

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DAS RELAÇÕES POLÍTICAS**

MONIKA MELLO QUEIROZ

**TICUMBI: ENTRE O CONGO E O BAMBA:
AMBIGUIDADES E SIGNIFICADOS DESTE
FOLGUEDO NO TRIÊNIO 2006-2008**

**VITÓRIA
2008**

MONIKA MELLO QUEIROZ

**TICUMBI: ENTRE O CONGO E O BAMBA:
AMBIGUIDADES E SIGNIFICADOS DESTE
FOLGUEDO NO TRIÊNIO 2006-2008**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História Social das Relações Políticas do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Pereira Campos.

**VITÓRIA
2008**

MONIKA MELLO QUEIROZ

TICUMBI: ENTRE O CONGO E O BAMBÁ: AMBIGUIDADES E SIGNIFICADOS DESTE FOLGUEDO NO TRIÊNIO 2006-2008

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História Social das Relações Políticas do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em História.

Aprovada em de de 2008.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Adriana Pereira Campos
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Gilvan Ventura
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz Nader
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Miguel Angelo A.Santos
Centro Universitário de Vila Velha/UVV

AGRADECIMENTOS

A Deus, por minha vida.

À minha orientadora, Adriana Campos, pela paciência e confiança.

Ao Professor Gilvan Ventura pela credibilidade.

Ao meu marido, Eduardo, pela compreensão e companheirismo.

Aos meus filhos, Eduarda e Kaio, pelo respeito à minha trajetória profissional.

Aos meus pais, Ayla e Walfrido, por valorizarem meus estudos.

À minha irmã, Isabella, pela ajuda constante.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFES pela acolhida.

“E aquilo que nesse momento se revelará aos povos, surpreenderá a todos não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio”.

Caetano Veloso

RESUMO

Esta dissertação pretende abordar uma tradição que se tornou emblemática no Espírito Santo, discutindo os significados implícitos em toda dramatização cênica de um folguedo. O objeto da presente pesquisa constitui-se pelo Ticumbi praticado por uma comunidade composta exclusivamente por negros da cidade de Conceição da Barra, Espírito Santo. Propõe-se realizar uma leitura política desse folguedo, enquanto uma prática social guiada por um amplo espectro de representações acerca dos elementos que unem a comunidade responsável pelo bailado.

Cumprindo o desafio de compreender o lugar dos personagens, das músicas e das danças como atributos de fortalecimento de uma identidade de grupo em que cada um desses elementos recebe uma designação, acompanhada de certas caracterizações nem sempre transparentes àqueles que não pertencem ao campo daquela prática. Esta pesquisa encontra-se, assim, inserida no campo do que se convencionou chamar de história do tempo presente, aquilatando as relações entre memória e História, e ajuda na edificação dos atores de sua própria identidade, contrapondo as relações entre passado e presente.

Palavras-chave: Ticumbi. Conceição da Barra. Espírito Santo. História.

ABSTRACT

This thesis intends to approach a tradition that if became emblematic in the Espírito Santo, arguing the implicit meanings in all scenic stage of a folklore dance. The object of the present research consists exclusively of the Ticumbi practised for a composed community for blacks of the city of Conceição of the Barra Espírito Santo. It is considered to carry through a reading politics of this folguedo, while social practical one guided by an ample specter of representations concerning the elements that join the responsible community for the dance one.

It fulfills the challenge to understand the place of personages, musics and the dances as attributes of fortalecimento of a group identity where each one of these elements receives a assignment, folloied of certain always transparent characterizations nor to that they do not belong to the field of that one practical. This research meets, thus, inserted in the field that if it stipulated to call history of the present time, assaying the relations between memory and History, and aid in the construction of the actors of its proper identity, opposing the relations between passed and present.

Keywords: Ticumbi. Conceição da Barra. Espírito Santo. History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	2
1. MOVIMENTO CORPORAL E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....	9
1.1 INTRODUÇÃO.....	9
1.2. CULTURA: CONCEITOS E PRECONCEITOS.....	12
1.3 ENTRE IDENTIDADE E DIFERENÇAS.....	19
1. 4. MOVIMENTO: EXPRESSÃO E LINGUAGEM CORPORAL.....	22
1.5 CONCLUSÃO.....	33
2. TICUMBI: DESCRIÇÃO E PECULIARIDADES.....	35
2.1-INTRODUÇÃO.....	35
2.2. ORIGEM E HISTÓRIA DO TICUMBI.....	36
2.3. CARACTERÍSTICAS.....	43
2.4 CONCLUSÃO.....	52
3. TICUMBI: SINCRETISMO, AMBIGÜIDADES E SIGNIFICADOS.....	53
3.1. INTRODUÇÃO.....	53
3.2. CONCEITOS DE SINCRETISMO.....	54
3.3.TICUMBI: UM JOGO DE AMBIGÜIDADES E PARADOXOS.....	58
3.4 CONCLUSÃO.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	73
ANEXOS.....	80
ANEXO A - ESTROFES DE MÚSICAS ENTOADAS NO TICUMBI.....	81
ANEXO B- FOTOS DE ENCENAÇÕES DO TICUMBI.....	84

INTRODUÇÃO

As manifestações culturais brasileiras são extremamente diversificadas e ricas, tanto nos aspectos cênicos, quanto no que se refere às danças, expressão corporal e canto. Essas representações são geralmente denominados autos populares ou danças dramáticas, porque seguem um enredo assemelhado a um bailado, a uma coreografia e/ou a uma dramatização.

Muitas dessas dramatizações possuem origem na teatralidade medieval ou jesuítica, sofrendo fortes influências dos povos ibéricos, principalmente dos portugueses, nossos colonizadores. Segundo Ramos (1935), mesmo os autos populares de origem negra, foram profundamente influenciados pelos antigos autos ibéricos, não só os enredos, mas também os teatros populares, já existentes em terras brasileiras, trazidos pelos portugueses.

As danças dramáticas de origem africana apresentam conteúdos mesclados de ritual com religiosidade, música, canto e expressão corporal. Não foram concebidas com caráter de espetáculo e exibição, mas sim como fator de integração de um grupo social (LYRA, 1991).

Há algum tempo a academia advoga que “na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra” (FREYRE, 1984, p. 283).

No entanto, reconhece-se que a cultura negra sofreu cerceamentos, negando até mesmo de se apresentar em sua plenitude. Prova cabal desses fatos pode ser constatada nas religiões negras, em que o sincretismo de seus deuses e orixás com santos cristãos foi uma opção em face da contundente intromissão exercida pela igreja católica.¹

¹ Sobre a perseguição às religiões africanas ver estudo clássico de Nina Rodrigues “Os africanos no Brasil”, embora obedeça aos conceitos e noção de raça do início do século XX, a obra inaugura importante reflexão sobre o assunto.

Como exemplos mais conhecidos, é possível citar Santa Bárbara, Cosme e Damião, São Jorge, São Sebastião, além de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Confrarias religiosas e irmandades surgiram principalmente dedicadas a estes dois últimos santos³, transformando-se em um reduto dos pretos, embora sancionadas pela Igreja. Santos Neves (1976, p. 20) assim afirma.

Todas as representações ou festas folclóricas dos negros e seus descendentes se desenvolvem até hoje, à sombra da Igreja, ligadas todas ao calendário católico. As nossas 'Festas do mastro', as 'Folias de Reis', os 'Cabocleiros', o 'Reis-de-Boi', a 'Marujada', quase todas dentro do chamado 'ciclo do Natal', festas e representações que invocam os santos padroeiros, que os reverenciam e louvam e que obrigatoriamente, começam quase todas em frente da igreja ou capelinha local. Tal o caso do Ticumbi capixaba.

O Ticumbi é conhecido como uma manifestação da cultura negra da região norte do Estado do Espírito Santo, mais precisamente de um seu município denominado Conceição da Barra. Todos os componentes são negros conferindo-lhe especial característica dentre os folguedos de mesma origem.

Andrade (1959) indica que uma extraordinária floração dessas danças no Brasil aconteceu no período compreendido entre fins do século XVII e início do XIX.

Assevera Madeira (1984) que o primeiro Ticumbi capixaba⁴ ocorreu em um quilombo denominado Nossa Senhora de Santana, localidade que atualmente faz parte do município de Conceição da Barra, durante a década de 1820. Estudiosos não acadêmicos da região norte do Espírito Santo registram que esse quilombo como um núcleo importante de resistência negra no contexto histórico capixaba:

No norte, a listagem de manifestações culturais negras é muito grande, destacando-se os vários tipos de Congos, Jongos, Reisados e Bois, o Alardo, o Ticumbi e as comunidades negras rurais, principalmente as popularmente conhecidas como do Espírito Santo e de Santana[...].Nesse universo de rebeldia e abandono do trabalho escravo, os negros aquilombados, passaram a se constituir numa força produtiva invejável, onde, num deles –o Quilombo Nossa

³ Grupos de negros organizados, principalmente, em torno do culto a São Benedito incentivados pela Igreja Católica. Estes grupos não foram criados como espaços para manifestações culturais e religiosas negras, mas sim, com o propósito de substituí-los pelos conteúdos católicos (MACIEL, 1994:95).

⁴ Existem registros de outra manifestação com a mesma denominação de Ticumbi, no Estado de Santa Catarina, no município de Araguari. O similar catarinense permite a presença de mulheres entre seus componentes com coroação de reis e rainhas.

Senhora de Sant'Ana, seu líder, popularmente conhecido como Negro Rugério, transformou-se no Rei da Farinha[...].(Aguiar,1995, p.12)

Negro Rugério, escravo de Dona Rita Gomes da Cunha, mãe do Barão de Aymorés, se rebelou aquilombando-se nas terras da própria senhora, às margens do Córrego São Domingos, na atual localidade de Sant'Ana, no município de Conceição da Barra. (Nardotto e Oliveira,1999, p. 76)

Interessa, contudo, destacar nesse estudo o Ticumbi como um evento marcadamente da cultura afrobrasileira que se manifesta também no Espírito Santo, com inegável vínculo com populações de descendentes de escravos. Conforme descreve Madeira (1984), a abolição da escravidão não dissolveu tais comunidades, pois, ao que tudo indica, os componentes do Ticumbi do Espírito Santo, desde seus primórdios até os dias de hoje, fazem parte do mesmo tronco familiar, descendentes diretos de escravos, que cultuam a memória de descenderem dos fundadores do quilombo de Nossa Senhora de Sant'Ana.

É relevante comentar que a substituição dos membros do auto até hoje se efetiva por meio de sucessão familiar?.

Discute-se se essa característica filia-se a raízes africanas ou nasceu da convivência com a monarquia lusa e, posteriormente, brasileira.

De todo modo, chama atenção a permanência de tão antiga tradição, que se mantém como o amálgama de uma comunidade de negros aparentados em solo espírito santense: “[...] todos os participantes são negros. Nenhum dos entrevistados considera sequer a hipótese de um elemento branco nas fileiras do Ticumbi de Conceição da Barra” (LYRA, 1981, p. 45).

A encenação inclui diversos personagens: o Rei Bamba e o Rei Congo, seus respectivos Secretários ou Embaixadores e o congo propriamente dito, com Guias, Contras e Guerreiros. Os participantes podem variar entre dezoito e vinte indivíduos, oscilando de acordo com os membros da comunidade disponíveis anualmente para o auto.

No Ticumbi do Espírito Santo não é permitida, de forma alguma, a participação de mulheres. Não se encontra no auto figuras ou personagens femininas, nem mesmo rainhas ou feiticeiras, componentes comuns em outras manifestações similares da cultura negra.

Além disso, a manifestação consiste em representar um cortejo real, com episódios de combates que evoluem do confronto verbal ao armado. Entretanto, mesmo apresentando postura conflitante, não há cenas de mortes, ressurreições e coroações. O desafio se desenrola quando cada grupo quer destacar suas principais qualidades para homenagear São Benedito, numa luta bailada com provocações atrevidas por parte de ambos os grupos. Como não é possível chegar a um consenso, o conflito evolui para a guerra travada.

Ao final da dramatização, o Rei Congo é o vencedor do confronto, submetendo o Rei Bamba e seus vassallos ao batismo cristão. Na última parte do ato, então, se canta e dança o Ticumbi, que dá o nome a toda representação.

Embora o Ticumbi do Espírito Santo possa ser individualizado, trata-se de um folguedo que se reproduziu em outras partes do país, guardando semelhanças que remetem a experiências históricas comuns.

Essas manifestações revelam-se como uma articulação de comunidades, que no contexto da escravidão brasileira, mantiveram viva memória de seu passado africano, assim como admitiram ajustes e inovações desenhadas a partir da experiência na América. Como insinua Freyre (1976), a nova sociedade criada do outro lado do Atlântico coloca os africanos na posição de “co-colonizadores”.

Trata-se, portanto, da construção de uma nova identidade na nova terra para a qual emigrara obrigado o africano. A sobrevivência no cativeiro dependia dos expedientes criativos e dos recursos inventivos na grande diáspora promovida pelo tráfico de escravos. A nova identidade saía ainda dos navios negreiros, em que africanos de diversos lugares iniciavam ,de acordo com afirmação de John Thornton (2004, p. 254), uma “nova cultura de raízes africanas [...] criada em um contexto no qual os elementos da cultura européia serviram de material de ligação”.

Há na historiografia sobre o caráter africano de determinadas culturas na América um animado debate, principalmente entre historiadores norte-americanos. Dividem-se aqueles que consideram que o ato criativo dos africanos na América marca o surgimento de uma nova cultura africana (Thornton, 2004; Lovejoy, 2002) e os defensores de uma cultura miscigenada,

portanto, crioula (Berlim, 2004; Price). É talvez oportuno recordar que Gilberto Freyre (1976) já asseverava que “Seria inexato dizer-se que o Brasil é uma África americana, pela preponderância em grande número de brasileiros de sangues e de heranças culturais africanas. [...] resulta artificial a pretensão de estender-se a esta parte da América a mística de uma negritude rígida que fizesse de numerosos brasileiros simples transplantes de africanos [...]”

Sob tal perspectiva, pretende-se nesta dissertação abordar uma tradição que se tornou emblemática no Espírito Santo, discutindo os significados implícitos em toda dramatização cênica do dito folguedo.

O objeto da presente pesquisa constitui-se pelo Ticumbi praticado por uma comunidade composta exclusivamente por negros da cidade de Conceição da Barra, Espírito Santo. Propõe-se realizar uma leitura política desse folguedo, enquanto uma prática social guiada por um amplo espectro de representações acerca dos elementos que unem a comunidade responsável pelo bailado.

Cumprir o desafio de compreender o lugar dos personagens, das músicas e das danças como atributos de fortalecimento de uma identidade de grupo em que cada um desses elementos recebe uma designação, acompanhada de certas caracterizações nem sempre transparentes àqueles que não pertencem ao campo daquela prática.

A importância do estudo do Ticumbi vincula-se diretamente à reflexão sobre as tradições forjadas no seio de comunidades negras como elemento de identificação. O mito da democracia racial desestimula, muitas vezes, estudos acerca da identidade negra que circulam na sociedade brasileira. (GUIMARÃES, 1999).

Em um país que possui a segunda população de afrodescendentes, perdendo apenas para a Nigéria, configura-se como de fundamental importância estudos voltados ao conhecimento de elementos da cultura negra.

Como o Ticumbi converteu-se numa referência cultural capixaba sob o controle de uma comunidade negra, seu estudo fornecerá importantes informações acerca da estruturação e amalgama de uma comunidade que mantém como alicerce uma manifestação cultural.

A presente pesquisa tem como principal objetivo discutir os significados dos elementos cênicos do Ticumbi na construção da identidade da comunidade negra de Conceição da Barra. Pretende-se compreender os significados conferidos aos elementos da musicalização e expressão corporal existentes, assim como a importância da encenação do mesmo para a construção da identidade cultural destes afrodescendentes.

Esta pesquisa encontra-se, assim, inserida no campo do que se convencionou chamar história do tempo presente, aquilatando as relações entre memória e História, e ajuda na edificação dos atores de sua própria identidade, contrapondo as relações entre passado e presente.

Segundo Karasch (2000), apesar de relativamente recentes e não tradicionais, a utilização de fontes históricas como folclore, cultura material contemporânea e história da arte constituem-se em elementos importantíssimos para a reconstrução da vida e cultura dos negros no nosso país, muitas vezes com detalhes que podem passar despercebidos em outras fontes.

Trabalhar com as manifestações culturais ressalta ainda mais a importância dessas fontes não apenas para apreciar a cultura de uma sociedade, mas o seu processo histórico, político e social.

Incorporando-se a essas fontes estará a história oral. Ambas formarão o conjunto de fontes para a pesquisa. Alberti (2004) afirma que a história oral consiste em um método de pesquisa, um caminho para o conhecimento e não um fim para si mesma. Assim, a história oral, efetivamente, revela-se como uma forma de recuperação do passado.

Apontada por uma metodologia histórica voltada para a multivocalidade das fontes, primárias e secundárias, a pesquisa pretendeu discutir as interpretações dadas ao Ticumbi de forma a compreender seus significados ambíguos.

Do ponto de vista metodológico, portanto, o trabalho desenvolvido pode ser sumarizado com as fontes primárias que encaminharam ao enredo do folguedo, personagens e suas falas, letras das músicas, ritmos, coreografia, cortejo, vestimentas, instrumentos, apresentações do Ticumbi ao vivo no ano de 2006 e outras gravadas em vídeo em 2004 e 2005, além de fotos em

revistas, livros, jornais, periódicos impressos e multimeios que retratassem informações dos dados artísticos que compõem a encenação.

Depoimentos com os relatos de participantes, observadores além de considerações teóricas de outros pesquisadores do Ticumbi foram analisados e posteriormente discutidos com os significados das interpretações.

O procedimento de análise dos dados permitiu a produção de observações e inferências sobre o folguedo, contextualizando-o com as mensagens e; ou manifestações verbais, gestuais, as formas silenciosas ou figurativas, documentais ou indiretamente apresentadas.

Sobre este processo de análise dos dados, Trivinos (1987) comenta que seria impossível conceber a existência isolada de um fenômeno social, sem raízes históricas, sem significados culturais e sem conexões estreitas e efetivas com uma macrorealidade social.

A pesquisa foi dividida em três capítulos: o primeiro contém um panorama conceitual de Cultura, Identidade, Representações, Movimento, Expressão Corporal e Dança, assim como a relação da reconstrução da cultura negra pós-diáspora e interfaces com a cultura popular brasileira.

O segundo capítulo consistirá numa descrição do Ticumbi em sua riqueza coreográfica, musical, vestimentas, detalhes de seus componentes, temáticas, enredo, preparativos, ensaios, apresentação, portanto uma análise pormenorizada de seus aspectos construtivos.

O terceiro e último capítulo tratará de relacionar esta manifestação cultural como uma tentativa de reconstrução da identidade negra, partindo de suas ambigüidades, minúcias e significados para uma possível interpretação do auto.

