

O RISO E O POPULAR COMO REPRESENTAÇÃO DA DIÁSPORA ATLÂNTICA NO TICUMBI DE CONCEIÇÃO DA BARRA, ES

Michele Freire Schiffler
Bolsista Capes, Doutoranda em Letras,
Universidade Federal do Espírito Santo e ISCTE/Instituto Universitário de Lisboa

Resumo:

O presente artigo analisa a sobrevivência de estruturas recorrentes da sátira e da cultura popular na literatura oral de comunidades remanescentes de quilombos da região Norte do Estado do Espírito Santo. É observada a performance corporal e verbal gravada e transcrita do Ticumbi de S. Benedito.

O *corpus* possui estrutura dramática marcada pelo hibridismo, deixando transparecer elementos do drama satírico e, por vezes, do cômico, em uma representação que remonta à tradição das festas populares medievais, conforme análise bakhtiniana. A performance do Ticumbi evidencia forte relação entre patrimônio cultural, ancestralidade e questão territorial, assim como constantes processos de desterritorialização e hibridismo religioso, social e linguístico.

Nesse espaço de tensões, a tradição e a memória constituem a identidade transcultural da região, desvelando, por meandros do cômico e do satírico, um patrimônio cultural imaterial marcado pela diáspora atlântica.

Palavras-chave: performance; cultura popular; hibridismo.

Abstract:

This article analyzes the survival, the recurrent structures of satire and popular culture in literature oral remaining communities of the northern state of Espírito Santo. It is observed the body and verbal performance recorded and transcribed the Ticumbi of St. Benedict.

The corpus has dramatic structure marked by hybridity, making clear elements of drama and satirical, sometimes the comic in a representation that goes back to the tradition of medieval festivals, as Bakhtin analysis. The performance Ticumbi shows strong relationship between cultural heritage, ancestry and territorial issue, as well as constant processes of deterritorialization and hybridity religious, social and linguistic.

In that space of tension, tradition and memory are the transcultural identity of the region, revealing, for the intricacies of comic and satirist, intangible cultural heritage marked by the Atlantic diaspora.

Keywords: performance; popular culture; hybridity.

1. Introdução:

O século XXI surge como proclama do novo, da pós-Modernidade e do desenvolvimento econômico e social. Entretanto, essa realidade tecnologicamente marcada e difundida não pertence à grande parte da população brasileira. 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. Dentre eles, encontram-se as comunidades quilombolas que encontram na literatura oral e na cultura popular do Ticumbi uma forma de sobrevivência e resistência.

Nesse contexto, a cultura popular, por intermédio da liberdade e da coletividade, utiliza-se de artifícios que permitem o jogo da ambivalência necessário à libertação da voz de comunidades marcadas, muitas vezes, por histórias de violência, opressão e carência de direitos básicos. Nesse lugar de ambivalência e liberdade, uma das estratégias recorrentemente utilizadas é o riso, o riso alegre e festivo da praça pública.

É nesse espaço que o Ticumbi de Conceição da Barra recorre a elementos da cultura popular para se estruturar como elemento constitutivo de sua identidade. Nesse processo, são utilizados, ao longo da dramatização em praça pública, elementos da sátira e do cômico, com o intuito de não só vituperar ou fazer rir, mas, no contexto das comunidades quilombolas, manter viva a tradição e fazer frente à dominação cultural e à expropriação territorial a que são submetidas na região Norte do Espírito Santo.

A luta por 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 a dimensão do texto dramático e o fenômeno da voz humana como elementos constitutivos da literatura oral da comunidade de Sapê do Norte, durante a encenação do Ticumbi de São Benedito.

A região de Sapê do Norte é delimitada não por elementos políticos, mas pela memória dos próprios integrantes das mais de 100 comunidades remanescentes de quilombos localizadas no Norte do Estado do Espírito Santo, mais precisamente, entre os municípios de São Mateus e Conceição da Barra.

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 práticas religiosas.

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

A metáfora, como signo literário e como elemento de representação da voz popular traduz, historicamente, no decorrer da encenação do Ticumbi, a lógica do mundo às avessas, em que os quilombolas, anteriormente escravos, utilizavam-se da praça pública e da liberdade concedida durante feriados e dias festivos, para vivenciar e representar seus sonhos, anseios e lutas por liberdade e reconhecimento.

