão dessas comunidades.

linguagem é fruto da interação social e, como tal, expressa as tensões sociais no campo linguístico (BAKHTIN, 2014). A língua viva, produto da interação, revela, por intermédio da enunciação, discursos proferidos por sujeitos culturais marcados por processos de hibridação e reveladores das tensões sociais dos quais emergem.

A exemplo de antigos processos de formação de sociedades multiculturais e culturas híbridas podem ser referenciados os impérios grego, romano, islâmico, otomano, europeu e algumas antigas civilizações africanas que se organizaram como produto de dominação e conquista em uma base multicultural. Não escapam aos choques e contatos as civilizações latino-americanas, ainda hoje vivenciando processos de expansão urbana que intensificam a hibridização cultural.

Em uma perspectiva descentralizada, torna-se necessário romper binarismos e construções eurocêntricas e mesmo afrocêntricas, assumindo como ponto de análise e observação cultural os diversos centros difusores de cultura que engendram as produções ideológicas e simbólicas das sociedades contemporâneas.

Mesmo os traços inerentemente tradicionais, que são ressaltados em performances culturais marcadas na literatura oral e na performance popular, são produto de processos anteriores de hibridização e contato entre culturas, sendo necessário descentralizar e buscar as múltiplas relações que se estabelecem nas produções culturais.

O multiculturalismo, como adjetivo aplicado ao Ticumbi e às comunidades que o produzem, é fruto de uma produção cultural marcada por processos diaspóricos, migratórios e por contato com diferentes culturas. A definição do termo é explorada por Stuart Hall, a partir da necessária distinção entre o adjetivo multicultural e o substantivo multiculturalismo. Segundo o autor,

Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade 'original'. Em contrapartida, o termo 'multiculturalismo' é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais. É usualmente utilizado no singular, significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais. 'Multicultural', entretanto, é por definição, plural (HALL, 2009, p. 50).

Utilizado para adjetivar a formação cultural do Ticumbi, o multiculturalismo diz respeito a uma série de estratégias políticas e culturais que estão sempre em formação e conexão, em estado inacabado. Não se trata de uma utopia ou da resposta definitiva a questões políticas ou comerciais marcadas por diferenças culturais e de direitos. No entanto, a discussão sobre o termo e seus reflexos na sociedade apontam para a manifestação pública da importância da diversidade cultural na construção do tecido social.

Homi Bhabha também reflete sobre a pluralidade cultural e a diferença<sup>2</sup>, provenientes do multiculturalismo sobre o qual se fundam as sociedades. Na visão do autor, as diferenças definidoras das arestas culturais atuam na produção de “identidades minoritárias que se fendem - que em si já se acham divididas - no ato de se articular em um corpo coletivo” (BHABHA, 2008, p. 21).

A diversidade e o contato entre culturas não pressupõem homogeneização e igualdade, uma vez que esses contatos se dão por relação de dominação. Decorrentes dos choques culturais oriundos desses processos, surgem

---

<sup>2</sup> O termo diferença é utilizado tanto por Hall (2009) quanto por Bhabha (2008) na perspectiva da *différance*, de Derrida, ainda que em contextos diferentes. Segundo Hall (2009, p. 58): “Não se trata da forma binária de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente 'outro'. É uma onda de similaridades e diferenças, que recusa a divisão em oposições binárias fixas. *Différance* caracteriza um sistema em que 'cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças' (Derrida, 1972)”.

resistências e contra estratégias que se apresentam como produções marcadas pelas diferentes culturas envolvidas.

O produto cultural decorrente desse contato assimilará, portanto, características de todos os lados envolvidos, em uma composição híbrida e nova, mas não ausente da sobrevivência da tradição e do passado. Hall (2009, p. 57) denomina esse fenômeno de “proliferação subalterna da diferença”:

O eixo 'vertical' do poder cultural, econômico e tecnológico parece estar sempre marcado e compensado por conexões laterais, o que produz uma visão de mundo composta de muitas diferenças 'locais', as quais o 'globo-vertical' é obrigado a considerar. Nesse modelo, o clássico binarismo iluminista Tradicionalismo/Modernidade é deslocado por um conjunto disseminado de 'modernidades vernáculas'.

