

**MANUSCRITOS DE UM CANDOMBEIRO:
MEMÓRIA E PERFORMANCE NOS REGISTROS DO CAPITÃO
DAVID**

Ridalvo Felix de Araujo¹

Resumo: Os registros de Seu David, capitão do Candombe da Lapinha (MG), são palimpsestos tecidos pela grafia do *performer* de uma tradição transmitida pelas narrativas e cantos dançados.² Neles o discurso memorialista se evidencia nas narrativas como mais uma possibilidade de registro acerca dessa expressão afrobrasileira de matriz banto,³ bem como do seu surgimento na tradição do Rosário, em Minas Gerais, e formas de efetivação ritualística.

Palavras-chave: Narrativas orais/escritas. Candombe. Discurso memorialístico. Performance.

Abstract: The records of *Seu David*, candombe captain from Lapinha (MG) are palimpsests weaved by the performer's spelling of a tradition transmitted by narratives and danced chants. In them the memoirist discourse is evident in the narratives as one more possibility of registration on this Afro-Brazilian expression from the Bantu matrix, as well as their appearance in the Rosary tradition in Minas Gerais, and in the ritualistic forms of actualisation.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O presente trabalho, com pesquisa em andamento, está sendo realizado com apoio do CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Email: rivuscrato@yahoo.com.br.

² A expressão cantos dançados se refere às expressões culturais que tradicionalmente cantam e dançam ao mesmo tempo, sendo, portanto, duas linguagens que se completam. Durante os encontros do grupo de tradução de obras que tratam de culturas de tradição oral, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Sônia Queiroz (UFMG), foi encontrada a expressão *don dònkilli* no artigo “Le chant de Kúubi a Kong”, de Jean Derive, em processo de tradução para o português. Segundo o autor francês, este seria um gênero poético dos povos de Kong (a região pesquisada por ele e que está ao nordeste da Costa do Marfim), que une necessariamente o canto e a dança. Procurando uma tradução cujo significado se aproximasse mais do campo semântico de Kong, o grupo resolveu adotar a expressão “cantos dançados” ou “cantos de dançar”.

³ Utilizo a forma *afrobrasileiro* sem hífen, seguindo orientação da pesquisadora Yeda Pessoa de Castro, com a qual estou de acordo. O termo refere-se a uma cultura (ou a um forte segmento da cultura brasileira) e não a uma articulação entre duas culturas – uma africana, outra brasileira (que não existe sem as culturas africanas).

Keywords: Oral / written narratives. Candombe. Memorialistic discourse. Performance.

“E aos sons a palavra do poeta se juntou”⁴

Entender como se revelam as manifestações culturais, sejam elas de cunho sagrado ou profano, localizadas na região Sudeste do Brasil, é adentrar universos que estão entrelaçados por matrizes indígenas, africanas e europeias. A tessitura desses universos simbólicos é configurada por matizes e preceitos representativos na cultura brasileira. Segundo Leda Martins, o termo *encruzilhada* define essa tessitura cultural, enquanto operador conceitual, da seguinte maneira:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos preceitos 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 (MARTINS, 2002, p. 73).

No tocante às tradições provenientes dos povos africanos e ameríndios, em grande parte do nosso país, é perceptível o quanto ainda são marginalizadas. Isso porque ainda é recorrente a estigmatização configurada pelo sistema escravagista de diversas formas de expressões culturais e religiosas e, também, dos grupos e comunidades protagonistas de manifestações e práticas culturais de matriz africana e ameríndia.

Os cantos dançados nas comunidades e grupos de culturas orais estão presentes em várias regiões do Brasil. Quanto a isso é importante considerar, para a perspectiva em que trilham as nossas reflexões, a disseminação cometida aos povos africanos, que resultou na dispersão de famílias, reinados, crenças, culturas e cosmologias diversas. Entretanto, mesmo com todas as formas impostas de exploração e colonização dos povos africanos, as famílias e grupos étnicos dispersados e reagrupados em aglomerados negros, a princípio, diante da pluralidade de sistemas linguísticos existentes, encontraram formas de manter suas expressões culturais, crenças e valores em terras

⁴ NUNES. *Brasil mestiço*. Faixa 7: Brasil mestiço santuário da fé.

alheias. Além disso, conseguiram criar também novos dialetos nas novas realidades em que foram inseridos.

