Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Sociais

Departamento de Antropologia

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

DO TEMPO DA SUSSA AO TEMPO DO FORRÓ,

MÚSICA, FESTA E MEMÓRIA ENTRE OS KALUNGA DE TERESINA DE GOIÁS.

Thaís Teixeira de Siqueira

Brasília

2006

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Sociais

Departamento de Antropologia

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

DO TEMPO DA SUSSA AO TEMPO DO FORRÓ,

MÚSICA, FESTA E MEMÓRIA ENTRE OS KALUNGA DE TERESINA DE GOIÁS.

Thaís Teixeira de Siqueira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, para obtenção do título de mestre.

Orientador:

Prof. José Jorge de Carvalho

Brasília

2006

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS **4**

RESUMO **6**

ABSTRACT **7**

INTRODUÇÃO **9**

CAPÍTULO 1 – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA **18**

QUILOMBOS E REMANESCENTES DE QUILOMBOS 18
PEQUENO HISTÓRICO E OS ESTUDOS SOBRE OS KALUNGA 22

CAPÍTULO 2- MEMÓRIA E SITUAÇÃO SOCIAL **27**

A GRILAGEM DA TERRA E OS PROBLEMAS FUNDIÁRIOS 29
A ENTRADA DE RECURSOS EXTERNOS E A 'CRISE' NAS RELAÇÕES DE GÊNERO 36
DA ESCRAVIDÃO AOS TEMPOS ATUAIS: MEMÓRIA, ETNICIDADE E RACIALIDADE 41
DO CONTROLE DOS CONTATOS À 'ENTRADA NO MUNDO DA CIDADE': A ESTRADA COMO UM MARCO PARA A COMUNIDADE 47
A INFLUÊNCIA DESSAS TRANSFORMAÇÕES NAS MANIFESTAÇÕES FESTIVAS E MUSICAIS 49

CAPÍTULO 3 - AS FESTAS **53**

A ROMARIA DE NOSSA SENHORA APARECIDA 54
O IMPÉRIO 59
A FOLIA 64
A FOLIA DE REIS 69
OS CANTOS DA FOLIA 72
AS LADAINHAS E REZAS 75

CAPÍTULO 4 – BASES DISCURSIVAS PARA UMA ETNOGRAFIA DA MÚSICA **81**

OS GÊNEROS MUSICAIS 84
OS GÊNEROS MUSICAIS AFRO-BRASILEIROS 88
A SUSSA 93
CANTIGAS DE SUSSA 106
A RONDA 116
A VALSA 118
AS CANTIGAS 121
A CURRALEIRA 123
O FORRÓ 126

NOTAS CONCLUSIVAS **129**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **131**

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas da Comunidade Kalunga que receberam-me tão generosamente em suas casas. Pessoas que têm uma grande capacidade de se dar aos outros, pois acolheram-me, auxiliaram-me, guiaram-me e compartilharam comigo histórias tão caras a elas. À D. Sinésia dos Santos e ao seu filho Juraci Moreira dos santos, que me hospedaram e trataram-me como se fosse alguém da família. Aos outros filhos de D. Sinésia e aos seus netos que também ofereceram-me muito carinho. A todas as mulheres que entrevistei, principalmente Benedita Deltrudes Moreira, Maria Pereira, D. Lionídia, D. Inocência, que compartilharam comigo uma riqueza incomensurável. À Esterina Fernandes de Castro que também recebeu-me e facilitou meu trabalho.

Agradeço ao meu orientador Prof. José Jorge de Carvalho que pensou comigo toda esta dissertação. Ao mesmo tempo em que me dava liberdade para escrever, fazia intervenções importantes, ajudando a direcionar o trabalho. Orgulho-me de tê-lo como orientador e nutro por ele respeito e admiração sinceros.

Agradeço aos professores do departamento de antropologia. Principalmente à Profª. Rita Laura Segato, ao Prof. Steven Graint Baines, ao Prof. Luís Ferreira e ao Prof. Roque de Barros Laraia, que tanto contribuíram para minha formação acadêmica, sempre dispostos a dialogar e a compartilhar seus conhecimentos. Ao Prof. Terry Argekop, o primeiro a me mostrar o universo fantástico da etnomusicologia. Aos Profs. Luís Ferreira e Ilka Boaventura Leite pela disponibilidade para participar desta banca e dar valiosas contribuições a este trabalho.

Aos colegas do mestrado e do doutorado, e da katacumba, com quem troquei muitos livros e idéias. Principalmente Carlos Alexandre, Iara, Luana, Luís, Márcia, Odilon, Homero, Carolina e Leonardo. Aos amigos e amigas Giovana, Marcus Vinícius, Edith, Waleska, Daniela, Antônio Neto, Janaína, Bebel, Márcia, Juliano, Carol, Caetano,

Fernando, Irenilda e Silvia que direta ou indiretamente contribuíram muito. Ao Adriano por toda compreensão, carinho e amor.

Ao Eurípedes e minha mãe Ângela que fizeram a revisão ortográfica do texto.

À Rosa e à Adriana, secretárias do departamento, muito mais que competentes, muito prestativas, tolerantes e amigas.

À CAPES que foi fundamental para conclusão deste trabalho, disponibilizando minha bolsa de estudos por mais de um ano.

Finalmente a toda minha família, tios, tias, primos e meu cunhado Júlio. À minha vó, quem eu amo e que torce e reza muito por mim. À minha irmã Tatiana, minha sobrinha Júlia e meu irmão João Bosco, que são muito importantes pra mim. Minha mãe Ângela, a melhor mãe e amiga que pode existir. A meu pai Carlos, *in memoriam*, dedico este trabalho; ele também é fruto de seu sonho.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado baseou-se em trabalho de campo realizado na Comunidade Kalunga, especificamente nas localidades que se encontram no município de Teresina de Goiás: Ema, Limoeiro, Ribeirão, Diadema e Jataroba. O território kalunga está localizado no nordeste do estado de Goiás e formou-se a partir do século XVIII com a migração de negros escravos ou ex-escravos para a região. Analiso os contextos festivos e musicais sob a luz de recentes transformações ocorridas na comunidade. O foco de minhas reflexões é na memória, principalmente das mulheres das gerações mais velhas. Investigo os diversos aspectos da comunidade e as transformações ocorridas recentemente, relacionando-os com os contextos festivos e musicais, e suas respectivas transformações.

PALAVRAS-CHAVE: remanescentes de quilombos, memória, festa, música, transformações, etnomusicologia.

ABSTRACT

This master´s degree paper is based on the field work about Kalunga Comunity, in the localities found in the munipality of Teresina de Goiás, in the centre of Brazil. These areas are: Ema, Limoeiro, Ribeirão, Diadema and Jataroba. Kalungas's territory in located in the northeast of Goiás and has been constituted since the XVIII century, when black slaves or ex-slaves migrated to the region. I analise the context of festivities and music under the recent transformation occured in the community. My focus is the memory, specialy old women memories. I investigate different aspects of the community and the changes that have been occured recently, linking them to the musical and festive contexts, as well as to their respective transformation.

KEY WORDS: remanescentes de quilombos, memory, party, music, transformation, ethnomusicology.

A experiência da tradição histórica vai fundamentalmente além do que nela se pode investigar. Ela não pode ser simplesmente classificada como verdadeira ou falsa, no sentido determinado pela crítica histórica; transmite sempre a verdade da qual devemos tirar proveito. (...) A presente investigação acredita estar a serviço de uma evidência que, em nosso tempo inundado de rápidas transformações ameaça ser obscurecida. Aquilo que se transforma chama muito mais a atenção de que aquilo que continua como sempre foi. (...) Assim, as perspectivas que resultam da experiência da mudança histórica estão sempre correndo o risco de ser distorcidas, por esquecerem a ocultação do permanente. (H.-G. Gadamer, 2004)

INTRODUÇÃO

Analiso, neste trabalho, os contextos festivos e musicais sob a luz de recentes transformações ocorridas na Comunidade Kalunga, especificamente nas localidades que se encontram no município de Teresina de Goiás: Ema, Limoeiro, Ribeirão, Diadema e Jataroba. O foco de minhas reflexões é na memória, principalmente das mulheres das gerações mais velhas. Investigo os diversos aspectos da comunidade e as transformações ocorridas recentemente, relacionando-os com os contextos festivos e musicais, e suas respectivas transformações.

A sussa foi uma grande motivação para que eu escolhesse a comunidade kalunga como campo de estudos para minha dissertação de mestrado. O fato de já existirem outros trabalhos acadêmicos abordando diversos aspectos dessa comunidade[1], propiciou um primeiro contato literário e o conhecimento de diversos aspectos da comunidade, além de fazer com que eu pudesse me inserir em campo com o foco direcionado principalmente para a música, por meio da observação de eventos festivos e musicais, das entrevistas abordando o fazer musical e da gravação, transcrição e análise das letras de músicas.

[1] Ver as publicações, monografias ou teses de Mari Baiochi (1995), Danielle Jatobá (2002), Rodrigo Chaves (1997) e Aldo Azevedo Soarez (1995).

Numa de minhas idas a campo, cheguei durante a Romaria de Nossa Senhora Aparecida e, ao contrário do que imaginava, durante toda a festa houve apenas cerca de quinze minutos de sussa. A dança que ocupava as noites no período festivo era o forró, e não a sussa. O que foi a minha frustração original- por não encontrar a sussa da forma em que já havia presenciado em outras ocasiões[2] ou como era relatada na bibliografia sobre o tema-, acabou direcionando meu objetivo de pesquisa.

Na medida em que eu entrevistava as pessoas mais velhas da comunidade, ia percebendo que era colocado nas falas delas uma certa divisão entre o tempo atual -em que o forró ocupa o maior espaço- e o tempo passado, ao qual pertence a sussa, na sua forma plena. Enquanto o 'tempo do forró' é freqüentemente relacionado a mudanças, ao estranhamento, a diversas 'crises' na comunidade, o 'tempo da sussa' é expresso nos depoimentos como o tempo da terra solta, dos firmes laços de parentesco, da forte relação de dependência da terra e dos meios naturais. As letras das sussas são transmitidas oralmente há várias gerações ou são criadas pelas pessoas da comunidade, seus temas abordam assuntos como chuva, plantação, gado e a vida rural em geral; já as letras do forró, são músicas comerciais vindas de fora e tocadas no som mecânico, os temas cantados falam em sua maioria das relações de gênero com certo tom de malícia e duplo sentido.

Meus interesses de pesquisa se voltaram para etnomusicologia desde a graduação. Ingressei no mestrado com a proposta de estudar música indígena, mas preferi estudar a música negra em Goiás, estado em que nasci e passei a maior parte da vida. Intrigava-me o fato de a música popular goiana ser pouco representativa, local e nacionalmente, em contraste com a música de outros estados como Bahia, Pernambuco, Maranhão e Minas Gerais, por exemplo. Notei que a 'força' das músicas desses estados residia, em grande parte, na sua identidade negra. O samba de roda baiano, o maracatu pernambucano, os tambores de criola e de mina maranhenses e os vários tambores de Minas Gerais, claramente influenciados por elementos afro-brasileiros, não só marcam uma identidade

[2] As ocasiões a que me refiro, e que serão discutidas mais adiante, foram ocasiões em que os kalunga se apresentaram fora da comunidade. Durante várias edições do Encontro de Culturas Tradicionais, realizado anualmente em São Jorge (distrito de Alto Paraíso-Go), durante um evento realizado pela Fundação Palmares (Agosto/2004) e Encontro dos Povos da Chapada dos Veadeiros (maio de 2005).

musical tradicional como influenciam a chamada música popular de novas gerações. Quis investigar as 'raízes' negras da música goiana.

Considero fundamental, antes das descrições e análises etnográficas que se seguem, traçar uma discussão sobre o trabalho de campo na atualidade, em que, mais do que nunca, torna-se indispensável o posicionamento político do pesquisador. Baseio estas reflexões no artigo de James Clifford (1992), "Sobre la autoridad etnográfica", que lança a pergunta:

> *"Cómo es, precisamente, que un encuentro transcultural, locuaz e sobredeterminado, atravesado por relaciones de poder y desencuentros personales, puede ser circunscrito como una versión adecuada de 'otro mundo' más o menos discreto compuesto por un autor individual?* (Clifford, J., 1992: 144)

James Clifford (1992: *passim* 142-143) afirma que os efeitos das "*comunicações expandidas e as influências interculturais"*, têm feito que as pessoas interpretem os outros e a si mesmas, numa enorme diversidade de idiomas, dentro da condição global. Este mundo ambíguo e multívoco torna mais difícil conceber a diversidade humana como algo inscrito em culturas fechadas e independentes. Autores como Edward Said (1978 *apud* Clifford, 1992) e Paulin Hountondji (1977 *apud* Clifford, 1992) têm levantado dúvidas radicais sobre os procedimentos pelos quais se pode representar os grupos humanos estranhos sem propor métodos ou epistemologias sistemáticas ou agudamente novas. Seus estudos sugerem que enquanto a escrita etnográfica não pode escapar inteiramente do uso de dicotomias e essências, pode, pelo menos, esforçar-se autoconscientemente para não retratar "outros" abstratos e a-históricos. Atualmente é crucial que os diferentes povos formem imagens complexas e concretas dos demais e das relações de conhecimento e poder que os conectam. Mas nenhum método científico ou instância ética soberanos podem garantir a verdade de tais imagens. Segundo Clifford, estas imagens estão constituídas em termos de relações históricas específicas de dominação e de diálogo, como a crítica de modos coloniais de representação o tem mostrado suficientemente.

Clifford analisa a capa dos Argonautas do Pacífico Ocidental em que a presença do etnógrafo está implícita na foto, assinala-se aí o modo predominante da moderna autoridade do trabalho de campo: "*Estão ali... porque eu estive ali*". Para Clifford essa autoridade está

localizada historicamente no desenvolvimento de uma ciência da observação participante do século XIX. O autor empreende uma crítica aos pressupostos subjacentes a esse desenvolvimento e a uma revisão das práticas textuais emergentes, estratégias que podem ser percebidas em experimentos recentes por parte de vários etnográfos que rechaçam conscientemente as cenas de representação cultural no estilo de Malinowiski (Clifford, 1992 *passim* 141-145).

Depois de meados da década de 1930, a hegemonia do trabalho de campo estabeleceu-se de tal forma que os relatos de campo eram assumidos como pressupostos. Clifford (1992 *passim* 150-153) nota que o prestígio crescente do teórico e trabalhador de campo diminuiu o interesse em torno de certos processos e mediadores que haviam figurado em métodos anteriores, além disso, relegaram os trabalhos de transcrição e tradução textual e o rol dialógico crucial de intérpretes e informantes a um status secundário e às vezes até menosprezado:

> *"El trabajo de campo se centró en la experiencia del estudioso observador participante. Apareció una imagen bien delineada, una narrativa: la del extrajero que penetra en una cultura, arrostrando una especie de iniciación que conduce al rapport (en su expresión mínima, aceptación y empatía, aunque habitualmente implica algo que se parece a la amistad). De esta experiencia emerge, de maneras no especificadas, un texto representacional escrito por el observador participante. Como veremos, esta versión de la producción textual oscurece tanto como revela. Pero su principal supuesto es digno de ser tomado en serio: que la experiencia del investigador puede servir como la fuente de la autoridad en el trabajo de campo."* (Clifford, 1992: 153)

A autoridade baseada na experiência apoia-se num "sentimento" em torno do contexto estranho, uma espécie de sentido comum acumulado e uma sensibilidade voltada para o estilo de um povo ou de um lugar (Clifford, 1992: *passim* 153-158). Porém, apesar de a experiência e a interpretação estarem relacionadas, elas não são idênticas e o pesquisador deveria resistir à tentação de traduzir toda experiência significativa em interpretação. O autor considera que a tradução da experiência de investigação num corpo

textual separado de suas ocasiões discursivas de produção implica em conseqüências importantes para a autoridade etnográfica. Dados formulados dessa maneira não são compreendidos como comunicações de pessoas específicas e a explicação de um 'informante' ou a descrição de um costume não aparecem numa forma que inclua a mensagem *"ele disse tal coisa*". Os textos se transformam em evidência de um contexto envolvente, de uma realidade 'cultural'. Mais ainda, como os autores e atores específicos têm sido separados de suas produções, tem-se que inventar um "autor" generalizado para dar conta do mundo ou do contexto cultural dentro do qual se criou 'ficcionalmente' os textos:

> *"Este autor generalizado recibe una variedad de nombres: el punto de vista de los nativos, "los trobriandeses", "los nuer", "los dogon" o otras expresiones similares que aparecen en las etnografias. (...) Al representar a los nuer, los trobriandeses o los balineses como sujetos totales, fuentes de una intención significativa, el etnografo transforma las ambiguidades de la situación de investigación y las diversidades de significado en un retrato integrado"* (Clifford, 1992: 158).