Engendrado na produção cultural e na constituição de identidades plurais, o multiculturalismo pulsa na performance que ganha as ruas de Conceição da Barra. Na cultura popular é que são observados traços de um passado africano que não está registrado nos livros de história brasileiros. Parte desse caráter “multi” traz à cena identidades de matrizes africanas que convivem e se fundem em estruturas ibéricas de representação simbólica do mundo por meio do drama religioso.

No espaço performático da troca com o público é que se efetiva a fusão entre passado e presente, entre culturas e saberes que culminam na produção de uma arte brasileira que, como tal, também é testemunha do tempo e das histórias proferidas pelo passado e pela memória dos *griots*.

A palavra *griots*, proveniente do francês, é utilizada para designar “poeta e músico ambulante, preservador da tradição oral”, conforme atesta Amadou (2012, p.129). A função desses narradores, assim como dos textos que entoam, é revestida de sacralidade e atravessada por mitos. Os chamados *griots* não existem em todas as sociedades africanas, sendo mais frequentes

naquelas hierarquizadas em castas, de modo que mantêm relações estreitas com famílias de linhagem real, ficando sob sua guarda as histórias e genealogias dos antigos reinos.

O *griot* destaca como signo de sua importância a tradição linhegeira, que garante a sobrevivência das lendas e dos heróis desde os mais antigos reinos. Na arte performática, o termo *griotismo* “reivindicou uma síntese entre poema, drama e narrativa curta, estabelecendo, portanto, um ‘teatro total’, resultante da integração entre o verbo, a expressão corporal, a música, a poesia, a dança e a recitação” (QUEIROZ, 2007, p. 109).

Esses elementos em performance comunicam, aglutinam as comunidades e transmitem saberes ancestrais e que se formaram pela fusão da tradição com a contemporaneidade, atualizando-se e compondo um repertório marcado pelo hibridismo cultural.

Marca das culturas que se colocam em contato e transformação, nas mais diversas épocas, o hibridismo se mostra como constituinte da formação cultural brasileira a partir do microcosmo analisado em Conceição da Barra, rompendo hegemonias e fundindo as culturas de maneira múltipla e descentralizada: brasileiros, africanos e portugueses representados por suas crenças e formações culturais, estéticas e ideológicas no palco das ruas.

O termo hibridismo é empregado por diversos autores no intuito de assinalar estratégias para caracterizar culturas cada vez mais mistas e diaspóricas. Trata-se da multiplicidade cultural considerada no intuito de traduzir e reconhecer elementos constitutivos de identidades plurais. Não diz respeito, portanto, unicamente ao aspecto étnico.

É visto, na perspectiva de Stuart Hall , como um processo de tradução cultural, mas em constante tensão, porque sempre se recompõe e atualiza,

mantendo, entretanto, pontes com a tradição<sup>3</sup> e o passado. “O hibridismo marca o lugar dessa incomensurabilidade” (HALL, 2009, p. 76).

Esse processo é coerente com a performance cultural que, conforme abordado anteriormente, é caracterizado pela tradição (definida pela transmissão de geração a geração) que, no improviso da encenação e no intuito da tradução cultural atualiza questões referentes ao cotidiano das comunidades. Segundo Bhabha (2008, p. 27):

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o 'novo' que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

A marca das relações diaspóricas também é determinante na perspectiva do passado. O contato com o colonizador, o trauma do tráfico, a revolta e a resistência, o contato com diferentes etnias e lugares para além do Atlântico formam parte de um caldo cultural permeado por relações de poder que não se apresentam de forma centralizada na produção cultural de comunidades multiculturais, como as que representam o Ticumbi.

No caso brasileiro e no das comunidades de matrizes africanas trazidas sob o signo da escravidão, o hibridismo se processa em diversos níveis, como o linguístico, o religioso e o da tradição oral. No Ticumbi, a língua portuguesa mescla-se ao banto, o catolicismo funde-se às religiões africanas e a estrutura dos autos ibéricos soma-se ao canto dos *griots*.

