

Performances do tempo espiralar

Leda Martins

Cena 1

Dizem que, durante muito tempo, escravos africanos nas Américas desenhavam no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens dos pássaros cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, seus lugares de desterro nas longínquas paisagens americanas.

Cena 2

*Não há lugar achado
sem lugar perdido.
Casam-se além as falas de um lugar
no encontro da memória
com a matriz.*

Ruy Duarte

Cena 3

No terreiro de uma capela, nas bordas de uma metrópole brasileira, os sons dos tambores ritmam o movimento coreográfico das

danças e os corpos negros voleiam em torno de um mastro que devargar ergue-se nos ares levando em sua haste o estandarte de Nossa Senhora do Rosário, que também é undamba berê berê, a senhora das águas, rainha da terra e do ar. Velas e luminárias brilham aos pés do tronco fincado no chão, clareando o caminho de todos os antepassados ao encontro dos rituais de Congado, que os celebram. Os ancestrares encontraram as paragens de seus filhos e tecem no rosto da divindade cristã as faces variadas de Zâmbi. Os sujeitos do rito, cujos figurinos e adereços escrevem no corpo uma paisagem simbólica alterna, evocada pela reminiscência, cantam e dançam a memória de África, lugar perdido e achado, transcriado perenemente pela performance ritual. O tempo curva-se ao gesto e aos timbres auráticos e numinosos do canto, do ritmo e das coreografias que a noite incendiam, luarando-a de mistério e de melodia.

1. Afrografias

A África, em toda a sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos sobre os apagamentos incompletos resultantes das diásporas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, por inúmeros processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual, transcriam e performam sua presença nas Américas. As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência desses vestígios, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via do tráfico escravagista circumAtlântico e de outras rotas e contatos transculturais e transnacionais. (Cf. ROACH, 1996)

As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui

se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda.

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reiteram e revelam. Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. Como afirma Soyinka (1996:342), sob condições adversas as formas culturais se transformam para garantir a sua sobrevivência. Ou como argumenta Roach (1996:2):

Na vida de uma comunidade, o processo de substituição não começa ou termina mas, sim, continua quando lacunas reais ou pressentidas ocorrem na rede de relações que constitui o tecido social. Nas cavidades criadas pelas perdas, seja pela morte, seja por outras formas de vacância, penso que os sobreviventes tentam criar alternativas satisfatórias.

71...

Buscando estudar as correlações entre performance e memória, Roach toma de empréstimo em Foucault a noção de genealogia, de modo a pensar as genealogias da performance e, nesse âmbito, evidenciar as relações entre saber, corpo, memória e história. Nessa perspectiva, como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação

dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada (the "twice-behaved behavior", de Schechner), mas constitui, em si mesmo, a própria ação. Para Schechner (1994:28), "o processo ritual é performance" e, como tal, alude "não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensões através de várias fronteiras culturais e pessoais."

Neste âmbito epistemológico, este texto almeja pensar algumas possíveis relações entre performance e rito e apresenta algumas reflexões sobre uma das formas mais expressivas da paisagem cultural afro-brasileira: os rituais dos Congados. Na performance dos ritos procuro inferir o papel do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens, dentre elas a filosófica. Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. Neste primeiro movimento, ofereço uma breve partitura descritiva e interpretativa da composição mitopoética dos ritos dos Congados. Na segunda parte, detenho-me nos modos de recriação e religação, nos rituais, de duas das mais importantes noções filosófico-conceituais africanas: o tempo espiralar e a ancestralidade.

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem (cf. MARTINS, 1995). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo freqüentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção (cf. THOMPSON, 1984; MARTINS, 1997).

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos (MARTINS, 1997: 25-26).

No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. Assim como o jazista retece os ritmos seculares, transcribando-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, européias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que performam.

Os Congados, ou Reinados, são um sistema religioso alterno que se institui no âmbito mesmo da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristão e africanos, de origem banto, através do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora das Mercês, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmovisão que os instauram. Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados *guardas*, e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos, criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Relatos de viajantes e outros registros orais e escritos mapeiam sua existência desde o século XVII, em Recife, e sua disseminação por outras regiões do território brasileiro, em muitos casos vinculados às Irmandades dos Pretos.

