

Identidade, ancestralidade e polifonia em cantares quilombolas

Michele Freire Schiffler

Universidade Federal do Espírito Santo,

Bolsista de Pós-Doutoramento em Linguística – Fapes/Capes (processo nº 70984425)

Resumo:

A presente comunicação tem por objetivo investigar os mecanismos linguísticos e discursivos por meio dos quais se articulam a identidade, a memória e a ancestralidade em performances culturais de comunidades marcadas por processos escravistas no Estado do Espírito Santo, Brasil.

Como *corpus* discursivo é utilizada a performance cultural do Ticumbi de Conceição da Barra, base de observação do processo de construção discursiva de sujeitos históricos, a partir das diversas vozes constituintes do ato performático. São mobilizados os conceitos de dialogismo e polifonia, aplicados à análise dos trajetos de sentidos inerentes a práticas discursivas identitárias e plurais.

Na composição identitária, a força da ancestralidade se afirma pela representação de antigos impérios, contínuas lutas e pelo tempo cíclico da memória. A temporalidade da performance conecta o passado africano, a diáspora Atlântica e o trauma da escravidão ao presente marcado pela desigualdade social e pelo preconceito.

Na espiral do tempo performático, passado e presente unem-se ao porvir, em uma perspectiva de luta identitária, social e política para a construção de uma realidade mais justa. O Ticumbi é signo de afirmação identitária, lutas, territórios e heróis do passado que, revividos no presente, contribuem para a construção híbrida e plural da identidade quilombola.

Palavras-chave: Ticumbi; identidade; ancestralidade; dialogismo; polifonia.

1. O diálogo discursivo

A comunicação humana é estabelecida por intermédio da linguagem, em suas diferentes formas de expressão, verbal e não verbal. A linguagem é atravessada por uma dualidade, que a inscreve formal e socialmente, sendo, segundo Maingueneau (1997, p. 12), “integralmente formal e integralmente atravessada pelos embates subjetivos e sociais”.

Assume-se, portanto, a dimensão social da linguagem, tendo em vista que os sentidos são negociados em um processo de interação social. No jogo discursivo, as vozes enunciativas estão em contato e interação, mobilizando a língua para comunicar formações discursivas que trazem em si formações ideológicas enegedradas.

Bakhtin (2014) considera a linguagem enquanto código ideológico, proveniente da interação social entre enunciadorees pertencentes a uma mesma comunidade linguística. Para o autor, o sistema linguístico também tem sua história e evolui conforme as transformações de uma determinada comunidade linguística, sendo a língua inseparável do fluxo histórico. Postula-se que “na verdade, a língua não se transmite; ela dura e perdura sob a forma de um processo evolutivo contínuo” (p. 111).

A língua apresenta-se, pois, como um fato social, sendo indicativa das ideologias e dos conflitos da sociedade ao longo do tempo. Desde a perspectiva enunciativa é que se afirma a natureza dialógica da língua, uma vez que o discurso proferido por meio da enunciação é proveniente da interação social. Nesse terreno, múltiplas vozes discursivas são enunciadas, em situação de polifonia.

Na enunciação é que os sentidos são negociados em uma réplica do diálogo social. Materializada na palavra é que se manifesta a psicologia do corpo social, com ideologias expressas em uma comunicação socioideológica.

Toma-se por princípio, portanto, que a linguagem é dialógica, em concordância com a filosofia da linguagem proposta por Bakhtin, pois

(...) sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como produto da interação viva das forças sociais. (BAKHTIN, 2014, p. 67)

O trabalho de análise linguística requer considerar as tensões desempenhadas na arena social. Envolve, portanto, questões complexas, principalmente no que se refere às

comunidades sobre as quais se articula esse estudo: comunidades remanescentes de quilombos e senzalas, cuja existência é atestada pela Constituição brasileira, mas cujos direitos sociais não são garantidos pelo Estado.

Segundo a legislação nacional, são consideradas remanescentes de quilombos as comunidades formadas por grupos étnico-raciais que, por critérios de auto-atribuição, demonstrem relação histórica com o território, em que seja possível presumir a “ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida” (BRASIL, 2003).