Algumas maneiras de expressão cultural e religiosa, tanto no Brasil quanto nas regiões banto e iorubá africanas, não precisaram da escrita para garantir sua existência e perpetuação para as gerações seguintes. O cotidiano no interior desses grupos socializa espontaneamente, a partir do mais velho aos mais novos, o conhecimento tradicionalmente respeitado nas comunidades. Assim, é que, no dia a dia, a poesia, cantos, danças, narrativas são repassados para os demais.

A forma de transmissão da *poiesis* afrobrasileira, concebendo a partir dessa definição as narrativas mito-poéticas, poemas, contos, cantos e/ou cantos dançados, entre outros, que fazem parte do universo das expressões de matriz africana no Brasil, apresenta como distinção de uso o fato de ser essencialmente oral. A perpetuação do legado de culturas de matriz africana em várias partes do Brasil é garantida pela oralidade por ser esta um mecanismo que garante a perenidade do patrimônio verbal nas tradições, além de ser um complexo fator de demarcação identitária dos grupos. Alguns pesquisadores apontam que, em sociedades africanas, a oralidade é traço distintivo para cada tipo de cultura. O pesquisador francês Jean Derive, por exemplo, em suas publicações a partir de pesquisa de campo realizada na Costa do Marfim, enfatiza a função e importância da oralidade no percurso da existência das expressões culturais:

[...] na África a oralidade é, para além de uma prática, um fundamento essencial da cultura que determina todo um sistema antropológico. Assim percebida, a oralidade não é somente o fato de expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial de consciência identitária. Como tal, a oralidade se opõe à “literatura” que, quanto se observa o conjunto das civilizações, aparece como a outra grande alternativa para a mesma coisa (DERIVE, 2010, p. 7).

Ao longo da trajetória de inserção dos povos africanos no cenário brasileiro, a arte de cantar e narrar garantiu, assim como é prática em grande parte do continente africano, a manutenção de memórias, saberes, cosmologias de vida, valores, crenças e símbolos tecidos nos palimpsestos orais e corporais. Todavia, evitando estabelecer um quadro paradoxal dos

meios existentes para transmissão e continuidade dos conhecimentos, isto é, entre a oralidade e a escrita, podemos encontrar alguns poetas, contadores de histórias, mestres e cantadores que também se apropriam da escrita como forma de garantir outra forma de registro de seus ensinamentos e arte. Além da recorrência ao meio sacralizado que a escrita possui na sociedade ocidental, ela vem sendo utilizada no cerne das culturas de tradição oral pelos mestres e poetas, no caso específico do Brasil, como mais uma forma de preservação da memória e dos temas abordados nos cantos e narrativas.

Antes de apresentarmos algumas passagens narradas pelo capitão David sobre o Candombe, explicitamos, de forma resumida, em que consiste essa tradição. Para isso, recorremos a Edimilson Pereira, que afirma o seguinte acerca dessa expressão afrobrasileira:

[...] um ritual de canto e dança originalmente religiosos, que ocorre em Minas Gerais e se completa com a presença de instrumentos sagrados (três tambores; uma puíta – espécie de cuíca; e um guaiá – chocalho de cipó trançado sobre cabaça, contendo lágrimas de Nossa Senhora ou sementes similares). Os cantos são enigmáticos, construídos segundo uma linguagem simbólica que remete aos mistérios sagrados, além de fazer uma crônica dos acontecimentos em determinados grupos.

A dança consiste em movimentos da pessoa que está conduzindo o canto naquele instante. Não há formação especial dos acompanhantes para indicar uma coreografia coletiva. Vez por outra, dois dançantes contracenam diante dos tambores. Os gestos se tornam circunstanciais dependendo da criatividade do dançante e das evocações do canto, cujas palavras o corpo reduplica ou não. Pode-se dizer mesmo que o candombeiro dança para os tambores, movendo-se em direção a eles, ora aproximando-se, ora recuando; o corpo se contorce em direção ao chão e se eleva, alternadamente – essa é a linha motriz, geral, da dança no Candombe. O ritual é, nesse sentido, uma dança comandada pelos tambores a eles dirigida (PEREIRA, 2005, p. 16-17).