Em sua estrutura, os festejos dos Congados são ritos de aflição e religião fundados por um enredo cosmogônico que se desenvolve através de elaborada estrutura simbólica; um *teatro do sagrado*, cuja performance festiva nos remete ao cenário do ritual, concebido por Turner (1982:109) como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal carregam consigo valores

estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social.

Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de N. S. do Rosário das águas. O resumo de uma das versões conta-nos que:

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o dono da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o Sinhô reuniu seus pares brancos retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombes e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até à capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la.

Durante as celebrações, esse mito fundador é recriado e aludido nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações, em um enredo

multifacetado, em cujo desenvolvimento o místico e o mítico interagem com outros temas e narrativas que recriam a história de travessias do negro africano e de seus descendentes brasileiros. Os protagonistas do evento são muitos, dependendo da região e das comunidades. As festividades rituais apresentam uma complexa estrutura, incluindo: novenas, levantamento de mastros, cortejos, danças dramáticas, banquetes, embaixadas, cumprimento de promessas, sob a batuta dos reis Congos.

Em Minas Gerais, a diversidade de guardas¹ engloba, dentre outros, Congos, Moçambiques, Marujos, Catopés, Vilões e Caboclos. Dentre esses, dois grupos, no entanto, destacam-se: o Congo e o Moçambique, os que agenciaram a retirada da santa das águas. Ambos vestem-se de calças e camisas brancas. Os Congos, entretanto, além dos saiotes, geralmente de cor rosa ou azul, usam vistosos capacetes ornamentados por flores, espelhos e fitas coloridas. Movimentam-se em duas alas, no meio das quais postam-se os mestres, os solistas, e performam coreografias de movimentos rápidos e saltitantes, às vezes de encenação bélica e de ritmo acelerado. O grupo de Congos representa a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem os caminhos, rompendo, com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos. Um dos seus cantos traduz esse espírito guerreiro:

Essa gunga é que não bambeia

Essa gunga é que não bambeia

Ô, que não bambeia!

Ô, que não bambeia!

Já o Moçambique, senhor das coroas, recobre-se, geralmente, de saiotes azuis, brancos ou rosa por sobre a roupa toda branca, turbantes nas cabeças, gungas (guizos) nos tornozelos e utilizam tambores maiores, de sons mais surdos e graves. Dançam agrupados, sem nenhuma coreografia de passo marcado. Seu movimento é lento e de seus tambores ecoa um ritmo vibrante e sincopado. Os pés dos moçambiqueiros

nunca se afastam muito da terra e sua dança, que vibra por todo o corpo, exprime-se, acentuadamente, nos ombros meio curvados, no torso e nos pés. O terno de Moçambique é o guardião das majestades, o que representa o poder espiritual maior e a força telúrica dos antepassados, que emanam dos tambores sagrados e guiam o rito comunitário. Seus cantares acentuam, na enunciação lírica e rítmica, a pulsação lenta de seus movimentos e os mistérios do sagrado, reminiscência dos candombes primevos:

*Zum, zum, zum
lá no meio do mar.*

*É o canto da sereia
faz a gente entristecer.
parece que ela adivinha
o que vai acontecer.*

*Ajudai-me, rainha do mar
ajudai-me, rainha do mar
que manda na terra
que manda no ar
ajudai-me, rainha do mar.*

Zum, zum, zum...

*É o canto da sereia
e seus prantos muito mais
naquele mar profundo
adeus minas gerais.*

