

# *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*

Leda Martins  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Entre silêncio e som  
riem tambores e sombras.  
Os meninos criaram memória  
Antes de criar cabelos.  
(Edimilson de Almeida Pereira)

Partir de uma palavra  
Partir numa palavra.  
Texto, lugar do encontro.  
(Rui Duarte)

Observando-se o belo programa deste evento, nota-se o reiterado uso do significativo memória, orquestrado em um de seus lugares de reconhecimento, a escrita. Este texto lhes é oferecido como um convite para pensarmos a memória em um de seus outros ambientes, nos quais também se inscreve, se grafa e se postula: a voz e o corpo, desenhados nos âmbitos das performances da oralidade e das praticas rituais.

Na literatura escrita no Brasil predomina a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica européia. Mesmo os discursos que se alçaram como fundadores da

nacionalidade literária brasileira, no século dezenove, tinham na série e dicção literárias ocidentais sua âncora e base de criação literária. A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas. Bastide já isto antes observara. Risério o reitera:

Quando os europeus principiaram a produzir textos no território hoje brasileiro, os indígenas já vinham, há tempos, produzindo os seus. E assim como os europeus transportaram para cá um dilatado e fecundo repertório textual, também os africanos, engajados à força no maior processo migratório de toda a história da humanidade, conduziram suas formas verbais criativas ao outro lado do Atlântico. Logo, ao se voltar pioneiramente para a história do texto criativo em nossa extensão geográfica, o romantismo deveria se defrontar, em tese, com os conjuntos formados por textos ameríndios e textos africanos. Em tese. De fato, não foi bem isto o que aconteceu.(...) O texto criativo africano foi ladeado ou ignorado, invariavelmente, naquele nosso ambiente. (...) Dito de outro modo, palavras negras passaram em brancas nuvens. (1993, p.69-70).

Nessa ordem, o domínio da escrita torna-se metáfora de uma idéia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes. E somos férteis em nossos recursos de resguardo dessa memória: os nossos livros, arquivos, bibliotecas, monumentos, parques temáticos e, mais recentemente, os avanços tecnológicos, como hardwares e softwares cada vez mais sofisticados. Mnemosyne, a musa das lembranças, certamente com isso se inquieta, pois na narrativa mítica, todo o saber que se quer reminiscência não pode prescindir de Lesmosyne, o esquecimento, esquecimento este que se inscreve em toda grafia, em todo traço que, como significante, traz em si mesmo as lacunas e rasuras do próprio saber. Nessa perspectiva o graphen grego é muito mais expansivo e inclusivo do que as seculares seleções semânticas, eleitas pelo Ocidente, nos fazem crer, pois os locais de memória não se restringem, na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas à que o corpo, como portal de alteridades, dionisicamente nos remete.

Nos voltejos das etimologias, tentemos uma outra aproximação. Em umas das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar,

que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance. Mas o que é performance?

Pelos vários prismas mesmo de seu uso conceitual e metodológico, pelo alcance e quiçá amplitude desmesurada, o termo performance, conforme Richard Schechner (1988:vi), é inclusivo, podendo a performance ser abordada tanto quanto um leque (ou ventilador) quanto como uma rede. Como um leque inclui por aderência modal ritos, performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, processos do fazer artístico, assim como, dentre outras práticas, performances de grande magnitude. No leque, todas essas práticas, com seus modos próprios e convenções específicas, estão dispostos como ambientes não hierarquizados, numa paisagem horizontalínea, processando-se como um continuum. Pensado como rede, em um outro desenho e visada epistemológica, esse sistema organiza-se mais dinamicamente, não mais pelas relações de disposição no continuum, mas sobretudo pelas interações ali processadas.