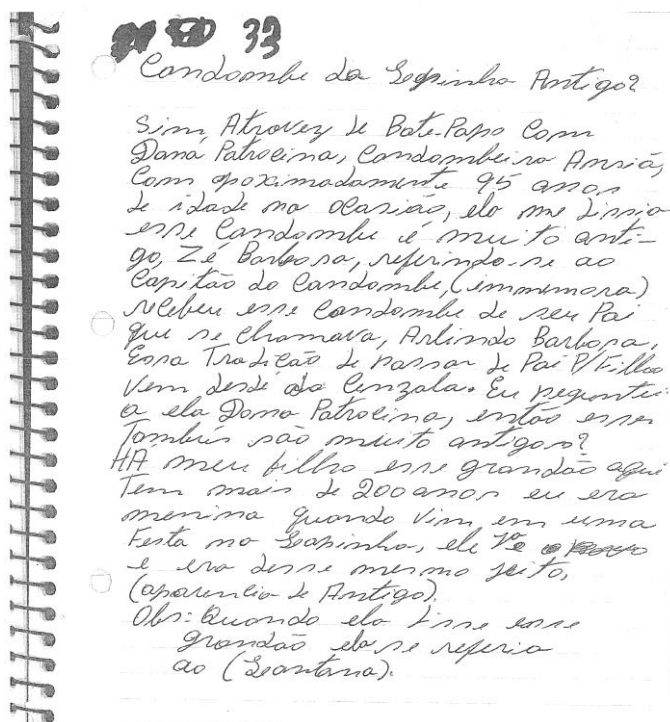
O capitão do Candombe (Figura 1) tem a prática de anotar cantos que já fazem parte da tradição, além das novas composições improvisadas no ato dos diversos rituais que fazem parte da tradição, registra também narrativas sobre o surgimento do Candombe, formação do grupo e seu histórico na comunidade.



FIGURA 1: Capitão David mostrando seus escritos sobre a origem e estrutura do Candombe.
FOTO: Ridalvo Felix.

O exemplo a seguir evidencia como o dirigente do grupo em questão utiliza a escrita para fins de registro memorialístico.⁵ Ele retrata como a escrita vem sendo utilizada como aporte mantenedor de informações importantes para o grupo. Mesmo sendo sempre repassado nas apresentações e rituais concernentes ao Candombe, o texto escrito acaba sendo oralizado, pois nele estão presentes artifícios linguísticos, procedimentos recursivos da poética oral e elementos performativos dos cantos dançados, que tecem uma coloração vocalizada ao registro grafado no papel. Assim, fulguram-se ritmo e melodia dos cantos e narrativas para o que Paul Zumthor denominou de “a linguagem sem voz, que é a escrita” (ZUMTHOR, 2010, p. 8).

⁵ Durante a pesquisa de campo para coleta de cantos e informações sobre a tradição dos cocos dançados no Cariri cearense e candombe mineiro, fomos surpreendidos com anotações, cantos, desenhos e narrativas feitas por mestres e capitães das duas tradições orais. Diante dos propósitos iniciais de análise comparativa dessas expressões do Nordeste e Sudeste brasileiro, sob o corpo de nossa dissertação de mestrado, defendida em fevereiro do corrente ano, intitulada *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco de roda cearense e no candombe mineiro*, deixamos os registros escritos do capitão do candombe para um estudo mais aprofundado no período que compreende a especialização em doutoramento.



Esse registro faz parte do bloco de narrativas que o capitão fez sobre a tradição do Candombe na comunidade de Lapinha, distrito de Lagoa Santa, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte. O capitão David fez uma pesquisa com Dona Patrocina, candombeira de 95 anos, para obter informações raras sobre a origem da tradição e tempo de existência dos instrumentos.