Cântico dos Congados

Todos os congadeiros trazem, além do terço no pescoço, o rosário de contas negras cruzado no peito, um de seus signos identificatórios. Durante as celebrações, os reis e as rainhas são os líderes máximos

do cerimonial, numa estrutura de poder embasada em funções hierárquicas rígidas, na qual o Rei Congo e a Rainha Conga são as majestades mais importantes e portam as coroas mais veneradas. Com exceção dos reis festeiros, que oferecem os banquetes, e que são substituídos a cada ano, os demais coroados são vitalícios e, em geral, pertencem a linhagens tradicionais do próprio Reino. Os reis representam Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês; os reis congos, no entanto, simbolizam também as nações negras africanas e essa ascendência é traduzida pelo papel ímpar que desempenham nos rituais litúrgicos e pelo poder com o qual são investidos. Assim, segundo um dos mestres congadeiros, Capitão João Lopes, "... outros reis e rainhas podem até ser brancos, mas os reis congos devem ser negros." (MARTINS, 1997:17). "A coroa representa poder. Majestade! Autoridade! Com a coroa na cabeça eu sou a autoridade máxima", afirma uma das rainhas conga de Minas Gerais (MARTINS, 1997:61). Essa recriação dos vestígios e reminiscências de uma ancestral organização social remete-nos ao papel e função do poder real nas sociedades africanas transplantadas para as Américas, nas quais os reis, em sua suprema autoridade, representavam os elos maiores de ligação e de mediação entre a comunidade, os ancestrais e as divindades. (THOMPSON, 1984:109)

Os estandartes das guardas, os mastros, o cruzeiro no adro das capelas e igrejas do Rosário, os candombes, o rosário, as coroas e paramentos, dentre outros, são elementos sagrados no código ritual litúrgico, investidos da força e energia que asseguram o cumprimento dos ritos. Assim, no Moçambique o bastão é o símbolo maior de comando dos principais mestres e no Congo o tamboril e/ou a espada cumprem a mesma função.

Todas as variantes da lenda, nas mais diversas regiões brasileiras, permitem sublinhar o núcleo comum narrado, através do qual se processa essa reengenharia de saberes e poderes na estrutura dos Reinados negros. Há, basicamente, nas dramatizações e performances, três ele-

mentos que insistem na rede de enunciação e na construção do seu enunciado: 1º) a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravo; 2º) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e dança regidos pelos tambores; 3º) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico.

Ao retirar a santa das águas, imprimindo-lhe movimento, o negro escravo performa um ato de apropriação e reconfiguração, invertendo, na dicção do sagrado, as posições de poder entre brancos e negros. A linguagem dos tambores, investida de um *ethos* divino, agencia os cantares e a dança e, de forma oracular, prenuncia uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos. Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem alterna que, como um estilo e um estilete, grafa-se e pulsa na conjugação do som dos tambores, do canto e da dança, entrelaçados na articulação da fala e da voz de timbres africanos. O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele se introduzindo, como um palimpsesto, as divindades africanas. Assim, a santa do Rosário passa a evocar também, por deslocamento, as grandes mães ctônicas africanas, senhoras das águas, da terra e do ar.

Numa perspectiva que transcende o contexto simbólico-religioso, esse ato de deslocamento e reposição induz à possibilidade de reversibilidade e transformação das relações de poder do contexto histórico-social adverso. Cresce, portanto, em significância o fato de as narrativas e as performances realçarem o agrupamento de diferentes nações e etnias africanas, sobrepondo-se às históricas divergências e rivalidades étnicas e lingüísticas. O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. Tanto no enunciado da narração mítica, quanto na perfor-

mance dramática que cenicamente a representam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o *ethos* comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento.

Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular: canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, seja a do presente.

Desse gesto emerge o segundo movimento dramatizado nas narrativas: o estabelecimento de uma estrutura alterna de poder que reorganiza as relações étnicas negras e as posições estratégicas afimbricadas. As guardas de Congo abrem os cortejos e limpam os caminhos, como uma força guerreira de vanguarda. O Moçambique, alçado como líder dos ritos sagrados e guardião das coroas que representam as nações africanas e a Senhora do Rosário, conduz reis e rainhas. O timbre de seus tambores representaria, numa relação especular engendrada pela *fábula*, a voz mais genuinamente africana, a reminiscência da origem que, iconicamente, traduziria a memória de África. Senhor das coroas e guardião dos mistérios, o Moçambique é a força telúrica e também guerreira que gerencia o *continuum* africano, reorganizando as relações de poder, nem sempre amistosas, entre os povos negros dispersos pela Diáspora. Estabelecem-se, portanto, na estrutura paralela de relações espaciais dos Reinados negros, novas hierarquias fundadoras do microsistema social, que operacionalizam as redes de comunicação e as relações de poder entre os próprios negros, e entre negros e brancos.