1. MOVIMENTO CORPORAL E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

1.1 INTRODUÇÃO

Ao pensar a cultura produzida pelos descendentes africanos no Brasil, quase sempre as diretrizes para tais estudos orientam-se para encaminhamentos predominantemente folclóricos, sem contemplar aprofundamentos políticos e sociais:

Historicamente, a situação do negro brasileiro[...]permanece a mesma dos tempos da escravidão. A bibliografia em torno dos assuntos negros poucas vezes escapa a esses lances de dominação interétnica. Dessa forma é costume que ao legitimar os agentes culturais através de teorias e/ou pesquisas, o discurso científico proceda à exclusão do negro em geral (LYRA, 1991, p.8).

Além disso, os africanistas denunciam que poucos historiadores, em seus estudos sobre a cultura afroamericana, poucas vezes procuram maior aprofundamento sobre a África, o que poderia elucidar variadas questões (Thorton, 2004). Em geral, as análises quase sempre convergem para estudos demográficos, sempre atrelados a uma visão ocidental deturpada de que a cultura africana é primitiva.

De acordo com Bittencourt (2003) na década de 60 do século XX, começaram a surgir estudos mais consistentes, e de certa forma, libertos de preconceitos e teorias sobre a África negra. Na verdade, essa inquietude gerada por novas propostas históricas voltadas para o negro, tornou-se um movimento intelectual de âmbito nacional e internacional. Autores como Bittencourt (2003), Florentino (1997), Gomes (2005), Mattoso (1992), Reis (1996) e Silva (1989) têm apontado novas reflexões e reconsiderações sobre o assunto.

Surge então a necessidade de maior aprofundamento dos conhecimentos sobre a África negra, principalmente no que se refere ao período antecedente à chegada dos europeus à costa africana do atlântico. Conseqüentemente, avanços consideráveis já são percebidos, pois visivelmente pontuam uma re colocação de idéias sobre o assunto. Sabe-se, por exemplo, que a dispersão lingüística pela distribuição aleatória de escravos era limitada, porque as

línguas além de aparentadas, muitas vezes os embarques eram homogêneos. Thornton (2004,p. 268), por exemplo, informa que a maioria das propriedades possuía apenas poucos grupos nacionais, o que não impedia a comunicação e a partilha de noções culturais comuns.

Compreender, portanto, o processo de reconstrução da identidade de variados povos africanos impõe a compreensão de enorme variedade de elementos representativos. Chartier (1991) afirma que as representações sociais são imagens presentes, atuais, em busca de um objeto ausente. As manifestações são imagens definidas e interpretadas, muitas vezes sob forma de músicas, danças e rituais religiosos, com a intenção de repor este objeto ausente, seja individual ou coletivamente.

Em se tratando do Ticumbi, como a representação é de caráter coletivo, trata-se da reconstrução da identidade social de um grupo. Nem sempre, porém, as representações se dão de forma esclarecedora e óbvia. Várias vezes, as manifestações atuam com jogos peculiares, repletos de particularidades do grupo. Sua transição com o real, à primeira vista, parece inadequada e descontextualizada.

Para decifrar esses jogos, muitas vezes, é preciso aceitar o real como indecifrável, estando exatamente aí o grande objetivo do grupo: que sua representação seja compreendida nas suas entrelinhas, e nem sempre por todos aqueles que estão assistindo. Lyra (1991, p. 9) assim afirma:

No ritual do Ticumbi, a transação com a 'zona de sombra' faz parte do jogo do grupo que, para isso, vai buscar no passado um nexos com a própria identidade. Nessa busca, os elementos básicos negros resguardam sua vitalidade e plasticidade. Estão longe de representar congeladas relíquias ou significações pitorescas.

Ainda seguindo Chartier (1991), as representações muitas vezes exibem características contraditórias, com confrontos que resultam em dar sentido e confirmar aquilo que para o grupo significa o mundo que é deles. São códigos partilhados que atravessam toda uma sociedade. Seria discutida de forma superficial e periférica se a questão da representação do Ticumbi mantivesse seu foco orientado para uma provável apologia à Igreja Católica. Como no embate entre os dois reis africanos, o vencedor, o Rei Congo, submete o

perdedor, o Rei Bamba, ao batismo cristão, que deixa assim sua condição de pagão.

De acordo com Mattoso (1992) apesar da escravidão, o africano e seus descendentes conseguiram legar ao futuro valores essenciais à sua civilização. Mesmo diante do sincretismo religioso incentivado pela Igreja Católica, o africano manteve-se vinculado a elementos de sua cultura original.

Diversas vezes, rituais tipicamente africanos associaram-se aos costumes dos colonizadores portugueses. Maciel (1994, p.68) assim comenta:

Assim então, são encontradas, mais ou menos ligados por laços sutis, muitas atividades culturais negras e práticas católicas dos colonizadores, que podem ser interpretadas como sincretismos [...] O que caracterizava esta festa, o Cucumbi, não era a semelhança entre os Orixás e os Santos brancos, mas sim, as histórias das lutas dos negros contra os invasores e conquistadores de suas terras.[...] Assim, quando os negros fazem o Ticumbi, ou uma congada, ou uma Festa do Mastro, aí estão sendo representadas e lembradas a história à política, a vida social e as lutas do povo, lá na África e aqui no Brasil.

Segundo Silva (2003), uma representação realmente efetiva-se como tal, desde que consiga detectar os anseios dos indivíduos que compõem o grupo. As respostas são dadas por meio de símbolos importantes para o contexto cultural dos atores envolvidos. Dessa forma, o Ticumbi cumpre o papel legítimo de representar a “nova cultura” produzida por populações afrodescentes em solo brasileiro, em particular, espírito santense. Além de recriar e remontar a cultura africana, reinterpretando a realeza negra, o auto consegue ainda captar e encenar traços e costumes dos cristãos⁵ visto superficialmente como um episódio conciliador, que pode de alguma forma retratar conflitos políticos e religiosos do continente africano, assim como a própria experiência na América.

Nesses remontes do passado no presente acabam sendo criadas importantes junções com o partilhamento de significados comuns ao grupo, construindo naturalmente características próprias na sua forma de classificar o mundo. Buscando manter a ordem social, os componentes do grupo produzem

⁵ O batismo do Rei Bamba, pagão, pelo Rei Congo, cristão, remonta um conflito oriundo do reinado do imperador romano Constantino, após sua conversão para o cristianismo (SILVA, 2003).

consensos e similaridades com uma significação comum e relevante, podendo ser classificada de cultura.

1.2. CULTURA: CONCEITOS E PRECONCEITOS

Mas então, qual seria o conceito de cultura? Segundo Muylaert (1995), cultura seria um conjunto de características específicas de um determinado grupo social, que fazem parte espontaneamente do modo de viver deste grupo. Tais características englobam os campos das artes como música, teatro, dança ou qualquer outra que expresse um modo de organização social:

[...] refere-se ao modo de vida de um povo, em toda sua extensão e complexidade. Um conceito que procura designar uma estrutura social no campo das idéias, das crenças, costumes, artes, linguagem, moral, direito, leis, etc. e que se traduz nas formas de agir, sentir e pensar de uma coletividade que aprende, inova e renova o seu próprio modo de criar e fazer as coisas, numa dinâmica de constantes transformações (MUYLAERT, 1995, p.17).

Geertz (1989) conceitua cultura como um padrão de significados transmitido historicamente, utilizando-se de símbolos como meio de comunicação entre os homens, perpetuando e ampliando seus conhecimentos e suas atividades perante a vida. Esses símbolos assimilam as variedades dos conceitos filosóficos de cada época, sintetizando o caráter, a qualidade de vida, o estilo e as disposições morais e éticas, além do conhecimento científico, delineando a visão de mundo de um povo.

Essa forma interpretar as culturas significa decodificar símbolos, mitos e ritos com as pessoas de determinadas culturas representando suas interpretações do passado na atualidade, vivenciando sua história nas suas concepções de tempo e espaço. Santos (2007) atenta para o fato de que a cultura não é somente uma acumulação de tradições sociais, mas que está sim intimamente relacionada com o sistema cognitivo de cada indivíduo e conseqüentemente atrelada à experiência cultural deste sujeito. A cultura resulta, assim, dos modos como os diversos grupos humanos foram solucionando seus problemas ao longo da história. É um fator de criação e humanização já que num conjunto de conhecimentos teóricos e práticos o homem aprende e ensina aos contemporâneos e aos vindouros.

Mas, ao longo da história, o conhecimento científico e filosófico foi vivenciado majoritariamente pelas classes dominantes, delineando-se então uma elite cultural. As instituições da sociedade nacional como universidades, academias, ordens de profissionais liberais não são oportunizadas pelas classes sociais desfavorecidas, surgindo então as chamadas culturas populares, próprias das classes dominadas. Santos (1994) afirma que é enganosa a polarização entre cultura erudita e cultura popular, já que essa oposição é um produto oriundo das relações entre as classes sociais. Considera ele que não existe embate já que a própria elite cultural da sociedade, com suas instituições dominantes, decide o que é cultura popular. Tanto as classes dominantes como as classes dominadas convivem num processo social comum, com a produção cultural sendo resultado direto desta história coletiva, ainda que o controle e benefícios sejam divididos desigualmente. Santos (1994, p.16) assim constata:

Na há superioridade ou inferioridade de cultura ou traços culturais de modo absoluto, não há nenhuma lei natural que diga que as características de uma cultura a façam superior a outras. Existem, no entanto processos históricos que as relacionam e estabelecem marcas verdadeiras e concretas entre elas.

Chartier (1995) considera que a pseudo-superioridade da cultura erudita sobre a cultura popular é oriunda de contraditórias acepções dos intelectuais ocidentais acerca do tema considerando culturas diferentes como exóticas. Antes do século XVI, lembra o historiador francês, a base ancestral cultural das classes era a mesma com eventos em praça pública de cunho folclórico, festivo e carnavalesco sendo compartilhados pelas diversas camadas sociais.

Verifica-se a chamada bifurcação cultural acontece entre os séculos XVI e XVIII originando o retraimento das elites e o isolamento da cultura popular:

Os teatros, os museus, os auditórios, que antes abrigavam um público misturado que consumia uma mistura eclética de cultura expressiva, estavam cada vez mais filtrando sua clientela e seus programas, de maneira que cada vez menos se podia encontrar públicos que atravessassem o espectro social e econômico consumindo uma cultura expressiva que unisse elementos híbridos do que hoje chamaríamos de 'cultura erudita' e 'cultura popular'(CHARTIER, p.182,1995).

Muylaert (1995) entende a evolução de uma cultura como uma abordagem mutante, intercambial, construtiva, rica em experiências. O conhecimento e interação entre diferentes culturas fazem refletir sobre a lógica interna de cada realidade social. Dessa forma, o estudo da cultura colabora definitivamente para a supressão de preconceitos e perseguições que vitimam grupos e categorias de pessoas proporcionando um encaminhamento para o respeito e a dignidade humanos. Sendo assim o indivíduo que pertence a um determinado grupo quando é influenciado pela sua cultura está vivenciando sua identidade cultural.

A identidade está conectada à igualdade assim como a cultura está atrelada à vivência. Ambas caminham para o reconhecimento do indivíduo tanto subjetivamente quanto no seu grupo. As identidades culturais são construídas sob as influências temporárias e inovações adquirindo características do local e pessoas onde estão agregadas. No passado as identidades eram mais imunes a influências de outras culturas, pois o contato entre culturas diferentes era menor.

Atualmente com o advento da tecnologia e da globalização as interações e integrações culturais tornaram-se imediatas e constantes fazendo que as pessoas interagissem a mais, entre si e com o mundo ao seu redor. Entender e refletir sobre a diversidade cultural, como a do nosso país, é fato essencial para compreensão da sociedade brasileira. Ortiz (1999) afirma que mesmo em diferentes momentos históricos e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular está vinculada ao processo construtivo da identidade nacional.

Identificando autores como Nina Rodrigues, Câmara Cascudo, Gilberto Freire e Mario de Andrade como precursores de estudos sobre o assunto no Brasil, Ortiz (1999) os ressalta tratavam de uma preocupação contínua dos movimentos políticos e intelectuais, almejando estabelecer propostas para se definir a problemática brasileira de oposição ao colonialismo e resgate da identidade nacional e da cultura popular.

1.2.1 A cultura africana no Brasil

Perceber a África reelaborada historicamente no Brasil significa reconhecer todo um processo de construção de uma cultura afro-brasileira além de levar

em consideração todo o contexto que envolve a experiência da escravidão no Brasil. Identificar, portanto, a cultura africana como um remanescente fidedigno do momento antecedente à diáspora seria interpretá-la unilateralmente, desconsiderando toda e qualquer influência sofrida ao chegar na América.

Gomes (2005) emprega o termo 'africanidade radical' como um argumento unilateral que renega a pluralidade e absorção por parte da cultura negra de outras influências. Refletindo a partir de uma formação cultural multiétnica, o simbologismos e rituais de origem africana entraram em mixagem com outros setores da sociedade escravista: brancos, europeus, outros africanos, libertos e indígenas. Karasch (2000) compartilha do mesmo pensamento, afirmando que alguns cativos debruçavam-se unicamente para suas tradições, mas com outros interagindo fortemente com as heranças luso-brasileiras.

Dentre aqueles que resistiam em associar-se aos novos hábitos, a recusa em aprender a língua portuguesa tornava-se uma couraça de proteção contra a integração cultural com a América. Muitos cativos optavam por um intenso isolamento, convertendo-se até ao islamismo, trazido da África pelos hauçás⁶ (SILVA, 1997). Também Karasch (2000) identifica escravos no Rio de Janeiro que eram alfabetizados em árabe, reuniam-se em encontros secretos, levantando suspeitas da polícia local, que muito controlava esse tipo de ação temendo o planejamento de levantes e revoltas.

Com os escravos participantes dessas reuniões foram encontrados diversos escritos em árabe e ioruba.⁷ Quando interrogados sobre a procedência e o conteúdo desses materiais, os cativos explicavam que se tratavam de orações do Corão em árabe. Havia também uma rede de comunicação entre escravos de diversas partes do Brasil, mantendo um acervo considerável de manuscritos sagrados deste idioma.

⁶ No início do século XIX, foi muito grande o número de escravos hauçás existentes na Bahia, convertidos ao Islamismo que sabendo ler e escrever o árabe, representavam o elemento mais intelectual dos colonos africanos, importados pelo tráfico. É uma das línguas africanas mais importante pela extensão territorial em que é falada, cujos dialetos são numerosos, sendo o idioma comercial da África Central.

⁷ Segundo diversos pesquisadores (identifique-os) o termo ioruba é recente. Aplica-se a um grupo lingüístico africano composto por milhões de indivíduos que além da língua estão unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum. Sendo assim, o termo que inicialmente significava uma língua, posteriormente foi aplicado a um povo ou a um território.

Ainda na década de 1860, cerca de cem exemplares do Corão eram vendidos anualmente no Rio. Portanto, ao contrário dos estereótipos dos senhores sobre escravos ignorantes, existia na cidade um pequeno grupo de africanos alfabetizados que possuíam um grau de aprendizado talvez superior aos de seus donos (KARASCH, 2000, p.298).

Num processo ambivalente, os negros não se fecharam nas suas raízes africanas e nem tampouco se deixaram tomar em absoluto pelo modo de viver de seus senhores. Mesmo com uma grande carga diária de trabalho, os escravos participaram com veemência na elaboração de uma nova cultura, produzindo características peculiares com sua linguagem, hábitos alimentares, artes, recreação, religião, convivência e estrutura de vida familiar.

O processo integrativo do negro africano no território brasileiro não poderia ser estabelecido somente de forma unilateral. Apesar das conseqüências da diáspora, escravos e seus descendentes lutaram contra todo o tipo de infortúnios para resgatar sua história construindo aqui no país uma nova história.

Enfatizar os verbos reinventar, reelaborar e recriar significa dizer o modo como os africanos e seus descendentes escravizados nas Américas forjaram – seja nos mocambos ⁸ou nas plantações – uma cultura original, improvisando, apesar da opressão, um mundo novo.

A palavra improvisação pode ser uma das chaves para entendermos a natureza da cultura da experiência negra nas Américas (GOMES, 2005). Ao mesmo tempo em que buscava recriar uma identidade, o negro africano também mantinha suas tradições, numa transição contínua entre renovar, aprender e interagir com o presente, concomitantemente ao resgatar, continuar e perpetuar sua africanidade. Munanga (2004, p.14) assim afirma:

Essa identidade, que é sempre um processo e nunca um produto acabado, não será construída no vazio, pois seus constitutivos são escolhidos entre os elementos comuns aos membros do grupo: língua, história, território, cultura, religião, situação social etc. Esses elementos não precisam estar concomitantemente reunidos para deflagrar o processo, pois as culturas em diáspora têm de contar apenas com aqueles que resistiram, ou que elas conquistaram em seus novos territórios.

⁸ As aldeias que compunham os quilombos eram chamadas mocambos, ajuntamentos de casas primitivas cobertas de folhas de palmeira, protegidos por paliçadas duplas de madeira.

O estereótipo difundido afirmando que os escravos tornaram-se vítimas passivas de seus proprietários, com sua cultura sendo aniquilada pela do colonizador é equivocada e incoerente. De forma oposta, a rica cultura africana evoluiu devido à intensa participação dos cativos, atraindo e misturando-se a cultura europeia (KARASCH, 2000). Alguns africanos que chegavam ao Rio de Janeiro já tinham aprendido a leitura e escrita do português na África, graças ao longo contato com portugueses ou mercadores que usavam essa língua.

Outros cativos pertencentes a proprietários estrangeiros como espanhóis, ingleses, holandeses, alemães e franceses tinham que aprender essas línguas além do português, pela própria necessidade do dia a dia de suas funções. O processo inter-relacional dos negros com a vida encontrada na América, contudo, não apresentava somente o lado positivo de se aprender e interagir com novas culturas. As condições de vida dos escravos faziam que os mesmos tivessem que criar novas soluções religiosas e culturais, numa tentativa de minimizar seu sofrimento e servindo de estímulo para enfrentar e também lutar contra o cativo.

Ramos (1935, p.32) assim enfocava a elaboração de novas soluções religiosas por parte dos negros:

As religiões e as práticas mágicas do africano introduzido em terras da América, pelo tráfico de escravos, assimilaram de uma maneira definitiva não só as religiões 'brancas' como os próprios hábitos da vida familiar e social, tornando-se sobrevivências.

Essa ambivalência, entre recriar uma nova cultura ao mesmo tempo em que se resgata a antecedente, superficialmente pode aparentar ser paradoxal, mas, segundo Silva (2000) é extremamente comum no que se refere ao processo de contextualização das identidades nacionais.

Anderson apud Silva (2000, p. 85), utiliza o termo comunidades imaginadas para definir a necessidade dos componentes de um determinado grupo se reunir em torno de algo que os une, já que não existiria uma comunidade natural: "É necessário criar laços imaginários que permitam 'ligar' pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum 'sentimento' de terem qualquer coisa em comum". Portanto, recuperar o que se tem em comum ultrapassa reivindicações da história do grupo em questão. Haal apud Silva (2000, p.27), define duas formas diferentes de identidade cultural.