A seguir, a transcrição do manuscrito do capitão David, mantendo sua grafia:

Candombe da Lapinha Antigo?

Sim, através de bate-papo com Dona Patrocina, candombeira ansia, com aproximadamente 95 anos de idade na ocasião, ela me dizia esse candombe é muito antigo, Zé Barbosa, referindo-se ao capitão do candombe (immemora) recebeu esse candombe de seu pai que se chamava, Arlindo Barbosa, essa tradição de passar de pai p/ filho vem desde a cenzala. Eu perguntei a ela Dona Patrocina, então esses também são muito antigos? Há meu filho esse grandão aqui tem mais de 200 anos eu era menina quando vi esse uma festa na Lapinha, ele já é e era desse mesmo jeito, (aparência de antigo).

Obs: Quando ela disse esse grandão ela se referia ao (santana).

A partir da busca registrada por informações colhidas da memória de uma das praticantes mais velhas do Candombe, Dona Patrocina, o capitão David atualiza a memória coletiva do grupo através da experiência vivenciada pela informante e, agora, restituída com o que ele reproduz, narrando enquanto adepto e mantenedor dessa expressão. A recorrência à memória ancestral anela, no ato de sua reconstituição, temporalidades distantes, que convergem em formas distintas, contudo, contínuas no ritmo da prática ritualística do Candombe. Sob essa perspectiva Ecléa Bosi explicita que:

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das apresentações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1979, p. 9).

A função de memorialista e narrador é uma constante indissociável na representação que o capitão David concede a si mesmo. Isso se presentifica na sua disposição em anotar informações precisas por meio da coleta feita com Dona Patrocina, como também pela responsabilidade que ele tem enquanto capitão de Candombe em repassar os conhecimentos aos mais novos. Assim, a importância que a memória individual de Dona Patrocina possui para instituir na comunidade o percurso histórico do Candombe e de instrumentos seculares, como o compartilhamento com os adeptos, configurando a memória coletiva, traz à tona dois conceitos fundamentais para a análise que se segue. O primeiro conceito é o de performance e o outro diz respeito ao narrador tradicional.

De acordo com Richard Schechner performances são produzidas e:

[...] feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamentos podem ser recombinaados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instante diferente (SCHECHNER, 2003, p. 28).

Na palavra narrada e cantada, a convergência entre voz, corpo e instrumento é crucial, e, como signo, às vezes compondo um sistema de linguagem secreta, subverte e transcria códigos que delimitam o acesso a iniciados ou permitidos, garantindo a permanência da tradição. Neste sentido, seria um ato falho pensar que nada se perdeu nas tradições que tem sua organização assentada num sistema escravocrata historicamente adverso às cosmologias, filosofias, valores simbólicos e crenças advindos de outros lugares de origem. As novas codificações performáticas recriadas em contextos diferentes também resultam de perdas, de apagamento, de destituição para garantia de outras.

A performance, dessa forma, pensando na interlocução e registros memorialísticos realizados pelo capitão David com Dona Patrocina, é o ato que evidencia o que outras formas de registro oficial não conseguiram e/ou recusaram dar voz. A interação dialógica, que faz revelar momentos variantes e nunca repetidos, propicia a elocução gestualizada de fatos, sabedorias, valores e crenças que se tecem poeticamente na vocalidade de Dona Patrocina e nos cantos dançados e narrativas do capitão.

A ação do capitão David em ouvir e registrar como se procedeu a origem dos Reinados negros e do Candombe naquela região, bem como aspectos singulares dos instrumentos, conduz a uma explanação do que seja resumidamente o narrador tradicional. Uma vez que é perceptível tanto em Dona Patrocina como no capitão David especificidades que Walter Benjamim aponta como sendo características desse tipo de narrador, poderíamos sinalizar baseado nesse autor que o capitão entende e escreve da seguinte maneira:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos (BENJAMIM, 1994, p. 198).