O foco de análise sobre o qual se desdobra esse texto trata de enunciações performatizadas de comunidades quilombolas no Norte do Estado do Espírito Santo, onde o tráfico Atlântico e também o tráfico interno de seres humanos foi intenso. Como forma de resistência, há registros de motins, revoltas, fugas e aquilombamentos de escravos e seus descendentes na referida região.

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

Existem diversas manifestações culturais que são performatizadas pelos membros das comunidades remanescentes de quilombos. Dentre essas manifestações destaca-se o Ticumbi, um auto popular realizado nas ruas da cidade de Conceição da Barra. O conteúdo da dramatização e a linguagem empregada pelos *performers* são indicativos das múltiplas matrizes culturais que constituem os sujeitos históricos participantes da encenação.

2. Ticumbi de Conceição da Barra

O Ticumbi é uma representação popular, um teatro de rua, que funde diferentes gêneros literários, compondo uma representação linguística e tematicamente híbrida. Sua apresentação é composta de diferentes etapas, que envolvem as comunidades e conferem a elas sentimento de coletividade e pertença.

As apresentações ocorrem ano a ano, sempre nos dias 31 de dezembro e 1 de janeiro. No entanto, o processo de construção performática tem início meses antes, inicialmente centrada na figura do Mestre, responsável pela composição dos versos que serão enunciados e tratarão do cotidiano das comunidades. Por volta do mês de outubro têm início os ensaios, que envolvem os brincantes que compõem o coro de congos e os personagens protagonistas, que revivem antigas tradições dos reinos africanos: os reis de Congo e de Bamba e seus secretários.

Antes da apresentação, há, ainda, um ensaio geral, no dia 30 de dezembro, que se configura em momento de grande celebração no encerramento de mais um ciclo. A festa em homenagem ao santo tem início com uma procissão pelas ruas da cidade de Conceição da Barra, no último dia do ano, em que os congos tocam pandeiros e viola, cantando junto com a audiência louvor a São Benedito e à Virgem da Conceição. No percurso, seguem duas imagens de São Benedito: a da comunidade de São Benedito e uma pequena imagem do santo, feita em madeira e guardada na comunidade de Barreiras como símbolo de resistência e luta contra a escravidão (é o chamado São Bino ou São Biniditinho das Piabas).

No dia 1 de janeiro, logo pela manhã, na frente da Igreja da Comunidade de São Benedito, tem início a dramatização popular. No meio da rua, é encenada a história dos reis africanos, intercalada pelo canto do coro, com versos e toque de pandeiros que levam a audiência a acompanhar com o corpo o ritmo cadente e o gingado dos brincantes, chamados congos.

O enredo encenado diz respeito à disputa entre os reis de Congo e de Bamba pelo direito de celebrar a fé em São Benedito por meio de um “Baile de Congos”. O rei de Congo, tradicional no ofício toma ciência pelos congos de que um rei forasteiro tem interesse em realizar a celebração. Diante disso, o rei de Congo manda seu secretário em uma embaixada ao rei de Bamba, a fim de dissuadi-lo da ideia, respeitando o poder da espada do rei de Congo e o fato de ser ele o rei mais velho (incorporando, portanto, a autoridade da ancestralidade).

Como não há acordo, são travadas duas guerras, uma por meio de desafios verbais propostos entre os reis e os secretários, que seguem a cadência da oralidade e assumem características de improviso, algo típico da performance cultural. Após a guerra verbal, há

a guerra bailada, representada pelo toque das espadas e por movimentos que simulam o gingado da capoeira e o enfrentamento físico entre os reis.

O vencedor da guerra travada é o rei de Congo, que impõe aos vencidos o batismo católico e convida a todos para que se juntem em um grande baile, dançando e cantando o Ticumbi, juntamente com o povo devoto, o público, que os acompanha, encerrando a dramatização.

O enredo evidencia o hibridismo constitutivo da performance, envolvendo elementos culturais de matrizes africanas, como as roupas e os adornos empregados (capacetes totêmicos, *mpus*, roupas e saiotos brancos) e a história de luta inerente ao Antigo Reino do Congo, que protagonizou a disputa entre o *mani* Congo e o *mani* Bamba, nos longínquos anos de 1614, em que, segundo M'Bokolo (2003), houve uma crise de sucessão e rebelião por parte do duque de Bamba.