A primeira enfatizaria o processo de reafirmação da identidade com a comunidade resgatando seu passado, partilhando sua história e cultura. A segunda não só reconheceria o passado, como também o reconstrói levando-se em conta que este estaria num estado permanente de transformação sendo uma questão tanto de 'tornar-se' quanto de 'ser'. Woodward (2000, p.28) assim reafirma:

Ao ver a identidade como uma questão de 'tornar-se', aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados por ela posicionariam a si próprios, reconstruindo e transformando as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum. A própria diversidade das origens dos vários povos africanos que vieram para o território brasileiro não poderia ser desconsiderada já que os escravos eram oriundos de diferentes procedências, com particularidades regionais de línguas e cultura, além de outros fatores de complexidade étnica.

Sendo assim, além da interação com a cultura aqui conhecida, o negro ainda vivenciou a integração com outros cativos oriundos de diferentes partes do seu continente de origem, procurando compartilhar objetivos e estratégias visando o ideal comum da liberdade (GOMES, 2005).

Não seria diferente com a dança e a música trazidas pelos africanos para o Brasil. Muito freqüentemente tais bailados apresentam características de ordem religiosa. Os gestos que compõe as coreografias aliam-se à linguagem corporal e à mímica delineando conjuntamente com os ritos religiosos um perfil social que retrata o cotidiano, os costumes, os hábitos familiares e comunitários, mas sempre, ainda que muitas vezes de forma imperceptível, com traços já adquiridos da cultura européia.

Os autos populares de origem negra não podem ser considerados como exclusivos, já que mesmo aqueles com grande teor de elementos africanos seguem o desenvolvimento dramático dos antigos autos ibéricos. Sendo assim, o negro interagiu com os elementos do teatro português aqui encontrado como forma de sobrevivência histórica (RAMOS, 1935).

Silva (1997, p.171) estabelece como o ponto mais visível dos entrelaçamentos da cultura negra com a cultura colonizadora o período compreendido entre o pós-guerra do Paraguai e da abolição progressiva da escravatura: "É

interessante notar que estas sínteses culturais serão notadas em diversas manifestações culturais, tornando-se marca da cultura brasileira”.

Tomando como exemplo o folgado em questão, se considerarmos o Ticumbi como uma manifestação puramente africana, com contornos intransponíveis e inatingíveis durante todo o processo de sua construção e evolução aqui no Brasil, estaríamos então desconsiderando o ponto de sutura do referido folgado com a colonização portuguesa. Exatamente essas interfaces e interações entre diferentes momentos que consistem nas características e interpretações com as quais grupos sociais evoluem para a aceitação das diferenças, ainda que num primeiro momento a leitura possa ser a de um embate bipolar entre a cultura africana e a cultura lusitana. Woodward (2000, p.96) assim resume identidade:

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade estreita conexões com relações de poder.

1.3 ENTRE IDENTIDADE E DIFERENÇAS

Chartier (1990, p.14) afirma que objetos de questões históricas como crenças e comportamentos religiosos, as relações familiares, os rituais, as formas de sociabilidade, e similares são essencialmente importantes como estratégias de captação de fontes, legitimando um diversificado campo de estudo. Esse novo foco vislumbra percorrer conceitos já lidos, buscando premissas alternativas que levem em conta as interfaces sociais muitas vezes ambíguas e imprecisas. Pelegrini (2002, p. 249) assim afirma:

A nova história cultural, longe de tomar como objeto preponderante às interpretações dos expoentes filosóficos e as manifestações formais de cultura (como arte e a literatura), demonstraram suas 'estimas' pelas práticas populares ou pelas manifestações das massas inominadas expressas nos rituais religiosos, crenças, festas, e resistências cotidianas ao poder instituído [...]. Desse modo, talvez a conjugação entre o poder e as representações venha a assinalar novos dispositivos de apreensão do saber histórico, sejam eles centrados no estudo do imaginário ou da simbologia política.

Dessa forma, um dos principais objetivos da história cultural como componente fidedigno da história social seria o de identificar como uma determinada realidade social é estruturada e refletida. Seria então sob forma de representação uma das maneiras de se designar o modo pelo qual em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída, pensada e dada a ler por diferentes grupos sociais.

Chartier (1991) define representação como o relacionamento da imagem presente em objeto ausente. Essa afirmação transita por dois procedimentos. No primeiro, a representação gera uma imagem substituindo o ausente tal como ela é, normalmente apresentada de forma material. No segundo, a representação já atua como relação simbólica, já que envolve um signo visível com seu significado específico ainda que indiretamente, portanto, nem sempre decifrado como deveria ser.

Então o fato representado nem sempre é a apresentação fidedigna dele mesmo. A representação seria então uma referência com o real e o imaginário em contínuo processo de transformação buscando sentido para os recortes sociais e conseqüentemente para as práticas culturais.

O imaginário enquanto um conjunto de idéias e representações coletivas expõe uma outra realidade. Já que não assume ser uma verdade absoluta, exterioriza uma realidade que transita nos meandros entre o real e as representações que os seres humanos produzem da própria sociedade.

Chartier (1990) também considera importante a contextualização dos diferentes lugares e momentos no processo de construção das representações. Os grupos sociais com suas peculiaridades, sendo sujeito do seu espaço e do sentido a que se quer dar a esta representação, atuam como legitimador daquilo que será representado.

Conhecer as características próprias do grupo social encaminha e facilita o processo de percepção e apreciação do real, propiciando fundamental sentido aos sistemas representacionais.

Woodward (2000) define estes espaços como 'campos sociais', lugares onde se formata um conjunto de recursos simbólicos constituído pelas famílias, grupos de trabalho, partidos políticos etc. Esses 'campos sociais' estabelecem

posicionamentos através de mecanismos diretos e indiretos, influenciando sensivelmente, as atuações dos componentes dos grupos sociais.

Também é pertinente ressaltar que um grupo social atuando como sujeito da construção do sistema representacional estabelece variável própria à classe social ou meio social em questão produzindo descrições típicas deste grupo. Chartier (1990,p 17) assim afirma:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

Objetivando construir o significado para o mundo social, as representações, sejam elas individuais ou coletivas, definem as identidades, mesmo que de forma contraditória. Segundo Woodward (2000), as identidades buscam significados através da representação, lançando mão dos símbolos e da linguagem.

Atuando de forma simbólica, os sistemas representacionais classificam o ser humano e suas relações com o mundo. Entretanto, aquilo que num primeiro momento se reconhece por apresentar pontos em comum e concordante, paradoxalmente, também se consolida por diferenças, transitando assim entre similaridades e confrontos.

A teoria cultural contemporânea contempla uma discussão voltada para um processo de produção das identidades nacionais, étnicas e raciais, denominado hibridismo. Mesclando os componentes caracterizadores das identidades, esse conceito confronta-se com as idéias dos que entendem as identidades numa perspectiva isolada, separada, segregada, muito própria de cada grupo (Woodward, 2000).

Ainda que se respeite e mantenha o formato original, o hibridismo defende que uma nova identidade é construída através de um processo aglutinador e transformador que reúne as diferentes características da identidade inicial.

Woodward (2000) ressalta que a hibridação acontece entre identidades que se apresentam de forma desigual em relação ao poder. Trata-se de grupos nacionais, raciais e étnicos com perfil de confrontos e/ou conflitos ligados a momentos de ocupação, colonização e destruição:

O hibridismo está ligado aos movimentos demográficos que permitem o contato entre diferentes identidades: as diásporas, os deslocamentos nômades, as viagens, os cruzamentos de fronteiras. Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, esses movimentos podem ser literais, como na diáspora forçada dos povos africanos por meio de escravização, por exemplo, ou podem ser simplesmente metafóricos[...]Diásporas, como a dos negros africanos escravizados, por exemplo, ao colocar em contato diferentes culturas e ao favorecer processos de miscigenação, colocam em movimento processos de hibridização, sincretismo e crioulização cultural que, forçosamente, transformam, desestabilizam e deslocam as identidades regionais (WOODWARD, 2000, p.88).

Sendo assim, para se compreender a desestabilização devido à perda ou ao afastamento com uma conseqüente fragmentação social, algumas comunidades buscam retornar ao passado perdido reafirmando, renovando e recriando identidades. Esse processo recuperado da identidade acontece principalmente numa constante intersecção entre o passado e o presente.

O passado e o presente exercem um importante papel nesses eventos. A contestação no presente busca justificação para a criação de novas e futuras identidades nacionais, evocando origem, mitologias e fronteiras do passado.

O Ticumbi buscando a recriação do passado no presente utiliza-se de diversos recursos para a concretização da sua encenação destacando o corpo como agente central da expressão e linguagem pretendida neste folguedo.

1. 4. MOVIMENTO: EXPRESSÃO E LINGUAGEM CORPORAL

Várias são as formas de comunicação entre os seres vivos. A da linguagem verbal, talvez, seria a mais visitada e reconhecida pela humanidade, apesar de nem sempre ser a mais facilitadora.

O próprio entrave de não se dominar uma determinada língua significa não se comunicar verbalmente com aquele que a fala. Isso não seria um problema na comunicação não verbal, pois outras maneiras poderiam ser utilizadas como instrumentos de comunicação.

Maciel (2002) afirma que a comunicação não verbal seria uma modalidade de expressão que abrange todas aquelas linguagens que permitam a comunicação humana e animal, compartilhando de uma característica comum que é o de não pertencer à comunicação verbal.

Aí se incluem linguagens e comportamentos numerosos como imagens, cheiros, danças, rituais, folguedos, vestimentas, sinais, logo, qualquer outro aspecto não lingüístico que possa ser utilizado no ato de se comunicar.

Em qualquer cultura existem práticas de comunicação que procuram dar significação aos seus usuários e também explicam mudanças sofridas no tempo e no espaço. Tais comunicações nem sempre acontecem de forma clara, precisa e convencional. O mecanismo que processa a informação utiliza-se de rituais e dramatizações por meio de símbolos, indumentárias, além da expressão corporal envolvendo toda a cultura de um povo.

Qualquer grupo social tem peculiaridades no modo de manifestar sua cultura, convertendo-se, portanto, em legítimos representantes de outras formas de comunicação porque independem da linguagem verbal.

O movimento sem dúvida seria um destes legítimos representantes da comunicação não verbal. O movimento converte-se em uma das características fundamentais da vida. Com os movimentos os seres vivos sobrevivem, atuam, transformam-se, intercambiam-se.

A corporeidade representa a ação corporal que é determinada pelo movimento, transformando-se em um canal de comunicação do ser humano para com o resto do mundo. O movimento ainda concretiza o que se pretende expressar como ritmos, melodias, danças, etc. Ele é a materialização do corpo na conduta humana e o feixe de onde saem às ações concretas do pensamento.

Segundo Gramani (1996), a representação corporal utiliza-se do corpo como um canal, um meio de se alcançar à mobilização interna do ser humano, almejando conquistar seu espaço interno e sua compreensão seja esta intrínseca, externa ou de ambas, num processo correlacional.

O movimento corporal atua como uma linguagem e é por meio dele que cada indivíduo manifesta seus anseios. A expressão corporal é a linguagem corporal propriamente dita, através da vivência corporal e suas experiências. Schwartz & Silva (1999, p.169) assim afirmam:

Desta forma, pode-se perceber que a imagem de corpo equivale a entrar no esquema do seu próprio corpo. Em expressão corporal, entrar no esquema de seu próprio corpo significa integrar esse corpo

de uma maneira total, em sua disponibilidade motora, ou seja, passar as imagens do corpo, da vida cotidiana, para um esquema do corpo numa visão de mundo.

Dessa forma, a interação entre o mundo e o corpo acontece com a expressividade ocupando os espaços entre ambos. Para preencher essas lacunas, o homem não necessita de instrumentos, usando o seu próprio corpo como forma expressiva.

A expressão corporal atinge então um patamar de autonomia em que o ser humano valoriza e vivencia sentimentos e conhecimentos além de se manifestar por seus próprios atos. Considera-se então que a expressão corporal seria um processo de auto aprendizagem, traçando marcas de estilo pessoal, utilizando-se da dança como um instrumento para manifestar conteúdos próprios (SCWARTZ & SILVA).

Scalzer (1983) classifica a expressão corporal tomando por base vários critérios com destaque especial para a centrada no grupo que evidencia orientações e atividades direcionadas para o âmbito coletivo, compartilhando situações comuns como por exemplos danças coletivas, conjuntos musicais, etc.

A expressão corporal também exerce a função de ser um elo de ligação entre a fantasia, o lúdico, o cotidiano e a realidade com o corpo assumindo o compromisso de ser um instrumento de auto compreensão, com presença marcante na construção da subjetividade e identidade humana. Silva (2000, p.121) assim correlaciona o corpo no processo de construção da identidade:

Isso não porque o corpo se constitua em referente *realmente* estável e verdadeiro para o processo de autocompreensão, mas porque, embora possa se tratar de um 'falso reconhecimento', é precisamente sob essa forma que o corpo tem funcionado como significante da condensação das subjetividades do indivíduo [...].

1.4.1 Dança

A dança é sem dúvida uma das atividades vivenciadas pelo homem cuja presença se dá desde os primórdios da civilização. Partindo do movimento corporal como marco fundamental, a dança se relaciona com vários outros segmentos, interagindo por completo no que se refere aos diversos aspectos de ordens fisiológicas, psicológicas, intelectuais, emocionais, etc.

Entretanto, nem tudo que é produzido por intermédio do movimento pode ser definido como dança. Essa diferenciação acontece naturalmente quando ações corporais cotidianas e corriqueiras pleiteiam representar algo numa busca do ser humano em se relacionar consigo mesmo, com os outros, com a natureza, refletindo atos, idéias, sensações, sentimentos.

Definir a dança unicamente como uma seqüência de exercícios corporais que buscam plasticidade, virtuosismo e acrobacias denotariam um afastamento por completo de sua complexidade, conferindo então a ela um conceito meramente técnico e performático. Ampliando seu significado, transitando entre o autoconhecimento e o conhecimento do outro, aquele que dança juntamente com aquele que a assiste participam de uma maneira inter-relacionada, reivindicando e vivenciando sentimentos que são pretendidos através da expressão corporal.

Fux (1983,) afirma que a dança estabelece um processo contínuo com a expressividade tentando instituir um ponto de vinculação com a vida. Relacionar o sujeito ou o outro com a natureza, com o seu exterior, seu interior faz parte do processo construtivo da dança.

Sendo assim, retratar a realidade cotidiana, as experiências do dia a dia, captando os fatores do ambiente que cercam o homem, faz da dança um veículo de comunicação e relação social significativo.

Guiraud (1991, p.7) define a dança como um modo de expressão corporal e conseqüentemente uma forma de linguagem do corpo:

Falamos com o corpo, na medida em que nos servimos de gestos e de mímicas corporais para transmitir informações. Enfim, fazemos o corpo falar, ao utilizá-lo como o modo de expressão de uma realidade extra corporal.

Rangel (2002) reporta-se à etimologia da palavra dança, originária de *danza*, *tanz* derivado da raiz *tan* que em sânscrito significa linguagem.

A linguagem corporal, enquanto meio de comunicação entre os seres humanos, utiliza-se do movimento para efetivar esta relação, tendo a dança como um emissor e codificador de mensagens.

Guiraud (1991) considera esse processo decorrente do movimento humano como um código que expõe características peculiares de uma linguagem

articulada, objetivando não somente transmitir informações, mas também se relacionar com as variantes cronológicas, as diversidades históricas e culturais, ainda que venha a sofrer as possíveis e prováveis arbitrariedades das interpretações do signo.

Ainda segundo Guiraud (1991), a linguagem articulada apresenta dois momentos distintos. No primeiro momento, os fatos são designados ou demonstrados com o objetivo de representar exatamente a realidade, tal como ela é ou nos parece ser. Já no segundo, a intenção seria a interpretação do fato de acordo com o juízo que fazemos dele e o valor dado ele.

Quando este autor comenta sobre as possíveis e prováveis arbitrariedades das interpretações do signo, considera que a comunicação simbólica é passível de manifestar expressões espontâneas e inconscientes das emoções humanas, principalmente quando as demonstrações corporais se propõem exatamente a extrair o juízo e valor que fazemos dela.

Outro ponto que não pode ser desconsiderado diz respeito às diferentes reações do público, com diferentes clientelas, seja de ordem social, cultural ou até mesmo econômica.

Chartier (1991) considera essas diferenciações culturais como efeito de um processo dinâmico, em que as interpretações por parte da assistência não são estáticas e imóveis, confirmando então que diferentes públicos podem apresentar reações desiguais.

Por um lado, a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza reações inéditas, logo cria novo público e novos usos. Por outro, a partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade suscita a busca de novas distinções, capazes de marcar os desvios mantidos.

1.4.2 Dança folclórica

A dança foi e ainda é acometida de modismos, sofrendo influências impostas pela ditadura da mídia, muitas vezes permeada de exigências e padrões estéticos. Por outro lado, sobrevivem às expressões folclóricas, dançadas por

vários motivos como a ludicidade, sociabilização, comemorações e celebrações.

Entende-se por danças folclóricas as expressões populares manifestadas em conjunto ou individualmente, freqüentemente sem uma sazonalidade obrigatória, tendo na coreografia seu elemento constitutivo definidor.

Fazendo parte do contexto social, a dança folclórica se desenvolveu como parte dos costumes e tradições de um povo e são transmitidas de geração em geração.

Intrinsecamente envolvidas com a comunidade, suas festividades, calendários e acontecimentos, essas expressões coletivas independem de platéias pré-estabelecidas para se apresentarem.

Segundo Cavalcanti (2004), o tema proposto pela dança folclórica é exposto no seu núcleo básico funcionando como um princípio agregador presidindo, orientando, e ordenando a seriação e a justaposição das diversas peças musicais e dramáticas que compõem estes bailados.

Nelas, a música, o canto e o gestual encontram-se perfeitamente interligados, interativos. Seu aprendizado se dá pela interação, em que se preserva uma grande dose de espontaneidade, que lhes confere fluidez e flexibilidade. Rangel (2002, p.36) assim afirma:

As danças folclóricas, assim como todas as manifestações folclóricas, refletem a necessidade do homem em expressar seus hábitos e costumes. Independente do país ou região, essas danças possuem determinados aspectos em comum, ou seja, íntima relação com algumas atitudes do cotidiano do indivíduo e retratam determinados momentos da vida de suas sociedades. Portanto a dança folclórica é uma forma de expressão popular que perdura ao longo do tempo, pela tradição mantida pelas comunidades que, passando de geração para geração, procuram conservar suas raízes e a essência de sua história.