Dessa forma, a cultura popular, a carnavalização, o tom jocoso, o cômico e o satírico, tornam-se, como veremos, elementos constitutivos de uma teia de elementos literários e culturais que vê na dramatização do Ticumbi um movimento de tradução cultural e luta pela liberdade.

2. Algumas considerações sobre o riso:

Rir, eis um ato complexo, algo que envolve não apenas uma exteriorização corpórea, mas também uma atitude psicológica e social, que deve sempre ser compartilhada entre duas ou mais pessoas.

Fenômeno emblemático e tipicamente humano, como já assinalara Aristóteles (1998), o riso é alvo de diversos estudos de reconhecidos teóricos, os quais servem de base para diversas teorizações, como os de Mikhail Bakhtin e Jacques Le Goff.

Bakhtin (1993) postula o riso como uma concepção de mundo, fenômeno por meio do qual se exprime a verdade sobre o mundo. Ele tem a liberdade de trazer à tona aspectos importantes do mundo que, muitas vezes são velados pela cultura do sério. O teórico concentra-se na expressão do riso como fenômeno da cultura cômica popular, mais especificamente na Idade Média, momento em que a cultura da praça pública trazia fortes e característicos traços.

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

regime feudal ser ainda progressista.

Dessa forma, o riso era tido como uma arma de libertação do povo, que tendia a representar um futuro melhor, mais justo e livre. Essa é uma tendência que sobrevive na representação cultural do Ticumbi em Conceição da Barra.

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

A dimensão social e cultural do riso também é discutida por Le Goff (2000), segundo o qual o riso é um fenômeno cultural, pois as atitudes em relação a ele, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas são mutáveis. Dessa forma, percebe-se que as condições de produção, bem como as formações ideológicas inerentes ao discurso são fundamentais para a compreensão e a produção do riso.

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

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

Segundo Freud, são percebidos três tipos de riso: o espirituoso, o cômico e o bem humorado, tidos como formas externas de riso.

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

Le Goff localiza, ainda, como fundamento de sua pesquisa, a problemática do cômico, como textos em que o riso é julgado ou que tenham por objetivo fazer rir. Como dificuldade a ser superada, o autor assinala a heterogeneidade de documentos, questões linguísticas, a fragmentação e a impossibilidade, muitas vezes, de reconstituir gestos, expressões e vozes.

Nesse ponto é necessária a retomada de conceitos relacionados à teoria da sátira e do cômico, a qual tomará por base estudiosos como Hansen e Knight.

2.1 A sátira – uma questão de gênero:

A investigação quanto ao sentido e à forma da sátira transcende tempos e culturas, trazendo ao longo de diversos estudos apontamentos que dão forma e coerência a um gênero que, na contemporaneidade, vem se desdobrando como um modo a ser explorado pelos mais diversos gêneros.

Segundo o *Tratado Coisliniano*, manuscrito que se supõe datar do século VI e ser uma epítome do Livro II da *Poética* de Aristóteles, uma marca da sátira é a mobilidade desse gênero, que se reinventa sem retomar modelos anteriores (SANTORO, 2006).

No que diz respeito à comédia, o tratado a define como a imitação de uma ação risível e desprovida de grandeza, acabada, representada por atores e que consuma, pelo prazer e pelo riso, a purgação dos vícios.

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

O caráter satírico envolve personagens baixos, viciosos, pessoas piores. De forma que, para ser sátira, deve ser exposto o ridículo do comportamento vicioso, enquanto o cômico trata do riso. Muitas vezes, no entanto, satírico e cômico fundem-se e complementam-se.

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

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

A herança da tradição cômica popular se faz presente em diversos momentos da representação do Ticumbi de Conceição da Barra, em homenagem a São Benedito. Os estudos

de Bakhtin com relação à cultura popular na Idade Média são exemplificadores dessa tradição não apenas no que se refere à estrutura literária híbrida da literatura oral quilombola, de herança medieval ibérica, mas também pela religiosidade recorrente e pela organização de fragmentos marcados pelo riso, pelo canto e pela dança.

A possibilidade da constituição de um “mundo às avessas” no riso popular da praça pública é de grande importância para a análise dos versos e cantares do Ticumbi.