Somam-se às matrizes africanas, as histórias de luta das comunidades marcadas pelo escravismo e pela conseqüente segregação e desigualdade social historicamente estabelecida em terra brasileira. A religiosidade católica, assim como a estruturação do auto popular estabelece fortes laços com a tradição cultural Ibérica, cujo contato remonta ao imperialismo sobre as sociedades africanas e brasileira.

As origens históricas e míticas do Ticumbi auxiliam no entendimento da potencialidade da linguagem como forma de representação da realidade e das demandas das comunidades e dos povos que as engendraram, constituindo e articulando esses elementos.

2.1 Ticumbi: origens históricas

As possibilidades de atribuição das origens do Ticumbi são múltiplas. Remetem ao passado africano, à realização das tradicionais congadas no Brasil e à tradição oral das comunidades onde se realiza o auto popular.

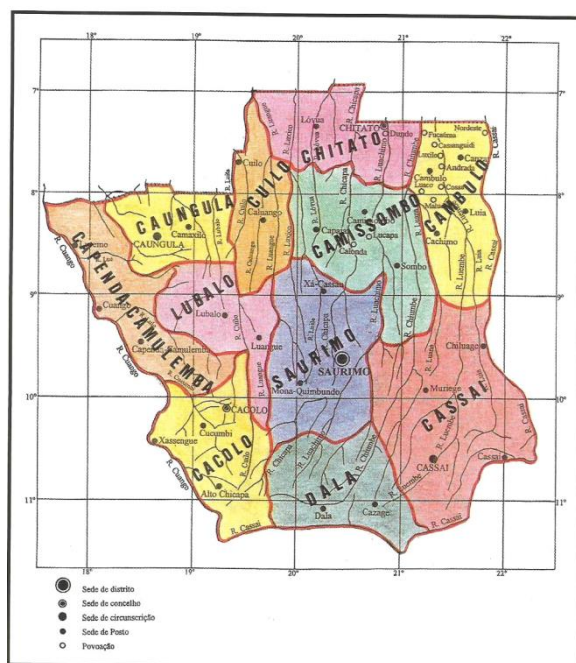
Os ecos se fazem sentir em diversos níveis, desde o plano geográfico, passando pelo linguístico e se firmando em nível antropológico pela celebração de ritos de passagem realizados na região Nordeste de Angola, coincidindo com a referenciação geográfica indicada em mapas do antigo Império Lunda.

Etimologicamente, Lyra (1981) e Neves (1976) atribuem o significado do nome Ticumbi a diversas origens, havendo incertezas quanto a seu significado:

o nome parece ser corruptela de cucumbi. O cucumbi, cuja origem banta foi posta em relevo por Nina Rodrigues, parece ter sido uma forma mais primitiva e essencial de congada (...) a diversidade dos nomes se deve apenas a denominações regionais e considerando a todos como danças que acompanham a coroação do Rei de Congo. (LYRA, 1981, p. 37)

A busca pelo termo “Cucumbi” levou à identificação geográfica da região Nordeste de Angola que, segundo divisão política anterior à Independência, tinha por posto administrativo, no distrito de Cacolo, a localidade de Cucumbi, conforme observado na Figura 1.

Figura 1 – Mapa da antiga divisão administrativa de Lunda.



(Fonte: MARTINS, 2008, p. 385)

A variedade *kicumbi* também foi referenciada por Lyra (1981), estando atrelada à atividade ritual. A partir dessa linha de investigação, foram encontradas duas referências a ritos de passagem femininos, ambas vinculadas a comunidades angolanas.

A primeira referência parte da tradição oral e é registrada pelo periódico angolano *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras*. Na edição de novembro de 2013, há referência ao Txicumbi, rito de passagem feminino ainda hoje existente em Angola.

Segundo Kamuanga (2013, p. 4):

Txicumbi, na língua Cokwe, que em português significa iniciação feminina, é um ritual tradicional orientado por uma Txilombola (tia ou madrinha), visando à preparação de qualquer jovem antes do casamento, registrado o primeiro ciclo menstrual.