---

<sup>3</sup> O termo “tradição” é empregado no sentido de transmissão de saberes de geração a geração. Na perspectiva de Canclini (2008, p. 219), a ponte com o passado é constitutiva desse campo semântico. Segundo o autor: “Em vez de uma coleção de objetos ou de costumes objetivados, a tradição é pensada como um ‘mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetando em direção ao passado para legitimar o presente’”.

Segundo Hall (2009, p. 71):

Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da tradução. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. [...] O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os ‘tradicionais’ e ‘modernos’ como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.

É importante destacar que a valorização da diversidade, o respeito a cada um dos componentes multiculturais das comunidades reconhecidas como híbridas deve assumir também uma dimensão política, a fim de que, a partir das diferenças culturais, sejam garantidas a igualdade e a justiça para os cidadãos pertencentes a comunidades diaspóricas ou herdeiras dessa tradição.

A diversidade das relações e das produções culturais não dissolve as diferenças, mas reorganiza “cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos” (CANCLINI, 2008, p. 309). Nessa nova ordem, o hibridismo se destaca como fator determinante de identificação do caráter multicultural das mais diversas culturas.

Canclini (2008) afirma preferir a designação “processos de hibridização”, o que compreende efetivamente o caráter dinâmico e em constante possibilidade de ressignificação da produção cultural e social contemporânea. Como efeitos desses processos, é possível observar: o deslocamento da relação da cultura com o território geográfico e social, com novos processos de territorialização e produções simbólicas, marcados por migrações multidirecionais e novas relações de poder.

Segundo o autor, os estudos sobre hibridização modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade e multiculturalismo. Não obstante a tratar-se de um processo antigo, os estudos datam do final do século XX, sendo utilizados para descrever processos interétnicos e de descolonização, globalizadores, viagens e cruzamentos de fronteiras, fusões artísticas, literárias e comunicacionais.

A análise desses cruzamentos evita que se incorra em falsas oposições, como o culto e o popular, o urbano ou o rural, o moderno ou o tradicional. Tais antagonismos são falsos porque estão em constante recriação, em processos socioculturais que anteriormente existiam de forma separada, mas que se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

Desse modo, há uma reinscrição de práticas sociais que irrompem em novos significados e processos de significação, como ocorre com os versos do Ticumbi. Nessa representação cultural, constantemente se observa o caráter transnacional e tradutório, que une culturas, entre-lugares e entre-tempos em uma significação contemporânea de lutas por reconhecimento social e jurídico.

A temática do hibridismo é amplamente discutida por Homi Bhabha, segundo o qual, o hibridismo cultural desloca a lógica binária de representação social, constituindo-se como um tecido de ligação no processo de interação simbólica que “evita que as identidades [...] se estabeleçam em polaridades primordiais” (BHABHA, 2008, p. 22), rompendo hierarquias impostas.

É essa formação plural que traduz, apesar da complexidade, e reinscreve o imaginário social das comunidades diante de seus membros e da sociedade em geral. Essa inscrição ocorre, exatamente, no tempo e no espaço da performance cultural.

Para o autor, o fenômeno é compreendido na perspectiva da enunciação da história como narrativa. O hibridismo vincula-se ao performático, ao tempo cindido que ecoa da voz instantânea e subalterna através do discurso da minoria.

O hibridismo surge em um espaço intermediário e plural, entre tempos e lugares. O processo irrompe no seio de comunidades imaginadas, quebrando a homogeneidade cultural e o anonimato democrático, estabelecidos pelo tempo pedagógico da narrativa de nação. As comunidades imaginadas, nesse contexto, seriam as estruturas simbólicas de nação, produzidas por um tempo regido pelo relógio e pelo calendário.

Na estrutura híbrida das diferenças, não se trata nem do “um” nem do “outro”, mas de um “algo a mais”, que contesta o tempo e o lugar de ambos, na constituição de novos e cambiantes signos. O hibridismo, nesse sentido, equivale a um constante processo de negociação.

179

---

A constituição dos sentidos ambivalentes, que denotam o hibridismo da formação cultural, dá-se no ato de enunciação. O momento performático, como espaço aberto a possibilidades, improvisos e trocas é crucial para a produção de sentidos, que não se estabelecem de maneira transparente e neutra.