Recebendo diversas denominações como autos, folguedos, folganças, bailados ou danças dramáticas, mostram nuances variadas, tendo a dança como componente principal. Sob forma de representação, espetáculos ou cortejos, se apresentam como bailados coletivos que seguem um fio condutor de temática tradicional.

De acordo com Benjamin (1989, p.5), folguedo é a denominação mais aceita. Designa todos fatos folclóricos, dramáticos, coletivos e com estruturação, priorizando, ora o elemento dramático, ora o do brinquedo ou o coreográfico. "A característica essencial do folguedo é o sentido de representação. No folguedo o indivíduo assume provisoriamente um ou vários papéis na apresentação".

Tendo como cenário as ruas e praças públicas das cidades, são apresentadas especialmente nos dias de festas locais, em louvor dos santos padroeiros ou do calendário.

Respeitam o princípio formal das suítes, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas, além de utilizarem recursos espetaculares, reforçando ainda mais seu efeito representativo teatral.

Seu caráter coletivo é definido por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada comunidade; e com específica estruturação, decorrente de reuniões de seus participantes, ensaios periódicos, adquirindo uma certa estratificação.

Em razão da sua complexidade os grupos de folguedos são sempre estruturados. A divisão de trabalho e a hierarquia interna ultrapassam o momento da representação. A participação nos grupos exige certa permanência, por isso, os grupos são considerados fechados, isto é, somente participam de forma efetiva nas representações ou seus próprios integrantes.

A participação da assistência é de outra natureza. Embora haja este caráter de permanência e os integrantes em geral saibam do seu papel ou papéis, nunca deixam de realizar ensaios (BENJAMIN, 1989).

No Brasil, os preparativos e encenações dessas manifestações servem para manter e comunicar padrões culturais e versões populares de sua própria história.

Utilizam-se fantasias, músicas e seus corpos e gestos para construírem interessantes e dinâmicas coreografias coletivas com enredos dramáticos, retratando nas ruas os diferentes momentos de sua viagem, difundindo a cultura de seus grupos aos diversos segmentos da sociedade como um todo e simultaneamente narrando os momentos de sua história para os membros da própria comunidade.

Algumas manifestações evocam fatos épicos, acontecimentos dignos de serem periodicamente lembrados como exemplos de coesão social, com tarefas de trabalho coletivo, ensinando a alegria da cooperação.

Sendo assim, apresentam incomparável valor cultural, pois aglutinam vários aspectos da vida cotidiana, associando a música ao gesto, à cor, ao ritmo, ao sentido lúdico e utilitário, à graça dos gestos e trejeitos e aos atributos da resistência física em manifestações de saúde, alegria e vigor.

A dança pode-se dizer, é um fato folclórico completo, pois possui todas as suas principais características. É a manifestação espontânea de uma coletividade, sendo, portanto coletiva e aceita pela sociedade onde subsiste.

Tem como cenário normal às ruas, largos, praças públicas e possui estruturação própria por meio da reunião de seus participantes e ensaios periódicos.

As danças brasileiras, não só pela quantidade e variação como pela sua frequência, são as expressões mais fiéis de nosso espírito musical.

Megale(1999,p, 30) classifica as danças folclóricas coreograficamente, conforme o número de participantes, em: “solistas, quanto existe um só dançador, como no frevo; de par enlaçado, como a valsa; de par solto, como a chimarrita, podendo haver aquelas em que o par se enlaça e se separa conforme as marcações, ex: ciranda, quadrilha, etc”.

Megale (1999, p. ?) ainda explica que algumas coreografias são de roda, pois nelas os participantes formam um círculo, ficando o dançador ou o par no centro, como no caso do samba de roda ou batuque. Existem ainda as que, sendo de par, os pares giram em roda, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, como o jongo. Existem também as de fileiras em que os dançadores se colocam uns atrás dos outros em duas filas que se defrontam, como na dança de São Gonçalo.

Cavalcanti (2004) atenta para a divisão das danças folclóricas em dois momentos distintos: o cortejo, caracterizado por peças denominadas de cantigas, que permitem a locomoção dos dançarinos e a parte propriamente dramática definida como embaixada onde se estabelece a genuína representação.

1.4.3 Danças negras

Neves (1976, p.25) discute a importância dos estudos a respeito das tradições negras a partir do folguedo capixaba, o Ticumbi:

A muitos poderá parecer de alto interesse a pesquisa e o registro deste teatro negro. Registro fotográfico, filmático e de gravação. É pesquisa social tão valiosa quanto outra qualquer [...] Mas só isso não basta. O que importa[...] é a preservação do folguedo, a sua manutenção através dos tempos. Em vez da simples descrição-como aqui se fez-e a recolha dos elementos para documentário de arquivo o que é de importância capital é o estímulo que se deve dar a esses grupos folclóricos; é o amparo, o auxílio, a colaboração dos poderes públicos, do clero, do comércio, de todo o conglomerado social, para que estes conjuntos não se desfaçam, mas-ao revés-possam prosseguir suas belas representações populares[...].

Benjamin (1989) atesta que de fundamental importância foi a peculiar forma do africano de fazer e transmitir história oral no Brasil, usando as danças dramáticas aqui apresentadas, os já mencionados folguedos. Essas manifestações apontam seus primeiros registros por escrito desde pelo menos o século XVII. Vieram da África trazendo o costume de se teatralizar a história oral. Fundiram-se com as tradições indígenas, assimilaram algum toque europeu e espalharam-se por todo o país, em sua maioria capitaneada por "Reis de Congo" ou mestres negros.

O autor cita como exemplos de folguedos os Maracatus, Congos e Congadas, Cacumbis, Ticumbis e Catopês, Moçambiques ou Maçambiques, Bois-Bumbás e Taieiras, Reisados e Folias de Reis, Ternos de Reis, Reidades, Companhias de Pastores, Caiapós, Caboclinhos e Cabocladadas, nas suas inúmeras variantes. O processo de construção de experiências artísticas do negro afigura-se riquíssimo e variado. Comumente, mesmo após a jornada diária de trabalho, os escravos ainda usavam seus talentos artísticos para ganhar alguns trocados extras. Músicos, pintores, escultores, dançarinos, contadores de histórias faziam de ambientes ao ar livre sua oficina de arte. Esses momentos foram representados várias vezes por Debret⁹, na sua obra.

⁹ Debret, Jean-Baptiste (1768-1848), pintor francês que esteve no Brasil com a Missão Artística Francesa, nasceu em Paris, a 18 de abril de 1768 e faleceu na mesma cidade a 11 de junho de 1848. Permaneceu aqui no Brasil entre 1816 e 1831, dedicando-se à pintura e ao magistério artístico. Em suas telas retratou não apenas a paisagem, mas, sobretudo a sociedade brasileira, não esquecendo de destacar a forte presença dos escravos. Foi iniciativa sua a realização da primeira exposição de arte no país, em 1829.

A interação com a cultura europeia logo foi vivenciado com vários escravos aprendendo a tocar instrumentos musicais europeus, algum até profissionalmente. Karasch (2000) afirma que a maior empregadora de músicos escravos era a família real, já que em 1816, uma orquestra composta por 57 escravos apresentava-se em ocasiões solenes. Também nas atividades religiosas católicas estavam os músicos negros presentes nas procissões, bênçãos da extra-unção, etc. tocando trompas, flautas, clarinetes e tambores.

Além da música, trabalhavam eles como pintores e escultores na decoração de prédios públicos, igrejas e residências, assim como na execução de imagens de santos, ornamentos e decorações em geral para as celebrações católicas nos feriados santos, alguns até na litografia e impressão.

De acordo com Cardoso (2006) a dança, assim como as outras expressões artísticas, sempre teve uma grande importância para o negro africano. Trouxeram eles para o território brasileiro sua religião, sua visão de mundo, além do gosto pela música e o prazer de dançar.

Na África, a dança é marcante em diversos e marcantes momentos do cotidiano das relações sociais: à volta de um filho ausente, vencer um conflito, com alguns exércitos até dançando enquanto desfilam, rituais fúnebres, etc.

Aqui no Brasil, em quase todos os lugares, os escravos manifestavam-se com música e dança, não necessitando de instrumentos musicais, tendo as palmas como marcadoras do ritmo e as vozes como melodia.

Reunindo os negros, os momentos dançantes informais ou pré-estabelecidos formavam imensos grupos de escravos que demonstravam intensa energia, tanto dos que dançavam quanto dos que tocavam.

Entretanto essas reuniões incomodavam às elites e proibições foram instituídas pelo governo principalmente no período compreendido entre 1780 a 1820, argumentando que os encontros perturbavam a ordem pública. Isso não significa que as danças foram suprimidas, pois encontravam eles alternativas para sua expressão cultural por meio da saída furtiva na calada da noite para encontrar seus companheiros de dança.

A perseguição policial obviamente não acabou com as danças africanas e a correspondência da polícia é eloqüente sobre sua capacidade de impedir que

os escravos dançassem. Ademais, a polícia encontrava com frequência resistência armada quando tentava interromper uma dança. As manifestações que ela estava mais preocupada em suprimir eram as noturnas, tal como as manifestações religiosas que envolvessem um grande número de escravos (KARASCH, 2000).

Não se pode minimizar o papel que a dança representava para o negro unicamente como uma forma de integração cultural e/ou divertimento. Até mesmo no momento da compra e venda dos escravos, estes eram forçados a se movimentarem pulando, girando, levantando e abaixando os braços e pernas e dançando, demonstrando assim se estavam em boas condições físicas (KARASCH, 2000).

É necessário refletir que os dissabores e percalços enfrentados pela escravidão eram insuportáveis, com os cativos procurando criar formas culturais e religiosas para enfrentar e sobreviver diante da situação.

Karasch (2000, p.31) exemplifica com dois momentos distintos o uso da música e da dança por parte dos negros, como veículo de manifestação de sua tristeza e denúncia:

No século XIX, os escravos escondiam comumente sua raiva e suas queixas sobre seus senhores por trás da fachada da música e da dança. Na década de 1970, durante o carnaval carioca, as pessoas ainda dançavam e cantavam ao ritmo pulsante do samba, mas as palavras que cantavam disfarçavam freqüentemente comentários amargos sobre a escravidão do passado, o alto custo de vida do presente e a repressão policial.

Da interação criada pelos negros com a aqui encontrada cultura ibérica brotaram os folguedos construídos num processo contínuo de memorização definido por Ortiz (1999) como mutações culturais.

Chegando ao Brasil os negros utilizaram os autos peninsulares trazidos pelos colonizadores oriundos dos antigos romances históricos, marítimos, mouriscos e cavalheirescos para contarem sua história (RAMOS, 1935).

Esses autos ibéricos mantinham uma tessitura¹⁰ contínua e constante, seguindo uma estrutura similar a uma partitura musical, com os atores sociais representando papéis e posições pré-determinadas.

Como numa sinfonia, com o resultado final dependendo de cada participante, os atores participantes dos folguedos atuam na trama objetivando uma função de interação social adquirida quando interpretam, de forma direta ou indiretamente, encenações que buscam o resgate de uma memória coletiva (ORTIZ, 1999).

A memória coletiva só existe e permanece enquanto prática se fizer parte do cotidiano das pessoas. Com personagens diferenciados e específicos, a dispersão dos atores pode desencadear um processo de esquecimento e desaparecimento de uma expressão cultural.

O falecimento de um mestre, entre outros acontecimentos, conseqüentemente desencadearia a desestruturação do folguedo até que outro componente se preparasse para atuar com fidedignidade o papel. Ortiz (1999, p.134) assim afirma:

A memória de um fato folclórico existe enquanto tradição, e se encarna no grupo social que a suporta. É através das sucessivas apresentações teatrais que ela é realimentada. Isto significa que os grupos folclóricos encenam peças de enredo único que constitui sua memória coletiva; a tradição é mantida pelo esforço de celebrações sucessivas, como no caso dos ritos afro-brasileiros.

1.5 CONCLUSÃO

O processo construtivo de uma identidade brasileira perpassa por uma evolução ao mesmo tempo gradual e nivelada. Se por um lado é preciso aglutinar todos os componentes desta cultura tão diversificada, assim como seus pontos de igualdade e diferenças também é necessário focalizar determinadas situações típicas e únicas para que a compreensão desta identidade seja a mais fidedigna possível.

¹⁰ Parte da escala geral dos sons que convém melhor a uma voz ou a um instrumento.

Relacionar a importância das representações e suas conexões com os setores sociais, culturais e históricos assim como discutir as relações existentes entre os elementos componentes da nossa cultura encaminham para uma compreensão menos hierarquizada do nosso sistema social.

Se afirmar ou elaborar uma identidade não é um processo homogêneo, e nem uma relação hegemônica, conhecer e analisar uma relação entre cultura e o seu significado conseqüentemente desencadeará um novo foco para que outras interfaces sejam conhecidas.

Sendo assim é possível entender de que forma aconteceu e ainda acontece o processo de inter-relação da cultura negra com a cultura colonizadora européia tomando como referência um folgado particularmente típico do Estado do Espírito Santo, além de contribuir para o encaminhamento e elucidação de alguns pontos ainda não esclarecidos de nossa história.

No próximo capítulo, as características, observações, detalhes e minúcias referentes ao folgado do Ticumbi, delinearão mais concretamente tais discussões conceituais aqui apresentadas.

2. TICUMBI: DESCRIÇÃO E PECULIARIDADES.

2.1-INTRODUÇÃO

As congadas ou baile de congos encontrados em diversas partes do País são oriundas dos antigos rituais bantos africanos do século XV. Na tentativa de se resgatar a África deixada forçadamente, encontra-se na cultura afro-brasileira um processo de reelaboração que transita simultaneamente entre o confronto e interação com o branco colonizador.

Quando se percebe os indicativos da religiosidade destas manifestações, as mescladas características encontradas tanto nas tradições africanas quanto nas festas da Igreja Católica, se convergem para um ponto comum, desencadeando as intensas diversidades das tradições populares.

Entretanto, segundo Lyra (1981) os cultos aos santos católicos manifestados por parte dos escravos, principalmente Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, e também São Domingos e Santa Efigênia, não objetivavam uma substituição absoluta de valores, mas sim uma estratégia de reinterpretação de sua própria religiosidade.

O processo de disfarce dos ritos africanos, ainda que passasse despercebido aos olhos da Igreja Católica, algumas vezes foi considerado como acinte aos cultos litúrgicos, com as autoridades transferindo as apresentações das congadas para as festas profanas, portanto não religiosas.

Esses atos de proibição, segundo Lyra (1981), reforçaram ainda mais uma considerável autonomia das congadas, desencadeando uma interpretação ainda que superficialmente definida como divertimento, mas estando no seu âmago estreitamente interligadas com a arte, a vida social e a religião destes afrodescendentes.

Dessa forma, o Ticumbi, sendo uma variante das congadas, apresenta além da sua homenagem a São Benedito, um conjunto de fatores interligados de identificação, coesão e afirmação do pensamento negro. É, portanto, pertinente identificar, descrever e compreender as minúcias e riquezas desses significados existentes no folguedo como o enredo, personagens, coreografia, músicas, instrumentos, vestimentas, além do encaminhamento dado para os

preparativos, ensaios e a apresentação propriamente dita.

2.2. ORIGEM E HISTÓRIA DO TICUMBI

2.2.1. Origem das congadas

É sabido que os escravos aproveitavam as celebrações culturais e religiosas de seus senhores para praticarem seus próprios ritos e tradições. Paralelamente os escravocratas tinham noção da necessidade de se controlar o corpo e o espírito dos escravos, além de saber como transitar no meio termo entre a força e a persuasão.

Para os escravos restava sobreviver às custas da ambivalência entre a acomodação e a revolta, numa zona indefinida que Reis (1996) denomina de negociação: "Além da barganha relacionada à vida material e ao trabalho, os escravos e senhores, negros, forros, livres e homens brancos, digladiavam-se para definir os limites da autonomia de organizações expressões culturais negras".(REIS, 1996, p.4).

A origem das congadas vem dos rituais bantos, não existindo, porém uma unanimidade no que se refere à chegada deste ritual no Brasil, pois desde 1552, em Pernambuco já havia indícios de apresentações de congadas (LYRA, 1991). O objetivo desse ritual seria o de se celebrar a entronização de um novo rei de uma forma bailada, sofrendo modificações na sua forma de se apresentar devido à necessidade de acomodação entre as diferentes situações interétnicas dos africanos dispersos no espaço geográfico brasileiro.

Apesar das variações entre as congadas, percebe-se que havia uma grande preocupação por parte dos cativos em se manter um conteúdo comum. Lyra (1991) afirma que a maioria dessas versões apresenta marchas de rua e embaixadas, sendo essas últimas marcantes na cultura africana. Outras variantes são encontradas com algumas mostrando apenas embaixadas, outras apenas cantorias e danças.

Andrade (1959) afirma que foi no nordeste que as congadas adquiriram esses contornos dramáticos, de uma forma teatral. Com a inevitável influência

recebida pelo catolicismo, africanos e crioulos¹¹ reinterpretaram essas encenações promovendo uma continuidade de seus elementos característicos, evitando assim intervenções diretas por parte da Igreja Católica.

As encenações negras que envolvem personagens ligadas a uma estrutura real, indicam que além da influência religiosa católica existe também uma profunda ligação com a estrutura do poder vivenciados entre escravos e senhores:

Os reis e rainhas que circulam pela cidade do Rio de Janeiro são reis e rainhas das folias, cujos títulos nada têm a ver com realezas pregressas. Os reis e rainhas são africanos com trajetórias de vida bem-sucedidas no mundo escravista, seja como forros, seja como escravos de senhores ricos e poderosos, [...] (SOARES, 2000, p.232).

Logo após a chegada dos primeiros escravos no Brasil, um dos recursos utilizados pelos cativos foi o de sutilmente coincidir as comemorações negras, aí se incluindo as congadas com as festas cristãs natalinas. Entretanto, nem sempre essas celebrações concomitantes aconteciam livremente sem nenhum tipo de repressão por parte da Igreja, senhores de escravos e ou das autoridades e polícia local.

Um exemplo de tais repressões foi o fato ocorrido em 1806 na região do Recôncavo Baiano, mais precisamente em Santo Amaro, com os escravos dos engenhos da região comemorando as festas de Natal e sendo debelados por um padre local. Um dos escravos não aceitou a tentativa de repressão enfrentando-o, fazendo que o padre fosse reclamar com as autoridades locais. A queixa foi subindo de patente até chegar ao governador geral, já que nenhuma autoridade chegava a uma decisão definitiva de que atitude tomar (REIS, 1996).

Paradoxalmente, a população local em muito apreciou a diferente forma de se comemorar o Natal, assim como os senhores de engenho que permitiam as celebrações no intuito de se contrabalançar a serenidade e o açoite nas senzalas.

Enfim o governador decidiu que o escravo fossem reprimido pelo atrevimento,

¹¹ Crioulos aqui significa as gerações de filhos de africanos nascidos no Brasil.

assim como os senhores fossem repreendidos pela permissividade.