No entanto, os 'informantes', juntamente com as notas de campo, são intermediários cruciais e os aspectos dialógicos e situacionais da interpretação etnográfica deveriam ser partes importantes do texto representativo final. O modelo discursivo da prática etnográfica, em contraste com o interpretativo, situa em primeiro plano a intersubjetividade de toda elocução, juntamente com seu contexto performativo imediato. Clifford cita o trabalho de Benveniste como exemplo, em que cada uso do *eu* pressupõe um *tu*, e cada instância do discurso está imediatamente ligada a uma situação compartilhada específica e não há significado discursivo sem interlocução e contexto (Clifford, 1992: *passim* 158-159).

Construo este trabalho de forma a incluir as falas e os diálogos com as pessoas do grupo. Adoto aqui o termo interlocutor ao invés do termo informante, usado tradicionalmente em antropologia. O termo interlocução refere-se a uma relação dialógica, ainda que não seja igualitária em termos hierárquicos (visto que trata-se de uma relação entre uma antropóloga, branca e pesquisadora com as pessoas do grupo pesquisado, com

menor formação escolar e que se identificam como negras ou pretas), é uma relação em que me coloco lado a lado com os pesquisados. Isso ultrapassa, a meu ver, a relação sujeito-objeto e se caracteriza muito mais por uma relação sujeito-sujeito; a fala de minhas interlocutoras foi fundamental na construção deste trabalho e é colocada no texto em pé de igualdade com a minha fala.

Durante a construção do texto, trabalho de forma central com a memória e as falas das pessoas. Levando em consideração que, em sua maioria, minhas interlocutoras são mulheres, este trabalho é uma leitura feminina de uma realidade, em que mulheres contam sua realidade para uma outra mulher. Em se tratando de relações de pessoas do mesmo gênero, criou-se uma abertura maior do que haveria entre pessoas de sexos opostos. Além disso, proporcionou uma perspectiva feminina da Comunidade Kalunga e, por isso, muito particular, criando uma interpretação da comunidade pelo recorte de gênero. Essa não era a minha intenção inicial, entrevistei homens e mulheres, mas busquei principalmente as mulheres por ter um grande interesse na sussa (dança praticada por elas). Porém, quando transcrevi as entrevistas, fui me dando conta de que as conversas com as mulheres eram mais longas e abrangiam os assuntos com maior profundidade. Percebi que o que os pais da antropologia negaram- o recorte de gênero, dizendo fazer uma etnografia sobre os 'nuer', os 'trobriandeses' ou os 'balineses'- foi em meu caso inevitável. O discurso masculino ajudou-me a compor em parte esta dissertação, principalmente no que se refere ao capítulo 3. Contudo, a perspectiva pela qual eu olho para esta comunidade é feminina.

Apesar de falarem português, os kalunga têm um estilo de expressão oral bastante peculiar. Muitas palavras usadas por eles, nós não conhecemos, ou sequer são encontradas no dicionário; outras são palavras que não se usa mais no português corrente, mas que podem ser encontradas em livros antigos ou na fala de algumas pessoas idosas. Assim que aparecer nas falas uma palavra desse tipo, colocarei o seu significado em nota de rodapé. Há também peculiaridades na construção de frases. Uma pessoa pode, por exemplo, fazer uma pergunta durante a sua fala para que ela mesmo responda. Esses são apenas alguns exemplos para que se possa compreender a riqueza das falas que serão transcritas no decorrer do texto.

Quando se tornou inviável levar adiante minha proposta inicial de estudar música indígena no mestrado (devido à restrição de tempo seria impossível aprender uma nova língua), pensei em estudar um dos grupos do nordeste goiano. Fui então trabalhar como voluntária no IV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (julho de 2004), evento que freqüento desde a primeira edição, com o objetivo de 'escolher' um dos grupos participantes para pesquisar e elaborar minha dissertação de mestrado. Além de fazer observações informais, participei das filmagens do evento e tive a oportunidade de entrevistar quase todos os grupos e artistas participantes do Encontro, entre eles os kalunga.

O método de pesquisa utilizado foi o trabalho de campo, com observação participante e uso de entrevistas abertas e dirigidas. Realizei três incursões ao campo, além de encontros anteriores com os kalunga em outras ocasiões em que os entrevistei (como mencionado anteriormente) e por meio da bibliografia sobre o grupo. Minha primeira ida a campo foi em novembro de 2004, quando fiquei apenas um dia. Porém essa 'visita' se revelaria fundamental para outras idas posteriores e para minha inserção em campo. Fui às localidades de Ema e Diadema, nesta última ficamos por mais tempo e conheci Jura e sua mãe D. Sinésia. Jura é guia na região e se prontificou a me 'guiar' na comunidade. Cheguei a conversar bastante tempo com sua mãe, em cuja casa me hospedaria nas outras duas idas a campo. Já com interesse nas festas e músicas, informei-me das próximas festas que aconteceriam em Diadema.

Programei-me para retornar ao local na festa de Nossa Senhora Aparecida ou Desparecida, como muitos lá a chamam. Assim, pedi permissão aos professores para me ausentar das disciplinas que freqüentava na época e fui. Sem auxílio financeiro para essa viagem, fui com amigos até Alto Paraíso onde acontecia o IV Encontro dos Povos da Chapada dos Veadeiros, entre os dias 6 e 8 de maio de 2005. Mais uma vez trabalhei na produção do vídeo sobre o evento realizando entrevistas. Houve uma apresentação da sussa, envolvendo membros da comunidade kalunga e moradores das cidades vizinhas, como Colinas do Sul e Cavalcante. No dia 8, segui no ônibus da prefeitura de Teresina de Goiás até a localidade de Ema, onde pernoitei e segui para Diadema no dia seguinte. Fiquei em campo até o final da festa, dia 13.

Impressionou-me desde o início a hospitalidade e receptividade kalunga, oferecida por alguns com uma certa desconfiança inicial, sem as quais seria inviável meu trabalho de

campo. O fato de estar hospedada na casa de D. Sinésia, ou seja, inserida em uma família, fez com que as pessoas tivessem uma referência a meu respeito e confiassem em mim, o que abriu as portas para entrevistas mais prolongadas e detalhadas e um tratamento mais íntimo.

Acertei com Jura que ele me guiaria em campo, pois a área dos kalunga é muito extensa com as casas organizadas na forma de chácaras ou sítios e chegando a distâncias enormes umas das outras. Nessas áreas, apropriadas por famílias, plantam mandioca, milho, arroz, feijão, inhame, batata-doce, banana, cana, algodão e criam galinhas e outros pequenos animais domésticos. O gado é criado fora dessa área, do contrário comeria toda a plantação. O rebanho freqüentemente pertence a vários proprietários kalunga. Cada um reconhece seu gado e separa quando necessário.

Minha terceira e última incursão a campo foi em Janeiro de 2006, quando se realiza a Folia de Reis. Cheguei em campo no dia primeiro de janeiro, quando a folia já estava girando; o arremate foi no dia 6, mas permaneci em campo até o dia 13 de janeiro, percorrendo a comunidade para concluir as entrevistas. Dessa vez, além de visitar as comunidades de Diadema e Ema, fui também ao Engenho II, próximo a Cavalcante, onde realizei algumas entrevistas. Ao todo, foram vinte dias em campo, sem contar as outras ocasiões em que os entrevistei em outros locais.

No Capítulo 1 deste trabalho, construo uma breve contextualização acerca das discussões sobre quilombos e remanescentes de quilombos atuais. Depois da Constituição de 1988, os antropólogos vem sendo chamados a pensar as categorias quilombos e remanescentes de quilombos. Faço, ainda neste capítulo, um pequeno levantamento histórico sobre o negro em Goiás e aponto para o que outros autores pesquisaram e discutiram sobre os kalunga.

O Capítulo 2 abordará, pelo viés da memória, características gerais da comunidade, com o objetivo de apontar para transformações que têm havido e como vêm sendo elaboradas pelos kalunga, para mostrar a relação dos diversos aspectos da comunidade e dessas transformações com as festas e as músicas, discutidas nos Capítulo 3 e 4.

No Capítulo 3, farei descrições etnográficas e analisarei as festas presenciadas por mim nas localidades de Ema, Limoeiro, Diadema, Jataroba e Ribeirão. A Romaria, o Império, as Folias de Nossa Senhora Aparecida e de Reis, os cantos da folia, as ladainhas e rezas serão vistos como gêneros performáticos.

O Capítulo 4 se dedicará à conceitualização, descrição e análise dos vários gêneros musicais praticados pelos kalunga, em especial a sussa. Farei menção às festas descritas no capítulo anterior, em que alguns desses gêneros são executados. Será utilizada a abordagem etnomusicológica, sob a perspectiva de alguns autores que a utilizaram; principalmente John Blacking, que legou grandes contribuições à etnomusicologia. Trabalho ainda as bases discursivas de gêneros musicais que não existem mais e gêneros musicais do presente etnográfico, descrevo-os e aponto como eles são pensados e discutidos por minhas interlocutoras.

As fotos constituem parte fundamental deste trabalho. Além de ilustrar as informações, elas são 'as imagens' das situações observadas e estudadas. Oferecem uma qualidade de informações que só pode ser atingida por esse meio e transmitem significados que não podem ser verbalizados ou explicados. As fotos deste trabalho estão no corpo do texto e aparecem em passagens específicas, sendo referências para o assunto que está sendo tratado. Auxiliando assim na transmissão, juntamente com o texto, da informação objetivada em cada momento.

CAPÍTULO 1 – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

Quilombos e Remanescentes de Quilombos

O movimento histórico e social da quilombagem iniciou-se no século XVI e, de acordo com Clóvis Moura (2004: 334), caracterizou-se pela formação contínua de grupos negros rebeldes e fugitivos que constituíam os quilombos, as comunidades nas quais se abrigaram. Existiram inúmeros quilombos[3] durante o período escravista; o movimento da quilombagem perdurou durante todo o tempo em que houve a escravidão no país e foi um

[3] "*Quilombo. Palavra de origem banto, que durante a escravidão no Brasil, significou ajuntamento de escravos fugidos"* (Moura, 2004: 335)

elemento de desgaste permanente do sistema escravista, exercendo um importante papel de resistência (Moura, op. cit.: passim 334-335).

Apesar da palavra *quilombo* ser uma palavra angolana, que diz respeito a uma organização semelhante às que existiram no Brasil, Moura conclui, após discussão histórica sobre essa hipótese, que "*o quilombo brasileiro era uma forma específica de resistência ao modo de produção escravista no Brasil e correspondia às suas particularidades em relação aos outros tipos de exploração compulsória no restante da América"* (Moura, op. cit.: 337). Desse modo, os quilombos se diversificaram histórica e geograficamente e adquiriram formas diversas conforme o estado brasileiro em que se formaram. Registra-se a existência de quilombos em todo o território nacional, cada um com suas próprias características e peculiaridades. Moura (op. cit.: 337) fornece o exemplo de dois quilombos com práticas diversas entre si: o de Ambrósio que explorava pecuária, e o de Palmares que era agrícola, mas também praticava artesanato e metalurgia.

Nos últimos anos, os quilombos ou remanescentes de quilombos (como se convencionou chamá-los) têm sido objeto de pesquisas de antropólogos e historiadores. Bandeira (1990, *passim* 6-7) ressalta que os estudos sobre comunidades negras rurais oferecem um novo dado empírico à identidade étnica do negro brasileiro, a territorialidade, ou base geográfica. Ela cita vários casos estudados, como os das comunidades de Cedro e Kalunga (Baiocchi, 1983) e Lagoa da Pedra (Telles, s/d) em Goiás; Ivaporanduba (Queiroz, 1983) e Cafundó (Vogt e Fry, 1981, 1982), em São Paulo; Castainho (Monteiro, 1985), em Pernambuco; Campinho da Independência (Gusmão, 1979) no Rio de Janeiro; e Bom Jesus Soares no Maranhão.

Depois desses primeiros estudos, têm surgido dezenas de pesquisas sobre as comunidades remanescentes de quilombos, tais como os estudos sobre os negros do Trombetas (Acevedo e Castro, 1998) no Pará; Erepecuru-Cuminá (O' Dwyer, 1995) no Amazonas; Rio das Rãs (Doria e Carvalho, 1995) na Bahia; Espinho (Rosa, 2004) em Minas Gerais; as inúmeras comunidades quilombolas maranhenses: Pericumã, Turiaçu e Maracassumé, Itapecuru, São Benedito do Céu, Laranjal, Quilombo da Transcrição, entre outras (Almeida (org.), 2002).

A visibilização das comunidades quilombolas perante o 'cenário nacional' tem feito com que os conceitos sobre quilombos se atualizem. A Associação Brasileira de Antropologia-ABA formulou em 1994, sob convocação do Ministério Público, um documento elaborando um conceito de 'remanescente de quilombo'. Segundo Ilka Boaventura Leite (2000:14):

> *"O documento posicionava-se criticamente em relação a uma visão estática do quilombo, evidenciando seu aspecto contemporâneo, organizacional, relacional e dinâmico, bem como a variabilidade das experiências capazes de serem amplamente abarcadas pela ressemantização do quilombo na atualidade. Ou seja, mais do que uma realidade inequívoca, o quilombo deveria ser pensado como um conceito que abarca uma experiência historicamente situada na formação social brasileira".*

Esse novo conceito de remanescente de quilombo leva em conta a existência atual desses grupos, prescindindo de provas arqueológicas ou biológicas por se tratar de grupos vivos que exercem sua reprodução cultural e social. Como conceitualiza Eliane C. O'Dwyer,

> *"Contemporaneamente, portanto, o termo quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação territorial ou comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de uma população estritamente homogênea. Da mesma forma nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados mas, sobretudo, constituem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de um terreno próprio. A identidade destes grupos também não se define pelo tamanho e número de seus membros, mas pela experiência vivida e as versões compartilhadas de sua trajetória comum e da continuidade enquanto grupo. Neste sentido, constituem grupos étnicos conceitualmente definidos pela antropologia como um tipo organizacional que confere pertencimento através de normas e meios empregados para indicar afiliação ou exclusão." (O'Dwyer, 1995: 3)*

Atualmente os descendentes de escravos africanos organizam-se em associações e reivindicam o direito a permanência e a posse legal de suas terras. De acordo com Leite (2000: 4), a maioria das associações quilombolas encontra-se no Pará e Maranhão, contando mais de 100 associações e haveria cerca de 1000 comunidades nessas áreas (segundo estimativas da Fundação Palmares). A própria Constituição Federal prevê, no Artigo 68, a propriedade definitiva das terras aos remanescentes de quilombos que a estejam ocupando, cabendo ao Estado a emissão dos títulos das terras. Quilombo passa então a significar um direito a ser reconhecido e não apenas um passado a ser rememorado. (Leite, op. cit.: 6)

A base geográfica é colocada como condição de fixação, de permanência e de continuidade das referências simbólicas importantes para a consolidação do imaginário coletivo. Leite ressalta que a terra não é condição exclusiva para a existência do grupo, entretanto os processos de expulsão da terra impedem a continuidade da organização destes grupos e empurra-os à desagregação, à pobreza extrema e à marginalidade social (grifos da autora):

"*Trata-se, portanto, de um direito remetido à organização social, diretamente relacionado à herança, baseada no parentesco; à história, baseada na reciprocidade e na memória coletiva; e ao fenótipo como um princípio gerador de identificação, onde o casamento preferencial atua como um valor operativo no interior do grupo"* (Leite, op. cit.: 19)

Leite sublinha ainda que a Constituição de 1988 reconhece a existência de grupos culturalmente diferenciados à medida que introduz o novo campo dos direitos étnicos. Além do fato de os procedimentos legais priorizarem e demarcarem novas fronteiras étnicas, o resgate do termo "quilombo" como conceito sócio-antropológico (para além de sua dimensão histórica), propicia o aparecimento de novos atores sociais ampliando e renovando a identidade negra e a própria identidade brasileira que deve mudar o olhar sobre si, ao reconhecer as diferenças que são produzidas como raciais ou étnicas (Leite, op. cit., *passim* 20-23).

O Estado Brasileiro, contudo, não estava preparado para a dimensão das conseqüências do texto constitucional. Dos inúmeros pedidos de regularização, poucos foram atendidos[4] e são criados impasses à aplicação do preceito constitucional, tais como a morosidade dos processos, divergências sobre a competência dos órgãos na condução dos processos, entre outros. O fato é que se por um lado a própria constituição possibilitou a emergência desses grupos, ao lhes sugerir a garantia de direitos, por outro, o Estado não estava preparado para cumprir a lei e não esperava a enorme demanda desses grupos:

> "*Acreditavam tratar-se de alguns pequenos casos isolados, bons para produzir a visibilidade aos atos de governo e para colocar uma pedra definitiva em cima do assunto. Esta é uma avaliação pertinente compartilhada por diferentes lideranças do movimento negro. E como hipótese não é inconsistente se for considerado os inúmeros impasses criados para a sua aplicação."* (Leite, op. cit.: 25).