Nos atos de performances, o capitão não desvincula o que ouviu de Dona Patrocina com a sua própria experiência e a de seus ouvintes. Ou seja, o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIM, 1994, p. 201). As condutas que caracterizam esse narrador primário são visualizadas na passagem acima e destacadas quando o capitão David recorre a uma mais velha, com ênfase na sua maneira de registro acerca do que ouviu. O capitão grafa a narrativa com frases longas, interjeições e diálogos assimilados por um narrador constituído pela cadeia de transmissão notadamente oral. A matéria prima do capitão denota que sua apropriação da memória se configura em narrativas que parecem não findar jamais. Dessa forma, o capitão intercala nos seus escritos aspectos estilísticos da oralidade que se anelam com normas da escrita sem que ocorra uma distensão hierárquica entre a oralidade e a escrita.

Os negros eram obrigados a praticar a religião católica (rezarem e cultuarem os santos do catolicismo), mas só nas cenzalas, eles eram proibidos de entrar na igreja, N^a Senhora intercede em favor dos Negros, aparecendo nas águas na praia do Mar, com o propósito de que só sairia das águas e iria para a igreja quando viesse o grupo mais humilde estes seriam os candombeiros assim ela procedeu, a sociedade o padre e senhores de escravos tomando conhecimento do fato trataram logo de providenciar para busca-la para a igreja. Organizaram e foram ao local, foi ela convidada pelo padre para acompanhá-lo mas ela ficou imóvel. Então o padre celebrou uma missa, mas não adiantou ela permaneceu quieta. Entam resolveram tentar outra maneira. Fizeram a tentativa com Banda, guardas de Congo e todos os grupos e guardas, a guarda de Moçambique foi a última a fazer sua tentativa, tudo sem sucesso. Esgotado todas as tentativas foi chamado o Candombe, os candombeiros inspirados por N^a Senhora, fizeram mais três instrumentos e foram ao local. Chegando lá pediram permissão ao Rei de Congo este permitiu. Os candombeiro se ajoelharam Rezaram. O responsável pelo grupo (capitão) disse as primeiras palavras para N^a Senhora. Hó Minha Mãe vamos para a igreja aqui a senhora não pode ficar a senhora não pode Moia. Naquele momento. N^a responde, como que sou sua mãe, você me conhece, Eu não tenho Nome, nem sou Batizada. Ela queria um nome, para que com este nome ela fosse a Mãe e Protetora dos Negros e Todos os simples e humildes.

O capitão responde eu não tenho essa capacidade e nem poder para batizar a senhora, mas se me permitir eu posso dá-la um nome. Ela disse pode me batizar eu lhe dou esse poder. O Capitão do Candombe a Batizou de Nossa Senhora do Rosário. Ela veio caminhando sobre as águas chegando até a eles tocou com a mão em cada tambú Abençoando-os e Transformando-os em sagrados. Entam foi formado a procissão. O Candombe recuou e pediu para a guarda que estava mais perto, que puchasse coroa no casso era o Moçambique. O trono coroado de todas as guardas se posicionou atrás de Nossa Senhora do Rusaro protegendo-a o Candombe se posicionou atrás do trono coroado protegendo-o e multidão atrás do Candombe. Chegando na igreja o Candombe e trono coroado levam Nossa Senhora do Rusário até ao altar, a partir daí os Negros tiveram permissão para entrar na igreja.

Considerando a narrativa estruturante de fundação dos Reinados negros, e conseqüentemente do Candombe, percebemos que os significados preservados são mantidos por regras e costumes concernentes a cada grupo. O tema e linguagens simbólicas recorrentes na narrativa, e nos cantos que nesse ensaio não são objetos de nossa exposição, se refazem na tradição entre as gerações, no espaço demarcado pelos rituais da religião, do trabalho e

no cotidiano das pessoas. A esse processo se adicionam novos sentidos da dinâmica espacial e temporal do contexto sócio-histórico e cultural que passam a serem motivos poéticos para o grupo. A relação que sobrevive nas culturas de comunidades tradicionais afrobrasileiras entre os antigos e os atuais é mantida pelos valores simbólicos e signos estético-filosóficos performados nas narrativas e nos versos.