No Ticumbi de Santa Catarina não faz muito tempo que os negros da comunidade só podiam comemorar o Natal no dia 26, depois do "Natal dos brancos". Esse costume, atribuído pela sociedade escravagista, durou até a segunda metade do século passado(VOLPATTO, 2007).

A resistência partiu de diversos padres locais, com a liberação para a comemoração na data propriamente dita sendo encarada como uma grande conquista: “Os filhos lembram até hoje da emoção em entrar na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito dos Pretos, os santos que estão bordados nas duas faces da bandeira usada nas apresentações” (VOLPATTO, 2007, p.3).

2.2.2. O Ticumbi no Brasil

Cacumbi, Ticumbi, ou Catumbi são denominações variadas para a manifestação afro-brasileira que ocorrem nos Estados de Santa Catarina e do Espírito Santo, entre os meses de setembro e dezembro tendo seu ápice nas festas de fim de ano. Sendo uma variante das congadas cultivadas no sul do Brasil, o dito auto homenageia os santos padroeiros dos afrodescendentes: São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

Existem registros de Ticumbis e ou Cacumbis em outros estados do País. Em Sergipe é apresentado como um cortejo sem caráter teatral. Também é encontrado no Estado do Pará, principalmente nas regiões onde se instalaram os negros escravos, com mais freqüência em Cachoeira do Arari na Ilha do Marajó, por isso também é conhecido com a denominação de Chula Marajoara(VOLPATTO ,2007).

2.2.3. O Ticumbi no Espírito Santo:

Segundo Novaes (1963, p.24), a presença do negro africano escravo no Espírito Santo é datada desde os tempos do Brasil quinhentista.”[...] em 1580 existiam no Espírito Santo 200 escravos africanos e, 1584, já estavam estabelecidos seis engenhos de açúcar que exigiam a mão de obra do negro escravo.”

Ainda no sistema das Capitânicas Hereditárias, o comércio de escravos foi

bastante difundido nesta região, pois a escravidão indígena mostrou-se inadequada e insatisfatória, devido à característica não servil do índio além das fortes pressões contrárias exercidas pelos jesuítas.

O perfil agrícola do Espírito Santo persistiu durante séculos desde as primeiras lavouras açucareiras surgidas ainda nos tempos das capitanias. Com a conseqüente expansão deste produto e o surgimento da cultura da mandioca a carência de mão de obra sempre foi intensa.

Portanto, o escravo manteve-se ligado às plantações de cana e mandioca e à produção de álcool e farinha, pois somente no século XIX sua mão de obra seria utilizada nas fazendas de produção cafeeira.

A situação agrária do negro no Espírito Santo manteve-se inalterada mesmo com o advento do ciclo do ouro em Minas Gerais. Devido à localização geográfica capixaba ser de acesso direto ao mar, a Coroa Portuguesa entendia que seria mais prudente a manutenção dos escravos nesta área, estabelecendo aí uma norma de sua política colonial de segurança (LYRA, 1991).

As regiões capixabas que apresentavam um elevado número de escravos era ao sul, a Vila de Itapemirim, e ao norte a localidade de São Mateus, aí se incluindo o município de Conceição da Barra.

O norte do Estado era o maior centro de escravos do Espírito Santo. Os limites geográficos, estabelecendo fronteiras com Minas Gerais e Rio de Janeiro, em muito contribuíram para que fizesse parte do comércio escravista, assim como também foram intensas as migrações internas dos escravos principalmente com a Bahia, e o comércio pelo Rio Cricaré, que corta a região norte capixaba.

Para denominar qual a procedência dos grupos étnicos africanos que eram encontrados entre os escravos do Espírito Santo é preciso entender as denominações e terminologias usadas na época para classificar estes grupos.

Vários são os documentos encontrados com os termos “preta-mina”, “nação angola” e escravos de Guiné. São expressões que comumente acompanham o nome dos escravos sempre trazendo a designação de um grupo étnico, recurso utilizado para organizar e classificar a escravaria vinda da África.

Os termos “gentio” assim como “nação” são os mais aplicados na época dos registros para a classificação e organização dos escravos africanos (SOARES, 1998).

Gentio é uma alusão à palavra gente, indicando uma lei natural designando povos almeçados pela catequese missionária. Já o termo nação engloba qualquer povo ligado a uma determinada região, com língua, leis e governo específicos.

Sendo assim, nação também pode ser aplicada a povos gentios desde que apresente um mesmo reconhecimento compartilhado de um território, tradição e língua comum.

A aplicação destes termos foi diferente em relação ao tempo de utilização dos mesmos. A denominação gentio caiu em desuso ainda no século XVIII, já o termo nação apresentou uma utilização constante do século XV até o XIX:

A categoria genérica ‘gentio’-aplicada inicialmente aos povos a serem convertidos-é substituída pela categoria ‘nação’, não menos genérica, mas que melhor atende às novas exigências do tráfico.De um ponto de vista mais secularizado, o escravo passa a ser identificado não por sua contribuição ao projeto de expansão cristã, mas por sua importância no quadro dos conflitos em território africano e das rotas e portos de embarque do tráfico negreiro.Nesse sentido a alteração na terminologia corresponde a uma mudança nas próprias relações que os portugueses estabelecem com as populações africanas (SOARES, 1998, p.6).

As identificações majoritárias dos gentios são guiné, angola e mina, as duas últimas englobando uma grande variedade de grupos étnicos.

A origem da palavra identificadora geralmente engloba os nomes de ilhas, portos de embarque, vilas e reinos, locais de procedência dos escravos, diversificando a partir de cada região Africana.

Em se tratando da costa ocidental as procedências são os minas e cabo verdes, sendo também citados os cachcos, calabares, xambás, couras, cabus, e outros menores grupos. Da costa centro ocidental são mencionados os portos de embarque.Do reino do Congo, além deste mesmo são citados muxicongos, loangos, cabindas e monjolos.De Angola vêm os massanganos, cassanges, loandas, rebolos, cabundás, quissamãs e embaças e do sul os de Benguela.

É pertinente comentar que além destas nomenclaturas ligadas a regiões de sua

procedência, o negro africano também se agrupava e recebeu denominações em relação à origem de sua cultura.

Segundo Mukuna (2000) durante o tempo compreendido entre o aprisionamento e a sua venda nos mercados escravistas brasileiros os negros africanos passavam tempo suficiente, às vezes até um ano, para vivenciarem diferentes culturas entre si, denominando o produto desta interação estoque cultural. De acordo com Halbwachs (apud MUKUNA, 2000.p.68), essas trocas de experiências com assimilações de costumes mútuos entre diferentes grupos recebem duas diferentes categorizações: memória individual e memória coletiva.

A memória individual é aquela em que o indivíduo guarda de um episódio, cultura, mitos etc, fazendo parte de experiência de convívio com um grupo no passado. Já a memória coletiva corresponde à construção de um conjunto de diversos pontos de vista sobre um episódio, cultura, mitos, etc que foram retidos pelos componentes de um grupo que tinham compartilhado seus acontecimentos.

Sendo assim, na memória individual o indivíduo reconstrói unicamente o que ele compartilhou com um dado grupo no passado e já na memória coletiva o fato espalha-se o máximo que puder para alcançar a memória dos grupos que a compõem. Portanto será no centro da memória individual que será edificada a memória coletiva. Dessa forma, os períodos de espera geralmente longos favoreciam a prática de um novo estilo de vida integrado entre os negros com cada grupo trazendo sua história, mas também compartilhando semelhanças.

É importante citar que os navios paravam em outras localidades com mercados de escravos durante o trajeto para o Brasil, objetivando completar o carregamento. Deve-se considerar que nessas paradas aconteciam outras misturas culturais. Já em solo brasileiro havia uma grande preocupação em se efetivar os deslocamentos intencionais de escravos da mesma região para evitar possíveis desordens.

De acordo com Mukuna (2000), todavia, as ações não impediam a venda desses escravos dentro de uma mesma região brasileira, fato este confirmado pelo grande concentração de escravos bantos, principalmente angola e congo,

no Rio de Janeiro e regiões vizinhas. A queda das atividades agrícolas em favor de outras mais lucrativas como a mineração em Mato Grosso e Minas Gerais, acentuou para os negros as alforrias, vendas para outros donos e migrações com seus proprietários, incrementando a migração interna.

Com os bantos não foi diferente variando a região de origem e posteriormente migrada como Pernambuco, Bahia, Vale do Paraíba, incluindo aí o sul do Rio de Janeiro e o norte de São Paulo, justificando-se assim porque no estilo de vida do povo brasileiro são encontradas diversas contribuições dos bantos.

De uma forma geral foram três os principais grupos originais de cultura africana transportados para o Brasil: os sudaneses (nagôs-iorubás, gêges daomeanos e fanti-ashantis ou mina¹²), os sudaneses islâmicos (mandingas, haussas, tapas e peuhls) e os bantos (angola, congos, benguela e moçambiques) (LYRA, 1991).

Durante o século XVI os negros chegados na Bahia e Rio de Janeiro eram os sudaneses, oriundos do porto de Guiné destacando –se os fulás, mandingas, jalofos, haussás, iorubas (nagôs), daomeanos, bornus e achantis. Em menor escala vieram os bantos: Quibundos, congos, angolas, benguelas e cabindas (MACIEL, 1994).

Porém no século XVII, o quadro se inverteu, pois a maioria dos escravos africanos aqui trazidos era do grupo dos bantos com os congos e crioulos desembarcando nos portos de Vitória e São Mateus. Esses grupos recebiam aqui o nome de angolas, pois eram embarcados no porto desta região africana.

No Estado do Espírito Santo foi bastante variada a forma de se receber escravos africanos, já que em alguns períodos importava negros diretamente da África e em outros recebia oficialmente ou não escravos de outras regiões do Brasil (MACIEL, 1994).

Apesar dessas diversas opções de contato e integração, as características encontradas na população negra do norte capixaba levam a crer que a cultura banta era predominante nesta região.

¹² Esta expressão designa os negros embarcados no Castelo da Mina, fortaleza portuguesa, localizada na Costa do Ouro, que constituía a chamada Costa da Mina, juntamente com a Costa do Marfim, Costa dos Escravos e as ilhas de São Tomé e Príncipe (NOVAES, 1969).

Tanto Madeira (1984) quanto Aguiar (1995) compartilham de que o primeiro Ticumbi capixaba foi oriundo exatamente dessa região do norte capixaba destacando-se como um relevante foco de resistência negra.

Nardotto (1999) confirma a existência deste quilombo nesta região, mas precisamente na localidade de Sant'Ana, município de Conceição da Barra.

Martins (2000.) comenta que no fim do século XIX os escravos da região São Mateus formavam uma comunidade com membros que residiam na cidade ou no interior que se encontrava em dias santos para comemorar, matar saudades, conviver, etc.

Martins (2000) também confirma, através de ofícios policiais datados de julho de 1884 que existia um quilombo em São Mateus constituídos por negros foragidos desta e outras províncias do país, principalmente da Bahia além de receberem também homens livres brancos na sua maioria pobres. Estes eram fundamentais nas negociações e tramas de possíveis revoltas estabelecendo contatos estreitos com as localidades vizinhas além de agenciarem fugas de outros negros para o quilombo.

Desta forma naturalmente se compreende o fato de que todos os participantes atuais do Ticumbi são descendentes diretos dos negros fundadores deste quilombo com a substituição destes por meio de sucessão.

Sendo assim este auto popular tem como objetivo cristalino o desencadeamento de uma postura de luta e libertação das amarras escravistas através de uma manifestação da cultura de seus afrodescendentes.

2.3. CARACTERÍSTICAS

2.3.1. Enredo

Os auto populares de origem negra quase sempre mesclam características culturais advindas da África e da colonização ibérica, tendo como início desta interação o final do século XV, com a catolização da região africana do Congo. Este fato muito influenciou as aproximações e ajustamentos entre os aspectos sócio-culturais da África negra com o branco colonizador já que o Congo juntamente com Angola foram às áreas deste continente que mais forneceram escravos para o Brasil.

Vainfas e Souza (2001, p.2) denominam esta integração cultural e religiosa como um “aportuguesamento” das instituições sócias-políticas, porém sem a supressão das tradições negras vigentes: “De todo modo, a famosa ‘festa de coroação de Reis Congo’, difundida no Brasil ao longo do século XIX, é a ponta do iceberg de uma história que só se pode esclarecer com o deslocamento no espaço e no tempo”.

O Ticumbi reafirma este auto como uma festa de coroação de Reis, além de apresentar alusões nítidas ao reino do Congo, região acima citada como núcleo de intensa influencia para a cultura afro-brasileira.

O enredo, também denominado trama, é a espinha dorsal da narração, proporcionando a compreensão dos fatos, ou seja, o desenrolar dos acontecimentos. As ações vividas pelos personagens e classificadas numa cronologia temporal articulam o movimento das personagens no tempo e no espaço.

Geralmente o enredo está centrado num conflito, responsável pelo nível de tensão da narrativa. Silva (1994) afirma que existem diversas formas de organizar um enredo, desde aquelas com um grande emaranhado de situações e nuances, até as mais simplificadas com fases bem delineadas e distintas.

Uma forma citada como bastante acessível à compreensão divide o enredo nesta ordem: Uma situação inicial com a apresentação dos personagens e espaço posteriormente quebrada com um acontecimento que a modifica. Estabelece-se então um conflito, mudando a estabilidade dos personagens e acontecimentos. Posteriormente chega-se ao clímax, com a narrativa aí alcançando seu maior ponto de tensão. A narrativa então se encaminha, portanto ao epílogo, numa solução do conflito que nem sempre se concretiza num final feliz.

Nos auto populares de origem ibérica, o processo de elaboração e construção almeja uma compreensão do enredo lançando mão de outros importantes recursos, desenvolvendo e transmitindo suas idéias também através de elementos dramáticos, musicais e plásticos visuais, assim como a evolução dos gestos corporais de seus componentes.

O enredo do Ticumbi se constrói a partir do fato que o rei de Congo, numa

expedição pelo território africano conhece um reino inimigo, governado pelo rei de Bamba, descobrindo que este também se prepara para render homenagens a São Benedito em sua festa comemorativa.

Tomando o fato de não ter exclusividade no que se refere a homenagear este santo, o rei de Congo, através de seu secretário, avisa e ordena ao rei de Bamba, que o direito de louvar São Benedito deve ser único por parte dele, por ser o mais antigo e poderoso na região.

O rei de Bamba não toma conhecimento da intimidação e manda avisar para o rei de Congo, também através de seu secretário, que também possui pleno direito no tocante a render homenagens ao referido santo.

O secretário do rei de Bamba é detido pelos soldados de rei do Congo e depois é libertado para transmitir recados e desafios. Mais uma vez o rei de Bamba não se intimida deflagrando-se, portanto a guerra.

Esta guerra se divide em dois momentos distintos: primeiramente apresenta-se a guerra sem trava, sem a participação dos reis e secretários evoluindo para a guerra travada com a participação de todos até a vitória final do rei do Congo. O rei de Bamba e seus vassallos são submetidos ao batismo cristão pelo rei de Congo, finalizando com a dança do Ticumbi, que dá nome a toda a dramatização.

É importante ressaltar que apesar do enredo fixo, o Ticumbi no momento de sua finalização apresenta uma coreografia dançada numa grande roda onde geralmente se traz à baila episódios acontecidos na região, podendo ser atuais ou não, caracterizando assim uma faceta mutante e renovadora do enredo: "[...] no final dança-se uma roda grande, uma espécie de crítica social e desafio à ordem branca. Aí são incluídas menções a fatos geralmente ocorridos na região, revestindo-se os 'cantes' da roda grande de uma fina ironia" (LYRA, 1981, p.61).

2.3.2. Personagens

Os personagens do Ticumbi são em número de dezoito assim representados: dois guias -o mestre e o ajudante de mestre; dois contraguias; oito congos; dois reis; dois secretários; um violeiro; um porta estandarte (personagem introduzido

na dramatização mais recentemente com o objetivo de anunciar o nome do grupo quando ocorrem apresentações folclóricas fora do estado do Espírito Santo).

2.3.3. Coreografia

Segundo Paixão (2003) existem dois momentos históricos distintos em relação ao conceito de coreografia. Primeiramente o termo coreografia servia para nomear um sistema de signos gráficos com capacidade de transpor para o papel o conjunto de movimentos e a seqüência deles que compõe uma dança. Esta simbologia foi criada pelo francês Raoul Auger Feuillet, na corte do rei Luiz XIV nos anos de 1700.

A partir de 1935, após a publicação do Manifesto Coreográfico de autoria do russo Serge Lifar, o termo coreografia surge com uma nova acepção, passando de um sistema de notificação para estruturação organizacional dos movimentos do corpo no tempo e no espaço.

Numa abordagem atual o termo coreografia aplica-se ao fenômeno dos processos de comunicação do corpo em constante estado evolutivo, buscando, sobretudo a permanência da dança no modo de organização e ambiente contemporâneo.

Com a dança caminhando ao lado da humanidade e de seus progressos, há uma grande riqueza e variedade de estilos à disposição do público, desde as grandes obras clássicas até o modernismo, passando pelas danças folclóricas e as religiosas.

Libertando-se do estigma de ser elitizada, e se transformando como opção de diversão de todas as classes, a dança é uma forma de arte que cresce a cada dia, sempre e em todo lugar. Com a descoberta de novos ritmos tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte, não importa o estilo, procedência, objetivo nem a forma, mas sim o significado coreográfico que ela almeja.

Define as congadas, sendo o Ticumbi uma de suas variantes, como danças dramáticas de origem africana, rememorando costumes e fatos de sua terra natal (ANDRADE, 1959).

Este bailado tem o costume de celebrar entronização de reis, mas com o texto das coreografias sempre mencionando as práticas religiosas, trabalhos, guerras e a coletividade.

O Ticumbi capixaba não pode ser confundido com cucumbi carioca, nem com o cucumbi baiano, nem com os congos cearenses, potiguares e gaúchos. Neste Ticumbi não há presença de personagens como rainhas, príncipes ou feiticeiros. Também não há mortes nem coroações, com uma interpretação de baile de congos mais simples e menos dramática do que as outras manifestações acima mencionadas (CASCUDO 1988).

A coreografia do Ticumbi oferece uma estreita conexão entre a dança e a música desencadeando um processo de interligação tendo o corpo como uma partitura viva (LYRA, 1991).

Se o drama e a tragédia não se manifestam de forma tão contundente como em outras variantes de congadas, a coreografia do Ticumbi apresenta intensa carga de expressão corporal num bailado variado, com mudanças de deslocamento e formações espaciais, com destaque para filas, colunas e rodas, mas sempre seguindo o relato das cantigas entoadas. Essas cantigas trazem expressões peculiares com termos dos idiomas africanos, além de vocábulos já influenciados pela língua portuguesa.

As congadas oferecem duas fases distintas: as cantigas e a embaixada. As cantigas referem-se ao momento coreográfico alusivo as saudações, louvações, cantos de trabalho, etc. Já a embaixada é a fase dramática da encenação estando aí a apoteose da representação (ANDRADE, 1959).