Pequeno Histórico e Os Estudos Sobre os Kalunga

Karasch (1998:240) afirma que, no século XVII, escravos africanos fugidos do Maranhão, Bahia e Pernambuco percorreram a rota do sertão com destino ao norte e Nordeste do estado de Goiás. No entanto, a documentação sobre os quilombos na região data, em grande parte, a partir do século XVIII. Para esta autora, o fenômeno do quilombo foi importante para o desenvolvimento de comunidades negras autônomas em Goiás. Eram auto-sustentáveis, mantendo-se por meio da mineração de ouro e do cultivo de alimentos:

> *"Os quilombolas então contribuíram para a descoberta e exploração da riqueza mineral da capitania de Goiás. Também viviam da caça, pesca e cultivo de roças. Embora alguns se envolvessem em assaltos, outros cuidavam de gados e produziam carne-seca. Eles negociavam com vizinhos, guerreavam com índios – freqüentemente para capturar suas mulheres- e estabeleceram vários tipos de relações com a população livre de cor da fronteira. Acreditamos que vieram a*

[4] Ver dados pesquisados por Leite (op. cit.: 25)

*desempenhar um importante papel na formação de comunidades camponesas livres nos atuais estados de Goiás e Tocantins." (*1998: 241)

Dados do Censo de 1779 em Goiás mostram que os "pretos" constituíam entre 45% e 80% da população, a depender da comunidade e nas cidades mineradoras, mais de 70% da população era constituída por pretos (*apud* Karash, 1998: *passim* 241-242). Um dos fatores que favoreceram a formação de quilombos em Goiás é a presença de lugares montanhosos e inacessíveis, margeados por rios, pelos quais os escravos fugiam[5]. Os Kalunga, segundo Baiochi ocupariam a região há cerca de 200 anos:

"Na década de 30 do século XVIII instalam-se as 'Mynas do Tocantins'. Nascem as cidades de Cavalcante (1740) e Santo Antônio do Morro do Chapéu (1769), hoje Monte Alegre, entre outras, onde se instalaram mineradoras, a de Boa Vista, próximo ao rio Paranã. A história oral registra quando tudo começou, os primeiros moradores, as migrações sucessivas, a posse da terra, a miscigenação com indígena." (Baiochi, 1995: 38)

A grande área Kalunga divide-se em cinco sub-áreas, que Baiochi chamou de 'municípios', são eles: Vão do Moleque, Ribeirão dos Bois, Vão das Almas, Contenda e Kalunga, ou Vão do Kalunga (Baiochi, 1995: 37). Essas grandes sub-áreas ou municípios são divididos em inúmeras localidades: Riachão, Sucuri, Tinguinzal, Saco Grande, Volta do canto, Olho D'água, Ema, Taboca, Córrego Fundo, Terra Vermelha, Lagoa, Porcos, Brejão, Fazendinha, Vargem Grande, Engenho, Funil, Capela, entre outras. É interessante notar que esses nomes referem-se a uma relação com a vida rural, às formações geológicas e hidrográficas da região, aos animais que vivem no cerrado ou que fazem parte de suas vidas e economia doméstica, à qualidade da terra em que se vive e planta (MEC, SEF, 2001, *passim*:14-32). Jatobá (2002) aponta que o Vão da Contenda possui 13 localidades, o Vão das Almas, 16 e o Vão do Moleque, 19.

[5] Karasch (1998: 244) considera que a fuga de homens negros era mais viável devido ao tipo de trabalho que exerciam. Equanto as mulheres exerciam trabalhos domésticos e outros tipos de trabalhos nas fazendas, os homems eram destinados a trabalhar nas mineradoras, onde a fuga era facilitada por falta de número significativo de feitores armados.

Segundo dados do IBGE, de 1990, a população Kalunga é formada por mais de três mil pessoas ocupando uma área de 250 mil hectares na micro-região da Chapada dos Veadeiros, localizado no norte de Goiás. Dados mais recentes apontam que a comunidade quilombola ocupa uma área de 253,2 mil hectares e tem população estimada de quatro mil habitantes[6]. Já o ex-vereador Tico[7], defende que há cerca de 5 mil pessoas na região.

Mari Baiochi foi a primeira a realizar pesquisas entre os Kalunga. Ela teve contato com o grupo em 1967, quando executou projetos como coordenadora do Instituto de Antropologia da Universidade Católica de Goiás. Porém, só voltou para pesquisar 'efetivamente' em 1982. A autora coordenava o "Projeto Kalunga - Povo da Terra" (ligado à Universidade Federal de Goiás) e relata que a 'equipe' do projeto demorou 16 horas para percorrer a cavalo as trilhas, que levam à região de Riachão.

Depois do trabalho de Baiochi, outros pesquisadores também voltaram seus estudos para esse grupo, como Aldo Azevedo Soares (da área jurídica), Rodrigo Chaves e Danielli Jatobá (antropólogos) e Cíntia Ferreira (lingüista). Enquanto os trabalhos de Baiocchi e Chaves abordam aspectos gerais da Comunidade Kalunga, o trabalho de Jatobá trata do diálogo entre a Comunidade Kalunga e o Estado Nacional.

Baiochi afirma que a população dos municípios vizinhos os chamavam de kalungas ou kalungueiros. A própria autora passou a usar esta denominação em 1988. Tais denominações não coincidiam, à época, com a nominação local: "*Cada conjunto de "moradores" se identifica com o nome geral dado a cada "município" ou ainda onde reside o grupo familiar a que pertence, dividido em Clãs e Linhagens".*

Somente depois da chegada de Baiochi à área é que eles passam a se autodenominar kalungas ou kalungueiros. O termo, que era usado pejorativamente pela sociedade envolvente, passa a ser usado positivamente por eles próprios. Jatobá afirma que houve 'uma reversão de sentido' da categoria kalunga (anteriormente grafada com "c", calunga), em dado momento histórico passou a ser politicamente 'vantajoso' pertencer a essa comunidade (Jatobá, 2002: 54).

---

[6] Site: www.kalunga.com.br.

[7] Tico, Manoel Edeltrudes Moreira, então Presidente da Associação dos Kalungas e então vereador em monte Alegre-GO, em entrevista realizada (por mim em parceria com a jornalista Daniella Reis) na Fundação Palmares (Brasília-DF), por ocasião de uma apresentação da Sussa. Agosto de 2004.

O'Dwyer (1993) ressalta que os antropólogos brasileiros têm um importante papel no reconhecimento de grupos étnicos diferenciados e dos direitos territoriais de populações camponesas, fazendo de sua experiência um instrumento de reconhecimento público de direitos constitucionais. Foi o que aconteceu no caso da atuação de Mari Baiocchi entre os kalunga. A autora trouxe visibilidade ao grupo e alimentou os debates públicos sobre os remanescentes de quilombos. Foi a própria Baiochi quem fez o "Relatório Técnico-Científico" que apresenta o "*Memorial Descritivo da Área para o Tombamento do Sítio Histórico"* e que baseou a Lei estadual n° 11.409 de 21 de janeiro de 1991, cujo decreto denominou o território kalunga. A área demarcada como Sítio Histórico do Patrimônio Cultural Kalunga abrange um total de 202.000 hectares e está localizada nos municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás.

As localidades kalunga formaram-se, ao longo da história, por meio de migrações sucessivas e incorporação de membros de alguns grupos indígenas[8]. Segundo Jatobá (2002: *passim* 36-44), essa população, apesar de numerosa, se reconhece como formada por um número reduzido de famílias que descendem de alguns ancestrais fundadores. A partir de então foram constituídas as bases dessa organização social específica, à qual se agregaram novos indivíduos por trocas matrimoniais e relações de afinidade.

> "*No que diz respeito à territorialidade desses grupos, a ocupação não é feita em termos de lotes individuais, predominando seu uso comum. A utilização dessas áreas obedece a sazonalização das atividades, sejam agrícolas, extrativistas ou outras, caracterizando diferentes formas de uso e ocupação dos elementos essenciais ao ecossistema, que tomam por base laços de parentesco e vizinhança, assentados em relações de solidariedade e reciprocidade."* (O'Dwyer, 1995:2)

A regulamentação da terra considerou que seu uso é comunal, porém todo o território é dividido em sítios. Os sítios são de propriedade da família extensa, dentro dos quais moram diversas famílias nucleares pertencentes às famílias extensas. Não há propriedade privada, mas a apropriação de parcelas de terras por troncos familiares que as ocuparam originalmente.

---

[8] Ver Jatobá (2002 *passim:* 35-40) e Karasch (1998: *passim* 244-250).

A territorialidade para os kalunga está fortemente associada à identidade e à organização social. A ocupação territorial é bastante particular devido às estratégias usadas para que o grupo pudesse permanecer em relativo isolamento. As casas são ligadas por pequenas trilhas e não as localizamos facilmente mesmo a curta distância.

As redes de matrimônio levaram a percursos de migrações internas que ligam as diversas localidades por laços de parentesco (Jatobá, 2002: 38). As formas de organização do trabalho se apoiam nas unidades domésticas, mas há também uma rede de cooperação entre as mesmas. Soares (1981) ressalta que os critérios de pertencimento aos quilombos estão relacionados com a descendência. O patrimônio é transmitido por herança, tanto a propriedade (no caso Kalunga, o direito ao uso da terra é pela ascendência) quanto o patrimônio comunitário (bens simbólicos) e o patrimônio étnico. Jatobá afirma que o principal suporte da identidade étnica é a territorialidade e os limites étnicos são dados "*pela descendência comum, pela marca racial, pelo nascimento em um território, e pela comunhão de práticas culturais que acarretam a inclusão em uma rede de solidariedade e reciprocidade. Esses elementos são fatores de mobilização e coesão.*" (Jatobá, *op.cit*.: 12)

CAPÍTULO 2- MEMÓRIA E SITUAÇÃO SOCIAL

Assim como um mestre de obras, o 'mestre de ofícios' das Ciências Humanas - especialmente na Antropologia- lida com ferramentas e instrumentos específicos àquela 'arte', já elaborados e testados por outros 'mestres' no passado. Valorosos instrumentos, as teorias e modelos são utilizados e aproveitados durante anos, décadas e até séculos, ou enquanto demonstrarem seu valor operativo. Eis o grande desafio do 'mestre de ofícios' da Antropologia: ter a clareza de visão para diferenciar, entre esses instrumentos, quais podem ser atualizados e criatividade para elaborar novos instrumentos que a realidade estudada vai exigir. Isso é claramente mais verdadeiro quando se trata do terreno da 'memória', campo interdisciplinar, que durante muito tempo foi competência da História e que, dentro de seus moldes clássicos, foi tratado com a rigorosidade e busca de exatidão próprias às das ciências naturais. No entanto, é justamente nos terrenos onde imperam a subjetividade e relatividade que se insere a temática da memória, ou melhor, há formas de memória que

ultrapassam as provas e documentos históricos. Nesse contexto faz-se necessária a abordagem antropológica.

Faço uso da noção de "caixa de ferramentas", sugerida por Foucault. Ele sugere que a teoria deve ser trabalhada de forma comprometida, ou seja, a teoria não é o suporte, nem a estrutura da análise. A analogia com a caixa de ferramentas significa que a teoria a ser construída será um instrumento, uma lógica da especificidade das relações de poder e das lutas ao seu redor e nunca um sistema. Foucault considera que uma investigação só pode ser construída sobre a base de uma reflexão acerca de situações determinadas e esta reflexão deve necessariamente ser histórica em alguns de seus aspectos (Foucault, 1980: 145 *apud* Clifford, J., 1992: 143). Serão duas as ferramentas ou instrumentos que irão me auxiliar na construção deste capítulo.

O primeiro instrumento é a abordagem da memória. Mais que simples recordações e arquivos do passado a memória tem um papel de (re)construção do tempo presente e se opõe a ele para construir sua atualidade. A memória do que foi vivido é uma referência vital, tanto para os que viveram determinado acontecimento quanto para os que vão ouvir determinadas histórias do passado. Ao abordar pessoas de um grupo pelo viés da memória estamos não só investigando seu passado mas, também, percebendo como o presente é pensado por meio desse passado.

A escolha das interlocutoras idosas foi influenciada por Pollack (1992) que aborda o papel dos guardiães da memória oficiosa, aqueles que passaram por determinadas experiências cujos relatos carregam o tom da afetividade. O próprio tema 'memória' aparece recorrentemente nas falas das pessoas idosas. Os aspectos mais ressaltados são: terra, gênero, etnicidade, festas, rezas, músicas e escravidão.

Considerando a memória autobiográfica como base da memória geracional (Conway, 1998), baseio-me nos depoimentos sobre a vida de pessoas que são da mesma geração, com o intuito de, além de resgatar a memória de toda essa geração, criar uma base para construção da história oral dessa comunidade. A noção de memória cultural de Conway tem como base a memória geracional, atualizando o conceito de memória social de Maurice Halbwachs (1990).

O segundo instrumento é o foco na situação social. Busco, por meio das entrevistas e breve descrição de campo, esboçar uma análise da situação social da comunidade kalunga. Se consideramos a memória e a lembrança como motores relacionais da realidade atual, faz-se fundamental a análise da situação social. Esta análise será baseada em Gluckmann (1987:228), para quem: "*As situações sociais constituem uma grande parte da matéria prima do antropólogo, pois são os eventos que ele observa. A partir das situações sociais e de suas inter-relações numa sociedade particular, podem-se abstrair a estrutura social, as relações sociais, as instituições, etc daquela sociedade.*"

Apesar de meu interesse central ser voltado para a música, deparei-me com outros aspectos da comunidade kalunga e os investiguei, aos poucos fui percebendo a ligação existente entre eles. Essa ligação fica bem clara principalmente quando se compara o passado e o presente. A fala das mulheres, meu foco principal, sempre menciona um tempo passado, que *"era assim*", para se referir a um tempo presente, "*agora é assim*", ou melhor, *"agora deveria ser assim, mas é o contrário*".

Essa construção em torno da relação entre presente e passado pode ter sido fruto da influência do interesse de minhas interlocutoras. É sabido que nunca temos o total controle da direção das entrevistas e observações. Ao contrário, a outra (ou o 'outro', em estudos cujo recorte é masculino) está no controle e, freqüentemente, 'assume' a direção da pesquisa. Isso é verdadeiro até para os grandes clássicos em antropologia. No meu caso são as 'outras' que falam de suas percepções e angústias e que vivem uma realidade sobre a qual temos acesso restrito e controlado. E por que não direcionar para o que 'elas' consideram importante? Acredito que minhas interlocutoras, por terem consciência das transformações pelas quais a comunidade está passando, sentiram a necessidade de enfatizar o passado, compará-lo com o presente e demonstrar sua perplexidade diante dessas transformações.

A Grilagem da Terra e os Problemas Fundiários

A primeira questão com a qual me deparei no encontro com os kalunga foi a dos problemas fundiários. O nordeste goiano, após seu apogeu, durante o ciclo da mineração, de certa forma estagnou-se. Não havia qualquer atividade econômica significativa na área, o que fez com que houvesse maior oferta de terras que em outros lugares do estado. O que os mais velhos relatam é que havia compra e venda de terras, mas que se davam apenas entre as pessoas da região.