Ao analisar ritos e divindades angolanas, Ribas (1975) faz referência ao *Kubala o Kikumbi*, ritual referente à “transgressão da primeira regra”. Nesse caso, o kikumbi está associado ao não cumprimento do período que deve ser guardado pela mulher que presenciar a primeira regra de uma jovem, sob o peso de que malefícios sejam vinculados durante toda a sua vida.

Quando uma mulher surpreende a primeira regra de uma jovem, deve guardar continência durante o período que durar essa manifestação. A quebra desse preceito – kubala o kikumbi – origina o malefício de Hito e Solongongo, os quais prejudicam a moça na sua procriação, pois os filhos morrem na tenra idade ou nascem já mortos. (RIBAS, 1975, p. 91)

Caso ocorra a transgressão, os agravos serão revelados por sonhos e a “vítima” deverá passar por tratamento especial, a fim de reverenciar os seres espirituais, ficando isolada do convívio social por oito dias. Além disso, deverá ter o acompanhamento da mãe-de-umbanda, que a auxiliará em tarefas rituais e deverá estar presente no dia do parto. O agravo é tão severo, que o ritual deverá ser repetido até o segundo ou terceiro filho. O caráter mágico e místico enuncia-se a todo o momento na tradição da memória.

Do ponto de vista linguístico, o vocábulo *Ticumbi* guarda relação com a língua cokwe, falada na região Nordeste de Angola e correspondente ao território Lunda-Cokwe, ponto de convergência das referências geográficas e ritualísticas do Ticumbi.

A luta por liberdade foi profundamente marcada pela condição escrava do africano no Brasil, bem como pela luta por reconhecimento e por direitos constitucionais que ainda hoje são negados a comunidades tradicionais como as de Sapê do Norte, que protagonizam e não deixam morrer a celebração do Ticumbi.

Ainda no que se refer à origens etimológicas da palavra Ticumbi, Lyra (1981) faz referência a uma cerimônia que ocorre na região do alto Zaire, chamada Kicumbi, uma dança executada durante o período de iniciação das moças na vida sexual, que tem por característica o “toque”, assim como nas danças de roda de diversas tribos africanas da bacia do Zaire. Ambas as designações são referenciadas por Nei Lopes (2012) em seu *Novo Dicionário Banto do Brasil*.

O toque é também um traço constitutivo do Ticumbi, seja durante o toque de ombro ou a dança dos congos, seja pelo recorrente toque de espadas que marca o ritmo das embaixadas entre secretários e reis de Congo e de Bamba.

Assim como nos rituais africanos, a dança dramática aponta para uma fusão, a qual também ocorre no Ticumbi: o mundo religioso e mítico mescla-se ao social do contexto. Sua força é inquestionável.

Na dramatização, é possível observar a participação dos reis de Congo e de Bamba (representados por suas coroas totêmicas, capa colorida, espada na cinta, e peitoral vistoso, com espelhos, flores e papel brilhante) e também: a) seus secretários (que trazem capa e espada como os reis e, na cabeça, enfeites em forma de animais); b) os Congos (com suas tradicionais roupas brancas, flores coloridas na cabeça e pandeiros); c) o violeiro (que dá o tom com seu violão e as vestes brancas, acompanhados do colorido chapéu de flor, como os dos Congos); e d) o Mestre (que comanda a todos com seu apito e o som de seu pandeiro).

No Ticumbi, mesclam-se: dança, gingado dos guerreiros, cantos entoados em conjunto pelos congos e diálogos proferidos pelos reis e seus secretários. Além disso, a musicalidade é comandada pelo violeiro e pelos pandeiros dos Congos. Estruturalmente, é evidente que a literatura oral do Ticumbi também é híbrida, revelando a diversidade e a riqueza da cultura local.

2.2 Origens Míticas: a história de Benedito Meia-Légua

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

A história desse líder está na memória dos integrantes das comunidades de Sapê do Norte e registrada, assim como outros “causos” dos remanescentes de quilombos, nas páginas do escritor Maciel de Aguiar (2005).

A partir de 1820, Benedito Meia-Légua iniciou uma luta pela libertação dos escravos que perdurou por quase 60 anos. Benedito vinculava a fé em São Benedito à revolução, uma vez que carregava em seu embornal uma pequena imagem de São Benedito.

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

Desse fato veio o mito, começava-se a espalhar a ideia de que o líder revolucionário era onipresente e imortal, tendo em vista que era sempre uma surpresa desagradável para os senhores descobrir o falso Benedito no tronco central do mercado de São Mateus.