Nota-se, portanto que coreograficamente a dramatização do Ticumbi apresenta essas fases acima citadas dividindo-se em partes que acontecem nesta seqüência:

- 1-Entrada
- 2-Chegada dos reis Congo
- 3-Danças preparatórias
- 4-Embaixadas
- 5-Guerras
- 6-Danças de júbilo
- 7-Danças finais

8-Vivas

Em todas as partes se incluem a dança, o canto e o instrumental, num conjunto harmonioso de som, cor e movimento.

Cada parte coreográfica possui fases e demonstrações das distintas fases do enredo. A narrativa dos fatos utiliza-se dos movimentos dramatizados para uma melhor compreensão do enredo por parte de quem assiste o auto.

Na abertura, a chegada acontece com a marcha de rua anunciando e pedindo licença para os congos que avançam em fileiras, primeiramente com os guias e em seguida pelos secretários e a viola.

Foto ou desenho

Na entrada propriamente dita ocorrem movimentações complexas com marchas rápidas evoluindo para a chegada do rei do Congo que se dá de forma solene, com este e seus secretários caminhando em passos lentos. O rei segue para a cadeira que representa seu trono, posicionada ao lado da viola e posteriormente estando o seu secretário a ordenar o início do baile.

Com esta ordem sendo estabelecida acontece um bailado inicial com trocas de lugares entre os pares dançantes com exceção dos guias que permanecem imóveis.

Tem início, portanto as embaixadas com o rei do Congo convocando seu secretário para 'dar a embaixada' ao rei de Bamba. O secretário do rei do Congo bate as espadas com o secretário do rei de Bamba, retorna e aí se efetua a embaixada do rei de bamba. Os secretários de ambos os reis se encontram para uma coreografia imitativa de luta finalizando a mesma com uma imobilização do secretário do rei do Congo no braço do secretário do rei de Bamba. Este último tenta soltar-se, porém permanecem presos e vão até a presença do rei do Congo com o secretário deste finalmente dando a embaixada.

Depois das embaixadas a dramatização evolui para as guerras. Primeiramente se 'travá'(sem toques de espada) e depois com 'travá'(com toques de espada). O folguedo alcança agora o momento referente às danças de júbilo. Primeiramente o impire com todos os componentes se ajoelhando ao chão (exceto os guias, reis e secretários) evoluindo pelo corpo de baile com uma enorme variedade de movimentos coreográficos. A culminância se dá com o Ticumbi propriamente dito que nomeia todo o ritual, desencadeando um

grande baile, com uma grande roda que entoa cânticos e dizeres alusivos aos fatos atuais ou antigos da região com nuances de fina ironia:

Na 'roda grande' tudo é permitido. Critica-se a atitude dos padres locais ao tirarem São Benedito de seu antiqüíssimo altar; reclama-se contra a maneira com que os 'grandes' tratam os 'pequenos' quando estes precisam daqueles [...] Porém tudo é dito sob imagens, que à assistência branca, passam despercebidas, uma vez que a linguagem torna-se cifrada até certo ponto. Talvez reminiscência daquilo que muitos antigos afirmam: durante o Ticumbi eram passadas 'mensagens' aos quilombos e aos negros cativos, burlando-se a vigilância oficial. De qualquer forma, atualmente, a função da 'roda grande' é acentuadamente esta: desabafo social (LYRA, 1991, p.87).

2.3.4. Instrumentos e Música

Os instrumentos musicais utilizados no Ticumbi são pandeiros, chocalhos ou ganzá e viola.

O pandeiro é um instrumento de percussão composto por um aro com aberturas espaçadas que se colocam rodela de metal (soalhas) e uma das bases recoberta ou não por uma pele sintética ou de origem animal.

É originário da região do oriente médio variando em relação à sua significação festiva ou rítmica. No Egito era usado em cerimônias fúnebres assim como para os israelitas marcava ritmos festivos (ZAHAR, 1982).

O uso do pandeiro é muito comum nos cucumbis¹³ dos negros baianos, nas folias do divino, sambas, orquestrinhas regionais, etc (CASCUDO 1988).

O ganzá também é um instrumento de percussão de origem africana comumente encontrado no Brasil. Possui sinônimos de acordo com as regiões em que é utilizado como anzá, canzá, gazá e pau de semente. Esta também é a denominação de uma dança africana executada nas festas de iniciação dos jovens com o objetivo de se destacar a virilidade entre os negros do Congo (ANDRADE, 1959).

Este instrumento pode ser encontrado sob duas formas diferentes de construção. Uma feita de folhas de flandres e cabo recheado de pedrinhas,

¹³ De acordo com Andrade (1959) os cucumbis são danças dramáticas de origem africana, bastante semelhante aos congos e maracatus, objetivando comemorar a coroação de reis negros. Estas danças são acompanhadas por pandeiros, ganzás, tamborins, etc.

utilizado como maracá ou chocalho ritmando tons em cultos fetichistas. A outra seria um instrumento de bambu, cilíndrico, dividido em gomos, recheado de pedrinhas ou não que tanto pode ser sacudido ou batido com uma vareta, sendo usado principalmente como acompanhamento de cantadores de coco e de modas de viola em geral.

A viola é um instrumento de cordas dedilhada semelhante ao violão. As cordas são dispostas em pares variando geralmente entre dez, doze e quatorze pares. Este aparelho surgiu na Europa provavelmente na Espanha, oriunda do norte africano no final do século XV, posteriormente tornando-se um dos instrumentos mais difundidos no Renascimento e no período barroco (ZAHAR, 1992).

De acordo com Andrade (1959) a viola era e ainda continua sendo muito popular em Portugal, sendo trazida para o Brasil pelos jesuítas catequizadores lusitanos. De acordo com a localidade territorial e ou estilo musical que acompanha ela terá formas, tamanhos e afinações diferentes.

No Ticumbi, além de dar o tom da cantoria, a viola também funciona como ponto de referência espacial na coreografia. Em dado momento, o grupo obrigatoriamente desloca-se frontalmente a este instrumento, que se coloca numa posição destacada. Durante a dramatização, as danças e cantos, diferenciam-se. Os cantos alternam-se com falas e declamações, ora entoados em conjunto, ora individualmente, principalmente pelos Reis e Secretários.

Nota-se também que as letras das estrofes muitas vezes mencionam relatos falados e ou cantados de fatos acontecidos nos âmbitos locais, nacionais e até de outras partes do mundo. Cabe aqui ser citada a estrofe, já na parte do folgado referente à “guerra travada” (segunda guerra), após alguns insultos trocados pelos reis, com comentários alusivos ao presidente da república Getúlio Vargas:

Corta, corta meus soldados!
Depois da guerra acabada,
é que se sabe em que fico.
Dá viva a dr Getúlio,
que é nosso governadô

No sincretismo musical proveniente da junção de elementos africanos e europeus, o conceito do ritmo africano, principalmente o de origem banto, predomina ainda que estejam presentes as influências européias (MUKUNA, 2000).

A harmonia melódica se apresenta de forma intensa e marcada, pois o ritmo negro expressa essencialmente a própria vida. Com a exuberância do ritmo que é predominantemente binária, isto é num duplo compasso, o ritual do Ticumbi imprime seu próprio andamento delineando os acentos musicais com os movimentos de dança ainda que a variedade rítmica pareça monótona.

Mas não são essencialmente africanas todas as nuances rítmicas e melódicas encontradas no desenrolar do Ticumbi. Na parte do impire, mais uma oração do que uma dança, a melodia sugere ladainhas católicas acontecendo logo após este momento o batismo do rei de Bamba e seu grupo.

Esta seria a parte do ritual com a maior identificação da cultura católica, havendo uma justaposição momentânea com a ideologia local dominante.

No Ticumbi propriamente dito o ritmo binário retorna contrastando com outras linhas melódicas. Nota-se a pluralidade e diversidade do ritmo denominada de polirritmia, uma das características marcantes da música africana (LYRA, 1991).

2.3.5. Vestimentas

Os figurinos do Ticumbi prezam pela mixagem entre os tons multicoloridos dos detalhes e a singeleza do branco como cor em maioria.

Os componentes vestem longas batas brancas rendadas transpassadas por fitas coloridas. O peitoral dessas batas é ornamentado com enfeites de espelinhos e flores brilhantes. A calça é branca podendo ou não ter um friso lateral vermelho. Por cima desta um saio branco e nos pulso direito um lenço amarrado também branco, com uma longa espada na mão ou na cintura.

Na cabeça usam um lenço branco por baixo de um vistoso chapéu enfeitado com fitas e flores de papel de seda coloridas.

Os reis usam uma coroa de papelão ricamente enfeitada de papel dourado, flores e toques prateados. Seus trajes são mais vistosos. Trazem longas capas

coloridas, em adamascado.

Os secretários usam capas e espadas como os reis. Seus capacetes possuem uma espécie pequena de escultura com uma cabeça de cobra com a boca aberta e dentes de papelão recoberto com papel laminado brilhante.

2.4 CONCLUSÃO

Uma encenação de folguedo é sempre rica em detalhes com os preparativos antecedentes ao mesmo sendo de suma importância para sua concretização.

Toda sua construção favorece a variedade de elementos artísticos já que vislumbram descrever momentos importantes para sua reinterpretação cultural destacando o uso da plasticidade visual e dos sons como pilares fundamentais.

A dinâmica surgida entre o enredo, às músicas e as melodias, o som emitido pelos instrumentos, a versatilidade dos figurinos, etc se fundem num processo harmonioso que objetiva finalmente a interpretação de todo um ritual.

Compreender a encenação do Ticumbi talvez desencadeie num primeiro momento uma interpretação folclórica deste auto popular minimizando sua importância somente como um evento cultural.

É preciso atentar para sua profundidade, finura interpretativa, duplicidade e protesto, que serão discutidos no próximo capítulo.

3. TICUMBI: SINCRETISMO, AMBIGÜIDADES E SIGNIFICADOS

3.1. INTRODUÇÃO

Em se tratando de integração étnica entre os afrodescendentes sempre é pertinente lembrar que a preservação de elementos constitutivos de identidade étnica como tradições, língua, costumes, hábitos, etc podem facilitar a compreensão na capacidade destes de se relacionarem, unindo tendências espaçadas por tradições diferentes.

Analisando os elementos componentes do sincretismo nas religiões afro-brasileiras e no catolicismo popular, a composição de alianças entre senhores e escravos, assim como entre crioulos e africanos eram inevitáveis e compunham o panorama vigente.

Para se viver no Brasil, primeiramente como escravo e depois como negro livre, era imprescindível ser católico. Por isso, os negros que cultuavam as religiões africanas se diziam católicos e se comportava como tal. Frequentavam seus cultos assim como as cerimônias católicas, fato este não alterado após a proclamação da república quando o catolicismo não mais era considerado como religião oficial do país.

Mesmo com esse panorama de uma negociação superficialmente nivelada e equivalente, a colonização branca fez que muitos negros abandonassem efetivamente suas crenças, aceitando a evangelização.

Aos que permaneceram na duplicidade a aparente aceitação do catolicismo pode ser compreendida como forma de resistência coroadada de sutileza, preservando as religiões africanas de maneira atilada e que passou despercebida no transcurso dos séculos.

Sendo assim os conceitos de sincretismo, suas ramificações e contraposições devem ser discutidas, facilitando o entendimento do fenômeno. É necessária a análise de questões referentes aos processos de interação e integração cultural, as relações sociais não equivalentes entre povos dominantes e povos dominados além do entendimento das interpenetrações das civilizações numa busca constante da contemporaneidade do significado do sincretismo.

Nota-se que uma abordagem do sincretismo como o algo homogeneamente

misturado, compactado e compartilhado é comumente encontrada e pode ser considerada como superficial e unilateral, desconsiderando por completo os processos de contatos sócio-culturais, assim como a adaptação, ajustamento, acomodação e aculturação das relações entre diferentes povos.

3.2. CONCEITOS DE SINCRETISMO

Segundo Vilas (2007) sincretismo é uma palavra de origem grega, que originalmente significava coalização dos cretenses e que na história das religiões, quase sempre significou fusão entre diferentes concepções religiosas ou a influência exercida por uma religião nas práticas de uma outra.

A palavra sincretismo sofreu mudanças de significado com o tempo, com diferenças estabelecidas entre sua definição objetiva e subjetiva sedimentada em raízes históricas. Na antiguidade denotava junção de forças opostas contra um inimigo comum. A partir do século XVIII, passou a apresentar um caráter pejorativo, referindo-se a reconciliação ilegal de pontos de vistas teológicos opostos, ou heresia contra a verdadeira religião (Ferretti, 2001).

De acordo com Neuenfeldt (2007), o uso do termo se torna problemático já que vem acompanhado da experiência histórica da exclusão e não diálogo no que se refere à pluralidade religiosa.

O conceito de sincretismo muitas vezes é interpretado como dualidade de crenças, equivalência de divindades, ilusão de catequese, etc. No Brasil, o sentido pejorativo comentado acima por Ferreti (2001) encontra-se ainda amplamente difundido. Isto parece bastante curioso porque justamente aqui, um país que de forma latente vivencia este fenômeno, a interpretação do sincretismo seja um empecilho à discussão ampla e desvinculada de preconceitos.

No Brasil o sincretismo é tão evidente, pois a presença de povos de diversas procedências, com diferentes culturas, além das numerosas nações indígenas já instaladas em nosso território antes do descobrimento, por si só já prevêem o fenômeno, levando a constatação de que a interpretação negativa do termo tende a justificar o colonialismo e o neocolonialismo.

É pertinente compreender que a interpretação equivocada sobre o conceito de

sincretismo vem pontuada de resquícios adquiridos através dos tempos, sempre vinculados a teorias científicas separatistas e classificadoras que enfatizavam comparações entre raças superiores e inferiores sob diversos aspectos.

Abalizado na perspectiva evolucionista que se fundamentava na classificação e hierarquia racial e mais posteriormente na teoria culturalista, ambas vigentes entre os anos de 1930 e 1940, os conceitos de sincretismo sempre partiam de pressupostos voltados para contatos culturais harmoniosos, sem conflitos, onde o termo fusão se estabelece como núcleo central tanto no sentido material quanto espiritual, compondo assim um mosaico cultural.

Ressaltam-se, portanto a ênfase dada à teoria culturalista como legitimadora de um processo natural de junções de distintas culturas não prevendo dissensão, divergências e embates.

Num processo de interligação cultural seria impensável esta relação retilínea e sem arestas especialmente nos casos de contatos culturais oriundos do processo de colonização, dominação e escravidão de nações.

No caso brasileiro o sincretismo religioso aplanado, amistoso e partilhado não se adaptaria sob nenhum destes aspectos, já que a história do país foi delineada a partir dos três processos acima mencionados tanto no setor econômico quanto no social e cultural.

Neuenfeldt (2007) chama a atenção para o perigo da tentativa de conciliar e homogeneizar as diversidades, já que o fenômeno do sincretismo almeja a preservação das especificidades de cada grupo, buscando o entendimento entre as partes.

Ferreti (1995) revisa e confronta os conceitos de sincretismo religioso a partir de diversos e mais destacados estudiosos das questões afros religiosas principalmente na América, sempre atentando para a interpretação do sincretismo em diferentes momentos históricos e como os referidos autores consideravam o não o pensamento científico vigente.

Nota-se que alguns modificaram seus focos iniciais de estudo, posteriormente ampliando o significado de sincretismo. Comparando as idéias de Rodrigues, Ramos e Bastide, Ferreti (1995) indica que os dois últimos foram

transformando seus argumentos iniciais fundamentados numa relação de pseudonormalidade e aceitação entre as culturas dos povos colonizadores e colonizados para um entendimento deste contexto intensamente relacionado com o imperialismo europeu, a destruição cultural, o preconceito racial, etc.

É pertinente lembrar que nos anos de 1940 a discussão sobre estes temas não era algo comum, tornando-se mais freqüente este debate a partir de 1950.

Bastide (1973, p.182) indica claramente esta modificação na condução da discussão em torno das idéias relacionadas com o sincretismo afro-brasileiro quando afirma:

Eu procurava um fenômeno de fusão ou pelo menos de penetração de crenças, de simbiose cultural, uma espécie de química de sentimentos místicos. Mas o pensamento do negro se move num outro plano, o das participações, das analogias, das correspondências.

A partir desta opinião, posteriormente Bastide vai denominar esta ambigüidade entre as correspondências e as diferenças presentes no sincretismo como princípio de cisão, sendo este considerado como uma das idéias-chaves de seus estudos.

A miscelânea e as identificações entre religiões, inicialmente consideradas como componentes do sincretismo não são características deste, mas sim as afinidades, equivalências e não identificações, nuns vaivens de analogias.

O princípio de cisão é exemplificado por Ferretti (1995) desta forma: “[...] nos templos de candomblé há um altar católico e um peji africano, que se podem corresponder, mas não se identificam, pois desempenham papéis diferentes”.

Portanto, para as religiões de origem africana, em seus núcleos mais remotos, a preservação de suas tradições e características paralelas aos elementos da Igreja Católica não se confunde, onde coisas distintas e opostas não se misturam.

Em se tratando do Ticumbi não se pode considerar como objetivo real do folguedo a narração da conversão de um reino africano para o catolicismo, mas sim como um sutil protesto ao processo de catolização por parte do colonizador português imposta ao negro tanto no Brasil quanto em terras africanas.

A visão da cultura dos afrodescendentes não só no Brasil, como em outros

países que receberam negros como escravos inevitavelmente converge para a idéia destacada da religião como foco de resistência cultural e preservação da identidade étnica.

Com os equívocos ocorridos nas interpretações do sincretismo, assim como sua denominação, alguns estudiosos dos assuntos afro-brasileiros passaram a execrar o sincretismo e valorizar a denominada “pureza africana”.

Muito embora esta tendência purista tenha diminuído principalmente nos grandes centros urbanos da região Sudeste e Sul do País, uma considerável parcela de comunidades afrodescendentes que fomentam o não desaparecimento de suas raízes, vêem o processo de mistura cultural como danoso à preservação das características fundamentais à sua identidade étnica.

Todavia as análises de movimentos sociais, cultura popular e religiosidade apontam para debates constantes que sempre consideram as interligações entre os temas relacionados com cultura nacional, nacionalidade e cidadania.

Logo surge um paradoxo, pois com a admissão do sincretismo religioso tão difundido entre as religiões afro brasileiro, ficaria quase impossível encará-las como preservação de identidade étnica e resistência cultural.

Ferretti (1995) atenta para o fato de que o ideário purista de alguns estudiosos das religiões afro-brasileiras não pode ser confundido com a noção de tradição e preservação de valores e costumes de seus ancestrais. Este autor ressalta que nem mesmo o catolicismo é tão puro assim, não sendo, portanto o sincretismo um mal necessário e sim um processo de normalidade entre religiões distintas que se interagem.