3. A cultura popular:

Bakhtin (1993) propõe-se a investigar a cultura cômica popular como ponto de partida para seus estudos acerca da obra de Rabelais, segundo o filósofo, profundamente influenciada pela tradição popular. A recíproca também é verdadeira, ou seja, as páginas das obras de Rabelais permitem iluminar a cultura cômica popular de vários milênios.

A partir de então, o autor russo propõe-se a elucidar as características dessa cultura, apesar da dificuldade de análise, em função da distância temporal, da diversidade de documentos e da perda das condições de produção de uma cultura marcada pela oralidade.

Como matéria-prima, são investigados a cultura da praça pública e o humor popular, que se opunham à seriedade da cultura oficial medieval. Formam parte dessas manifestações “as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); obras cômicas verbais (inclusive as paródias) (...); e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.)” (BAKHTIN, 1993: 4). A dramatização do Ticumbi é herdeira da primeira categoria, ainda que as três constantemente se inter-relacionem.

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

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

Do carnaval, o teatro medieval compartilhava a fusão entre público e atores, sendo ambos participantes de um espetáculo vivenciado por todo o povo. Do carnaval é que se extraem os elementos universais, seu caráter de liberdade e renovação, comungado pela

cultura cômica popular, em uma fronteira entre o real e o ideal.

Eram comuns as paródias e os travestimentos baixos que escarneciam do regime feudal, sendo que a dramaturgia cômica estava mais ligada ao carnaval: milagres, moralidades e mistérios eram também carnavalizados.

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

O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo ‘carnavalesco’ numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos séculos seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado.

Nesse processo de carnavalização, a cultura cômica popular apresentava traços específicos, que influenciaram e seguem influenciando produções culturais através dos tempos. Como formas constitutivas dessa cultura, são assinalados elementos como o vocabulário familiar e público, com diminutivos, apelidos e injúrias; a recriação de ritos antigos somados a conteúdos cotidianos; o uso de linguagem de praça pública, com caráter mágico e encantatório; e blasfêmias ambivalentes, que mortificam e regeneram.

Nesse jogo, a terra e o baixo do grotesco carnavalesco trazem em si a ambivalência, o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, o nascimento e a ressurreição (seio materno). A terra, como aspecto ritual ambivalente, constitui não só o jogo de um “mundo às avessas”, mas também a crença em um devir melhor, renascido e ressignificado.

Segundo Bakhtin (1993: 19):

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

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

Visto dessa forma, o riso não é só universalizante, mas também uma “arma de liberação nas mãos do povo”, que se une em um todo popular que toma as ruas em júbilo.

Nesse jogo se permutam o alto e o baixo, misturam-se os planos hierárquicos a fim de retirar e liberar a realidade concreta do objeto, mostrando a verdadeira fisionomia material e corporal. Como se trata de uma festa popular repleta de símbolos, a negação e a aniquilação

do objeto é, sobretudo, a sua permutação no espaço, o seu remanejamento. Afinal, “o carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo” (BAKHTIN, 1993: 360), mesmo que apenas durante os dias de festa.

As ideias do filósofo russo são relevantes para a análise de um dos elementos que compõem a manifestação cultural do Ticumbi: a herança do teatro medieval europeu e sua manifestação nas ruas.

Existem posturas críticas quanto à teoria de Bakhtin, Aron Gurevich (2000) é um dos teóricos que estabelece linhas de questionamento com relação os estudos da cultura popular por parte de Bakhtin. Essa crítica deve-se principalmente à separação estabelecida por Bakhtin no que se refere à cultura oficial e à cultura popular. De acordo com Gurevich, não havia uma polaridade absoluta e tampouco conceitos como bem e mal, céu e inferno, estariam tão claramente formadas na imaginação popular.

Segundo o autor, faltou a Bakhtin relacionar a cultura popular a outros elementos que não fossem o riso, uma vez que o filósofo russo atém-se à expressão do cômico como forte elemento constitutivo da cultura popular, em função não só do riso, mas também da linguagem ambivalente que promoveria a crença em um futuro melhor e mais justo. Tal ponto desencadeia outra crítica: o fato de o carnaval ser sempre considerado festivo, uma vez que houve em sua história exemplos de guerra e massacres, como os ocorridos na França, no final do século XVI, um exemplo de que o riso e a alegria conviviam, em alguns momentos, com o ódio e o medo.