A teoria de Schechner, que abraça e tem por objeto tanto as performances teatrais experimentais (no sentido estrito da ação teatral), quanto as cerimônias litúrgicas de culturas predominantemente ritualísticas, desenvolve-se na liminaridade mesma das relações entre a prática teatral e a Antropologia. Daí o seu alcance e as possibilidades ímpares que nos oferece em termos macroscópicos para pensarmos os âmbitos das teorias da performance e as adjunções temáticas, conceituais e metodológicas que daí derivam. Nesse viés, o termo performance se acomoda quer no âmbito, por exemplo, do teatro ou das narrativas orais, quanto escapa a uma colagem sinonímica com os termos representação e encenação já também inflacionados e saturados semanticamente. Todas essas práticas, no entanto, ostensivamente revelam o que Schechner denomina de *estruturas profundas* que os conectam performaticamente, por modulações ou qualidades (repetitividade, provisoriedade, incompletude, transitoriedade, modos de duração e de consignação do espaço, etc.), pelas técnicas e procedimentos; pelas relações entre os performers e sua audiência, real ou virtual; pela inclusão ou exclusão de atividades pré e pós performance que, em muitas práticas, constituem a própria performance; pelos seus efeitos imediatos e/ou extensivos, em termos históricos, culturais e sociais.

Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo. As práticas performáticas não se confundem com a experiência ordinária, são sempre provisórias e inaugurais, mesmo quando se sustentam em modos e métodos de transmissão profundamente enraizados e tradicionais; sempre se apóiam em

convenções, estilos e molduras espaciais e temporais, ainda que escorregadias (por exemplo, a constituição e designação do espaço, seja ele o edifício-teatro, a rua, um beco, a praça pública, a igreja, um auditório; ou ainda a modulação da duração temporal em horas, dias, anos). Pensar, pois, uma poética da performance exigiria de nós considerar não apenas o modo, o escopo, o tamanho e a duração da performance, como também seu deslocamento e “extensão através das fronteiras culturais e sua penetração nos mais profundos estratos da experiência histórica, pessoal e neurológica” humana (Idem, p.283).

Esse modo inclusivo de se pensar a performance, tanto como uma qualidade contingente e um atributo de algumas práticas artísticas e culturais, assim como um possível sistema de universais que encontra seus modos e convenções particulares culturalmente, não encontra uma fácil definição, sendo o termo utilizado por Schechner (1988, p.95) na acepção de *restored behavior conditioned/permeated by play* ou *twice-behaved behavior*, ou seja, como dupla repetição de uma ação já repetida, repetição provisória, sempre sujeita à revisão, sempre passível de reinvenção; repetição que nunca se oferece da mesma maneira, mesmo quando sustentada pela constância da transmissão.

Explorando a rica arqueologia do termo e as relações entre performance e memória, corpo e conhecimento, Joseph Roach propõe-se pensar as genealogias da performance através de três princípios básicos: imaginação cinética, vórtices de ação (hábitos) e transmissão deslocada:

As genealogias da performance apóiam-se na concepção dos movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados, memorados pelo corpo, movimentos residuais retidos implicitamente em imagens ou palavras (ou no silêncio entre elas), movimentos imaginários fabulados pela mente, não anteriores à linguagem, mas constitutivos da linguagem, um ensaio psíquico para ações físicas retiradas do repertório que a cultura provê. (1996, p.26)

É dentre desse amplo espectro epistemológico que venho atualmente desenvolvendo minhas pesquisas, que têm por objeto a performance e as cenas rituais, por meio das quais penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de vária ordem. Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos

permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas. Nessa perspectiva e sentido, como afirma ainda Roach, “as performances revelam o que os textos escondem”. Afinal, 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.

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico, e carece de uma escuta atenciosa, pois nos remete a toda uma poieses da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais. O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros de composição textual; nos métodos e processos de resguardo e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nas quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve. Dentre esse repertório formal e processual, Antônio Risério destaca os orikis, forma poética nagô-iorubá, como uma das muitas artes da palavra transplantadas de África:

O oriki nasce no interior da rica malha de jogos verbais, de *ludi linguae*, que se enrama no cotidiano iorubá. (...) A expansão de uma célula verbal é fenômeno comum no mundo dos textos. Jolles fala de provérbios que se expandem até se converterem em longos poemas proverbiais. Coisa semelhante se passaria entre o oriki-nome e o oriki-poema, com o nome atributivo se expandindo verbalmente em direção ideal à constituição de um corpo sígnico claramente percebido e definido como ‘poético’.(...) Na verdade, a expressão

'oriki' designa nomes, epítetos, poemas. Cobre portanto de uma ponta a outra o espectro da criação oral em plano poético. (1996, p.35)

No oriki-poema, por exemplo, Risério observa a expansão de uma célula temática mínima que se desdobra e se expande, "agregando outras unidades que a ela se vinculam por laços de parentesco lingüístico, ou por afinidades sintáticas"; "o giro hiperbólico da palavra"; as imagens "amplas, coruscantes e contundentes"; o insólito das metáforas, a nomenclatura encadeada "de uma série de sintagmas que, dispostos em seqüência ou justapostos, atualizam um paradigma do excesso", configurando a fisionomia do objeto recriado; a técnica de encaixes e o jogo de intertextualidades descentradas, aspectos que, em síntese, fazem do oriki uma "fanomelopéia intertextual".