Gradativamente, a união do povo negro foi sendo alcançada, de modo que a saudação entre eles era: “Viva São Benedito! Viva o negro liberto!”, em uma clara demonstração de união entre a fé e a política. O líder lutou até aproximadamente os 80 anos, quando, já velho e doente, retirou-se para o sertão de São Mateus, vivendo em um tronco de árvore na região de Angelim. Mais uma vez vítima de delatores, foi encontrado e queimado dentro do tronco que, segundo relatos, ardeu por três dias. Nas cinzas, algo sobreviveu: a imagem de São Benedito, chamada pelos devotos de “São Biniditinho das Piabas”, o São Bino, carregado ainda hoje envolto em fitas e flores nos braços de sua protetora durante a encenação do Ticumbi de Conceição da Barra.

Nas representações do Ticumbi, a hereditariedade é de fundamental importância para a perpetuação da tradição. Tertolino, o Mestre Terto, como é conhecido, ouviu de seu avô que ele era nagô, dizem que seu nome era Silvestre. Silvestre Nagô foi secretário do quilombo do Negro Rugério, grande líder quilombola, que, segundo Aguiar (1995), foi o primeiro a introduzir a brincadeira para homenagear São Bino e levar a diversão ao povo do Quilombo do Morro de Nossa Senhora de Sant’Ana. A memória e os “causos” que circulam entre as comunidades de Sapê do Norte atestam um passado escravo marcado por uma história de fé, luta e resistência. O Ticumbi concretiza e celebra todas essas histórias.

3. A enunciação: ancestralidade, atualização e memória

A análise, como audiência, da performance, assim como observação atenta de versos e cantares apresentados pelos brincantes quilombolas, permite entrever formações ideológicas que marcam o local discursivo de seus participantes.

Os versos transcritos a seguir trazem marcas da identidade e da ancestralidade, as quais são guardadas na memória e atualizadas no momento da enunciação. Por intermédio deles é possível notar o caráter dialógico e social da língua, que articula os sentidos na interação entre os participantes do ato performático (SCHIFFLER, 2014).

Secretário do Rei de Congo:

Licença, senhor paciência!
Eu peço que a excelência o povo cala
Enquanto o Rei de Congo
Chega nesta praça e fala!

Me vala valoroso Rei de Congo
Rei de Congo assim chamado,
Que foi rei em Costa d'África
E que em Guiné foi apresentado.

Me vala o valoroso Rei de Congo!
Hoje aqui neste dia,
Que vós sois o Rei mais velho
E de grande soberania.

Rei de Congo:

Sacretário, sacretário!

Secretário do Rei de Congo:

Rei senhor, para que chamastes?

Rei de Congo:

Hoje será um dia próprio,
Para nós chegar com nossa gente,
Para festejar São Benedito,
Que é o nosso onipotente?

Secretário do Rei de Congo:

É sim senhor, senhor meu Rei.

Neste primeiro fragmento, o texto “Me vala valoroso Rei de Congo / Rei de Congo assim chamado, / Que foi rei em Costa d'África / E que em Guiné foi apresentado” localiza o antigo Império do Congo na costa africana e seu contato aberto para o Atlântico. A referência à Guiné pode ser metonimicamente interpretada como a região do Golfo da Guiné e indicação da diáspora Atlântica.

A multiplicidade de vozes que constitui a híbrida cultura das comunidades quilombolas é expressa aqui pelas matrizes africanas, de vozes que remetem a antigos impérios africanos, somadas à tradição ibérica do catolicismo, pela homenagem a São Benedito, e à representação do momento presente nas comunidades remanescentes de quilombos, conforme enunciado nos versos “Pra nós chegar com nossa gente / pra festejar São Benedito”, demonstrando sentimento de pertença e fé.

A necessidade de união dos membros da comunidade é destacada em outros momentos enunciativos, em que se ressalta o perigo da desunião e da perda das tradições que os unem. O discurso aqui está vinculado ideologicamente à constituição identitária do grupo.