As localidades situadas no município de Teresina de Goiás (Ema, Limoeiro, Diadema, Jataroba e Ribeirão) são relativamente novas, se comparadas a outras como Bom Jardim, Vão de Almas, Riachão e Vão do Moleque, por exemplo. Essas 'novas' localidades se formaram com a migração das pessoas das comunidades mais antigas, em busca de trabalho em fazendas e que acabaram se assentando por lá, compraram suas terras e formaram suas famílias. Como mostra D. Lió, moradora da comunidade de Ema:

> *"Tudo é de lá do Vão de Almas, do Vão do Kalunga, Riachão. Agora esses jovens que tá tendo, esses já nasceu aqui, mas esses tronco mais véi, na idade de eu, Alexandre, Sinésia, as duas Paula, tudo gente de lá, Filício, Grigório, tudo é de lá. Foi espaiando, ocê sabe como é que foi o espaio? fazenda, porque aqui quando eu cheguei por aqui eu alcancei fazenda, mas os tronco meu e de sogro e sogra, quando eles chegô por aqui num tinha fazenda, aqui nesse local nenhuma, a fazenda que tinha aqui era só do véi Servino e o Sobral, ele tinha duas fazendas uma na Água Fria, outra no Sobral, mas no mais nesses mato aqui num tinha fazenda nenhuma, depois que esse povo Pereira veio praqui e comprô na mão do véi Servino, 100 alqueire de chão em 1937, e mudaram por aqui, e foi trabaiá, foi tocá lavoura".*

Com a construção de Brasília, essa realidade começou a mudar. A transferência da capital federal transformou a região, fazendo com que as cidades próximas se desenvolvessem e criassem um fluxo maior nas estradas que cortam o Distrito Federal. Foi feita uma estrada de asfalto (GO - 118), que margeia essas comunidades (Ema, Limoeiro, Diadema, Ribeirão e Jataroba). Essa estrada passou a existir depois da década de 1970. Desde então, grileiros aparecem reclamando a propriedade das terras que já pertenciam a

outros donos locais, ainda que estes também possuíssem títulos. Esses grileiros foram se apossando da terra e cercando as fazendas, acuando os moradores com pressões físicas e psicológicas:

> *"...quando eles tava bem assentado, eles grilaram essa terra aqui, fez nois rancá até o engenho de aculá ó, pra desocupá o lugar pra eles ficá (...) não foi pouco sofrimento o que nóis sofreu aqui não. Teve um dia memo que o chefe chegô aí, ó, sentô aí nesse banco (...), não explicou pra mim a fim de quê que ele trouxe ele, mas armado ele tava. Achou assim que não tava bom, minha fia? Meteu o trator aqui, agora esses mato que tá aí é porque já cresceu, mas ficô limpo, limpo, que ocê oiava aí, via cachorro, galinha, tudo. Desmatou tudo, judiação, descabelou tudo. Arregaçou tudo até na porta de Esterina, pra derrubar aquela casa do Joaquim no trator, pra rancá Joaquim dali pra mode eles tomá de conta, ocê assunta bem se não é desaforo? (...) Os fazendeiro é que fazia isso com nóis aqui, pra nóis se arrancá pra deixá pra eles. Passá medo pra mode largá pra eise, e nóis guentô essa barra aí minha fia, tinha hora assim que eu deitiava de noite e não dormia, e teve um dia memo que eu vi a morte nos óio".* (D. Lió)

Percebe-se que houve na área kalunga, primeiro um movimento centrífugo, no início de sua história, que levou as pessoas a procurarem o local mais ermo e de mais difícil acesso possível; e, num segundo momento, um movimento centrípeto, quando esses locais centrais e de difícil acesso foram ficando mais populosos e muitos partiram em busca de trabalho e de terras disponíveis. O tempo das 'terras soltas' é freqüentemente lembrado pelos que aqui chegaram primeiro, como D. Maria de Sérgio (65 anos), que nasceu no Vão de Almas:

- (Thaís) E aí não tinha gente de fora não?
- (D. Maria de Sérgio) *Tinha não, nesse tempo não tinha gente de fora não era só os daqui, os morador.*
- (Thaís) Quando eles começaram a pegar as terras aqui?
- (D. Maria de Sérgio) *Depois que fez esse asfalto aí, foi que o povo deu pra ó, cair pra dentro.*

- (Thaís) Faz tempo que tem este asfalto?
- (D. Maria de Sérgio) *Esse asfalto aí em 60 já tava fazendo. Depois desse asfalto aí chegava: "Ah, essa terra é minha que eu comprei de fulano". Os povo besta, os povo daqui com medo de quanto aí vai se agir, do povo de fora vir passar o cacete, e agora o que qui há de fazer né. O véi meu sogro mesmo comprou um direito de um tí meu, tí Adósio, ele morava na Ema mas tinha a terra aqui, e daqui pra lá tudo era nosso, da família, aí ele foi cercando comprou o direito do véi, daí da estrada pra cá ó, hoje minha filha, cercou aí e deixou ele cá ó na rodinha de fuso, aí o gadin dele foi preciso panhá e esguaritaro*[9]*, é... tá pra lá por que aqui não pode ter, os outros é que tão olhando. Agora que Deus tá botando a mão parece que vai sair o local pra nóis, que tá liberando, com fé em Deus.*
- (Thaís) O INCRA tá mexendo, né?
- (D. Maria de Sérgio) *É, tá aí mexendo, o INCRA tá mexendo agora eu acho que vai liberar pra nóis com fé em Deus... mas naquele tempo não tinha gente de fora aqui não.*

A reivindicação mais urgente das lideranças das comunidades do município de Teresina de Goiás é a regulamentação das terras e a indenização dos posseiros[10]. Ao contrário do que muitos pensam, e mesmo eu pensava antes de conhecer melhor a realidade kalunga, as terras do "Sítio Histórico do Patrimônio Cultural" (assim chamadas pelo Governo Federal), foram apenas demarcadas. Porém, ainda falta o principal: retirar os posseiros da área para que a produção possa voltar ao normal.

A grilagem da terra trouxe problemas graves à comunidade. A forma de plantio é sazonal, ou seja, são escolhidas faixas de terra em que se planta durante um período e, quando essas faixas se 'esgotam', muda-se o plantio para outras faixas de terra ainda plenas em nutrientes, e assim sucessivamente. Esse modo de produção artesanal demanda uma

[9] Esguaritar: espremer, confinar.
[10] Enquanto as reivindicações de lideranças de outras comunidades kalungas são de outros tipos, como mostra em seu trabalho Jatobá (2002: *passim* 79-82). Há segundo, Jatobá, uma discordância quanto as reivindicações prioritárias, os idosos de Riachão e Vão de Almas são contra as estradas, já os mais jovens desejam a modernização para utilizá-la em benefício da comunidade.

grande quantidade de terras disponível. Com a chegada dos posseiros, os kalunga ficaram 'espremidos', o que fez com que diminuísse a produção, como afirma Estér:

- *(Estér) Sei que a questão da não-regularização da terra aqui, as pessoas fica assim muito desmotivada, porque uma é a pessoa ter liberdade, ter o espaço que tinha antes, hoje não tem, e isso aí deixa as pessoas desmotivadas demais.*
- Desde quando começaram essas invasões?
- *(Estér) Ah, desde 70...*
- Então até 70 a terra era solta?
- *(Estér) Era, mas de 70 pra cá começou a apertar...*
- Já teve briga?
- *(Estér) Aqui? Ah teve, melhorou mais depois da questão de entrar nesta lei aí de sítio histórico. Mas se não tivesse, talvez nem teria mais... era pouca gente que tava morando aqui. Mesmo assim eles ainda tentam querer tirar.*
- O que eles fazem?
- *(Estér) Ah, passam cerca, igual muitos tá aí só num corredorzinho, sem poder plantar sem poder criar nenhum animal. Por isso que a grande revolta do pessoal aqui é isso. Porque se não fosse os fazendeiros a vida da comunidade aqui era outra, taria bem avançada na questão de produzir, de ter criações.*

Muitas famílias se mudam para a cidade por não terem onde plantar, ou sequer construir suas casas. A invasão das terras tem criado inclusive problemas ecológicos, afetando o tênue equilíbrio desse modo de produção artesanal:

> "T*em muitos que preferem trabalhar com a roça de toco. Roça a roça, corta, faz a roçada e depois queima, sem precisar desmatar. Mas enquanto não for regularizada a terra, enquanto não indenizar as terras aqui não tem como o pessoal desenvolver, porquê tá difícil as terras mais produtivas aqui o pessoal tá com elas e outras que eles tão desmatando e jogando capim, isso aí tá uma coisa séria. Que as terras natural, que aqui o pessoal sabe trabalhar com a terra, eles trabalham um ano, uns dois, três anos*

numa mata e depois deixa aquela mata voltar denovo e eles não, eles quer chegar e toca o trator e acaba tudo. As matas que tinha aqui, já não tem mais que eles tão acabando. Agora que eu tô vendo com a Secretaria do Meio-Ambiente, que a gente reclamou, já enviou vários documentos pra lá sobre a questão do desmatamento pra fazer carvoaria, até agora tá parado. Eles já fizeram muito carvoaria, carvoeiro já teve, mas agora madeira também eles num deixa, eles vendem aí...” (Estér)

A região do Engenho II vista de um mirante

Placa na entrada da área de Engenho II

Placa anunciando o exorbitante valor de 6.880.000,00 possivelmente gasto na região

A Entrada de Recursos Externos e a 'Crise' nas Relações de Gênero

Diante dessa crise no modo de produção, o que tem ajudado a garantir a subsistência da comunidade são recursos da previdência social (aposentadoria para os idosos) e projetos do Governo Federal (bolsa escola, bolsa família, etc). A maioria dos idosos entrevistados recebem aposentadoria e, segundo pesquisa da Seppir[11], dos 884 domicílios de toda a área kalunga (dos quais 24% se encontram no município de Teresina de Goiás), 243 domicílios, ou cerca de 27,5%, recebem aposentadoria e 103 domicílios, ou cerca de 11,5 %, recebem auxílio de programas sociais.

Antes a comunidade era quase totalmente auto-sustentável, produzindo tudo o que precisava, com exceção de alguns produtos como sal e querosene. Tudo o que era necessário à sobrevivência era produzido ali, como afirma D. Maria de Sérgio:

> *"É minha fia é o seguinte, o passado dos povo antigo era dureza, pro que pra comê, bebê e vestí era duro, se num fosse no fuso, fiá, tecê, num vestia, nem embruiava, porque as roupinhas finas que tinha? Era na caixa pra hora que desse uma volta, pra sair pra cidade, pruma festa. Calçado? Cortava o couro, fazia chinelo os par, e fazia chinelo pra gente mode calçá pra num andá com pé no chão, era desse jeito. E aí as menina muié ajudava as mãe fiá, né, e os menino homi também hora que chegava da roça botava tudo pra fiá, aí agora a gente ia tecer o pano, fazer o colchão pra deitar, encher de capim e fazer a calça pro homi, camisa, inté cueca, fazia da linha do algodão pra ele, e as calcinhas pros minino, as roupas fina que comprava tava tudo embalado na caixa, que era pra hora que falasse assim tem de ir ali né, pra um passeio assim mais particular ou sair, tinha roupinha fina pra sair pra vestir, os homi inda saía vestido nas calça que era aqueles pano drobado né, com as calça tudo bonitinha, e as muié fazia saia de algodão pra vestir em casa.*

[11] Publicada em 2005 com o título "Perfil das Comunidades Quilombolas: Alcântara, Ivaporunduva e Kalunga – instrumento facilitador para o agenciamento de políticas públicas".

Pois é minha fia sofria demais, a pessoa pra vestir, pra comer, pra beber, pra embruiá, pra vendê, tinha que bulí[12]*, tinha que trabaiá muito, tinha que trabaiá pra num passá necessidade, e graças a Deus eu fui criada trabaiando é desse jeito, mas assim nunca fui uma pessoa de passá necessidade pra eu falá assim: "não, ela hoje não tem nada de comer, ela hoje não tem nada pra beber, ela hoje não tem uma roupa pra vestir pra sair", graças a Deus".*

D. Maria Pereira[13], ao lembrar da dureza da auto-sustentabilidade, mostra uma grande consciência dos mecanismos necessários para a reprodução social, cultural e econômica da vida. Seu relato revela uma visão por contraste com a realidade atual em que a maioria das mulheres não fiam e nem tecem mais. O "era assim...", ao mesmo tempo que mostra o que se passou, é referência para o hoje, já mudado.

Esse tipo de auxílio, apesar de fundamental para a sobrevivência e a reprodução do grupo, acaba significando uma alteração nas relações de gênero. A estrutura familiar até então era fortemente patriarcal. Ao homem, como chefe de família e principal provedor do sustento desta, cabia tomar as decisões familiares, fazer negócios na cidade, arranjar os casamentos das filhas, em suma, apontar a direção que a família deveria seguir. Ainda que essa autoridade não fosse absoluta, pois era compartilhada com a mulher na liderança da família, ela era central. Garantia o cumprimento de todo um ciclo de compromissos sociais e reciprocidades. Havia uma interdependência na relação marido-mulher e a divisão bem estabelecida de trabalho entre o marido, a mulher e os filhos possibilitava um 'equilíbrio' nas relações matrimoniais.

À medida que as mulheres passam a receber aposentadoria, ou recursos como bolsa família ou bolsa escola, nota-se uma certa 'crise' nas relações de gênero. A destinação de recursos nominais em dinheiro para o homem ou para a mulher torna-os mais independentes um do outro do que no antigo sistema da auto-sustentabilidade. Mais do que isso, os recursos destinados à família, ou às crianças (bolsa-escola) são quase sempre entregues às mulheres. Isso faz com que as mulheres assumam o status de 'gestoras' da família, tornando secundário o papel do pai. Pode-se diagnosticar uma tendência à

[12] Bulir: mexer, manipular.

matrifocalidade, em contraste com o antigo sistema patriarcal, vigente até então. Em muitas famílias, as mulheres passam a ser a referência principal. Contudo seria apenas uma tendência pois, de acordo com a pesquisa da Seppir, 76,25% dos domicílios de toda a área kalunga têm como responsável uma pessoa do sexo masculino.

Vários pontos foram relatados com relação à questão das mudanças nas relações de gênero. Presenciei um homem, pai de cinco filhos, ser ridicularizado por sua sogra e outras mulheres por não ter capacidade de sustentar seus filhos: *"vergonha é pôr um tanto de filho no mundo e num dá conta de sustentar!"*. Envergonhado, ele abaixou a cabeça sem nada retrucar. As mulheres mais velhas sentem essas mudanças de maneira bem mais forte.

O problema da maternidade infantil (meninas de 14, 15 anos que engravidam e os parceiros não reconhecem a criança) é muito recorrente lá:

- (D. Maria de Sérgio) *Se tivesse uma moça que se perdesse... É o que eu falo, a lei de hoje tá uma lei porca, né, por que se ocê tem uma mocinha de 10, 15 anos se vê um rapaz que passa a mão nela aí, se ocê vai casar, num casa porque num tem idade, uai como teve de sair! Mas de primeiro não tinha isso não, e se um homi botasse uma fia dessa da pessoa no mundo e ele pulasse pra fora, pudesse levar ele na delegacia que ele chorava, ou ele casava ou ele ia tratá dela ou... e hoje cabou tudo isso, eles fazendo besta das pobre aí ó, é só botá fí nas coitada, se é naquele tempo ele não largava não ele ia casá com ela no civil. Antes não amigava não, era tudo casado no civil ou com padre, ia pra cidade casar. E quando era no padre minha fia eles levavam o escrivão lá pra capela, aí embaixo da serra lá no Vão de Almas, lá que era onde arrumava e casava, todo ano o padre vai desde o dia que eu batizei lá e o padre nunca faiou, todo ano desce o padre, faz casamento, batismo...*

- (Thaís) E lá no Vão de Almas as moças estão como aqui?

- (D.Maria de Sérgio) *Perdendo? Oh meu Deus, lá é homi casado botando fia alheia no mundo, num tô falando pra você que é certeira minha fia. Como lá tem uma muié que tem uma menina, a mocinha dela, o homi casado, num botô a minina no mundo, num*

[13] Ou Maria de Sérgio, como é chamada por ser casada com Mauro Sérgio.

embuchô? já tá parida, num deixa nem prum sorteiro né, ele que tem a muié. E de primeiro se fazesse isso chorava, eu falando se a lei de hoje era a de primeiro que inginhasse[14] *as mãos deles, de dois, treise, num queria botá fí alhei no mundo mais. Eles pegava e levava pra cadeia, de primeiro se a pessoa botasse fia alheia no mundo ia pro xadrez, e hoje cabou essa lei, e eles tá fazendo pau nas moça, de dez anos tudo eles bota no mundo minha fia, tô falando pro cê mocinha de dez anos tudo... aqui num tem moça não minha fia, as moça que tem aqui é só aquelas que tá mamando! Pois é moça aqui num tem uma moça que intera 15, 16 anos, de primeiro com 20 anos é que a moça ia casar não é, como bem eu mesmo casei nova, mas um novo que... 19 anos.*

Ao contrário da 'liberdade' que se nota entre os jovens hoje em dia, os casamentos antigos eram arranjados. O casamento, mais que uma opção individual ligada a sentimentos de amor romântico, representa a inserção em novos ciclos de relações sociais e novas obrigações a serem cumpridas. Isso é ainda mais forte quando se trata de uma comunidade rural, em que o estabelecimento e a manutenção desses tipos de relações e obrigações são fundamentais para a sobrevivência coletiva. D. Sinésia relembra sua experiência:

> *"Casei com 16 anos, na igreja lá no Vão de Almas, quem celebrou o casamento foi o padre. De primeiro quando eles ia casá as moça, se elas quisesse era aquele, se num quisesse era aquele. Era obrigada, se falasse "num quero não", ah tinha que casá por que eles queria. Foi assim que eu casei, por que eu num queria, num queria, aí obrigou, obrigou, até que eu casei. Naquele tempo era assim, se quisesse casar com o rapaz casava, se num quisesse casava".*

D. Maria de Sérgio passou por uma experiência parecida:

> *"Foi minha mãe, minha mãe que escolheu, disse que era um bom genro pra ela e aí, cê tinha que casar. Tá pensando que é como é hoje, se batesse o pé naquele cê podia quetá, cê olhava pra cara dele... mas tá querendo num tá? Se chegasse de desatremá*[15]*, entrava na parmatória".*

[14] Inginhar: pôr pregas, enrugar.
[15] Desatremar: teimar, desobedecer.