Na paisagem textual de reminiscência banto, outras formas poéticas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a memória das diásporas africanas no Brasil, como também a inscrevem, como resposos, nas técnicas e performances de muitos gêneros narrativos, nas treliças da enunciação criativa da palavra e dos jogos poéticos de linguagem, transcriando a memória de muitos saberes, de outras dicções e fraseados, de outras nervuras poéticas, assim manifestos e vibrantes nesse belíssimo cântico, performado em variados timbres vocais e rítmicos, nos rituais dos Congados:

Zum, zum zum  
Lá no meio do mar  
Zum, zum, zum  
Lá no meio do mar

É o canto da sereia  
Que me faz 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  
Lá no meio do mar  
Zum, zum, zum  
Lá no meio do mar

É o canto da sereia  
E seus prantos muito mais  
Naquele mar profundo  
Adeus, minas gerais.

Ajudai-me, rainha do mar...  
(Cântico dos Congados Mineiros)

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, p. 342), sob condições adversas as formas culturais se transformam para garantir a sua sobrevivência. Ou como argumenta Roach (1996, p. 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”.

A cultura negra também é, epistemologicamente, 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 sígnico, interações e interseções, utilizo-me do termo **encruzilhada** como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos 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 mediações entre sistemas e instâncias de conhecimento 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 (cf. MARTINS, 1997, p. 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 voltejos das linguagens, nos ritos e em muitas outras práticas performáticas que instauram. Nesse ambiente de reminiscências, os Congados e Reinados negros, por exemplo, merecem uma especial atenção. Para além de todo um aparato representacional do sagrado que as cerimônias litúrgicas dos Congados restauram (por mim já revisitados no livro **Afrografias da memória**, 1997), há que se enfatizar nas performances dos Congados toda uma plêiade de procedimentos mnemônicos e de técnicas estilísticas por meio das quais alguns dos mais caros princípios filosóficos africanos são reprocessados e inscritos na formação etno-cultural brasileira, como veículos de civilização, verdadeiros, dentre eles os princípios da ancestralidade, ou seja, de celebração dos antepassados e o de uma concepção alterna e alternativa do tempo.

Os Congados, ou Reinados, são um sistema religioso alterno que se institui no âmbito mesmo da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristão e os 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 religação 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, p. 109) como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal, portam valores estéticos e cognitivos, transcritos 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 contados 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 senhor 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 três tambores com os troncos das árvores, os candombes sagrados, e os recobriram com folhas de inhame. Reuniram o grupo e, cantando e dançando, entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de fortes timbres africanos, cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até à capela, onde todos, negros e brancos, 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 guardas<sup>1</sup> 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 saíotes, 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. O terno de Moçambique, que mais se aproxima do som original dos candombes, recobre-se, geralmente, de saíotes azuis, brancos ou rosa por sobre a roupa toda branca, turbantes nas cabeças, *gungas* (guizos) nos tornozelos, portando 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.

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 elementos 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 evoca 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 reposseção 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 performance 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 aí imbricadas. 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 resignificação 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, p. 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, p. 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.

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, em vários de seus atributos, dentre eles a voz, numa refinada estilização estética e artesanal. O universo de cognição expresso nos rituais dos Congados transcria, nas Américas, estilos artísticos africanos, modos de vivência e de pertencimento, uma percepção e compreensão do cosmos diferenciadas, assim como uma singular reflexão sobre o sagrado que transcende os idiomas metafísicos ocidentais. Um conhecimento, enfim, veiculado pela palavra proferida e cantada, e pela música, coreografada na dança. Segundo o filósofo Fu-Kiau Bunseki, a África é o *continente dançante*, na medida em que a música e a dança permeiam toda e qualquer atividade, sendo uma forma de inscrição e transmissão de conhecimentos e valores. Todo som, todo gesto, em África, significam, o que faz Robert Farris Thompson afirmar que a “África introduz uma diferente história da arte - a história de uma arte dançante” (1979, xii).