A separação do grupo é um perigo real. Não só os versos do Ticumbi atestam tal fato, mas também o testemunho da senhora Natalina Florentino dos Santos, registrado nos estudos de Osvaldo Martins de Oliveira (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008, p. 21): “Só que a metade das casas aí pra frente é tudo crente, aí eles não quer receber mais São Benedito. Aí eu recebo, porque eu não vou deixar ele nunca, porque eu não posso, porque já é nossa tradição. Eles quer acabar...”.

Outro momento em que se observa o valor de reconhecimento identitário aparece na terceira estrofe, que carrega em si o valor da tradicionalidade, da ancestralidade e da soberania, representada pelos versos: “Que vós sois o Rei mais velho / e de grande soberania”.

Outra estrofe relevante para o entendimento da relação entre a expressão linguística, seu caráter dialógico e sua construção social e ideológica diz respeito ao bilinguismo. Há vários momentos em que, no auto, as vozes africanas ecoam por meio do léxico proveniente de línguas do tronco linguístico banto, conforme destacado a seguir:

Rei de Bamba:

Então, venere ele com alegria,
Mas pergunte a ele
Por que é que a gente não pode
Festejar São Benedito
Hoje aqui neste dia.
Se acaso ele ensimesmar,
Grandes guerras vão andar
Ou há de morrer todos
Ou São Benedito adorar.

Secretário do Rei de Bamba: Ô senhor meu rei
O senhor sabe muito bem
Da minha malcriação
Só posso ajoelhar em vossos pés
E tomar a minha bênção.

Ô povo devoto,
Toque o pandeiro e “canziqui”
Tomo a bênção de meu rei
Pra poder seguir.

Nesse segundo fragmento, pertencente ao outro eixo da performance, protagonizado pelo Rei de Bamba e por seu secretário, está representada a contra-palavra, pelo embate discursivo que entre os dois reis se opera. O princípio dialógico da linguagem é observado pelo embate entre as vozes discursivas dos reis, que são também exemplares das tensões sociais vivenciadas pelas comunidades. Dentre essas tensões estão a luta pela posse de terras, em função da pressão exercida pela monocultura do eucalipto, e a busca por reconhecimento jurídico e social.

A dialogia está presente nos diálogos que atravessam o discurso, entre o Rei de Bamba e seu secretário; e, de fundamental importância no ato performático, na troca que os *performers* estabelecem com a plateia. Os versos “Ô povo devoto, / Toque o pandeiro e “canziqui” / Tomo a bênção de meu rei / Pra poder seguir” são demonstrativos da relação dialógica estabelecida com a audiência.

É nessa fala do Secretário do Rei de Bamba que se observa um dos exemplos de uso de palavras provenientes do tronco linguístico banto, “canziqui”. Tal palavra seria corruptela de “canzuci” que, segundo Lyra (1981), indica o *canzá*. Segundo Ney Lopes (2012), seria um chocalho usado nos antigos *cucumbis* (do quimbundo *kikumbi*, festa da puberdade, cujo folguedo era recriação de ritos de passagem para a adolescência, na África Subsaariana).

Os fragmentos assinalados são pequenas mostras do grande potencial ideológico proferido pelos brincantes quilombolas durante a prática enunciativa performatizada. A performance do Ticumbi, rica e diversa em sua composição e temática, é testemunho de remanescências culturais oriundas de diferentes agentes formadores da identidade plural brasileira.

O canto e a voz são os instrumentos utilizados há gerações para se veicular tradições, transmitir saberes e construir a identidade, de modo que o acesso à memória ancestral permite a sobrevivência performática de geração a geração.

4. Discurso e identidade

Participar como audiência da performance cultural do Ticumbi é ser testemunha da história de diferentes povos reunidos no cotidiano de comunidades culturalmente hibridizadas. O discurso enunciado pelos brincantes traz narrativas de nações africanas e aspectos da história brasileira que escapam aos conhecimentos difundidos canonicamente.

Os saberes e a memória coletiva que se articulam no jogo discursivo fazem parte da narrativa de nação em uma perspectiva descentralizada e deve ser considerada ao tratar da história, da literatura e da concepção de linguagem envolvida na enunciação performática.