Além do grandes número de mães solteiras, há também o problema da violência doméstica. Homens que não trabalham, passam o dia todo nos bares e espancam suas mulheres. Outras mulheres são espancadas por não obedecerem aos maridos. A perda da autoridade masculina não é vista como algo normal e são criticadas as mulheres que desobedecem seus maridos, como observei num diálogo entre Odilma (15 anos) e D. Inocência:

- *(Odilma) Num casa não, faz só amigar. Os pessoal aqui, as menina aqui casa muito nova, na base de 14, 15 anos. Elas quase num tem idade pra fazer o casamento elas vai e amiga, faz tudo amigar.*
- *(D. Inocência) Mas fiquei com dó de Divina, Eva contando que o porqueira do marido dela largou ela aí de cara pra riba, foi embora pra São João da Aliança.*
- *(Odilma) Igual uma prima minha, ela tem 17 anos ela tá magrinha, ela tá grávida tá magrinha... Não deu bem com a amigação não.*
- (Thaís) O marido dela não dá assistência, não?
- *(Odilma)Dá nada, fica o dia inteiro no bar jogando sinuca. Tenho uma prima também 15 anos, ela tá amigada, tá grávida, só não deu certo porque ele rumou um abacate no rosto dela, esbagaçou*[16] *tudo.*
- Bateu nela?
- *(Odilma) Bateu não, foi porque ela falou pra ele que queria ir pra Teresina, ele falou pra ela não ir e ela falou pra ele que ia né...*
- *(D. Inocência) E o errado é ela né? Como é que o marido fala "Cê num vai" e a mulher fala "eu vou", não é? Só vai donde manda!*
- (Thaís) A Sra. acha que a mulher tem que obedecer ao marido?
- *(D. Inocência) Tem, tem.*
- *(Odilma) Aqui obedece, mas num bate também não.*

[16] Esbagaçar: amassar, desmanchar.

- (Thaís) Mas são poucos os homens que batem em mulher aqui?
- *(Odilma) É , mas lá perto de casa tem um homem que bate na mulher, ela é tola assim meio atolaiada. O nome dele é Altino e o dela é Geneci, ele falta matá ela, é só beber. Antes de ontem mesmo ele tava com a faca assim ó, derrubou a mãe dele e ia enfiando a faca na garganta dela, não enfiou porque o irmão dela num deixou. E furou a irmã dele bem assim nas costas com a faca...*

A violência doméstica pode estar relacionada ao alcoolismo, mas também podemos encontrar uma ligação com perda da autoridade patriarcal na família. É consenso entre a maioria das mulheres que a esposa deve obediência ao marido. Porém, como as relações matrimonias já estão afetadas pelos problemas estruturais mencionados acima, a mulher torna-se mais autônoma e pode se sentir inclinada a não obedecer ao marido, da forma como, segundo relatos, acontecia no passado.

Da Escravidão aos Tempos Atuais: Memória, Etnicidade e Racialidade

A memória da escravidão parece não ser mais tão presente. A maioria das mulheres entrevistadas têm uma idade que não ultrapassa os 80 anos e afirmam que ouviram muitos relatos sobre esta época, mas que não conheceram nenhuma pessoa que tenha sido escrava. Outras, como D. Sinésia, superpõem as histórias que ouviram, 'mesclando' relatos da escravidão com relatos da 'revolta':

> *"Quando eles veio contá eu era menina. D. Cirila, minha vó, era neta de escravo, mas quando eles veio ranjá os escravidão primeiro cabou, né. Aí que foi vendo essa coisa mais é deles e a de deles já foi misturando, cabando, já foi o dos mais novo, já num sabe contá o que sofreu, nóis conta o que eles sofreu por que eles contô, mas nóis num viu só sabe que... Eles contava que quando tava no tempo da escravidão, saía aí pra esses mundo deles, quando entrou a revorta correram tudo, uns mataram, outros desertou por esses mundos, por isso é que fala que todo lado tem um kalungueiro, o kalungueiro foi desertado por conta disso. A revorta entrou e eles correram, correram*

demais, disse que era correndo, era morrendo, eles era matando e era correndo". (D. Sinésia)

O que se nota é uma superposição de períodos históricos. Ambos momentos históricos (a escravidão e a revolta) têm como característica a opressão e uma conseqüente resistência que marca a identidade desse povo. Resistência que se mostra ainda hoje, perante as ameaças dos grileiros, como vimos acima. Esta superposição de períodos históricos pode ser vista como uma construção própria, na qual há uma mesma leitura ou interpretação, por parte da comunidade, de dois eventos históricos distintos.

Essa tão mencionada 'revolta' seria possivelmente a Coluna Prestes[17] que passou com salteadores fazendo saques nas casas da região. Muitos contam de maneira bem clara a passagem da Coluna Prestes pelo lugar:

- (Thaís) A bisavó da Sra. era escrava ou nasceu aqui?
- (D. Maria de Sérgio) *Ela nasceu aqui mesmo, acho que ela não foi escrava não, assim pra dizer que ela trabaiô no escravidão, num trabaiô não... Ela contava muito, mas não falou que trabaiô, e depois desse escravo teve aquele negócio que eles saía pegando os povo da casa, a revolta, agora já nesse tempo já tinha eles né, minha vó, minha mãe, a vó de Sérgio, aí pegava minha fia, as criancinha e vestia tudo de saia par mode eles num pensá que era homi por que se fosse minino homi eles pegava tudo, eles falando pra mim... E aí dormia todo mundo no mato, mode eles escondê, se eles chegasse e topasse a pessoa na casa disse que pegava minha fia, matava e judiava. Se chegasse e topasse um gado da pessoa assim na porta, matava, disse que comia um pedaço e o resto ficava aí e se o dono pegasse e comesse morria também. O povo falou que sofreu viu, sofreu...*

[17] Movimento social militarista que percorreu cerca de 24 mil quilômetros no Brasil (de abril de 1925 até fevereiro/março de 1927) Este movimento social teria o objetivo de "propagar a idéia de revolução e levantar a população contra as oligarquias". De acordo com o mapa contido nesta publicação, a Coluna Prestes cruzou o Planalto Central e passou na Região da Chapada dos Veadeiros. (FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2001 *passim 309-311).*

D. Lió também guarda a lembrança da revolta, apesar de não ter 'alcançado', isto é, não viveu diretamente aquilo, mas tem o fato vivo na memória através dos relatos de seus pais e avós:

> *"Mas tudo eu vi falando, tudo cunteceu, porque eles saíram da casa, por isso é que eles deu pra matá eles, eles saíram das casa e ia pra beira do rio com as criancinhas, num socava, num cendia fogo de dia, só cendia de noite pra cozinhar pra comer, mas de dia não cendia pra mode não dá sinal mesmo, que se eles visse a fumaça eles ia batê lá onde tava aquela fumaça, e ia atacá lá aquelas pessoa. Minino pequeno, disse que eles pegava e batia. Teve uma muié que tava parida de três dia, eles atiraram nela e morreu com cochume nas cadeira. Aí eles foi tomando assunto assim que se num desse uma parte tava em tempo de acabar o povo, né, esse véio que eu tô contando pro cê, pegou ele e cortou o beiço dele com faca..."*

A superposição desses dois eventos históricos é perfeitamente justificável, por haver semelhanças entre eles. Sabe-se que os revoltosos recrutavam homens para seguir com eles. De acordo com Fausto (2001), teriam chegado a um número de 1500. A cada depoimento são reveladas novas artimanhas usadas pelos kalunga para não serem descobertos pelos revoltosos:

- (Thaís) Era escravidão?
- (D. Lió) *Era escravidão mesmo, era o resto deles, era o resto da escravidão que virou cumo revoltoso, revolta. Aí eles foi pensá a vida, como é que vai fazer pra mode rebater, e outros ia pra beira do rio, relava a mandiuquinha, cercava, fazia os beijuzinho, pegava os peixinho, fazia supinha dava pros minino, pra comê pra num cendê fogo! Cachorro? Eles pegava couro, botava n´água marrava na boca do cachorro, quando queria latir fazia rummrummrumm. O galo? Eles botava um bocal de pano aqui ó no bico dele e marrava cá no pescoço, que quando dava ali a madrugada eles abria o sovaco e cucuquicuqui, que se tivesse ali perto num via, encostava mas não escutava. Foi indo, foi indo, foi indo, aí eles foi tomando providência.*
- (Thaís) O que eles fizeram?

- (D. Lió) *O que eles fizeram foi botá a trincheira neles e ir matando, os policial de Arraias, aí foi matando, uns foi tomando medo e correu, defendeu da morte mas correu, num ficou mais nesta linha, que onde eles passava disse que num deixava era nada e é disso que nóis tem medo até hoje, tem!*

D. Sinésia vai mais adiante e mostra que os relatos dos antepassados não são meras histórias de momentos difíceis. Eles revelam uma consciência da história do grupo e do fato de que são descendentes de escravos fugitivos que receberam como herança uma certa resistência e a capacidade de enfrentar as dificuldades. Mais que isso, essa resistência se deve à raça, pois o "*kalungueiro legítimo"* é o *"preto do cabelo ruim"*:

> *"É por isso que fala que lá tem kalungueiro, "eu vi um kalungueiro lá em tal lugar", o kalungueiro é isso. É por que ocê é kalungueira né, se corre duma coisa vai pra São Paulo, esse mundo, chega lá cê produz lá e o povo fala que cê é kalungueiro, por que tava fugindo, correndo. Cê é kalungueiro, cê correu, é de cá foi pra lá é kalungueiro, nasceu e criou cá, mas correu da morte... aí eles contava que o povo corria, minha vó contava pra nóis que corria dos escravidão, era uns caindo no fogo, outros caindo n´água, outros atiravam, matava, era a revorta mesmo, que acabou com um bocado de pessoas. Eles me contava: "Oh meu fi, já sofremos assim, assim, assim", mas já tinha passado, meu pai, minha vó, ah, meu bisavô que era do kalungueiro legítimo que nem cabelo num tinha na cabeça, ele eu num conheci, mas minha vó contava história dele, contava que ele era kalungueiro legítimo, preto do cabelo ruim, ela falava o nêgo, o meu bisavô. O meu avô eu conheci, esse daí já era mais claro, por conta da descendência, vai mudando, né?"*

Abro uma exceção com relação ao recorte deste trabalho, que prioriza interlocutoras femininas para incluir uma fala muito reveladora de Seu Gregório, uma referência na comunidade. Seu Gregório mostra estar consciente do caráter racial dos conflitos vividos pelos kalunga, tanto os do passado, quanto os de hoje e mistura relatos da escravidão com o problema atual da grilagem:

- (Seu Gregório) *Era porque gente, que no tempo que a gente veio ficar sabendo destas coisas, que no escravidão, que toda vida tinha que os negro pasta, era na peia, era aquele sofrimento. Mas sabia que já nesse tempo, já tava liberado, soube que já tinha saído das peia, num tava mais só por conta de sendo escravo né. Mas nóis fica sofrendo por causa dos rico, porque os rico judeia com os pobre mesmo, eles tinha poder, pra razão que a terra, ocê num podia tirar uma paia, ocê num podia cortar um pau, eles num deixa, pra cortar tem que pedir, aí era tudo na presa, eles num judiava, porque num batia que nem na época da escravidão, mas de sofrimento...*

- (Thaís) E o avô do Sr. foi escravo?

- (Seu Gregório) *Foi não, já foi... no tempo da escravidão ele também... Mas o véi Benedito mesmo meu avô, é da raça memo do kalunga, memo daqueles, como no dizer do povo, do pé rachado, preto mermo, daqueles até pra falá, já sabe memo naquela fala.*

- (Thaís) Como?

- (Seu Gregório) *Do: "simm, ma senhôra, simm", assim desses povo naqueles tempo, dos kalunga..*[18].

- (Thaís) Uma fala do povo mais antigo?

- (Seu Gregório) *É. Kalunga, esses era os kalungueiro memo legítimo, tudo preto, cinzento.*

- (Thaís) Eles tinham fugido pra chegar lá, né?

- (Seu Gregório) *Eles foi fugido pra poder escapar né, esses mesmo foi fugido e veio parar aí, inclusive chama kalunga, é porque aonde os negro veio parar*[19].

- (Thaís) Por quê?

- (Seu Gregório) *Chama kalunga é as alminha, lá na beira das alminhas, é dos povo memo que é desse povo que, foram para lá, os kalungueiro!*

---

[18] Seu Gregório reproduz nesta passagem a maneira como falavam seus antepassados.
[19] Calunga (banto): o mar; o fundo da terra, o abismo; divindade poderosa; seus símbolos. (Passos, 2005: 192)

Alguns relatos, como os que forma transcritos acima, estão plenos de referências à racialidade, considerada para fins de análise como uma categoria social baseada em fenótipos. Contudo, ao tentar abordar a questão racial, não obtive tantas referências diretas à racialidade quanto esperava. No discurso de algumas pessoas verifica-se a ausência do sujeito hegemônico, o que pode demonstrar desconhecimento dos problemas políticos que os englobam. No entanto, nas falas de outras pessoas, principalmente das lideranças, há uma clara consciência da questão racial. A invisibilidade que eles próprios mantinham, através de contatos reduzidos e controlados, era uma condição que não permitia muitas situações de interação racial e, conseqüentemente, discriminatórias. Por outro lado, a situação social atual dá condições à ativação do preconceito. Eles se fazem notar e são chamados à vir a público. Estér, liderança kalunga que se pôs em tanta evidência e chegou a ser vereadora, conta foi discriminada em certos momentos:

- (Thaís) E como é a relação de vocês com o pessoal da cidade?
- (Estér) *Boa, até boa, né. Assim, não tem muito... Antes tinha, né, eles tinha muito preconceito: "Ah, kalungueiro, esse povo kalungueiro". Agora como eles tão vendo que nós, a comunidade tá sendo bem valorizada.*
- (Thaís) Depois do reconhecimento da terra?
- (Estér) *É, mudou. Agora tá tendo um bom relacionamento, mas ainda tem, já tá surgindo a questão de ciúme, né, que eles pensa que as coisas que vem, vem só pros kalunga, mas não é, muitas coisas que tá sendo beneficiada no kalunga, tá também sendo na cidade.*
- (Thaís) E como era o preconceito deles antes?
- (Estér) *Não achava que a gente era assim, por ser da zona rural já existe algum preconceito, e além do mais tem o preconceito da gente ser negro também, né. Muitas pessoas que as vezes tem uma corzinha às vezes quer ter preconceito*.
- (Thaís) Você já ouviu alguma coisa?
- (Estér) *Eu mesma, quando fui pra ser candidata a vereadora, as pessoas me passaram que, umas mulher lá dizia assim que: "Ah, a Estér, aquela neguinha, não aquela*

neguinha não vai conseguir ser vereadora não, onde é que aquela neguinha vai ser vereadora?" Então existe preconceito, agora que eles tão mais, com uma visão maior, que não é bem assim, né. Então é isso, e eu espero que nós iremos melhorar bastante e fazer com que eles vê que nós somos todos iguais...

Do Controle dos Contatos à 'Entrada no Mundo da Cidade': A estrada como um Marco para a Comunidade

Ao indagar como eram os contatos com a sociedade envolvente no tempo passado, percebe-se que a partir de determinado momento, passados os conflitos relatados acima, os contatos eram controlados pelos kalunga. São mencionadas viagens às cidades mais próximas para compra e venda de produtos (principalmente sal e querosene) e até a cidades bem distantes como Barreiras (na Bahia). Naquele tempo a região era tão pouco desenvolvida que essa era a cidade mais próxima onde podiam encontrar os produtos dos quais necessitavam.

Não creio que os kalunga tenham permanecido isolados da sociedade envolvente. A hipótese do isolamento pode, talvez, ser válida para a época da escravidão. Porém, mesmo naquela época deveria haver algum contato com regiões externas, ao menos para a aquisição de produtos essenciais. Ao contrário do isolamento apontado por alguns autores[20], o que houve no caso dos kalunga foi um controle dos contatos. Eram eles que escolhiam para onde ir e quando fazer as trocas necessárias. Era sempre necessária uma ida periódica à cidade para adquirir alguns produtos indispensáveis, como lembra D. Maria de Sérgio:

- (Thaís) E a senhora vinha pra cidade naquele tempo?

- (D. Maria de Sérgio) *Já ia... Era mais os homi, vai era assim, cê sabe como é que é, uma vez por quando né. Ia era muntado, naquele tempo num tinha carro, ia era muntado, tem a estrada aí até hoje aí por dentro, passa pela Jataroba, lá no Vão de*

[20] Ver Mary Karasch (1998).

Almas também tem a estrada por dentro muntado, aí bota uns cargueiro, leva uns cavalo muntado né, um munta um bucado, outro muntava outro.