Esse fato conduz a outra ponderação: a correlação imediata do carnaval como a cultura do riso sendo transferida para a cultura popular como se também fosse a cultura do riso. De fato, havia o humor, mas nem sempre deliberado em riso, segundo Gurevich. Bakhtin aproxima as duas manifestações, mas cita diversas outras, como a “festa de ano novo” ou a “festa do asno” em que se comungava da sensação de liberdade e alegria comuns ao carnaval, por isso sendo ampliado o uso do adjetivo carnavalesco para as celebrações populares.

Outro ponto abordado por Gurevich diz respeito à quase ausente abordagem sobre o cristianismo, elemento sobre o qual Bakhtin não se prende, mas não deixa de referenciar ao falar de festas populares, cujo calendário condizia com o as celebrações cristãs, e de certos tipos de riso permitidos em certas ocasiões pela Igreja, como o riso pascoal.

De todo modo, assim como Bakhtin assinala a ambivalência da linguagem, a quebra da dicotomia na metáfora da terra, do baixo e do alto, assinalando que o eixo de interpretação está no devir, no processo de renovação que se estabelece com as festas populares, também o

Ticumbi não é dicotomicamente contrário à cultura dominante. Há mesclas e hibridismos que quebram binarismos simplificadoros e geram um produto novo, resignificado, com traços de culturas por vezes dissonantes, mas que se fundem no momento da performance cultural.

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

4. O Ticumbi de Conceição da Barra

4.1 Origens históricas:

Segundo Guilherme Santos 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, Moçambique e Congo, de onde resistiram os elementos histórico-culturais ainda hoje constitutivos do Ticumbi.

O Ticumbi é uma dramatização de caráter popular, cuja origem remonta aos autos medievais de origem Ibérica. Muitos desses autos populares mesclaram a tradição europeia trazida, por jesuítas e colonos, à africana, de comunidades negras no Brasil.

Esse traço de hibridismo em muito se explica pela condição escrava do africano no Brasil, em que o sincretismo se constituía como alternativa de culto e possibilidade de “folga” para festejos conforme o calendário dos colonos.

Nesse sentido, é notória a influência católica no sincretismo de datas e locais religiosos na realização das festas folclóricas dos africanos escravizados e seus descendentes, como ocorre, inclusive, com o Ticumbi.

Essa dança dramática traz representações de fatos históricos de tradição africana, 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”).

Nessa encenação, os congos acompanham com pandeiros enfeitados com fitas coloridas a representação das lutas entre os reis 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.

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

Essa assimilação da religião com o poder foi explorada pelos portugueses, que ofereciam mantos e presentes ao *mani* Congo a fim de conquistá-lo como aliado. A partir dessa perspectiva, homens africanos de outros reinos eram capturados como escravos e lhes era imposto como castigo o batismo católico. Essa tradição segue sendo revivida pelo Ticumbi, que ao final da dramatização, converte o rei de Bamba ao catolicismo, em uma metáfora dos processos de colonização e evangelização realizados pelos portugueses (SOUZA, 2006).

Na perspectiva da atualização da prática cultural na 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. Dessa forma, aquele que deve ser combatido e ao qual são dirigidos os vitupérios e as críticas por parte do rei de Congo e de seu secretário, protagoniza uma espécie de representação burlesca das lutas sociais travadas cotidianamente pelas comunidades remanescentes de quilombos na região de Sapê do Norte (OLIVEIRA, 2009).

A dramatização popular do Ticumbi, dessa forma, em diversos momentos de suas falas e embaixadas, permite observar a transposição de diversas tensões históricas que se desvelam sob o signo mágico da encenação teatral. Trata-se do encontro de culturas africanas e ibéricas, incorporando elementos de ambas em uma nova formação cultural, na qual os símbolos ganham constantemente novos sentidos.

4.2 Ticumbi – lendas e heróis:

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

Benedito Meia-Légua (AGUIAR, 2005).

Benedito foi seguidor revolucionário da princesa de Cabinda: Zacimba Gaba. A partir de 1820, ele iniciou uma luta pela libertação dos escravos que perdurou por quase 60 anos. Benedito vinculava a fé em São Benedito à revolução, uma vez que carregava em seu embornal uma pequena imagem de São Benedito.