Aqui atuam na produção de sentidos não só a relação entre o “eu” e o “outro”, mas também as constantes negociações estabelecidas nas trocas discursivas, bem como o contexto multicultural em que estão inseridos os agentes do discurso.

No terreno da ambivalência de sentidos da enunciação, “as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerentes às culturas são insustentáveis”, devendo ser articulados para a discussão da cultura o “fio

cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar*” (BHABHA, 2008, p. 67-69).

O autor analisa o hibridismo como fenômeno pós-colonial, a partir de uma perspectiva de performance cultural de sujeitos cindidos e inscritos no tempo performático da enunciação. O discurso do autor é marcado pela questão colonial e vincula os processos de hibridização a essa questão.

O hibridismo cultural constitui-se como estratégia de reversão do processo de dominação, ao recusar-se a assumir a narrativa de nação purista e hegemônica. Seu caráter de ruptura se estabelece no espaço de resistência das performances culturais, que negocia sentidos e constrói novas narrativas de nação a partir de protagonistas multiculturais.

Segundo Bhabha (2008, p. 162-163):

O hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatórios. Ele expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação. Ele desestabiliza as demandas miméticas ou narcísicas do poder colonial, mas confere novas implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder. Isto porque o híbrido colonial e a articulação do espaço ambivalente onde o rito do poder é encenado no espaço do desejo, tomando seus objetos ao mesmo tempo disciplinares e disseminatórios - ou, em minha metáfora mista, uma transparência negativa.

Os fragmentos que compõem o panorama híbrido da formação cultural contemporânea devem ser a base para a tessitura de uma narrativa de nação também diversa e múltipla, mais coerente com o contexto multicultural de formação de suas diferentes comunidades.

A escrita da nação, por sua vez, não deve se localizar entre binarismos e antagonismos, antes, deve romper com a temporalidade continuística e pedagógica, visando à crítica e à relação entre o pedagógico e o

performático. Como em uma performance cultural, que rompe o tempo e se inscreve na espiral do entre-tempo e do entre-lugar do passado/presente/futuro, a escrita da nação deve localizar-se no espaço de ambivalências e incertezas, mas repleto de possibilidades de construção de um devir promissor, diverso e justo.

Com base nas considerações expostas, é fundamental observar as culturas postas em contato na performance do Ticumbi, decorrente de seculares processos de hibridização e reinscrição cultural de tradições e lutas imemoriais.

Esse é o espaço propício ao surgimento de resistências e representações provenientes de choques e assimilações das diferentes culturas envolvidas. A performance do Ticumbi é exemplar de diversos desses processos.

O contato entre as diferentes culturas produz uma performance brasileira, de tradição quilombola, matrizes africanas e testemunho da fé cristã. Espaço de revisitar o passado e reinscrever a história da tradição cultural afro-brasileira que transcende o ensino proferido nas escolas.

Na escrita de uma nação instável que foge à escrita oficial da nação, a marca da resistência, da inversão e da contra-hegemonia também se evidencia. As vozes plurais que ecoam como forma de luta são características da tradição oral e também recorrentes em diversas manifestações performáticas.

### **Letra, música e identidade no Ticumbi de Conceição da Barra, ES**

O Ticumbi, conforme abordado anteriormente, é um teatro de rua organizado por membros de comunidades quilombolas da região de Sapê do Norte, localizadas próximas aos municípios de São Mateus e Conceição da Barra, no Estado do Espírito Santo.

O nome da performance remonta à tradição africana e a antigos ritos de passagem femininos, ligados à fertilidade. Em quimbundo, língua que compõe o tronco linguístico banto, existe o termo *kikumbi* que, segundo Lopes (2012), refere-se à festa da puberdade, rito de passagem para a adolescência na África Subsaariana. Ainda hoje realizado na atual região Nordeste de Angola, que anteriormente correspondia ao Império Lunda, existe o 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” (KAMUANGA, 2013, p. 4).

Existem quatro grupos de festejos que realizam essa performance, sendo eles: o Ticumbi de São Benedito, de Conceição da Barra; o Ticumbi de Itaúnas; o Ticumbi de Santa Clara; e o Ticumbi do Córrego do Bongado, sendo estes três últimos realizados na praça da Igreja de São Sebastião, na vila de Itaúnas. Há diferenças quanto aos louvores e santos de devoção, mas o enredo consiste basicamente em uma mesma estrutura: a luta entre os reis de Congo e de Bamba pelo direito de festejar São Benedito.