Sendo assim reinterpretar o sincretismo religioso dos cultos afro-brasileiros com o catolicismo aprofunda a dicotomia entre o puro e o misturado. As diferenças forçam que as partes antagônicas demarquem os seus lugares e o do outro grupo estipulando assim um jogo de forças social.

Destacar a supremacia de uma cultura sobre a outra se afasta da percepção desta como um elemento dinâmico aberto às trocas sem que necessariamente sofram ou exerçam descaracterizações.

Junior (2006) afirma que o sincretismo acontece porque os seres humanos não aceitam com facilidade os novos elementos, mas sim escolhem, mudam e recombinaem itens durante o contato cultural.

No entanto, essas assimilações não se dão aleatoriamente, mas acatando uma lógica cultural, ressignificando os elementos apresentados na relação que não é de mão única, mas com trocas entre ambos os grupos envolvidos.

As abordagens sobre o conceito de sincretismo se definem sob dois aspectos diferenciados: Um é centrado na pureza religiosa e considera uma ameaça a mistura provinda pelas práticas com outras religiões. O outro busca a construção de um diálogo universal, unindo as diversidades das formações religiosas.

Ambas apresentam limitações, buscando ampliar suas discussões e problemáticas, levando-se em conta que os conceitos e definições não se encerram em si mesmos, mas devem ser utilizados como recursos para a compreensão de fenômenos.

3.3.TICUMBI: UM JOGO DE AMBIGÜIDADES E PARADOXOS

O sincretismo religioso caminha de mãos dadas com o sincretismo cultural, e, levando-se em conta que a religiosidade é um componente da cultura de um povo, pode-se afirmar que um está arraigado no outro numa completa simbiose.

Este sincretismo cultural pode vir a ser a porta de abertura para uma renovada visão de mundo, numa dialética incessante entre antagonismos e equivalência, sempre almejando a pluralidade, ainda que experimental e descentralizada.

Desta forma, o processo de estruturação de um campo simbólico-religioso onde transita culturas diversas, pode vir a reunir modelos míticos e litúrgicos, gerando assim novas expressões, reordenando um novo espaço intercultural.

Nesse procedimento ambíguo é comum o antigo significado serem reinterpretados com os novos elementos, compondo um diálogo entre o velho e o novo.

Gomes e Soares (2007) acreditam que não existem necessariamente modelos cristalizados de uma cultura especificamente branca e outra especificamente

negra, assim como rejeitam também as definições de culturas afro-americanas ou ibero-americanas, que se mesclaram com a cultura indígena considerada única e verdadeira.

A pluralidade cultural, conseqüência da vivência entre povos de várias origens, destaca suas semelhanças, diferenças, aproximações e distanciamentos, culminando com experiências culturais diversas, fundamentadas nos seus agentes.

Não se pode desconsiderar o fato de que as próprias diferenças étnicas, lingüísticas e culturais entre os povos africanos escravizados na América por si só já descaracterizam essa idéia de unidade e pureza negra não aberta a mudanças e resignificações. O processo de compreensão da cultura africana como única e homogêneo confirma o caráter generalista e equivocado da interpretação, desconsiderando sua multiplicidade.

Muitas vezes é esquecido o fato que antes mesmo do desembarque em terras brasileiras os negros capturados já interagiam culturalmente durante as estadias e viagens no roteiro entre a África e o Brasil, como forma inicial de agrupamento, solidariedade e delineando esboços de prováveis alianças futuras:

Tem sido fundamental relativizar os paradigmas da concentração x dispersão e da heterogeneidade x homogeneidade no sentido das denominações africanas ou "nações" em termos de nomenclatura e taxonomias étnicas. O caráter permanente das reconstruções deve ser avaliado, considerando, entre outras coisas, o número reduzido dos principais portos de embarques de africanos relacionados, em contraste com as vastas regiões africanas alcançadas pela rede terrestre do tráfico.[...] Africanos recém-chegados podiam conhecer vários caminhos visando, ao mesmo tempo, a sua "integração" nas sociedades escravistas e a sua inserção étnica, agenciando novos espaços de vida, trabalho e identidade. (GOMES e SOARES, 2007, p.8).

Munanga (1989) compreende que o processo de entendimento das expressões cultural-religiosas afro-brasileiras que demonstram esta superficial demonstração de aceitação à cultura ibérica deve ser interpretado como estratégias veladas de contestação, revolta e liberação de suas condições de escravos. Estas manifestações na contemporaneidade encaminham estes protestos contra o preconceito racial e social vivido pelo negro brasileiro até hoje.

O branco colonizador apresentava insegurança e medo diante da ameaça que os cultos africanos viessem a fomentar focos de revolta popular, forçando interpretações equivocadas sobre estes cultos, quase sempre confundidos com bruxaria, magia, feitiços e superstições. Estes termos usados para infamar e subjugar encobrem o real significado das religiões afro-brasileiras já que por muito tempo a independência espiritual foi à única liberdade do negro.

Segundo Sodré (1999) a palavra feitiço é interpretada erroneamente pela sociedade, pois historicamente tem o significado cristão de malefício. Na verdade este autor definiria enfeitiçar como atrair ou seduzir um outro para um destino comum por meio de uma força própria, singular.

Outra grande incompreensão sofrida pelas manifestações negras seria a interpretação unilateral das mesmas com o significado estritamente voltado para o campo religioso.

Seria impossível, mesmo que intrinsecamente estivesse ligado ao religioso, um ritual afro-brasileiro ignorar os outros setores que permeiam a vida social da comunidade em que ocorre.

O Ticumbi como qualquer outra variação de congadas e folgedos afro-brasileiros não está vinculado somente para o sagrado ou místico.

Estes auto ou folgedos vêm sempre permeado de conexões entre a religião e o dia a dia, utilizando-se do discurso simbólico para promulgar aspectos da sociedade cotidiana.

Seria impreciso supor que a problemática dos rituais afro-brasileiros, como o Ticumbi se resumisse na interpretação simbólica do enredo. Acompanhando os fenômenos míticos-religiosos estão as intenções voltadas para afirmações grupais, permeadas de reivindicações de reconhecimento de identidade e práticas de poder.

Desta forma o negro comprova uma dupla suficiência no que se refere a preservar seus rituais utilizando táticas de resistência cultural.

A unidade é ela mesma responsável para que o Ticumbi o elemento místico-religioso esteja mesclado à vida social do grupo e concorra para que, ao lado de conotações religiosas, transpareçam formas de representações da realidade social do negro brasileiro (LYRA, 1981, p.84).

O Ticumbi sendo uma manifestação negra não apresenta distinção entre as esferas sagradas e profanas, constituindo uma relação dialética onde se busca exatamente um sentido que transita entre ambas, confirmando a unidade citada acima por Lyra (1991).

Outro aspecto a ser destacado diz respeito às diferenças entre as concepções de corpo da civilização africana e da ocidental.

Para o ocidente cristão o corpo é exaltado como instrumento do pecado original, sendo o foco principal a temática do sofrimento e da dor, além do sangue do homem ser oferecido a Deus como preço para a plenitude espiritual.

Para o africano, o corpo vincula-se ao sagrado estruturando-se como um feixe formado por raízes existenciais desencadeando um conjunto de virtualidades. O corpo humano pode ser considerado como uma porção de espaço, suas fronteiras e defesas, relacionando-se integralmente com o semelhante, com a terra, água, minerais, animais.

África e Europa Ocidental apresentam sistemas civilizatórios diferentes onde a visão de corpo aumenta ainda mais o abismo existente entre ambas. Isso não significa que os opostos existam em função de diferenças geográficas ou raciais, mas sim pelas diversidades vividas entre os povos e suas relações com a tradição e a modernidade.

O “segredo” dos cultos afro-brasileiros está precisamente na atração da consciência por uma relação iniciática que a conduzirá a uma socialidade orgânica onde todos os elementos-vivos, mortos, deuses, animais, vegetais, minerais, líquidos-vinculam-se complementarmente em função de um princípio de harmonia cósmica (SODRÉ, 1999, p.203).

Vilas (2007) indica que a história pode ser contada e atualizada permanentemente utilizando-se da observação e estudo dos rituais, das festas, da sacralidade das celebrações tradicionais constituindo assim a memória do processo civilizatório.

Em se tratando da África as linguagens são ainda mais concentrados e conexos com a corporeidade, a dança, a música e o canto, concretizando-se como condutores para um complexo processo simbólico, fomentando uma

ambígua relação de diálogo e confronto com o imaginário do conquistador-catequizador.

Segundo Sodré (1999) a base ético-comunitária africana sempre foi sustentada nas relações de troca, negociação e restituições. Ainda na África, apesar das disputas em busca da hegemonia continental, o intercâmbio entre as nações africanas já ocorria em grande escala, tornando-se mais latente em terras brasileiras.

As confrarias religiosas, ponto de encontro de artistas plásticos, ourives e músicos negros, muito comuns nos séculos XVII e XVIII, juntamente com as associações litúrgicas eram formas comunitárias de interação entre as nações outrora separadas na África.

Sodré (1999) nomeia essas associações litúrgicas como egbé, terreiro de candomblé, roças ou comunidade litúrgica, sendo este último o termo que este autor considera mais adequado.

Ferretti (1995) afirma que o sincretismo das religiões afro-brasileiras com a religião católica foi maior na liturgia do que na mitologia. Sodré (1999) também compartilha desta idéia destacando que na liturgia a presença africana é notada nos cânticos, na melodia, nos instrumentos, na dança, no ritmo. Este autor conceitua a liturgia como a lógica do relacionamento do homem com a divindade, o conjunto de regras do culto, ilustrando um poder consensual que é mediado pelo sagrado.

A comunidade litúrgica afro-brasileira assume a tarefa de preencher o vazio criado pela ruptura dos escravos com a terra de origem, fortalecendo o negro de uma forma que o proteja contra as desventuras e o estrangeiro oponente.

Seria uma pequena África numa reinterpretação mítico-política sintetizado em relação a sua diversidade territorial e litúrgica.

Sodré (1999) acredita que foi reconstruindo e reelaborando uma nova vida pós-diáspora que o negro apresentou uma experiência inédita ao mundo valorizando seu patrimônio simbólico explicitado em mitos, valores, crenças, formas de poder, culinária, técnicas corporais, saberes, cânticos, música, etc.

No Ticumbi a linguagem utilizada para sua construção se processa com informações múltiplas e simultâneas provenientes do ritmo, gestos, sons, versos, trajes, espaço cênico, personagens, etc, constituindo uma só mensagem.

O sentido ritual é então estabelecido por um conjunto com efeitos de totalidade, mas que apresenta diversas facetas almejando a compreensão do contexto através da dança, texto recitado, dramatização e música.

Na música negra um dos componentes mais importantes é o ritmo. Lyra (1991) conceitua-o como a organização do som em relação ao tempo.

Barbosa (1995) define ritmo como uma palavra que vem do latim *rhythmus*, esta mesma tomada do idioma grego onde assumia o significado de forma. Segundo este autor, Platão inova o termo ao reduzir o sentido de ritmo à forma dos movimentos humanos definindo como a ordem no movimento.

O ritmo está na respiração; o ritmo está na circulação do nosso sangue; ritmo tem nossos próprios nomes; nossos passos o têm. Quando comemos, dormimos ou nos movemos, estamos fazendo ritmo; cada movimento executado no espaço sem auxílio da música tem seu ritmo." (FUX, 1983, p.37)".

O Ticumbi mostra o ritmo da suas danças ditando os compassos dos volteios dos guerreiros delineando conseqüentemente o ritmo do combate gingado.

Esta é uma característica marcante nas congadas, pois o ritmo da música é regular com movimentos corporais irregulares, isto é, uma enorme multiplicidade sob a feição de monotonia, com o corpo ocupando o espaço aberto pelo tempo.

Sintetizar estes conjugados de totalidades como homogêneas e unificados com a cultura branco-colonizadora seria uma equivocada estratégia para singularizar as manifestações dos afrodescendentes, simplificando e minimizando a importância de uma verdadeira cultura litúrgica com um perspicaz sistema de pensamento.

As comunidades afro-brasileiras sempre souberam lidar com paradoxos, lidando e negociando habilmente com as autoridades. Este peculiar modo de negociação é chamado por Sodré (1999) de jogo da persistência.

Não se pode confundir que entre o negro e o branco a negociação tivesse o sentido literal da palavra, pois esta parte do pressuposto que duas partes separadas com igualdade de força, estrategicamente prestam benefícios entre si.

É sabido que as forças entre as partes não eram iguais, havendo na verdade momentos de acertos, concertamentos ou pactos simbólicos, não significando que arranjos e controvérsias aconteciam inúmeras vezes. Destaca-se o fato de que as comunidades afro-brasileiras são intensas operadoras de ações de combinações e aproximações, ambas constituindo-se como características fundamentais do paradigma africano.

No Ticumbi os dois códigos, negro e branco, se compatibilizam na bipolaridade da significação apesar de distintos, perfazendo um caminho que culminará ao código da ambivalência.

Apesar desta duplicidade, num jogo que fundamenta sua dinâmica expressiva de interpretação num constante mostra e esconde, o auto consegue resumir as táticas de resistência dos afrodescendentes, denunciando a dominação colonizadora, sem que isso acarrete perda de identificação étnica.

As mensagens estabelecidas neste código de ambivalência inevitavelmente se articulam entre o dualismo das estruturas negra e branca:

Mais do que branco e negro, claro e escuro são termos de amplo trânsito no modo de identificação popular das diferenças fenotípicas, isto é, da cor da pele. Não se pode ocultar sob o bom-mocismo do Esclarecimento e do Progresso globalitários a reiterada importância social dessas distinções. Em torno destas, mantêm-se privilégios de classe social, levantam-se barreiras imigratórias, legitimam-se barreiras imigratórias, legitimam-se discriminações alfandegárias, construíram-se e constroem-se identidades culturais ou nacionais (SODRÉ, 1999, p.9).

A constante dúplice interpretação do auto se confirma quando se trata da figura similar de Bino e São Benedito no contexto da dramatização.

De acordo com Lyra (1991) Bino, Benedito das Piabas ou do Córrego Fundo mora na roça e é representado por uma imagem que mede vinte centímetros. Bino é trazido pelos seus devotos na véspera do auto para a cidade num cortejo que vem pelo rio. Na ficção que envolve o enredo, durante este trajeto,

Bino se diverte com o passeio, namorando as meninas, provocando milagres, e conversando e dançando com seus devotos.

No outro extremo, está São Benedito guardado no altar da Igreja da cidade, saindo com seus devotos para receber Bino e dirigir a dramatização.

Tanto Bino quanto São Benedito são o mesmo santo. Os devotos não os distinguem, mesmo sendo separados e com diferentes locais de origem, imagens e trajetos.

Para ambos são prestados as mesmas homenagens, venerações e louvor.

Bino representa o negro e São Benedito o branco. No reconhecimento do auto o colonizador imagina a conversão do Bamba pelo Congo. Entretanto para os participantes do Ticumbi no jogo das ambigüidades as duas faces são diferentes sendo uma só face.

Bino seria o negro antecedente à diáspora, reconhecido com um vínculo absoluto arraigado ao seu ancestral, que almeja traduzir a realidade original africana para as terras brasileiras.

São Benedito representa o negro e suas resignificações diante da nova e árdua realidade como cativo. O negro deste modo comprova sua contrapartida motivada pela solidariedade, desde a travessia do Atlântico, num intercâmbio profundo entre as comunidades afro-brasileiras, capaz de passar por cima de antigas divisões étnicas, até alcançar uma recriação histórica intercultural entre negros de diferentes etnias e transcultural, de negros com brancos (SODRÉ, 1999).

Bino é o representante do profano, assim como São Benedito concebe o sagrado.

Bino é oriundo do mato. No entendimento dos negros brasileiros, o mato é um espaço onde as forças da natureza estão latentes, além de representar um lugar de resistência étnica. Os quilombos, símbolos da peleja negra contra a escravidão, localizavam-se na mata espessa, dificultando a prisão dos escravos que fugiam em busca da liberdade.

São Benedito¹⁴ mora na cidade. Lá estão os locais públicos, o comércio, a Igreja, etc, constituindo os espaços urbanos controlados pelos brancos.

Para não cair na proibição e no impedimento, o Ticumbi vem a ser dramatizado justamente em território branco. Esta estratégia do negro como uma proteção adquirida na penetração urbana, fundamentada na permissão e exposição, rompe os limites da divisão social: "Todos saem das roças onde moram no período comum. Em pleno espaço branco estabelece-se um território de afirmativa cultural afirmativa (LYRA, 1991, p.93)".

Mais uma vez um elemento de duplicidade é estabelecido: O espaço da festa se consolida entre a bipolaridade do mato e da cidade.

A comunidade negra que interpreta o Ticumbi não objetiva que sua dramatização ocorra como um espetáculo, mas sim como uma relação social desse grupo. Quando acontece de serem convidados para apresentações de caráter folclórico tal fato não é tomado como invalidação das relações rituais, mas como amostra de consideração.

Porém, quando se tende a divulgar e propagar as manifestações da cultura negra como cultura de massa e de entretenimento, esta sofre um processo de descaracterização e folclorização descambando para o efeito performance sob forma de espetáculo exótico para consumo turístico (Ferretti, 1995).

O cuidado em se respeitar um limiar entre o acontecimento da manifestação e uma apresentação do Ticumbi deve ser observado atentamente, estabelecendo diferenças pertinentes à importância do evento tanto para a o grupo que encenará o auto quanto para o público que o assistirá.

É pertinente aqui comentar que durante este estudo alguns grupos que apresentavam o Ticumbi priorizando esta folclorização foram detectados na região do norte do estado, não apresentando a consistência do enredo, preparativos e demonstração requerida pelo auto.

¹⁴ Morto em 1589,este santo foi logo introduzido pela Igreja Católica como protetor dos negros ainda na Idade Média,antes da escravidão africana.

Nota-se, portanto que a imagem da cultura negra como espetáculo é uma limitação e entrave para a genuína continuidade desta manifestação, que mesmo as tradições que muito prezam pela manutenção da mesma não estão imunes a esta descaracterização.

Ferretti (1995) denuncia que as religiões afro-brasileiras sofrem atualmente esta discriminação principalmente nas regiões norte e nordeste do país. Inicialmente o que aparenta ser uma demonstração fervorosa de valorização cultural, evolui como justificativa de um discurso que enaltece uma pseudodemocracia racial.

Uma grande preocupação com a continuidade dos cultos afro-brasileiros sempre esteve presente em todo pensamento vigente desde os anos de 1900. Com as idéias articuladas pelas teorias evolucionistas européias, acreditava-se que os rituais desapareceriam com o advento da educação e do progresso, pois seriam fenômenos decorrentes da ignorância e do atraso.

Inversamente ao prognóstico, os cultos afro-brasileiros inseriram-se no contexto da modernidade estando presente nas práticas cotidianas das relações societárias, sempre compartilhando da pluralidade na contramão da unidimensionalidade ocidental.