A fábula nos revela ainda um processo de substituição na produção de objetos e adereços litúrgicos e a ressignificação do ambiente geográfico e simbólico. Assim os escravos produzem seus tambores sagrados com troncos, folhas e cipós, e utilizam as contas-de-lágrimas e os materiais disponíveis na geografia americana, no lugar dos opelês

e de outros adereços. Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. Escrita nos e pelos adornos, "a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazendo memória" (ROBERTS, 1996: 86). Toda a história de constituição dos Congados (violentamente reprimidos e perseguidos da segunda metade do séc. XIX até meados do séc. XX), e das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas. A instituição desse poder alterno, que ainda hoje fermenta várias comunidades negras, prefigura as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata. Como nos revela o aforismo popular, "as contas do meu rosário são balas de artilharia." Ou como afirma Roach (1995:61), "os textos podem obscurecer o que a performance tende a revelar: a memória desafia a história na construção das culturas circum-atlânticas, e revisa a épica ainda não escrita de sua fabulosa co-criação."

Na narrativa mitopoética, nos cantares, gestos, danças e em todas as derivações litúrgicas do cerimonial do Reinado, o congadeiro canta e dança a divindade católica e, com ela, as nanãs das águas africanas, Zâmbi, o supremo Deus banto, os antepassados e toda a sofisticada *gnosis* africana, resultado de uma filosofia telúrica que reconhece na natureza uma certa medida do humano, não de

forma animística, mas como expressão de uma complementaridade cósmica necessária, que não elide o sopro divino e a matéria, em todas as formas e elementos da *physis* cósmica.

II. Do Tempo Espiralar

A fábula, portanto, configura o rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem para uma nova ordem social, política, artística e filosófica que reconfigura o *corpus* cultural, subverte a relação dominador/dominado e insemina o tecido religioso católico com a telúrica teologia africana.

Toda a memória desse conhecimento é instituída na e pela performance ritual dos Congados, por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo. No âmbito da performance, em seu aparato — cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos —, e em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner (1982:82), "...como um 'modelo para' o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança; como um 'modelo de' pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes."

Esse processo de intervenção no meio e essa potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e de restituição de uma complexa pletora de conhecimentos. No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas, a ancestralidade que constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam

de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa..." (PADILHA, 1995:10). A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. Segundo Nguigi wa Thiong'o (1997:139), na cosmovisão africana,

(...) nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva.

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Fu-Kiau Bunseki (1994:33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito.

O aforisma kicongo, "Ma'kwenda! Ma'kwisa!, o que se passa agora, retornará depois" traduz com sabor a idéia de que "o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento". Essa mesma idéia grafa-se em uma das mais importantes inscrições africanas, trancrada de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmos e da continuidade da existência. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.

A mediação dos ancestrais, manifesta nos Congados pela força (axé) dos candombes (os tambores sagrados), é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do gestus corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral. Na performance ritual, o congadeiro, simultaneamente, espelha-se nos rastros vincados pelos antepassados, reificando-os, mas deles também se distancia, imprimindo, como na improvisação melódica, seus próprios tons e pegadas. Nos rituais, "cada repetição é em certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca é totalmente nova." (DREWAL, 1992:1) Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a idéia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento.

Na genealogia performática dos Congados, a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. Força e princípio dinâmicos, a palavra faz-se linguagem "porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o sujeito." (SANTOS, 1988:49). Por isso necessita da música, da dança, do ritmo, das cores, do *gestus* performático e da adequação para a sua realização. Daí a natureza numinosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias da sua africanidade.

Para o congadeiro, esse saber institui-se também espacialmente. Espaço visitado é sítio consagrado, reterritorializado. Os cortejos e caminhadas revisitam lugares reconhecidos, refazem os círculos em torno de mastros, cruzeiros e igrejas, percorrem caminhos antes talhados pelos antepassados, e trilham novas estradas. As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance. Nesta, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em volteios ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens

mutuamente espelhadas. Essa temporalidade enunciativa não concebe o presente como "presente do próprio ser que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais" (BENVENISTE, 1989:85-86). Pelo contrário. O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do que curvilíneamente *ainda e já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcrita, reincorporada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência.