- (Thaís) As mulheres quase não iam?
- (D. Maria de Sérgio) *Não ia não, as muié quase não ia não. Ia assim, lá por veise.*

Aceito como mais próximo da realidade kalunga que a hipótese do isolamento, o recurso estratégico da invisibilidade, sugerido por José Jorge de Carvalho. Esse autor afirma que as comunidades quilombolas, em certo período de suas histórias, tornaram-se invisíveis, simbólica e socialmente, para sobreviver. Mais que mero isolamento, que dá uma noção de desconhecimento da sociedade envolvente, "*tornar-se invisível foi, em inúmeros casos, uma posição política, uma atitude afirmativa dos negros fugidos que lhes permitiu, além da sobrevivência, um caminho próprio de subjetivação e tomada de consciência"* (Carvalho, 1991: 6).

Ao adentrar na área kalunga, não se avista casa ou vila, somente pequenas trilhas. Jatobá (2002) observa que as ocupações na área dos kalunga não se fazem por aldeamento ou vila, as habitações ficam invisíveis em meio ao cerrado e mantêm-se afastadas (às vezes por quilômetros) umas das outras. O recurso da invisibilização foi tão 'eficaz' no caso dos kalunga que, não obstante o fato de constituírem uma parcela significativa dos municípios de que fazem parte, só recentemente a população desses municípios teve noção das dimensões da população da comunidade Kalunga (Jatobá, 2002: 11).

Autores como Reis & Gomes (1998), Almeida (2002) e O'Dwyer (2004) também constróem uma crítica sobre o mito do isolamento. Para O'Dwyer, no caso das comunidades do Trombetas e do Erepecuru-Cuminá, há um "isolamento consciente". Essa noção faz alusão a uma série de processos históricos e sociais, os quais resultaram no próprio "isolamento consciente". O termo isolamento não deve ser confundido com idéias naturalizadas como 'isolado social ou cultural', pois não se trata de um mundo fechado e auto-suficiente (O'Dwyer, 2004:187). Almeida nota que alguns quilombos mantinham proximidade de cidades, o que contraria a idéia de isolamento e acentua a capacidade de articulação dos quilombos com as mesmas, criando circuitos de trocas de produtos alimentícios e agrícolas (Almeida, 1996: 14 *apud* Jatobá, 2002: 67).

A construção da estrada de asfalto (GO-118) representa um marco para a comunidade kalunga (principalmente para as localidades ou bairros rurais do município de Teresina de Goiás). Antes da construção da estrada, os contatos eram controlados por eles; eram eles que iam à sociedade nacional e, para fazer uso da metáfora de Lévi-Strauss, faziam uma bricolagem dos elementos escolhidos. Compravam sal e querosene, uma roupa ou outra, assistiam a alguma festa, ouviam as músicas da época. Em suma, tinham acesso a diversos elementos e elegiam entre estes quais seriam interessantes para apropriação. Feita, é claro, dentro da própria lógica e para fins próprios e específicos.

Depois da construção da estrada, tornou-se impossível fazer uso do recurso da invisibilidade. Houve uma perda do controle; agora a sociedade nacional vai até eles. O que acontece é uma entrada indiscriminada de valores, produtos industrializados, grileiros, antropólogos, músicas. Uma quantidade bombardeadora de elementos que não deixa tempo para uma apropriação do tipo da do bricoleur.

A Influência Dessas Transformações nas Manifestações Festivas e Musicais

Todas essas mudanças afetam também os festejos e a relação dos membros da comunidade com as manifestações festivas e musicais. Vários projetos governamentais e não-governamentais estão sendo implantados na região. Estér, que é uma das lideranças na localidade de Ema, afirma que a comunidade quer trabalhar com "*geração de renda"*. Além de buscar incentivos, que para ela são prioritários, para produção de farinha, criação de peixe, produção de rapadura, coleta de frutas e flores do cerrado. Estér quer o incentivo, também, para os festejos: "*que os festejos também é uma fonte de gerar de renda, porque vêm pessoas e pode ser vendido os produtos"*.

A própria questão da regularização fundiária tem influenciado as festas. Se a parcela para plantio de terra for menor, a produção vai diminuir e o excedente, que seria gasto na festa, seria quase nulo. Em festas católicas rurais, como uma Romaria ou Folia, há, em certos momentos, a distribuição de alimentos a todos os presentes. Numa Romaria, todos devem levar alimentos para consumirem em seus barracos durante o período festivo. Em

suma, a comida é um dos elementos fundamentais para a realização da festa e muitas vezes não tem sido suficiente[21]:

> *"A questão das festas envolve a regularização das terras também porque muitas coisas atrapalha por isso né. Tem muitos... as vezes a pessoa quer trabalhar numa parte e não pode, porque envolve entrar numa área e não pode entrar nas fazendas porque os fazendeiros não deixam. Entrar pra produzir, pra ajudar também, porque muitos planta, mas não tem aquela colheita que esperam, né? Até a farinha diminuiu bastante porque as pessoas num tem um local de fazer um plantio bom de mandioca..."* (Estér)

O sentido da festa está mudando para eles. Com a freqüente 'entrada' de pessoas de fora na região, inclusive de turistas que visitam a Chapada dos Veadeiros, as festas adquirem um novo significado de representá-los perante a sociedade envolvente. Mais que isso, a festa torna-se também uma oportunidade para se fazer comércio. A recente valorização da comunidade influencia e transforma os sentidos de suas práticas rituais. Essa valorização é demonstrada quando são convidados a apresentar a sussa em outras cidades. Suas lideranças são chamadas a falar em eventos nacionais. A imprensa, antropólogos e outros pesquisadores se 'interessam' pela comunidade e são implantados projetos para investir nos interesses 'comunitários'.

A chegada da energia elétrica, ou de geradores de energia (em locais em que ainda não chegou a energia elétrica), juntamente com o grande interesse dos jovens por quase tudo que é 'da cidade' como roupas, comportamento, estilo de vida e músicas, confere uma nova face às festas. A música, que antes era produzida por eles, agora vem de fora (executada por som mecânico ou por músicos contratados), processo que ocorre também com outros 'produtos' e aspectos. Houve um tempo (já mencionado anteriormente) quando tudo era produzido artesanalmente: roupas, calçados, alimentos, inclusive as músicas. O que se vê agora é a entrada indiscriminada de produtos industriais. Os mais velhos se queixam e estranham essa invasão, sempre comparando o tempo de sua juventude com os jovens de hoje.

---

[21] Quero reafirmar aqui que esta é a realidade das localidades pertencentes ao município de Teresina de Goiás. Em outras localidades, a realidade é outra. Ver Jatobá (2002).

Fazendo uso da dicotomia artesanal/industrial, que serve para marcar dois momentos distintos da comunidade, pode-se dizer que a sussa é artesanal e o forró, industrial. Os jovens de hoje usam roupas apertadas de acordo com a moda da cidade[22], as moças usam calça jeans justa e blusas de lycra de cores fortes, ao invés da saia, blusa e lenço usadas por todas as mulheres das gerações mais velhas. Como veremos no capítulo 4, a dança mais praticada pelos jovens é o forró, enquanto a sussa é vista por eles como 'dança de velhos'.

> *"Teve folia esse ano aqui em casa, girou seis dias e arrematou aqui em casa. Fez a festa, folia da boca da noite até o dia manhecê, foi festona mesmo. O povo dançou, forró eles dançou muito, mas a sussa, eles num tão gostando de sussa não, as muié daqui dança mais é forró. A sussa na hora que a folia chega tem a sussa, chegô cantô, faz a sussa e todo mundo dança. Mas eles gosta muito é do forró, as festas de primeiro era sussa, mas sussa mesmo, agora largaram, só tá no forró. Antes cê fazia as festas, de primeiro não tinha esse som que tá vindo agora.(...) Por isso que eu falo pro cê aqui hoje tá ruim, as dançadeiras de sussa já tá largando as que dançava e pegô essas mais novas, as mais novas num tá sabendo dançá sussa, elas dança mas é pulando, e as dança de véi de primeiro não era pulando era só sapateado".* (D. Sinésia)

Se por um lado há um reconhecimento do interesse crescente dos jovens pelo forró, por outro há consciência de que suas manifestações musicais, como a sussa, são extremamente valorizadas pelos 'de fora' e por isso devem 'ser preservadas'. Enquanto Estér falava sua filha ligou o rádio que tocava uma música sertaneja. Para mim, tornou-se ainda mais enfática sua fala:

> *"A juventude já não quer mais, eles qué é modernizar mesmo, desde que não mude a cultura, a tradição, mas eles quer ter uma vida mais... num quer ficar no regresso, quer o progresso. Num sentido assim que não vá destruir a comunidade. A maioria é os jovens que tá dançando e eles tá querendo dançá mais é forró, com som mecânico. Mas a gente tá querendo ver se preserva essas... os mais velhos não dança porque num tem as danças da sanfona. Mas a gente quer voltar esses costumes."* (Estér)

[22] Pelo menos de acordo com a moda das cidades próximas à comunidade, como Teresina de Goiás, Cavalcante e Monte Alegre.

O reconhecimento do grande interesse por parte da sociedade envolvente por suas manifestações musicais tem levado a atitudes que objetivam um certo 'resgate' de práticas não tão presentes. A sussa agora está sendo ensinada nas escolas. Cada localidade kalunga tem uma ou mais escolas, e agora em que se deram contam de que a sussa e outras manifestações festivas e musicais estão sendo valorizadas, tentam 'resgatar' tais conhecimentos: *"Tá incentivando eles pra não acabar a tradição",* como afirmou Estér.

CAPÍTULO 3 - As Festas

Os kalunga se autodeclaram católicos. No entanto, como mantiveram um certo grau de autonomia com relação à igreja, pode-se considerar como um catolicismo independente, isto é, com práticas específicas e distintas das da igreja. Como um grupo católico rural, possuem um vasto calendário de festas. As principais festas dos kalunga são as romarias e as folias[23]. São diversas as festas realizadas em todas as localidades kalunga, em diversas épocas do ano: Festa de São João, Nossa Senhora das Neves, Nossa Senhora D´Abadia,

Nossa Senhora do Livramento, Nossa Senhora Aparecida, São Sebastião, Folia de Reis, Folia do Divino Espírito Santo e São Gonçalo, entre outras.

As festas camponesas estão intrinsecamente ligadas às esferas do parentesco, econômicas e políticas. Brandão (1993: 18) considera que *"...posta a nú, uma cerimônia duradoura e recorrente como uma Folia de Santo Reis revela múltiplos tipos de compromissos e estilos peculiares de alianças entre parentes, vizinhos e parceiros (...) ele não deixa de lado praticamente nenhum feixe social de relacionamentos que, de outras maneiras e entre outros e os mesmos símbolos e nomes, são vividos na experiência cotidiana do trabalho ou do parentesco."*

Presenciei a realização de duas festas: a Festa de Nossa Senhora Aparecida, que é uma romaria (em maio de 2005, em Diadema) e a Folia de Reis ou Folia de Santo Reis (presenciei por um dia na Ema e fui no arremate em Diadema). Essa folia gira simultaneamente em várias localidades. Discorrerei apenas sobre estas duas festas, mas há referências às outras festas kalunga em trabalhos de outros autores[24].

Encaro as festas aqui descritas como gêneros performáticos, o que enfatiza o caráter de agência dos atores sociais presentes. São momentos em que se encontram parentes, renovam-se as alianças e reciprocidades, a fé é fortalecida, são feitos pedidos de bênçãos, fazem-se e refazem-se as alianças políticas, namora-se, relembra-se e brinca-se.

A Romaria de Nossa Senhora Aparecida

A romaria é uma grande festa que envolve a novena, o giro da folia, e o império (ou reinado). A Festa de Nossa Senhora Aparecida que presenciei foi na área em frente à escola da localidade de Diadema. A novena foi rezada na capela, a cada dia havia um noveneiro responsável. A ele ou ela caberia, além de rezar, oferecer um lanche aos presentes. Em frente à capela, foi construído um grande rancho de palha, de formato circular, em

[23] Jatobá (2002: 45) aponta ainda uma outro tipo de festa, a "boca da noite", sobre a qual não tive referência nas localidades em que pesquisei.

[24] Ver: Baiochi (1995), Chaves (1997), (MEC, SEF, 2001) e Jatobá (2002).

dançaram o forró nas noites da festa e serviram o 'banquete' do reinado. Dos lados esquerdo e direito da capela e do rancho haviam barracos de palha onde vendia-se bebidas, comidas, e guloseimas (tudo muito simples, pareceu-me ainda que o consumo não era muito grande). Um pouco mais abaixo estavam localizados os barracos das famílias. Esses barracos são colocados lado a lado e formam um acampamento onde as famílias se alojam no período das festas.

Fomos (D. Sinésia, seus netos, Jura e eu) para a festa na quarta-feira (dia 11/05/2005), na quinta-feira houve o arremate da folia, o ultimo dia da novena e o império. Isso significa que houve antes oito dias de novena (completando o nono dia na quinta-feira) e a folia já havia girado os oito dias. A festa corresponde, na verdade, ao encerramento das celebrações.

A grande área em que se encontra a comunidade kalunga é formada por localidades, dispostas como bairros rurais, em que as casas se encontram a quilômetros de distância umas das outras (como já mencionado anteriormente). Por isso, a oportunidade da festa, quando muitos se reúnem, acaba sendo rara. Pessoas que moram muito distantes umas das outras tornam-se vizinhos de barraco. A festa, além de uma ocasião para a celebração, é uma oportunidade de encontrar parentes que há muito tempo não se vê, falar sobre negócios, arranjar casamentos e até de se realizar vinganças[25].

A presença das crianças é constante em todas as etapas da festa. Desde a novena, até o forró, vemos crianças participando. Apesar de haver as categorias 'minino', 'rapaz/moça', 'homi/muié' e 'véi/véia', a divisão de tarefas entre elas não é tão nítida quanto é na legislação trabalhista brasileira. As crianças devem trabalhar sim, ajudando os pais e avós. Os velhos também trabalham muito e têm uma força incrível. Talvez por isso, às crianças é permitido ficar na festa até tarde. Há a participação de todos, dos mais idosos, aos bebês de colo. Todos, sem exceção estão lá, porém os mais velhos cansam-se mais rápido e vão dormir mais cedo.

Na organização da festa ficou claro o envolvimento da prefeitura. A primeira-dama da cidade ajudou a fazer as bandeirolas, juntamente com as funcionárias e outras mulheres,

e a preparar os enfeites. As funcionárias da escola municipal prepararam o banquete e o serviram. O prefeito, além de compor o 'quadro' (do império, como será visto mais adiante), esteve presente o tempo todo e discursou ao microfone depois do sorteio. Em seu discurso ele afirmou ter interesse em ajudar os kalunga e, nesse ano, pagara a banda de forró, e por isso o forró era de graça para todos.

O forró ocupou um espaço central na romaria. Todas as noites, após as festividades sagradas, todos se dirigiam para o rancho, espaço destinado à dança do forró. Havia um gerador de energia[26], para que as bebidas pudessem ser geladas e para que o som fosse ligado. O som mecânico era ligado várias vezes durante o dia, mas era desligado durante as atividades religiosas. Às vezes, até durante as rezas o som ficava ligado até que alguém fosse pedir para desligá-lo. À noite, na hora do forró não era o som mecânico que tocava, mas a banda contratada pelo prefeito.

Minha expectativa era de que a sussa fosse dançada noite adentro e não o forró. Porém, durante toda a festa houve apenas cerca de 15 minutos de sussa. Na folia de reis, entretanto, presenciei a sussa por mais vezes e durante mais tempo. Esse assunto será tratado no capítulo seguinte, em que analisarei os gêneros musicais praticados pelos kalunga.

Na festa de Nossa Senhora Aparecida tem ainda a folia do Cipó. É um pequeno giro simbólico da folia entre os barracos do acampamento para convidar a todos para a festa. Tem também uma mini procissão, que aconteceu na quarta-feira à noite, em que todos os presentes na festa fazem uma procissão com a bandeira de Nossa Senhora Aparecida. Cada um leva em sua mão uma candeia, que é feita de cera de abelha, também tem o objetivo de anunciar o início da festa.

---

[25] Em grandes romarias, como a do Vão de Almas e a do Vão do Moleque, acontecem mortes todos os anos. Elas não são ocasionadas por brigas casuais, mas sim por vingança e, muitos dos crimes são entre parentes.
[26] Nesta época ainda não tinha energia elétrica na localidade de Diadema, quando retornei neste ano de 2006 a energia já fora instalada em alguns locais e está sendo instalada em outros.

Seu José Dias à frente da procissão

Capela lotada antes do início da reza

Corrida de cavalos (escola à direita na foto)

O Império

A cada ano, na Festa de Nossa Senhora Aparecida são feitos sorteios para escolher quem assumirá uma responsabilidade específica no próximo ano. A pessoas cujos nomes forem sorteados assumirão a obrigação de doar alimentos, bebidas e enfeites. O festeiro é então escolhido, assim como o rei e a rainha. Os alimentos e bebidas serão destinados ao banquete do rei e da rainha.