Este artigo refere-se especificamente ao Ticumbi de São Benedito, realizado em Conceição da Barra, todos os anos, nos dias 31 de dezembro e 1º de janeiro. O fragmento que serve de suporte para a breve análise disposta a seguir foi gravado e transcrito durante as celebrações para o ano de 2012.

A performance tem início com uma marcha de entrada, que passa pelas ruas de Conceição da Barra, em procissão, retomando o pedido de licença necessário aos festejos ainda em tempos da escravidão. Nesse percurso, os participantes caminham em companhia do público entoando cantigas em louvor a São Benedito e Nossa Senhora da Conceição, padroeira do município. Os cântigos são lentos, como lamentos, e pedem a bênção para a realização dos festejos, também em sinal de agradecimento pelo ano que passou.

São utilizados os pandeiros fabricados pelos próprios participantes e a viola. Também segue em procissão o São Benedito das Piabas, santo de devoção que teria pertencido a Benedito Meia Légua, líder revolucionário que fugiu das senzalas e atuou na libertação de escravos na região de Conceição da Barra e São Mateus durante o século XIX. São Bino, o pequeno, fica guardado todo o ano na comunidade de Barreiras e é levado para os festejos por sua protetora, participante do grupo de Jongo de Barreiras, que acompanha o ritual ao som de tambores e casacas.

A apresentação do Ticumbi é realizada no dia 1º de janeiro e conta com os seguintes personagens: Rei de Congo e seu Secretário, Rei de Bamba e seu Secretário, Violeiro e os Congos. A encenação da luta entre os reis e das embaixadas entre os secretários é entremeada pelo canto, pela música e pela dança dos Congos, brincantes que representam o exército do Rei de Bamba e que ao final da luta serão submetidos ao batismo proferido pelo rei vencedor: o católico Rei de Congo.

O fragmento textual que se apresenta a seguir é ilustrativo e compõe a enunciação entre o Rei de Congo e seu Secretário, em um momento anterior à batalha entre reis que marca o enredo do auto popular. Trata-se da chegada do Rei de Congo. Esse fragmento foi transcrito de gravações realizadas em janeiro de 2012.

**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 tem muitas,

Pra aqueles que lá nasceram.  
Que as que tem, tão ocupadas,  
Por mentirosos, corruptos,  
Gananciosos e caloteiros.

Então mandei ver na escola  
e logo me atenderam.  
Coitada das professoras,  
Que são de classe tão sofrida,  
Mas educam o mundo inteiro.

São elas quem educam  
Padre, pastor, prefeito,  
Presidente e outros governos,  
Cuidam bem de seus maridos,  
Vai pra beira das estradas  
Pra tentar uma carona  
Pra educar nossos herdeiros.

Foram na sala da diretora,  
Pegaram uma linda cadeira,  
Feita pela mão de Inácio  
Porque é vontade dele,  
Está ao lado de São Benedito  
E perto do violeiro.

Meu Reis pode se descansar  
Seu descanso derradeiro.

As estrofes trazem críticas relacionadas ao cotidiano da comunidade, apontando problemas não só de ordem local, mas também nacional, o que faz com que o Ticumbi assuma a dimensão de um jornal cantado, que expõe simbólica e esteticamente as problemáticas enfrentadas pelas comunidades quilombolas e por muitos brasileiros.

O questionamento acerca da cadeira permite o debate sobre aqueles que poderiam fornecer-lhes a autonomia e o encontro de seu lugar. A busca começa pelo governo, que constitucionalmente deveria garantir-lhes os direitos mínimos de moradia, saúde, educação e respeito ao patrimônio cultural de que são guardiões.

No entanto, a resposta vem de negações e consciência dos problemas que assolam o cotidiano de todos os brasileiros: a corrupção, conforme evidenciam os versos: Mandeí pedir no Palácio do Planalto / E a resposta veio ligeiro. / Dizendo que lá tem muitas, / Pra aqueles que lá nasceram. / Que as que tem, tão ocupadas, / Por mentirosos, corruptos, / Gananciosos e caloteiros.” Mais do que crítica ao comportamento indevido dos políticos, o que se observa é um testemunho da descrença de que o governo pode garantir uma condição digna de vida a sua população.