A escrita do capitão David, considerando aqui os meneios de transcrição poética, que realizado no ato da escrita da narrativa, converge em atribuições recursivamente de ordem oral e coletiva. No caso acima, são evidentes as composições de orações e períodos alongados pela tessitura de uma tradição notadamente oral. A textualidade e os traços que sob ela incidem transparecem a vocalidade e os trejeitos de um narrador/performer. A esse respeito Walter Benjamin assegura:

[...] a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (BENJAMIM, 1994, p. 221).

O memorialista David continua destrinchando sem qualquer roteiro que normatize o seu pensamento, as memórias de um grupo que se mantém vivo. Na ramificação das frases e passagens o corpo do narrador marca o ritmo suscitado pela sonoridade da voz, acompanhada das ancestrais grafias oriundas da dança e força dos mais velhos. As narrativas transmitidas oralmente, e, no caso do capitão, também de forma escrita, reagrupam conhecimentos tecidos pelos arranjos semântico e semiótico modulados pelos Reinados e comunidades negras.

As repetições de frases e expressões emolduram uma narrativa que se reproduz com a energia do verbo na sua instância oral – quer seja falado ou cantado. Os subsídios de ligação (*e* e *mas*) são propagados no texto como colunas que sustentam a continuidade do que é específico da cultura oral. O efeito provocado no leitor/ouvinte é de que a história não vai se acabar. A ritmicidade que se transpõe pelo grafite do *performer* revela que a escrita consegue abarcar, e o narrador impetrar na inscrição do texto escrito os traços da narrativa oral. A tática dessa observação, que mantém ritmo e melodia contínuas e sonorizadas pelo transcorrer do que é narrado/performado, pode

ser encontrada na seguinte passagem: “Hó Minha Mãe vamos para a igreja aqui a senhora não pode ficar a senhora não pode Moia”.

No Candombe, a performance assume, através do resgate do mito fundador, a função de provocar nas práticas e movimentos da tradição cantada e dançada ressignificações advindas da posse da memória restaurada do coletivo para o pessoal, e depois repassada para o grupo novamente. Na vocalidade do capitão do Candombe se reinscreve aquela memória enunciada e vivida pelo performer/capitão com Dona Patrocina. Portanto, através da escritura como artefato disseminador dessa memória coletiva, é possível um acesso ao conhecimento ritualmente transmitido àqueles, que se encontram em processo de iniciação. A grafia do capitão – ao presentificar o mito fundador do Candombe nas suas memórias –, desvela que a narrativa mito-poética assume funções específicas como explicação descritiva, reprodução do acontecido e atualização da tradição.

A inserção nas memórias do capitão David permitida através da textualidade escrita e midiática, propõe a constatação das variedades que a narrativa fundacional ganha na medida em que a performance também varia. Contudo, como já foi ressaltado anteriormente, não é nosso propósito estabelecer um paradoxo entre oralidade e escrita, mas pontuar a textualidade oral que o narrador tradicional consegue demarcar ao escrever as memórias do Candombe.

O capitão David, ao mesmo tempo em que tem que lembrar para escrever, não se desfaz da capacidade de conferir aos seus escritos a vivacidade e ritmo que é inerente à oralidade. Desta forma, o capitão ritualiza a dinâmica de presentificação das memórias transmitidas por Dona Patrocina também. As memórias que o capitão David tecem resultam de uma rede de representações aneladas com o passar dos tempos à significações contextuais que a narrativa foi abarcando. Sob essa ótica, ousamos indicar que a memória do capitão David é trabalho, pois como bem afirma Ecléa Bosi:

Na maior parte das vezes, lembrar, não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de

representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1979, p. 17).