Tomaram uma dimensão comunitária nas práticas cotidianas, demarcando um espaço próprio sem servir a nenhuma bandeira ou ideologia. Dialogando com a história, fortifica o descendente africano graças à transcendência de seus signos e ritos abrindo campos para possíveis contatos e alianças.

Se observado de acordo com a evolução histórica, o significado da palavra comunidade confirma sempre a interpretação do termo como um contrato estabelecido pelas relações sociais.

No século XVIII as comunidades podem ser exemplificadas por vilarejo, corporação, mosteiro, parentesco, tribo, constituídos numa hierarquia de indivíduos ligados por laços de sangue, etnia, religião, etc.

Em se tratando do século XIX as comunidades passam a assumir significados de formas associativas como sindicatos, cooperativas e Igreja. A família assume o papel de pilar histórico e simbólico desta comunidade.

Surge, portanto as oposições entre o individualismo e o coletivismo. Ambas são relacionais e uma não existiria sem a outra, já que ambas dão origem à dimensão comunitária.

A comunidade seja territorial, lingüística ou religiosa, é constituída por indivíduos que se diferenciam dentro de um mesmo grupo, e posteriormente em grupos diferentes. Ela não é um espaço especialmente dedicado as igualdades, mas uma geradora de diferenças que originarão uma verdadeira relação social:

Comunidade é então algo que pode advir ou que se descreve como o passado de uma movimentação social. Isso ocorre no caso do Quilombo dos Palmares, mas também na generalidade do processo civilizatório do negro do Brasil, que conheceu uma dialética própria na questão do entrecruzamento das diversas nações[...] (SODRÉ, 1999, p.207).

O Ticumbi importa para a comunidade dos afrodescendentes do norte do Espírito Santo quando remete a suas participantes memórias históricas partilhadas, revivendo a terra natal, além de articular com a dimensão do sagrado.

Concomitantemente o auto celebra a origem e o destino da comunidade.,reconstruindo a memória coletiva do grupo. Relembrar não significa repetir o passado de forma similar, mas enfrentar pontos críticos reinventando valores no quadro social atual.

O mito atua neste contexto como agente da reinterpretação do real sob forma de ilusão. Articula a dimensão interna do indivíduo com a externa, utilizando-se das narrativas e rituais em diferentes aspectos da vida humana.

Dessa forma a comunidade utilizando-se do mito para reinterpretar e construir sua memória coletiva efetiva uma atitude histórica respondendo com a encenação do Ticumbi a solicitações, provocações, repressões por partes da classe dirigente sofridas na sucessão dos tempos.

Numa ilusória descontração, onde o lúdico e o banal parecem indicar o folguedo desprentesioso de algo a mais do que uns momentos de lazer surgem reinterpretações históricas de formas e discursos.

A consciência imaginária é fundamental para a compreensão dos enunciados míticos, novas metáforas, novos sentidos para uma busca incessante que a

comunidade afro-brasileira busca no espaço de coexistência nacional.

O que parece ser unicamente uma manifestação de caráter folclórico apresenta suas diversas facetas descrevendo a realidade afro-brasileira a partir de suas potencialidades além de explicitar o que está nas entrelinhas, fomentando assim o respeito e acolhimento a diversidade dos modos de ser do novo.

3.4 CONCLUSÃO

A compreensão das minúcias que permeiam o sincretismo religioso apresentado neste auto popular é fator determinante no que se refere à interpretação do Ticumbi, tanto quando visto como manifestação cultural e também quando é feita sua leitura nos seus aspectos étnicos, políticos e sociais.

No desenrolar do processo de interligação cultural do negro africano com o colonizador europeu, um caminho retilíneo, uniforme e homogêneo seria improcedente.

Os contatos culturais provenientes do processo de colonização, dominação e escravidão de nações descrevem relações desniveladas, contundentes e paradoxais, onde os confrontos ainda que velados ou mesmo quando visíveis estão definitivamente presentes.

O fenômeno do sincretismo pretende a preservação das especificidades de cada grupo, buscando o entendimento entre as partes.

Na tentativa de conciliação das dessemelhanças, muitas vezes confunde-se no caso brasileiro que as relações construídas nos meandros do sincretismo religioso sejam amigáveis e repartidas, esquecendo-se, portanto que a história do Brasil foi descrita sob aspectos de dominação e exploração colonizadora tanto no setor econômico quanto no social e cultural.

A necessidade da continuidade e preservação dos elementos herdados dos seus antepassados africanos é fator marcante nas comunidades de afrodescendentes brasileiras, pois demonstram a não acomodação diante do discurso da homogeneidade difundido pela cultura europeia colonizadora.

Porém, ao contrário do que superficialmente demonstra, a persistência pela continuidade de suas tradições não impede a absorção e dialética com novos

elementos oriundos de outras culturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste estudo foi discutir os significados dos elementos cênicos do Ticumbi na construção da identidade da comunidade negra de Conceição da Barra.

Os elementos da musicalização e expressão corporal, assim como a importância da encenação do mesmo para a construção da identidade cultural destes afrodescendentes que se constituíram em fatores determinantes para a construção deste trabalho.

Quando a comunidade negra de Conceição da Barra encena o Ticumbi estabelece uma conexão direta com seus antepassados africanos, mas não de forma isolada e estanque como uma lembrança do passado remoto, mas algo que está constantemente em movimento e sujeito a modificações.

As manifestações culturais como o Ticumbi indicam a importância histórica de se perpetuar à vida em comum atual das comunidades negras em consonância com os aspectos tradicionais do passado numa opção contemporânea de saída coletiva do processo dominador da cultura européia ocidental.

Foi possível concluir que, nos rituais negros a forma de se relatar a história utiliza-se da diversidade cênica, destacando o corpo, o ritmo e a musicalidade como fatores determinantes para a construção e encenação dos folguedos.

Esta variedade cênica inclui o indivíduo participante direto ou indireto do folguedo num sistema interpretativo que o situa tanto no passado quanto no presente integrando-o a sua sociedade e no mundo.

O caráter coletivo das danças negras por si só já estimula o fator comunitário de identificação e coesão destacando a matriz cultural negra como geradora e ressaltando a dialética integrada com a cultura européia.

O que poderia descambar para um embate bipolarizado de duas culturas distintas e dicotomizadas se fundem numa apresentação marcada pela duplicidade, numa maneira especial de conviver com diferenças e diversidades.

A apresentação do Ticumbi foge do protótipo espetacular e performático da encenação quando prioriza a dialética entre o profano e o sagrado não omitindo em nenhum momento a idéia inicial de manifestação social do grupo.

Todos os componentes do Ticumbi quando cantam, dançam e interpretam seus personagens interiorizam a função que estão desempenhando, estabelecendo assim uma plataforma entre o imaginário e o real.

O grupo não desfocaliza de seu objetivo que é a preservação e continuidade de suas tradições, numa mescla de relembrar a África pré-diáspora contextualizando a relação estabelecida com o branco colonizador na chegada ao Brasil escravista quanto no panorama atual.

Na ambivalência demonstrada entre a aparente conversão ao catolicismo e à resistência dos seus rituais religiosos, o afrodescendente capixaba da região de Conceição da Barra emerge numa realidade construída sob um panorama de negociação, conflito, cessão, embates, acordos e diálogos.

É necessária uma atenção especial para que esta manifestação não desapareça com o tempo, sendo esta pesquisa uma forma inicial de discussão sobre o tema, podendo fomentar outros estudos futuros.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Maciel de. **História dos vencidos**. Espírito Santo: Brasil cultural, 1995.
- AGUIAR, Maciel de. **Os últimos zumbis**. Porto Seguro: Brasil cultural, 2001.
- ALBERTI, Verena. **Manual da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1959.
- ARAÚJO, Leonor et al. **Negros do Espírito Santo**. São Paulo: Escrituras, 1999.
- BARBOSA, Plínio A. **Estrutura rítmica da frase revelada por aspectos de produção e percepção de fala**. Campinas: IEL/Unicamp, 1995.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1960.
- BASTIDE, Roger. **Contribuição ao estudo do sincretismo católico fetichista**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, Roberto. **Folgedos e Danças de Pernambuco**, 1989. Disponível em: < <http://www.brazilsite.com.br/folclore/dança/masterdanca.htm>>. Acesso em: 11 jun.2006.
- BITTENCOURT, Marcelo. **"Partilha, resistência e colonialismo"**. In BELLUCCI, B. (Coord.). **Introdução à História da África e da Cultura Afro-Brasileira**. CEAA/CCBB, Rio de Janeiro, 2003.
- CARDOSO, Hayde D.F. **A comunicação na avenida: as origens da samba**. Disponível em: http://www.fatea.br/angulo/angulo_94/angulo94_artigos03.htm. Acesso em: 8 jun.2006.
- CASCUDO, Luis da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Itatiaia, 1988.
- CAVASIN, Catia R. **A dança na aprendizagem**. Disponível em: <<http://www.icpg.com.br>>. Acesso em: 17 jun.2006.

CAVALCANTI, Maria L.V.C. **Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade.** Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, vol. 19, n.54, p.01-10,2004.

CHARTIER, Roger.**A história cultural: entre práticas e representações.**Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger.**Cultura Popular.revisitando um conceito historiográfico.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8,n.16,p.179-192,1995.

CHARTIER, Roger.**O mundo como representação.**Revista Estudos Avançados.São Paulo: USP, 1991.

FAHLBUSH, Hannelore.**Dança moderna e contemporânea.**Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FARO, Antonio J. **Pequena história da dança.**Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

FERREIRA, Marieta M. & AMADO, Janaína.**Usos e abusos da história oral.**Rio de Janeiro: FGV, 2002.

FERRETTI, Sergio Figueiredo.**Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil.**Revista Tempo, Niterói, n.11, jul. 2001.

FERRETTI, Sergio Figueiredo.**Repensando o sincretismo.**São Paulo: USP FAPEMA, 1995.

FLORENTINO, Manolo. **Em costas negras.**São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FREIRE, Gilberto.Casa Grande&senzala.Rio de Janeiro.Record: 1984.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE FLORIANÓPOLIS FRANKLIN CASCAES.**Ticumbi.** Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/franklincascaes/.htm>>. Acesso em: 4 out.2004.

FUX, Maria.**Dança: experiência de vida.**São Paulo: Summus, 1983.

GEERTZ, Clifford.**A interpretação das culturas.**Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Flávio S. & S, SOARES, Carlos E. L. **“Com um pé sobre um vulcão”:** Africanas Minas, Identidades e a Repressão Antiafricana no Rio

de Janeiro (1830-1840). Disponível em: http://www.Scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttex&pid=s0101-546x2001000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 jul.2007.

GOMES, Flavio S. **A hidra e os pântanos.**São Paulo: Polis, 2005.

GRAMANI, José E. **Rítmica viva: a consciência musical do ritmo.**Campinas: UNICAMP, 1996.

GUIMARÃES, Antonio S.A. **Racismo e anti-racismo no Brasil.**São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 1999.

GUIRAUD, Pierre.**A linguagem do corpo.**São Paulo Ática, 1991.

HASELBACH, Bárbara. **Dança, improvisação e movimento: expressão corporal na educação física.**Rio de Janeiro, Ao livro Técnico, 1988.

JESUS, Hilmar de.**Mulher não entra no Ticumbi.**A Tribuna, Vitória, p.12,01 abr. 2004.

JUNIOR, Mario T.de Sá.**Os (des) caminhos das produções acadêmicas sobre a influência dos povos banto na religiosidade afro-brasileira e, em especial, na umbanda.** Revista Faces da academia; Instituto de ensino superior de Dourado e Faculdade de Dourados.Campo Grande: UNIDERP, vol.01, n. 01,2006.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).**São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LYRA, Maria Bernadeth.**O jogo cultural do Ticumbi.** 1981.115p.Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

MACIEL, Betania. **Outros sistemas de comunicação não verbal.** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/2002/np17/NP17MACIEL.pdf>. Acesso em: 17 jun.2006.

MACIEL, Cleber da Silva.**Negros do Espírito Santo.** Vitória: DEC/UFES, 1994.

MADEIRA, Adelzira.**A festa do Ticumbi.**Vitória: Coordenação de Folclore-Sub Reitoria Acadêmica-UFES, 1984.

MAGGIE, Yvonne, & REZENDE, Claudia B. **Raça como retórica: a construção da diferença.**Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARTINS, Robson L.M. **Em louvor a “Sant’Anna”:** notas sobre um plano de revolta escrava em São Matheus, norte do Espírito Santo, Brasil em 1884. Revista Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, n. 38, dez 2000.

MATTOSO, Kátia de Queiroz. **Ser escravo no Brasil.**São Paulo: Brasiliense, 1982.

MEGALE, Nilza B. **Folclore brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1999.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas.**São Paulo: Terceira margem, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Arte africana e sincretismo religioso no Brasil.**Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia.São Paulo, USP, 1989.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus Identidade Negra.** Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.**Disponível em: < <http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf> >. Acesso em: 5 jun.2006.

MUYLAERT, Roberto. **Marketing cultural & comunicação dirigida.**São Paulo: Globo, 1995.

NARDOTTO, Eliezer Ortolani et alii. **História de São Mateus.**São Mateus: EDAL, 1999.

NEUENFELDT, Elaine G. **Mulheres e experiência religiosa-um lugar de encontros.** Disponível em<http://www.est.com.br;nepp;numero_04;mulheres.htm / Acesso em: 11 jul 07.

NEVES, Guilherme S. **Ticumbi.**Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1976.

NOVAES, Maria Stella de. **A escravidão e a abolição no Espírito Santo.**Vitória: [s.e], 1963.

OLIVEIRA, Fátima. **Ser negro no Brasil: alcances e limites.** Estud. Av., 2004, vol.18, no. 50, p.57-60. ISSN 0103-4014. 1975.

OLIVEIRA, José Teixeira de.**História do estado do Espírito Santo.** Vitória: FCES, 1975.

ORTIZ, Renato.**A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ORTIZ, Renato.**Cultura brasileira e identidade nacional.**São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAIXÃO, Paulo.**Processo de comunicação; coreografia e gramaticalidade.** Disponível em<<http://idanca.net/2003/07/01/coreografia-gramatica-da-danca/> Acesso em: 24 fev.2007.

PANTOJA, Selma.**Nzinga Mbandi: mulher, guerra e escravidão.**Brasília: Thesaurus, 2000.

PELEGRINI, Sandra C. A. **Representações: Contribuições a um debate transdisciplinar.**São Paulo: Revista Brasileira de História, vol.22, nº. 43,2002.

RAMOS, Arthur. **As Culturas Negras: introdução à antropologia brasileira.**Rio de Janeiro, v. 3: Casa do Estudante do Brasil, sem data.

RAMOS, Arthur. **Introdução à Antropologia Brasileira.** 3 ed. v. 3, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1962.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro do Brasil.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1935.

RANGEL, Nilda.Dança, Educação, Educação física: proposta de ensino da dança e o universo da educação física.Jundiaí: Fontoura, 2002.

REIS, João José & GOMES, Flavio dos Santos(orgs).**Liberdade por um fio.História dos quilombos no Brasil.**São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REIS, João José.**Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão.**Rio de Janeiro: Revista Tempo, vol 2,no 3,p.7-33,1996.

ROCHA, Maria J. & PANTOJA, Selma(orgs).**Rompendo silêncios: história da África nos currículos de educação básica.**Brasília: DP comunicações, 2004.

RODRIGUES Nina. **Os Africanos no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

SALZER, Jean. **A expressão corporal**. São Paulo: Difel, 1983.

SANTOS, Andréa P. **Trajetórias da História Social e da Nova História Cultural: cultura, civilização e costumes no cotidiano do mundo do trabalho**. Disponível em < http://www.pg.cefetpr.br/ppgep/Ebook/cd_Simposio/artigos/mesa-debates/art3.pdf>. Acesso em: 30 jul.2007.

SANTOS, José L. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SCHWARCZ, Lílian Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCWARTZ, Gizeli & SILVA, Maria G.M.S. **A expressividade na dança: visão do profissional**. Motriz. v. 5, n 2, p.168-177,dez.1999.

SILVA, Eduardo & REIS, João José. **Negociação e conflito**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Eduardo. **Dom Obá II d'África, o príncipe do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Gilvan.V. **Reis, santos e feiticeiros; Constâncio II e os fundamentos místicos da Basiléia**. Vitória: Edufes, 2003.

SILVA, Rovilson J. **Leitura, leitores e significação**. Disponível em < http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo >. Acesso em: 16 jan.2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da et al. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Marisa C. **Devotos da cor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOARES, Marisa C. **Mina, angola e guiné: nomes d'África no Rio de Janeiro setecentista**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, vol 3, no 6,1998.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VAINFAS, Ronaldo & SOUZA, Marina M. **Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento Antoniano, séculos XV-XVIII**, Revista Tempo, Rio de Janeiro, v.6,n.12,p.255-260,2001.

VALLE, Eurípedes Queiroz do. **O estado do Espírito Santo e os espírito-santenses**. Vitória: Apex, 1971.

VILAS, Paula C. **A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.phpscript.htm>>. Acesso em: 16 jul.2007.

VOLPATTO, Rosane. **Cacumbi**. Disponível em: <<http://www.rosanevolpatto.trd.br/cacumbi2.htm>>. Acesso em: 16 jan.2007.

ZAHAR, Ana Claudia. **Dicionário de música: Zahar**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ANEXOS

ANEXO A - ESTROFES DE MÚSICAS ENTOADAS NO TICUMBI

“São Benedito das piabas
Morador do Corgo Fundo
São Benedito vai simbora
Deixa saudades no mundo”

“São Benedito está pedindo para nós
chegar no pé da cruz
Pra acabar com a violência
é preciso que nós todos rogue
a Jesus”

“Quem duvida o sol que nasce
com suas luzes tão belas
Que fazem o claro dia?
Ai,ai,ai Ticumbi
quem dança o reale,
O reale para mim”

“A festa do glorioso bino
ele não hai de fazê

nem tampouco afestejá
pois eu sou o rei mais velho
que ocupei este lugá”

“Zpnica jiviola
jicanzá e jipandero
que eu agora vou viajá
pro estrangeiro”

“Acauso num acharemos assento
de jicadera para nosso discansá?
Corta,corta,meus jisoldados
Z’pnica jiviola
Jicanzá e jipandero”

“Minha reis z’mandô ti z’dizê
Z’pnica jiviola”

Já vimo que num vencemo
O reis de macambicana.
Repinica o canzuci”

“Auê como vai tão belo
o nosso Ticumbi
vai puxando pru seu rendimento
que são Benedito é filho de Zambi”

“Gana iambi Jesus Cristo ta dizeno
que quem fala de seus devoto são Benedito tá vendo”

“Padre é dormi
Jorge de campista
Rebolote os teu cachimbo
Com teus corocóchéis”

“Se eu tivesse em minha terra
eu não te daria a mão
com feitiço e com veneno
te acabava a geração”

ANEXO B- FOTOS DE ENCENAÇÕES DO TICUMBI