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

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

Desse fato veio o mito, começava-se a espalhar a ideia de que o líder revolucionário era onipresente e imortal. Inclusive, cunhou-se a expressão: “Mas será o Benedito?”, tendo em vista que era sempre uma surpresa desagradável para os senhores descobrir o falso Benedito no tronco central do mercado de São Mateus (Figura 1).

Figura 1 – *Vista atual do mercado.*



(Foto de Priscila Galheigo)

Gradativamente, a união do povo negro foi sendo alcançada, de modo que a saudação entre eles era: “Viva São Benedito! Viva o negro liberto!”, em uma clara demonstração de união entre a fé e a política. Em decorrência disso, a igreja católica chegou a proibir os cultos a São Benedito.

Meia Légua 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, chamado pelos devotos de “São Biniditinho das Piabas”, o São Bino, carregado ainda hoje envolto em fitas e flores nos braços de sua protetora (Figura 2).

Figura 2 – *Imagem de São Biniditinho resiste aos séculos.*



(Foto de Michele Freire Schiffler)

A partir daí a imagem foi recolhida e guardada na casa de moradores da região de Barreiros, sendo reconhecida como símbolo de fé, luta e libertação, conforme ilustram as Figuras 3 e 4. Em sua homenagem foi organizado o tradicional Ticumbi, celebrado apenas na região Norte do Espírito Santo.

Figura 3 – *Procissão em Conceição da Barra, ES. (Dez. 2011.)*



(Foto de Michele Freire Schiffler)

Figura 4 – *Dona Cedália manifestando a fé em São Benedito.*



(Fonte: Museu da Cultura de São Mateus.)

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 problemática social, 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.

5. O riso e a luta por liberdade na cultura popular do Ticumbi

A festa do Ticumbi 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, em Conceição da Barra (Figura 5). No cais, as imagens de São Bino e da Comunidade de São Benedito se unem em procissão (Figura 6).

Figura 5 – *Chegada de congos e jongos* (dez. 2011).



(Foto de Michele Freire Schiffler)

Figura 6 – *Imagem de São Benedito* (dez. 2011).



(Foto de Michele Freire Schiffler)

Os brincantes de Ticumbi, então, conduzem a procissão pelas ruas de Conceição da Barra, seguidos pelos Jongos de São Benedito e São Bartolomeu, assim como por uma grande quantidade de devotos que cantam em louvor e agradecimento a São Benedito. Essa é a *marcha de licença*, quando os congos andam pelas ruas e vão à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, indo em direção à Comunidade de São Benedito, pedindo licença para brincar.

No dia seguinte, 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 (Figura 7).

Figura 7 – Congos *sob a bênção de S. Benedito* (dez. 2011).



(Foto de Michele Freire Schiffler)

Após a saída do Jongo de São Benedito, o mestre Tertolino comanda os congos ao som de um apito e todos tomam seus lugares: congos enfileirados ao centro, reis e seus respectivos secretários sentados diante um do outro; tem início a dramatização.

Na lógica do mundo às avessas, em que ex-escravos se tornam reis, são proferidas embaixadas pelos secretários dos reis de Congo e de Bamba, na tentativa de impedir que um rei não batizado realize a celebração, representando a disputa entre reis africanos.

O início da embaixada (constante no Anexo) ressalta a importância da tradição e da hereditariedade como expressão da memória e da história de luta dos quilombolas, funcionando como um argumento de autoridade que sustenta a fala e as reivindicações do Secretário do Rei de Congo, quanto ao poder de sua espada: “Até na guerra das Malvinas / meu pai foi *armadô* / aí passou para o mestre / e o mestre passou para mim”.

Após sua apresentação e o reconhecimento de sua autoridade, o Secretário do Rei de Congo desafia o Rei de Bamba, fazendo-lhe perguntas que ele não terá como responder: “Qual foi o dia e a hora / Que o Brasil foi descoberto / Se foi de noite ou foi de dia / E qual foi o horário dela / Qual é a fundura do mar / Onde está o fundo dela / Da onde é que o tempo vem / Qual é a estrela maior / Que tem lá no universo / E para chegar até a lua / Qual é o caminho mais certo”.