O trabalho realizado pela memória do capitão, que se manifesta através da escrita ou pela oralidade, evidencia elementos que definem a estrutura de signos da narrativa fundacional acerca da Tradição do Rosário com base no protagonismo do Candombe, apesar das variações que ocorrem tanto durante a transmissão oral como na transcrição da versão apreendida pelo capitão. Na enunciação oral, bem como aquela grafada nos cadernos do capitão, três elementos insistem em se manter na composição dos enunciados: condição escravagista sobre o negro, mudança de situação a partir da retirada da santa das águas e instauração de um outro poder e sistema de relações entre os negros e seus opressores (MARTINS, 1997, p. 11). Essas características apontam uma forma que existe de estruturação da narrativa tanto na oralidade e na escrita, apesar de serem distintas na maneira de organizar os fatos, que o narrador consegue mantê-la. Indiferente ao meio que se usa para transmitir os ensinamentos, ícones e símbolos transmitidos por Dona Patrocina e outros capitães/narradores, o capitão projeta em suas performances a reatualização dos saberes míticos e sagrados que imprimem a cosmologia africana e subvertem as relações de oposição sob o arcabouço da narrativa.

No Candombe, o aparecimento e desaparecimento da santa é um dos elementos estruturantes, pois comprova a fundação das tradições afro-negras que cerceiam as comunidades e seus Reinados no estado mineiro, bem como se procedem variantes noutras partes do país. A santa retirada ao som dos tambores que sobre um deles se posiciona representa como os valores cognitivos de culto aos antepassados se reconfiguraram na imagem de uma entidade católica, que a princípio não tinha nome, como certifica a versão do capitão, e que permanecem até hoje.

“Vô pedi vossa licença/ Pois temos que’ir embora”⁷

O diálogo entre o texto oral e escrito ultrapassa os obstáculos que este último impõe ao primeiro diante do cânone sobre o literário e escrito

⁷ Verso de canto proferido pelo capitão David no dia da procissão de Nossa Senhora do Rosário na comunidade da Lapinha (MG), em 16 set. 2012.

institucionalizado no cenário acadêmico. Sob essa perspectiva, esse ensaio inicial sobre a pesquisa que se segue tratou do poético e literário a partir dos mecanismos de transmissão e formas de manutenção dos seus repertórios no discurso oral e escrito.

Para isso, a tradição do Candombe foi vista como fonte de saber incidindo na afirmação já feita por Leda Martins, quando ratifica “que não existem culturas ágrafas”. A pesquisadora corrobora sua assertiva a partir do que Pierre Nora explicita sobre os mecanismos, oficialmente estabelecidos, para expressão dos conhecimentos em diferentes sociedades. Ao parafrasear Nora, Martins nos elucida que:

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 (MARTINS, 2002, p. 88).

Seguindo essa linha de raciocínio, um operador conceitual cunhado por Martins, com base nos meios escolhidos por civilizações afro-negras milenares e comunidades constituídas por matrizes africanas, o termo *oralitura* converge para si todos os aportes fulgurados na performance oral, inscrevendo no e pelo corpo formas singulares de visão de mundo, de significação do real, de relação com os antepassados e de organizar social. Dessa forma, procuramos ressaltar o valor da poética de tradições orais, na maioria das vezes colocado à margem da cultura da letra como ratifica Luis da Câmara Cascudo.

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua Antigüidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato (CASCUDO, 1984, p. 27).

Referências

- BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ____ *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. In: ____ *Memória e sociedade: lembranças de velho*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- BRANDÃO, Vanessa Ribeiro. Performance como ressignificação do mito. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio Alexandre; BARBOSA, Tereza Virgínea Ribeiro (Orgs.). *Mito e performance*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASTRO, Yeda Pessoa. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Trad. Neide Freitas; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 7-26. (Cadernos Viva Voz)
- FINNEGAN, Ruth. Drum language and literature. In: *Oral literature in Africa*. London and New York: Oxford University Press, 1970. p. 481-499.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe*. Juiz de Fora/Belo Horizonte: Funalfa Edições/ Mazza Edições, 2005.
- QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. Trad. Dandara. *Estudos da Performance*, Rio de Janeiro, Unirio, v.11, n.12, p. 25-50, 2003.
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p.97-116.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia, Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, leitura, recepção*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

CD's sonoros

A BARCA. *Trilha, Toada e Trupé*. São Paulo: Petrobrás, 2006. (Projeto Turista Aprendiz).

NUNES, Clara. *Brasil mestiço*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.