O império é, na minha opinião, o ritual da festa esteticamente mais bonito. A rainha veste um longo vestido branco com dourado brilhante e o rei, um terno preto, gravata, usa óculos escuros e um chapéu prateado, feito de material plástico. Um casal de 'anjos' é escolhido. O menino acompanha o rei e a menina, a rainha. Ambos trajam roupas especiais, que lembram as roupas do casal real. O rei se prepara para a festa em seu barraco, e a rainha se prepara em outro barraco, geralmente eles não são casados, visto que a escolha é feita por sorteio.

A cerimônia do império[27] consiste na busca do rei e da rainha pelo alferes e pelo 'quadro'. O quadro é composto por quatro homens escolhidos (o prefeito Odete, de Teresina de Goiás, era um deles), cada um portando uma vara de cerca de dois metros de comprimento. Essas varas são dispostas de forma que se encontrem umas com as outras e fiquem paralelas ao chão, formando assim o 'quadro', que nada mais é que um quadrado. O quadro é composto com o alferes levando a bandeira e o 'guardião da espada', a espada (simbolizada por um facão); sai do barracão do rei para buscar a rainha no barracão onde ela se preparou. Com o rei e a rainha já dentro do quadro, o próximo destino é a igreja. Havia um trio de sanfona, zabumba e pandeiro, que acompanhava o império.

[27] Há também o Império do Divino em Pirenópolis-Go. Abreu (1999: *passim* 39-40) aponta que nos Açores (Portugal, séc. XV e XII) havia a tradição do "império dos nobres", em que distribuíam comidas aos pobres. O império representava o local que abrigava os imperadores.

Na porta da igreja, o alferes faz a venda com a bandeira diante do ‘guardião da espada’. É de extrema beleza esta parte, em que, alternadamente, o alferes faz a venda com a bandeira para o ‘guardião da espada’ e o ‘guardião da espada’ faz a venda com o facão para o alferes. Há toda uma simbologia, pois essa venda é feita em direção à capela e em direção à grande cruz que há diante da capela. Ao final de cada movimento circular (tanto da bandeira, quanto do facão) há um movimento de reverência, dobrando-se levemente um dos joelhos.

Feita a venda, o rei e a rainha entram na capela e sentam-se num banco colocado ao lado do altar, especialmente para eles, voltado para a entrada da capela. A capela encontra-se lotada. As crianças sentam-se no chão próximo ao altar e os adultos ocupam os bancos. Alguns acomodam-se de pé, no fundo da capela, visto que não há lugar para todos sentados. Neste momento eles rezam e cantam ladainhas.

Ao final das rezas, o rei e a rainha dirigem-se para o rancho. Sobre uma grande mesa foi organizado o banquete para o rei e para a rainha. Apenas os dois e mais alguns convidados sentam-se à mesa. Tanto a mesa quanto o rancho foram fartamente enfeitados. Há inúmeras bandeirolas decorando o rancho e todas as garrafas da mesa estão adornadas com franjas de papel crepom colorido. No balcão, localizado nos fundos do rancho, é servido um banquete para os demais participantes da festa, formando uma enorme fila. Durante toda a cerimônia, o rei e a rainha ocupam lugares privilegiados e preparados especialmente para eles. O ‘quadro’, o banco na capela e a mesa do banquete, todos esses locais e até mesmo a indumentária usada pelo casal real ressaltam o tempo todo a diferenciação social, comum aos nobres.

Depois do império, houve ainda uma pequena corrida de cavalos, ao lado da escola e algumas partidas de futebol, masculino e feminino, no campinho atrás do rancho.

O Alferes e o Guardião da Espada fazem a ‘venda’

A ‘venda’ em frente ao barraco do rei

Guardião da espada faz a ‘venda’ diante da rainha

O ‘quadro’ formado sai em direção à capela

O banquete real no rancho

A Folia

A folia 'gira' durante oito dias, isto é, vai passando pelas casas, cantando para abençoar os donos da casa e pedindo alguma esmola para a folia do próximo ano. As folias da área kalunga ainda giram a cavalo. Por cada casa que passa, o 'canto' ou a música cantada pelos foliões é personalizada. Apesar de a letra da música ser basicamente a mesma, pode variar de acordo com as pessoas que moram na casa: crianças, idosos, uma mulher sem marido, ou um casal. Mas sempre vai pedir que o santo ou santa padroeiros abençoe os moradores da casa. Os instrumentos tocados na folia são caixa, pandeiros e viola.

Em toda casa que chega, a folia canta na porta e depois é convidada a entrar. Nesse momento pode haver a brincadeira, equivalente à parte profana da folia. A brincadeira é uma categoria nativa que indica o momento em que pode ser quebrado o tom solene existente durante os cantos sagrados da folia. A brincadeira pode ser a sussa ou a curraleira, realizadas dentro da casa. A escolha da 'brincadeira' vai depender da dona da casa, pois ela é quem deve dançar a sussa, juntamente com outras mulheres ou homens que saibam dançar. Se ela não souber dançar ou não pedir a sussa, homens da folia farão a curraleira. A sussa, a curraleira e o forró compõem a parte profana da festa, complementando a parte sagrada, ou seja, a novena, a folia, o império, as rezas e as ladainhas. A complementaridade entre o sagrado e o profano é tradicional em festas desse tipo, e clássico na literatura sobre elas.

Feita a 'brincadeira', o dono da casa pode oferecer café, biscoitos, bolo, ou o que tiver para oferecer. Esse oferecimento não é obrigatório, mas creio que seria 'vergonhoso' não ter nada a oferecer. Algumas casas em que a folia passa são denominadas de pouso. Nelas os foliões pousam, isto é, dormem, descansam e fazem as principais refeições. Essas casas são escolhidas antes da saída da folia, geralmente os donos das casas que servem de pouso, estão cumprindo alguma promessa.

Os papéis centrais da folia são o do alferes e o do encarregado. O encarregado deve organizar a saída da folia, convidando os foliões, inclusive o alferes. Ele é responsável por 'pôr a folia no giro', convocando todos para se reunir (geralmente em sua casa), ocasião em que deve entregar o mastro ao alferes. O encarregado deve também combinar onde serão os pousos da folia, e por quais casas ela vai passar (dependendo da disponibilidade dos donos das casas). Ele traça uma rota (pensada geograficamente, indo das casas mais próximas, às mais distantes, para não 'dar voltas') que a folia deve cumprir durante o giro.

A partir daí o alferes fica responsável pela folia como um todo e os foliões devem obediência a ele. É ele quem decide a hora em que a folia deve se reunir, a hora de rezar os Benditos da Mesa, a hora de fazer o canto e a hora de fazer a brincadeira. O alferes também tem que dar conselhos para que os foliões não briguem, intermediando possíveis confrontos, e cuidar para que não bebam demais. Às vezes tem que esconder a pinga para não atrapalhar o andamento da folia.

O alferes segue levando e se responsabilizando pela bandeira e fazendo a venda. A venda é um tipo de 'coreografia' que o alferes realiza com a bandeira em cada casa, pouso e no arremate. São movimentos com a bandeira de um lado a outro, que mostram a reverência do alferes se curvando em alguns momentos. Trata-se de um momento muito especial, pois eles crêem nos poderes 'sobrenaturais' da bandeira. Em determinado momento todos se abaixam e a bandeira passa por cima das cabeças, tocando-as e em outro momento todos devem beijá-la ajoelhados. Nos pousos, o alferes entrega a bandeira ao dono ou dona da casa para que ela seja colocada no interior da casa, geralmente no quarto, sendo devolvida quando a folia vai cantar os Benditos da Mesa e partir.

As mulheres geralmente não giram nas folias. O ofício de folião é masculino por excelência, e o espaço da folia também[28]. Um dos papéis da mulher na folia é o preparo da comida (numa folia todos são convidados a comer), ou como dona de pouso. Um outro papel que geralmente é exercido pelas mulheres é o de promesseira. As promessas são feitas geralmente para a cura de uma doença. Pode ser feita pela própria pessoa que sofre o mal ou por sua mãe, se a pessoa acometida pela doença for criança. Nesse caso, o pagamento da promessa pode envolver o giro numa folia de determinado santo (a quem foi

feita a promessa), quando a criança atingir uma idade determinada. Na folia de Nossa Senhora Aparecida, a promesseira era Odilma, que estava pagando agora, com 15 anos, uma promessa que sua mãe (Odiva) havia feito quando ela era bebê.

A bandeira de Nª Sª Aparecida

[28] Ouvi falar, no entanto, de uma folia exclusivamente feminina que gira na cidade de Teresina de Goiás.

O Alferes, Manoel, roda a bandeira durante o canto da folia no pouso

Foliões abaixam-se para receber a benção da bandeira

Encarregado beija a bandeira com devoção

O arremate da folia na capela

A Folia de Reis

As características básicas das folias são essas. Porém, a folia de Nossa Senhora Aparecida (bem como todas as demais folias) giram de dia, enquanto a folia de Reis gira à noite. Contam que o 'Santo Reis' (tratado às vezes como um só santo, e não como os Três Reis Magos) era um santo que andava pelado e tinha vergonha de girar de dia, por isso até hoje a folia em sua homenagem deve girar à noite. As letras dos cantos também variam de acordo com o padroeiro da folia, a temática das letras menciona o nome do santo, fala sobre elementos que fazem alguma referência a ele. As bandeiras também levam a imagem do respectivo santo, variando de acordo com o santo a cor da bandeira, e as figuras que devem estar contidas nela.

As folias giram em vários lugares simultaneamente, principalmente as folias de Reis e do Divino bastante difundidas em todo o Brasil. Presenciei a folia de Reis nas localidades de Ema e Diadema. Na folia de Ema, o alferes era Seu Claro; no pandeiro: Antonin, Mateu, Zé Nivaldo e Seu Gregório (também puxador de folia); na caixa: Zaías ou Romário (um menino de uns 12 anos); na viola: Seu Claro. Na folia de Diadema o alferes era Seu Manoel; no pandeiro: Sebastião, Marcelo, Luzimar, Reimar, Jura, Neri, Denilson, Paulo e João; na caixa: Sabino; na viola: Antenor . Estes foliões são mais ou menos os mesmos que saíram na folia de Nossa Senhora Aparecida. A folia de Reis saiu no Domingo (dia 01/01/2006) ao cair da tarde e o arremate foi no dia 06/01/2006. Na localidade da Ema o arremate da folia foi na casa Zé (filho de D. Ió) e em Diadema foi na casa de Anália, ocasião em que estive presente.

A folia de Reis sai todos os dias depois do pôr do sol e vai passando de casa em casa até chegar no pouso, ao amanhecer. Chegando no pouso, depois da cantoria, os foliões vão desarrear os cavalos, descansar, acordam para almoçar e descansam mais um pouco depois do almoço. No final da tarde os foliões se juntam para cantar os Benditos e partir novamente para mais uma noite de giro.

A chegada da Folia de Reis é um ritual a parte. Quando ela está prestes a chegar nas casas, todos fazem silêncio para que o dono da casa não acorde (já o dono da casa, mesmo se estiver acordado vai fazer silêncio também e fingir que está dormindo). Assim que a folia se aproxima da casa, eles começam a cantar e falam na cantoria: *"Abra a porta e cenda a luz!"*. A luz é acesa e a porta é aberta, depois que terminam de cantar o canto, o dono da casa diz: *"Vamo chegá, folião!"*

Bandeira e altar no arremate da Folia de Reis

Foliões tocando no pouso da Folia de Reis

Alferes no arremate em frente a casa de Anália

Os Cantos da Folia

Os cantos da folia são feitos em duas vozes, uma canta mais baixo e outra, geralmente um coro, canta mais alto, respondendo. Trecho do canto da folia de Nossa Senhora Aparecida:

"Nossa Senhora Aparecida

chegou na sua porta

vem trazer vida e saúdo

pra senhoros e senhoras

Oh Nossa Senhora Aparecida

É uma santa virtuosa

E ela reza e oferecendo

Rogando a Deus e Jesus por nós"

A seguir o canto dos Benditos da Mesa (cada verso é cantado duas vezes, transcrevo sem a repetição para não tomar muito espaço). Algumas pouquíssimas palavras podem conter erros, mas na essência este é o canto dos Benditos da mesa. Ao término deste canto há uma súbita quebrada na batida da caixa, esta quebrada serve de indicativo aos músicos que eles devem tocar uma curraleira (que será descrita no próximo capítulo):

"*Agora vamos rezar,*

Bendito e louvado seja

São palavras de versículo

Na cabeceira da mesa

Vamos rezar o bendito

Pra nossa família inteira

E lá no céu tem recompensa

Oh Virgem mãe padroeira

E lá do céu baixou três velas

Três velas desceu acesa

E com elas desceu três anjos

Agradecendo a vossa mesa

Que matou a nossa fome

Deve ser recompensada

Com o manjar que os anjos comem

Vamos louvar a cozinheira

Agradecendo o serviço

E nos versos do servente

Nós esquecemos é de falar

Nossa Senhora Aparecida

Que por nós há de pagar

Deus lhe pague a bela janta

Com toda sua geração

Dê aumento na lavoura

E renda nisso as criação

Deus lhe pague a vossa mesa

Coberta com este véu

Nossa Senhora Aparecida

Leve essa mesa no céu

Eu vou dar presente vida

E cá na terra é de ficar

Quem fizer por merecer

Lá na glória há de achar

Bem no centro dessa mesa

(...) for recusado

Lá na outra cabeceira

Nossa Senhora retratada

Faz a venda meu alferes

Não se vençam ela em cruz

Benzendo os homi da mesa

Com o retrato de Jesus

Quando Jesus era menino

Gostava de vadiar

Vadiar com pé de lima

Debaixo dum laranjal

Nossa Senhora pediu

Três dias de oração

Quarta e Quinta da melhor

E Sexta-feira da paixão

Mãe até rezou na cruz

Pai e mãe que nos criou

E por isso adoremos a cruz"

Neste canto, os foliões louvam a dádiva da comida que foi oferecida pelos donos da casa, para que esta dádiva seja revertida em bençãos a estes últimos. O oferecimento da mesa é feito com dificuldade, os alimentos são duramente produzidos por eles, muitas vezes com técnicas artesanais de plantio e a 'mesa' deve servir a todos os que chegarem para nela se fartar. A letra do canto fala do 'dom' e do 'contra-dom', se há o sacrifício no oferecimento e preparo da comida, a dádiva será transferida em benção.

As Ladainhas e Rezas

As rezas são tão presentes na vida e nas ocasiões das mulheres quanto as danças. A fé é uma característica muito forte das mulheres mais velhas. As rezas possuem uma importância vital para os kalunga, assim como os benzimentos, o conhecimento da ervas medicinais e o conhecimento das parteiras. Estes conhecimentos estão interligados visto que a sobrevivência em condições autônomas dependia de um domínio de (quase) todos os aspectos da vida:

"Benzedeira naquele tempo tinha demais, mas foi cabando e os novo num ligo aprendê, benzedeira e benzedor até hoje inda tem, mas num é como era não. Que de primeiro o

povo num ia quase em hospital né, qualquer dor que tinha o benzedor sabia dar a volta nos benzimentos, tinha quem sabia benzer qualquer uma dor e sabia os remédios de dar pra tomar e hoje não, num tem mais. Largô tudo os remédios das planta, largô tudo. E num é, eles tá por fora, esses remédio que vem de longe, lá das loja, é feito de cá das palnta, eles num é de planta? É tudo mato! O ano trasado veio uma mulher de lá de Goiânia, fiquei mais ela aqui foi uns deiz dia, aí no curralão, só mostrando as planta e nois fazendo xarope pra gripe e eles perguntando como era os partos de primeiro. Óia Thaís veio gente de Monte Alegre, Campos Belos."

Os kalunga se consideram católicos. Adoram os santos e fazem festas comuns a grande parte das comunidades camponesas brasileiras, como as que foram descritas anteriormente. Eles possuem diversas rezas e ladainhas em latim e se orgulham por ainda rezarem do modo antigo, transmitido oralmente. A alfabetização dos kalunga começou recentemente, quase todos os mais velhos são analfabetos, todos eram analfabetos até alguns anos atrás. Recentemente estão sendo trazidas as rezas da igreja católica atual, para serem rezadas nas festas e novenas dos kalunga. O que vem sendo rejeitado reiteradamente pelos mais velhos:

"Eu vejo rezá, mas é reza mas é reza conferente e o rezador mesmo que chega a rezá ladainha, esses negócios é um velho que mora lá no Vão de Almas, o Justino. Esse é bom pra rezá as ladainhas dele no modo do povo antigo. E hoje não, a pessoa só reza ladainha no catecismo, né. Até os pé é usado, num é os pé que usava antes, porque a ladainha do véi lá nois tudo ajuda ele rezá, a ladainha dele é nesta toada: Christe Eleison... (canta uma ladainha em latim). Essa é que é a toada de lá, e aqui não, rainha de ouro num sei do que, num sei nem a todada dela, mas é tudo no catecismo, eles num reza uma ladainha cantada, é só falada. Ocê num entende não, porque as reza deles é assim misturada, é um pé de um jeito, um pé de outro, num tem como ocê seguir. Ninguém entende o catecismo, quem num sabe ler num entende. Agora as outras rezas, os outros benditos, conferentes, quem sabe rezá reza, a pessoa fica sabendo o que qui rezou."