Para terminar seu desafio, o Secretário do Rei de Congo ameaça o Rei de Bamba com sua espada e reclama de seu cheiro (“E você cheira é mal!”), levando o público ao riso. Aqui é possível observar o caráter satírico, ao vituperar e depreciar a figura do Rei de Bamba. No entanto, pelo tom debochado com que profere as perguntas, o Secretário do Rei de Congo estabelece também o tom cômico, risível, que conduz todo o público ao riso popular.

A estrutura de desafio e humor continua, agora na voz do Rei de Bamba: “Então, se você quer me interrogar, / eu lhe interrogo também”, que tem seu caráter atrevido reconhecido por outras obras, como a de Bernadette Lyra (1981). Esse atrevimento está relacionado não só

à disputa tradicional entre reis africanos, mas é metaforizada no cotidiano das comunidades quilombolas, como aqueles que ameaçam impedir a realização da tradição e da cultura quilombola, ou seja, os proprietários das lavouras de eucalipto que avançam sobre a região das terras de Sapê do Norte. É notável o fato de que o desafio não se resolve pela resposta, mas por novas perguntas e pelo autoelogio, corroborando o “atrevimento” do rei pagão.

A seguir, tem-se a sátira ao Secretário do Rei de Congo, que é chamado de “truta de macumbeiro”, comparado a um urubu, em uma depreciação de elementos culturais e estéticos do reino inimigo.

Mais uma vez, todo o público compartilha o riso, um riso libertador, apesar de toda a história de luta, sofrimento e precariedade pela qual passa a comunidade ao longo do ano. Como assinala Bakhtin, a referência ao baixo corporal depreciado (“Peito virado com alma de chinelo / Um olho encarnado / O outro muito amarelo”) do Secretário e, anteriormente, do Rei de Bamba, imprime uma ligação forte com a terra, que se transmuta em símbolo de absorção e renovação. Nesse sentido, se professa não só a fé em São Benedito, mas em um devir melhor e mais justo, manifesta em várias partes da dramatização.

Bakhtin analisa a terra como aspecto ritual ambivalente, ao mesmo tempo “túmulo” e “ventre”, “morte” e “vida”. No Ticumbi, essa ambivalência se confirma, a terra é espaço de luta, expropriação e morte, mas é também espaço de resistência e sobrevivência de comunidades que têm na sua terra uma fonte de alimento físico e cultural.

Na natureza complexa do riso popular, alguns aspectos apontados por Bakhtin são facilmente observados durante a performance cultural do Ticumbi, como o riso festivo, universal, jocoso, um patrimônio do povo, um riso ambivalente que nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

Nesse momento, por fim, cabem as palavras de Bakhtin (1993:169):

Independente de sua função prática [os elementos próprios da praça pública], oferecem todo o aspecto único não oficial do mundo, tanto pelo tom (riso) como por seu objeto (o “baixo” material e corporal). Ligam-se todos à alegre matéria do mundo, ao que nasce, morre, dá a vida, é devorado e devora, mas que definitivamente cresce e se multiplica sempre, torna-se cada vez maior, melhor e abundante. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o túmulo, seio materno, o passado que foge e o presente que chega; é a encadernação do devir.

Sendo assim, é possível encontrar, na literatura oral de comunidades quilombolas da região Norte do Espírito Santo, fortes traços relacionados à tradição da cultura popular, que por milênios traz às ruas o humor, a sátira e o caráter regenerador que a esperança em um futuro melhor confere aos homens de diversas épocas, raças e culturas.

6. Referências

- AGUIAR, Maciel de. *Brincantes e Quilombas*. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2005.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Ediouro, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.
- GUREVICH, Aron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jam.; ROODENBURG, Herman. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000. p. 83-92.
- HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio (Orgs.) *Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 145-169.
- KNIGHT, Charles. *The literature of satire*. Cambridge: Cambridge University, 2004.
- LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jam.; ROODENBURG, Herman. (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000. p. 65-82.
- LYRA, Maria Bernadette 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.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio cultural das comunidades quilombolas do Norte do Espírito Santo*. Vitória: Iphan, 2008.
- NEVES, Guilherme S. *Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba 1944-1982*. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008. 2 v. v. 1.
- OLIVEIRA, Osvaldo M. de (Org.). *Culturas quilombolas do Sapê do Norte: farinha, beiju, reis e bailes dos congos*. Vitória: Instituto Elimu, 2009.
- SANTORO, Fernando. Vestígios do riso: os tópicos sobre a comédia no *Tractatus coislinianus*. In: SANTOS, Marcos M. dos (Org.). *Primeiro Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2006.
- SOUZA, Marina de M. e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei de Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

I. Anexo

Transcrição de parte do Ticumbi, realizado em 1 de janeiro de 2012.