Os versos a seguir seguem a linha da denúncia, dessa vez, no que se refere ao trabalho das professoras. Denunciam as dificuldades, caracterizando-as como uma “classe tão sofrida”, que enfrentam diversos obstáculos diariamente, como “vai pra beira da estrada / pra tentar uma carona”, enfrentam dupla jornada, “Cuidam bem de seus maridos”, mas perseveram “pra educar nossos herdeiros”. O reconhecimento ao nobre ofício vem da consciência de que sem os professores ninguém ocuparia os cargos de prestígio que assumem na sociedade, por exemplo, “padre, pastor, prefeito / presidente e outros governos”.

Vale destacar, ainda atrelada à metonímica “cadeira”, que se não são os governantes que lhes concedem um lugar para se fixar e descansar, é na escola e na educação que eles encontram instrumentos para tal: “Então mandei ver na escola / e logo me atenderam”. A crença no potencial da educação como agente transformador da realidade social é compartilhada pela audiência, que os aplaude veementemente após a afirmativa. Esse é um momento de destaque para a observação da relação dialógica estabelecida com a plateia. Essa interação, marcante do ato performático, faz com que os performers e a plateia compartilhem um posicionamento crítico diante da realidade social do país e da comunidade em que se inserem.

A performance tem por um de seus traços distintivos a troca com o público e a marca do imprevisto diante da interação, em um momento que se torna único

em sua enunciação. Aqui, os aplausos e o sorriso da plateia conferem energia ao ato cênico e interferem na atitude do Secretário, que sorri, acena e cadencia o ritmo de seu discurso, em versos, para unir-se ao ritmo da plateia. Esse estímulo, logo no início da apresentação, abre prerrogativa para outros momentos em que o ator busca a cumplicidade com a audiência, chamando o público para compartilhar de suas emoções e encorajar suas atitudes quando, por exemplo, em momento posterior, o Secretário do Rei de Congo parte para dar sua embaixada ao Rei de Bamba, clamando:

Ô povo devoto,  
Repique pra mim,  
Que o povo quer ouvir  
Eu tomar a bênção do meu rei  
Pra depois poder seguir.

Como discurso de autorrepresentação e designativo da alteridade, é emblemática a busca por seu lugar, como atores sociais e como homens e mulheres que têm orgulho de sua identidade e de suas matrizes culturais.

A ancestralidade, acionada pela tradição do auto popular encenado desde tempos da escravidão e transmitido de geração a geração, é atualizada no momento presente da enunciação e compartilhada com a comunidade, expressando sua identidade e cantando a luta por cidadania. Aqui temos o tempo cíclico que marca a atividade performática, em que se diluem as fronteiras cronológicas da temporalidade no tempo espiralar da memória. Passado e presente fundem-se e performam-se, hibridizam-se com a perspectiva de um porvir mais justo, com menos corrupção e direito à existência e cidadania, com o lugar onde se assentar garantido para aqueles que lidam cotidianamente com a pressão estabelecida pela monocultura do eucalipto.

Assentado em seu lugar e referenciado pela sacralidade do “baile de sacristia”, o Rei observa seu secretário, que convoca os congos e toda a gente

“gandé” (referente à criançice, brincadeira, conforme Lopes [2012]), em uma identidade cultural estabelecida pelo passado africano comum expresso em língua banto, para a alegre festa e apresentando outros elementos de resistência, pedindo o fim da violência e desejando paz a todos. Há diversas ocorrências de palavras trazidas do tronco linguístico banto ao longo da dramatização, que conta com mais de uma hora de duração, principalmente durante as embaixadas proferidas entre reis e secretários.

Reis africanos, líderes quilombolas, povos escravizados e comunidades guetoizadas unem-se em expressão performática híbrida e multicultural em sua essência. O Ticumbi, vocábulo procedente de línguas banto, com correspondentes em quimbundo (*kikumbi*) e Cokwe (*txicumbi*), é produto de choques ancestrais entre povos e culturas. O hibridismo, aqui, articula-se em diferentes níveis, como o linguístico, o estético e o cultural.