Tratar da língua portuguesa em sua dimensão histórica e cultural, a partir das interações sociais por ela mediadas é algo deveras instigante. Suscita reflexões quanto à pluralidade e à diversidade das identidades culturais quilombolas. Nesse momento, compartilho do questionamento proposto por Hilário Bohn (2013, p. 89):

Por que precisamos propor identidades enraizadas, monolíticas, homogêneas e linguagens de significados permanentes? Por que, apesar de extremismos religiosos, da luta desesperada de sobrevivência de etnias ameaçadas pela globalização, não procuramos os entrecruzamentos, a mistura, a mudança, a hibridez constitutiva das culturas e das línguas num mundo orientado para a diversidade e a multiculturalidade?

Buscar o hibridismo como fator de reconhecimento e pertença é um desafio para os falantes e aqueles que, em diferentes palcos, com diferentes atores sociais, se representam e se constituem como sujeitos por intermédio da linguagem.

Mesmo que de maneira descentralizada, é nas regiões limítrofes do contato linguístico e social que as pessoas e as culturas em fluxo se entrecruzam e se misturam. Não são simples binarismos, mas complexas negociações que se articulam em comunidades linguísticas que reúnem em si a diversidade e a herança de diferentes povos e tradições.

Segundo Bhabha (2008, p. 27):

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

As reflexões de Bhabha reúnem o princípio da instabilidade e da pluralidade de culturas híbridas construídas a partir do choque e do contato entre diferentes civilizações ao longo

dos séculos. Decorrente desse processo, os falantes quilombolas expressam linguisticamente e esteticamente a ancestralidade que os une, reunindo diferentes matrizes culturais.

A beleza da língua viva, comunicada por sujeitos construídos pela interação social e expressa na performance do Ticumbi constitui um patrimônio cultural material e imaterial de inestimável valor. As ruas tornam-se palco da difusão e do compartilhamento de saberes e tradições guardados na memória coletiva e atualizados no momento presente de celebração e fé das comunidades.

Essa pluralidade é também um desafio para aqueles que estudam, pensam, interagem e ensinam a língua portuguesa. Conhecer sua diversidade deve fazer parte da prática discursiva dos falantes da língua, que têm por pátria uma irmandade linguística ao redor do globo, mas com registros próprios de sua historicidade.

O Ticumbi traz para a cena discursiva a dimensão social e dialógica da língua, representando suas lutas e ancestralidade. Fazem parte desse cenário as matrizes africanas e ibérica que, por intermédio da língua e de sua diversidade, se interconhecem e compreendem em diferentes espaços culturais. Valorizar a pluralidade cultural e promover a sua difusão a partir de sua perspectiva multicultural deve ser um imperativo para a promoção do respeito entre os homens, a partir da expressão artística e performática, visando a um porvir mais justo e igualitário.

Bibliografia

AGUIAR, M. de. *Benedito Meia-Léguas: a saga de um revolucionário da liberdade*. São Mateus, ES: Editora Brasil-Cultura; Centro Cultural Porto de São Mateus, 1995.

_____. *Brincantes e Quilombolas*. Porto Seguro: Brasil Cultura, 2005.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 16.ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2014.

BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

BOHN, H. I. Ensino e Aprendizagem de Línguas: os atores da sala de aula e a necessidade de rupturas. In: MOITA LOPES, L. P. Da (Org.). *Linguística Aplicada na Modernidade Recente*. São Paulo: Parábola, 2013.

BRASIL. Decreto 4887, de 20 de novembro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/D4887.htm.

HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

KAMUANGA, Júlia. Txicumbi. *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras*, Angola, p. 4, 11 a 24 nov. 2013.

LOPES, N. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2012.

LYRA, M. B. C. de. *O Jogo Cultural do Ticumbi*. 1981. 115 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilização (até o século XVIII)*. v. 1. Lisboa: Vulgata, 2003.

MAINGUENEAU, D. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.

MARTINS, J. V. *Os Bakongo ou Tukongo no Nordeste de Angola*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

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

NEVES, G. S. Ticumbi. *Cadernos de Folclore*, 12. Rio de Janeiro: MEC / Funarte, 1976.

RIBAS, O. *Ilundo – Espíritos e Ritos Angolanos*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1975.

SCHIFFLER, M. F. *Literatura Oral e Performance: a identidade e a ancestralidade no Ticumbi de Conceição da Barra, ES*. 2014. 305 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.