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei *oralitura*, matizando na noção deste significante a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (MARTINS, 1997:21)

O significante *oralitura*, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento

e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurisignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois segundo Nora (1994), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas. (Cf. também TAYLOR)

Nas danças rituais brasileiras, sejam de ascendência banto ou nagô-iorubá, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali re-apresentada, mas constituem em si mesmas a própria ação, instituída e constituída pela performance do corpo. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente.

O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbo-

licamente rerepresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um *corpo de adereços*: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa "uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória." (ROACH, 1995:46-47)

A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal — movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais, etc. — a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. Assim, na oralitura dos Congados, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, "um lugar de transferência, ... um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro." (ROBERTS, 1996:86). Os Congados nos testemunham que, assim como não há uma reminiscência total, absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude. Nas genealogias de sua performance, os congadeiros irrigam os pergaminhos da História e nos restituem um sujeito que, clivado de memória, cartografa, com seu corpo negro arlequinado, os muitos matizes da cultura brasileira e dos territórios americanos.

Notas

¹ No léxico próprio dos congadeiros o termo *guarda* ou *terno* designa um grupo específico de dançantes com suas vestes, funções litúrgicas e características próprias. Outras variações da narrativa assim como um estudo mais detalhado sobre os Congados podem ser encontrados no meu livro *Afrogramas da memória, o reinado do rosário no Jatobá* (1997). Cf. também GOMES (1988).

Referências bibliográficas*

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Eduardo Guimarães et alii. São Paulo: Pontes, 1969, v.II.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra*. Porto: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DREWAL, Margaret Thompson. *Yoruba ritual, performers, play, agency*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FU-KIAU, K. K. Bunseki. Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo concept of time. In: ADJAYE Joseph K. (ed). *Time in the black experience*. Westport and London: Greenwood Press, 1994.
- JONES, Eldred D. (ed.). *Orature in African literature today*. Trenton: Africa World Press, 1992. (African Literature Today, v.18)
- GOMES, Núbia Pereira de A. & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: MEC/EDUFJE, 1988.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrogramas da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MORAES FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1979.
- NORA, Pierre. Between memory and history: *Les lieux de mémoire*. In: FABRE, Genevieve and O'MEALLY, Robert (eds). *History and memory in African - American culture*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1994.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do Séc. XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- ROACH, Joseph. Culture and performance in the circum-Atlantic world. In: PARKER, Andrew, SEDGWICK, Eve, (eds). *Performativity and performance*. New York and London: Routledge, 1995.
- ROACH, Joseph. *Cities of the dead: circum - Atlantic performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- ROBERTS, Mary N. and ROBERTS, Allen F. Body memory. Part. 1: Defining the person. In: ROBERTS, Mary N. and ROBERTS, Allen F. (eds). *Memory, Luba art and the making of history*. New York: The Museum for African Art/Munich: Prestel, 1996.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègum na Bahia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory, revised and expanded edition*. New York and London: Routledge, 1994.
- SCHIPPER, Mineke. *Beyond the boundaries: African literature and literary theory*. London: Allison and Bushy, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.
- SOYINKA, Wole. Theatre in African Traditional Cultures: survival patterns. In: HUXLEY, Michael and WITTS, Noel (eds.). *The twentieth-century performance reader*. London: Routledge, 1996.
- TAYLOR, Diana. *Encenando a memória social: Yuyachkani*. Texto editado neste livro, pp.13-45.
- THIONG'O, Ngugi wa. *Writers in politics, a re-engagement with issues of literature and society*. A revise and enlarged edition. Oxford: James Currey/ Nairobi: EAEP/ Ports Mouth: Heineman, 1997.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit, African and African-American art and philosophy*. New York: Vintage Books, 1984.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre, the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

* Todas as traduções para o português das citações publicadas apenas em línguas estrangeiras são de inteira responsabilidade da autora.