Secretário do Rei de Congo: Com licença Rei de Bamba,
O senhor permita
com o senhor eu falar

Rei de Bamba: Muito bem senhor truta de macumbeiro,
Assentai, assentai

Secretário do Rei de Bamba: Ele vem falando em guerra
E em guerra vem falando,
Diga a ele que entre
Pra comigo conversar.
“Caboá” real é passado
Eu mesmo é que posso dar.
Amigo, faz favor,
Tire seu chapéu e põe na mão.

Secretário do Rei de Congo: Rei Bamba,
O meu senhor poderoso
Rei de Congo é ele chamado
Por mim que mandou dizer
Que a festa do glorioso São Benedito
É ele quem faz.
Então manda ele festejar
Que enquanto o peito dele resistir
Que aquela gloriosa ele fará,
Respeitai o mando dele.

O secretário justifica o direito de realização da festa pelo poder do rei e pela tradição de sua espada:

Secretário do Rei de Congo: Foi meu pai quem me contou
Até na guerra das Malvinas
Meu pai foi “armadô”.
Aí passou para o mestre
E o mestre passou pra mim,
Não tem igual pra matar um homem.
A história dessa espada, ele me disse,
Só eu posso te contar
Porque ela é de meu pai
Que não tem medo de nada
Ela só vai para o pretendente
Que for como eu (...)
Então se resumando,
Vocês e seus soldados podem voltar
E eu trabalho com ela

E não carrego ela não.
Eu poderia falar mais coisas,
Mas não vou falar mais não,
Pois estou com um pouco de pressa.
Vou te fazer uma pergunta:
O que é que você diz
Qual foi o dia e a hora
Que o Brasil foi descoberto?
Se foi de noite ou foi de dia
E qual foi o horário dela?
Qual é a fundura do mar,
Onde está o fundo dela?
Da onde é que o tempo vem?
Qual é a estrela maior
Que tem lá no universo?
E para chegar até a lua,
Qual é o caminho mais certo?
Você disse que sabe, não disse?
Eu quero que você mostre
Qual é a idade das Três Marias? (...)
Vou cantar uma resposta
Pro meu rei levar,
Se você não colaborar
E começar a gaguejar,
Debaixo da minha espada
Você vai ter de falar.
E você cheira é mal!

Rei de Bamba:

Uma resposta?
Uma resposta vou mandar!
Então se você quer me interrogar,
Eu lhe interrogo também.
Pergunto pra onde vai o rio
E de que parte você vem?
Na solteira lata d'água,
Solteira lata d'água
Então, eu estava cantando a cidade azul,
Quando você me apareceu
Como a espécie de urubu (...)
E calça de couro cru.
Peito virado,
Com alma de chinelo,
Um olho encarnado,
O outro muito amarelo.
Você estava me pedindo
Pra mim contar uma fé:
Então, eu fui fazer a caçada
Na mata do sergipano,
Eu corri 60 léguas
Atrás de um tucano,

Eu perdi minha espingarda,
Fui achar depois de um ano
Com a coroa enferrujada
E três abelhas no cano.
Três abelhas são coisas de admirar,
“Fluorão” como sua, a outra sarará.
Tirei 200 litros de mel
Que você ia “saborá”
Se você não acreditar,
Até hoje tem mel para lá.
Secretário, secretário!

Secretário do Rei de Bamba:

Rei senhor,
Para que chamastes?

Rei de Bamba:

Tira esse homem daqui para fora,
Que para mim não tem valia,
Eu estou perdendo meu tempo
De contar minhas aventuras.
Ele se emocionou,
Você nem imaginava:
A vergonha que tu passou,
Há muito não passava.

Secretário do Rei de Congo:

“Desamunte” seu barraco
Tu sabe que eu vim só,
Porém não levo trote.
Só não te dou uma bifa,
Porque sou muito educado,
Mas quando voltar pro meu reino,
Onde sou muito popular,
E o Rei de Congo ele sabe,
Em nome do meu rei pergunto
Qual foi a primeira pessoa,
Que louvou o nome dele.