No âmbito da performance dos Congados, por exemplo, 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, p. 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 reterritorialização de uma complexa pletora de conhecimentos, dentre eles uma instigante concepção de cronos, o tempo. No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosófica e metafísica africanas, a da **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, p. 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 Ngugi wa Thiong'o (1997, p. 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 engendraremos 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, p. 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, transcrita de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmos e da continuidade da existência, também presentes nas coreografias dos Congos. 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, p. 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 ancestres 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, p. 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. Segundo Sodré (1998, p. 67), junto “com as palavras, junto com o som, deve dar-se a presença concreta de um corpo humano, capaz de falar e ouvir, dar e receber, num movimento sempre reversível”. Assim, “cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração - é sentir a vida sem deixar de nela inscrever a morte” (p.23); sendo o próprio ritmo o movimento “do impulso que leva o corpo a garimpar a falta” (p.68).

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 espirada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos 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, p. 85-86). Pelo contrário. O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do que curvilinearmente 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 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 termo 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 significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (cf. MARTINS, 1997, p. 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. Como já grifamos, em uma das línguas bantu 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 nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas.

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. 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 nas 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 de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, 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, repetir transcriando, revisando e representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (ROACH, 1995, p. 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, p.86).

Conta-se que, há muito tempo atrás, escravos africanos nas Américas desenhavam, no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens de certos pássaros, cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, suas paragens nas longínguas paisagens americanas. Nas formas



poéticas que nos sustentam, em resposta aos gestos da ancestralidade podemos ecoar o poeta angolano Rui Duarte:

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

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. Afinal, a numinosidade da voz, como alethéa, aparição, e o corpo, domus dos saberes, confirmam ao olhar e aos ouvidos os cursos dos sons, dos gestos, trazendo consigo os seres e os âmbitos em que são, recriando uma outra arkhé, um outro axé, espelho de um outro logos. Como fala o poeta Edimilson (1996):

#### Família Lugar

Um rio não divide  
duas margens.  
O que se planta nos lados  
é que o separa.

.....

Para um devoto  
tudo é muitas coisas.  
Uma ravina de águas  
que envolve  
vivos e mortos.

.....

Estamos nós, os Bianos,  
de enigma resolvido.  
A lagoa onde somos  
tem idéias de rio.

Aqui e lá são peças  
dos olhos em movimento.  
Como são na diferença  
os mesmos Deus  
e Zambiapungo.

A textualidade afro-brasileira e as performances da oralidade nos oferecem um amplo feixe de possibilidades de percepção, caligrafando a história e a memória dos afrodescendentes. Essa memória do conhecimento grafa-se, também, como aletria, nas pautas do papel e do corpo. Um saber que se borda pela fina lâmina da palavra ou no delicado gesto. Littera e litura. Gravuras da letra, do corpo e da voz.

## Notas

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

<sup>1</sup> 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 *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo e Belo Horizonte: Perspectiva e Mazza Edições, 1997. Cf. também Gomes, 1988.

## Referências bibliográficas\*

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Eduardo Guimarães et alii. São Paulo: Pontes, 1989, v.II.

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.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NORA, Pierre. Between memory and history: *Les lieux de memoire*. In: FABRE, Genevieve; 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.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Nós, os Bianos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

- 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., ROBERTS, Allen F. *Body memory. Part. 1: Defining the person*. In: ROBERTS, Mary N., ROBERTS, Allen F. (Eds). **Memory, Luba art and the making of history**. New York: The Mueum 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.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOYINKA, Wole. *Theatre in African traditional cultures: survival patterns*. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (Eds.). **The twentieth - century performance reader**. London: Routledge, 1996.
- THIONG'O, Ngugi wa. **Writers in politics, a re-engagement with issues of literature and society**. A revised 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 philisophy**. New York: Vintage Books, 1984.
- THOMPSON, Robert Farris. **African art in motion: icon and act**. Los Angeles: University of California Press, 1979.
- 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.