Como performance, o canto e o gingado dos congos, mesclam-se à narrativa dramatizada da disputa entre reis africanos. Os versos fundem-se à voz dos personagens, que entoam suas estrofes liricamente ao som do pandeiro e dos acordes do violeiro. Além do hibridismo quanto à composição estética, o caráter multicultural é inegável, uma vez que a religiosidade católica e a estrutura dos antigos autos ibéricos é mesclada à tradição e aos ritos de matrizes africanas ancestrais, em que personagens e lutas históricas (africanas e brasileiras) são atualizados no momento único da performance cultural.

A língua banto, a tradição representada pelos reis africanos, sua territorialidade, sua fé e sua cultura, se configuram como elementos formadores da identidade e como fatores de reconhecimento e orgulho das matrizes africanas que os engendram.

## Conclusão

A performance cultural do Ticumbi, praticada pela Comunidade de Sapê do Norte, em Conceição da Barra, carrega fortes traços de hibridismo, que se fundem em uma manifestação cultural marcada pela diversidade. Com símbolos e representações inerentes à tradição da cultura popular africana (como a fabulação, a dança, o canto, construção e articulação da narrativa, a criação e a caracterização de personagens, bem como a percepção e a articulação de tempos e espaços), tal performance se propõe, também, a referenciar o tempo real, mostrando-se igualmente afetada pelo local de fala ocupado pela comunidade em questão, em meio à sociedade contemporânea: um espaço que traz em si as marcas de um passado diaspórico e exige a constância de um histórico de lutas e resistências por parte daqueles que enunciam.

A materialidade linguística e a criação literária no auto popular ou dança dramática do Ticumbi têm 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 em seus diversos reinos 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 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*.

Outro aspecto fortemente evidenciado, não apenas na estrutura lírica de origem medieval portuguesa, é a fé católica mesclada às celebrações de tradição africana. Trata-se de um exemplo claro da união do valor de culto às noções de resistência e sobrevivência, reiterando as relações entre arte e vida.

Nas metáforas de representação da vida e da arte, elementos, por vezes antagônicos, unem-se na construção de novos significados. No Ticumbi, essa ambivalência se confirma, a terra é espaço de luta, de expropriação e de morte, mas é também espaço de resistência e de sobrevivência de comunidades que têm na sua terra uma fonte de alimento físico e cultural. Na natureza complexa da cultura popular, o Ticumbi revive aspectos milenares, como o riso festivo, universal, jocoso, um patrimônio do povo, um riso ambivalente que nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

A linguagem como forma de expressão no mundo e representação do mundo elucida mecanismos linguísticos de recriação do real que potencializam a voz de comunidades marcadas pela repressão e pelo desrespeito à sua identidade cultural.

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.

É revelador ver tecidos ao texto histórias de grandes reis africanos, sua tradição, sua linguagem e seus rituais. A história africana, 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 e a amplitude de olhares com relação a disputas internas (entre o mani Congo e o reino de Bamba, por exemplo) e externas, que nos conduzem às problemáticas enfrentadas pela comunidades integrantes do auto.

A riqueza cultural do Ticumbi revela-se também no rito e na fé católica, profundamente brasileira e mesclada às matrizes africanas. A história oral e a performance cultural tem muito a ensinar e a contribuir para os registros acadêmicos. Sua riqueza e diversidade, que jamais poderão ser traduzidas apenas em papel, no entanto, deve contribuir para reestruturar a história como narração, apontando para um porvir mais diverso e justo, que conduza a reflexões e a contribuições para o conhecimento e o reconhecimento institucional de um patrimônio cultural imaterial brasileiro grandioso e diverso.

## Referências

- AMADOU, Safiatou. Relatos épicos y cultura del pueblo zarma-songhay de Níger. *Oráfrica*, n. 8, p. 129-140, abr. 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BHABHA, Homi. K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- KAMUANGA, Júlia. Txicumbi. *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras*, Angola, p. 4, nov. 2013.
- LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiral. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 69-92.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1977.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- QUEIROZ, Amarino. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em: 31 de julho de 2014.  
Aprovado em: 14 de dezembro de 2015.