Para além do comportamento mimético da rezas católicas atuais, em que se lê e repete o que o padre diz, as rezas e ladainhas cantadas em latim fazem sentido para eles. Numa

ladainha cantada em latim, cujo significado textual é desconhecido por eles, percebe-se a existência de uma sacralização. Os significantes destas ladainhas, transmitidas há gerações, são puramente sagrados e, talvez por isso, projetem-se com mais intensidade para quem as reza e canta.

Dentro das mudanças no contexto atual geral, as influências se fazem sentir também nas rezas. A oralidade com que as rezas eram ensinadas vai perdendo lugar para as rezas escritas, o que afasta as pessoas analfabetas (como a grande maioria das senhoras). E além disso o uso do som mecânico nas festas também tem atrapalhado as rezas:

> *"Eu rezava muito, mas cê sabe quando a gente vai ficando com a idéia pouca fraca, eles num junta muita coisa na idéia mais não, vai ficando com a idéia pouca. Cê lembra só é dois, três pé da reza que ocê sabia. E na festa é assim, cê entra na igreja pra rezá o povo não deixa cê, rezá. É um frevoco lá fora, eis*[29] *num vai na igreja, é um frevô, é cantando, é um som ligado, uai, ninguém guenta! Cabeça num dá não. Ele falei mesmo pra eles: hoje pra rezá só qué tê o catecismo, que já tá os pé da reza aí, o padre vem traz pra eles, eles troca, eles conhece e reza. Mas no mais pra tirar de cor, de cabeça, igual nois rezava, não. Quando você fala dois pé o outro você já perdeu ele, o barulho. Eu já falei, fazê uma festa aqui e chamar o véi Justino pra rezá pro ceis vê o que é o sustento das reza de nóis lá, eu ainda chamo esse véi aqui pra rezá por ceis vê, pro cê vê qui lindeza, tão diferença das daqui que é. Agora eles pede eu pra ensinar a toada do véi lá, eles num prende*[30]*, pra aprendê se eu soubesse a ladainha pra rezá tudo, né, mas pra panhá só dois pé dela pra toá pra pega na outra, não prende, não vai na toada."* (D. Sinésia)

Algumas as rezas são feitas para ocasiões específicas, como esta abaixo (cantada por D. Ditinha), feitas para pedir chuva. Dizem que elas eram rezadas durante três dias seguidos, e logo a chuva caía:

"Lá no céu tem meu santinho

ele chama São Vicente

[29] Eis num vai na igreja: Eles não vão à igreja.

Ele dê chuva na terra

De grande e pequeno

Num deixá morrê de fome

Nem de fome e nem de sede

Chuva que não molha

Pão que nos conserva

Não deixá os pecador,

Nem os pequeno morrer de fome."

Outras ladainhas feitas para santos específicos, como esta cantada por D. Domingas:

"Senhora Santana

vamos subir o manto

Donde ela andava deixando uma fonte

Os anjos desceu do céu

Para beber nela

Que água tão doce

Senhora tão bela

Senhora Santana aumentar os passos

Quero que vós nos livra destes embaraços

Destes embaraços Deus nos livrarei

Tem Jesus agora

Pra nois padecer

Pra nois padecer,

Padecer Jesus também

---

[30] Prende: aprende.

Ana e Maria pera sempre amém"

A existência de algumas 'rezas de preto' foi mencionada. Mas foi citada como sendo algo oculto, que só algumas pessoas sabem. Na verdade, pouquíssimas pessoas me falaram deste assunto, e outras a quem fui perguntar, evitaram-no:

> *"Minha vó sabia algumas rezas de preto. Lá no tempo deles eles sabia rezá aquelas reza mais forte, que era pra defender, mas rezava na igreja. No tempo meu... quando eu vim aprendê, minha vó já tinha morrido, aprendi uns pedaço. Que eu aprendi mesmo rezá foi, com um tio meu e esse véi que tá aí, que é marido de uma prima minha, e toda festa que tinha era eu que ajudava ele a rezá. Mas passei pra qui, ninguém reza essa toada, é só nessa outra toada, eu num consigo não." (D. Sinésia)*

Além destas rezas dos pretos para a proteção, foram mencionadas as macumbas. Menciono a categoria 'macumba' como parte de um dos gêneros performáticos pertencente ao gênero das rezas, assim como as ladainhas. Essas rezas de preto seriam outro tipo ou forma de reza, representando o lado 'negativo' do sagrado. São relatados macumbeiros que preparam uma maldade para determinada pessoa e só um benzedor poderia retirar a macumba e dizer quem fez:

> *"Tem é muito macumbeiro aí, só que a gente num liga, eles faz é botá ocê pra trás, pra adoecer, ficá doente em riba da cama, sem prestá. Bota a pessoa doente em cima da cama, sem poder levantar, bota entrevado. Se tiver um gado caba tubo, se tiver galinha caba tudo. Meu pai era fazendeiro mesmo, tinha gado, quando dava assim de tardezinha, de manhã cê oiava o pasto ali da casa dele chega tava tudo estivado assim de gado, mas foi indo, foi morrendo de um a um, foi indo que espirrou. Minha fia eu acho que pai ficou com umas dez cabeça de gado, se tivé ficado, mas era gado. E quem que era (o macumbeiro)? um cumpade dele, gente dele, que ele matava o gado, dava pedaço. Descobriu que era o cumpadre por que foi no raizero, tem raizero bom contra isso aí rezô pra ele desmanchou, desmancha*

e vira pra quem deu né. Cê vai num raizero, vai n´ outro,vai descobrindo. 'Que qui cê qué qui faz?' Uai, dá pra quem deu, empurra pra lá!" (D. Sinésia)

Estes eram conhecimentos que estavam presentes e disponíveis para serem usados caso fosse necessário. Muitas vezes não era usados, mas estavam disponíveis, como mais uma defesa:

"No tempo de meus avós tinha mas só por que era mais oculto, é por que naquele tempo era pouco. Era mesmo por que naquele tempo tinha aqueles chefe, né. mas não atentava não, aqueles véio que sabia, que a gente sabia que sabia, mas ninguém num mexia com eles e eles num mexia com ninguém não, ele sabia das coisas dele mas num mexia. Vai passando de um pra outro, de um pra outro, de um pra outro... agora eu é que num quero, Deus me livre minha filha de aprender esse troço! Aprender isso pra quê, já num tem nada e esse negócio, dá atraso pra pessoa ele bota a pessoa atrasada. Num bota a pessoa pra frente não, é pra baixo. Eu de reza só vou rezá na igreja". (D. Sinésia)

Rezas na casa de Anália, depois do arremate da folia

CAPÍTULO 4 – Bases Discursivas Para uma Etnografia da Música

Adoto neste capítulo o enfoque etnomusicológico para analisar os gêneros musicais praticados pelos kalunga. Meu objetivo, entretanto, não é o de discutir a história da etnomusicologia, o que já foi realizado por outros autores, tais como Nettl (1964), Hood (1971) Lühning (1991), Bastos (1978), Pinto (2001), entre outros. Meu objetivo é adotar um enfoque etnomusicológico na análise do contexto performático das práticas musicais, dos discursos sobre a música e sobre o fazer musical, e dos textos e contextos sócio-musicais kalunga. Além de apresentar e discutir a percepção desta comunidade em relação aos gêneros musicais praticados por eles.

No entanto, como não sou musicista, é uma abordagem um pouco 'adaptada' da etnomusicologia, porém válida, pois como fala Pinto (2001: 1), sobre alguns pesquisadores que: "*encaram a música em sua acepção, mais estreita: quando não sabem ler partitura,*

deixam a manifestação musical de lado por completo, como se ler partitura fosse sinônimo de entender e pré-condição pra se falar sobre música."

Isto se torna mais relevante quando nos lembramos que grande parte das comunidades estudadas por antropólogos ou etnomusicólogos não possuem um sistema de notação musical, muitas são até ágrafas (ou analfabetas). O fato de não possuírem um sistema de notação musical, entretanto, não impede que elas possuam uma música singular, às vezes extremamente elaborada e rica. Muitas dessas comunidades têm a música como um valor central e possuem categorias próprias que caracterizam o fazer musical e o falar sobre música.

John Blacking nota que a música é estudada geralmente como o produto de sociedades ou de indivíduos. Estudos que vêem a música como o produto de indivíduos em sociedade, são raros. Sua tese é que a música expressa aspectos da experiência de indivíduos na sociedade. Os seres humanos 'normais' nascem com capacidades emocionais e intelectuais similares e o desenvolvimento ou inibição destas capacidades é condicionado pela experiência das pessoas nas relações humanas. Blacking constrói um argumento de que se que o 'eu' (*self*) público e o 'eu' privado, e mesmo a visão do que o 'eu' pudesse ou devesse ser, são produtos da interação social, a estrutura de cada aspecto do 'eu' vai refletir de várias maneiras o processo da interação social. Portanto a música, que é um produto de processos que constituem a realização do 'eu', deve refletir todos os aspectos do 'eu'. Se aceitamos esta visão, o desenvolvimento de estilos musicais não pode ser tratado como se os eventos no terreno da invenção sonora fossem independentes da organização social e econômica. (Blacking, 1995 *passim* 32-33)

Assim Blacking define a música: "*Music is sound that is organized into socially accepted patterns, and music-making may be regarded as a form of a learned behavior".* (Blacking, 1995: 33). Indo contra a tese de outros autores de sua época, que alegavam que algumas características sonoras eram ocasionadas pelas propriedades acústicas do som, Blacking diz que estilos musicais seriam baseados no que as pessoas escolheram para selecionar da natureza como uma parte de sua expressão cultural, tanto quanto o que a natureza impôs a elas.

Em sua concepção, cada cultura tem seu próprio ritmo, no sentido de que a experiência consciente é ordenada dentro de ciclos de mudança sazonal, crescimento físico, empreendimentos econômicos, amplitude ou profundidade genealógica, vida e pós-vida, sucessão política ou alguma outra feição recorrente à qual é atribuído significado. Porém, a qualidade essencial da música é seu poder de criar um outro mundo de 'tempo virtual'. Stravinski expressou isto conscientemente: *"Music is given to us with the sole purpose of stablishing an order in things, including, and particularly, the coordination between man and time*". (Stravinski, 1936, 83 *apud* Blacking, 1995: 34).

Em sociedades rurais camponesas, como a dos kalunga, isto é bem claro quando se vê as festas (e as músicas que a compõem) como um momento de supressão das atividades cotidianas. Se nos momentos cotidianos de trabalho, eles dormem cedo, acordam cedo e cumprem toda uma rotina, durante as festas o 'ritmo de tempo' é quebrado, não há hora pra dormir, nem acordar e o corpo obedece ao ritmo da festa.

Para Blacking, música não é tanto uma linguagem compreensível imediatamente da qual se possa esperar que produza respostas específicas como se fosse uma expressão metafórica do sentimento. A música não tem nada a comunicar para mentes não preparadas e sem receptividade, a despeito de sugestões contrárias de alguns autores discutidos por Blacking. A música não pode expressar nada de extra-musical a menos que a experiência a qual ela se refira já exista na mente de quem a ouve. A música não cria os atos de um povo a menos que ele já esteja socialmente e culturalmente disposto ao ato. A música não pode provocar um senso de associação, ou algum outro estado de valor social. A música não pode comunicar nada insólito a seus ouvintes, exceto padrões não familiares de som. (Blacking, 1995 *passim* 33-36)

O que Blacking quer mostrar com estas considerações é um senso no qual a música não pode transmitir nada a não ser ela mesma; e por ela mesma não pode despertar sentimentos que possam beneficiar ou prejudicar a humanidade. Mas ela pode tornar as pessoas mais conscientes dos sentimentos que elas têm experimentado, ou experimentado em parte, contanto que haja um grau de ligação cultural, e portanto emocional, entre o 'compositor' e a 'audiência'. Todas as mais elementares estruturas musicais são culturalmente 'formas significantes' que têm sido criadas e atribuídas por algum

significado cultural. Para Blacking, a comunicação musical pode ser intuitiva e não depende da apreensão consciente, nem a estrutura sonora ou a organização cultural e padrões culturais que eles representam. (Blacking, 1995 *passim* 36-37)

Os Gêneros Musicais

Estudar os gêneros ou estilos musicais não significa estudar apenas a música em si. Um gênero musical, como veremos na realidade kalunga, está envolvido com uma série de valores sociais, parâmetros musicais, estéticos, religiosos e culturais, contextos locais, familiares e geracionais. São para estes contextos que circundam a música e o fazer musical que minha atenção vai se dirigir.

A noção de 'gênero musical' é usada freqüentemente em estudos etnomusicológicos como uma forma de classificação dos estilos musicais, de modo a organizá-los e esquematizá-los para fins de análise. Esta classificação, no entanto, sempre é determinada a partir de uma definição nativa de gênero musical. Farei uso desta noção de gênero com a intenção de caracterizar, organizar e discutir a música kalunga, mas julgo conveniente levantar uma pequena discussão sobre este tema.

Para Ana María Ochoa, encontramo-nos num momento paradoxal em termos disciplinares. Se por um lado, os gêneros musicais continuam sendo categorias operativas de criação artística e de uso analítico, por outro, a unidade da noção de gênero como conceito claramente definido, tem sido questionada. Tem havido na etnomusicologia diversos estudos que questionam os próprios parâmetros de valoração e análise da música e surge a indagação sobre qual seria a maneira correta e adequada de conceitualizar a estética musical de diferentes culturas. (Ochoa, 2003 *passim* 84-85)

Esta questão é complicada pois a própria classificação em gêneros musicais pode ser problemática. A autora dá o exemplo da salsa, que é um termo que designa na verdade vários sub-gêneros musicais e portanto a própria definição em um gênero musical pode ser conflitiva:

"(...) todas las categorías clasificatorias son construidas a lo largo de la historia y son sistemas para organizar las jerarquias entre las semejanzas y las diferencias sonoras. A un cierto nivel de percepción musical, y com los mapas culturales adecuados, las semejanzas son obvias: si crecimos en un contexto cultural donde dichos géneros están disponibles, podemos reconocer que un tango es un tango (...). Pero las formas de describir y definir esos géneros, de estabelecer las fronteras entre lo musical e ideológicamente aceptado como valorado en un género es un proyecto construido." (Ochoa, 2003: 85)

A ênfase é dada na construção histórica das categorias e no pertencimento cultural. A aceitação e os padrões de definição de um estilo são construídos culturalmente e ideologicamente. O que ocorre, na verdade, é um processo em que os estilos musicais (cultural e historicamente aceitos) adquirem novos significados de acordo com novos processos históricos e culturais, ou até novos estilos passam a ocupar um espaço que pertencia a outros estilos. Este processo também ocorre na área kalunga, onde existem até estilos musicais que 'entram em conflito' entre si, como no caso da sussa e do forró entre os kalunga.

Os gêneros musicais não são estáticos, eles vão adquirindo características e até normas rigidamente estabelecidas. Ochoa considera que o aceitável de um gênero musical está relacionado em parte com a maneira com que se constituiu historicamente e sua história determina não só um marco estético de definição sonora como também um marco de valores do próprio gênero. (Ochoa, 2003: 86)

A sussa, um dos 'gêneros musicais' pertencentes ou praticados[31] pelos kalunga, exemplifica de forma bem clara esta caracterização de Ochoa. A sussa está passando por uma crise de transmissão em termos de geração, há valores fortemente associados com sua prática e interrelacionados com outros valores da comunidade, porém estes valores são aceitos e praticados principalmente pelas pessoas mais velhas do grupo. Estas pessoas mais

[31] Não podemos afirmar que a sussa é um gênero musical exclusivo dos kalunga. A sussa existe também no estado do Tocantins, que antes era unificado com o estado de Goiás. Porém sua apropriação pelos kalunga é singular, e se tornou um gênero musical 'deles' e definidor de sua identidade como povo.

velhas denunciam que os jovens têm comportamentos inadequados para seus parâmetros, em termos sociais e musicais. Ao invés da sussa, o interesse dos jovens se volta para o forró, portador de uma estética bem diferente que está relacionada a padrões de comportamento também bastante diversos dos da época da sussa. McClary discute esta questão:

> *"Los géneros musicales y las convenciones se cristalizan porque son aceptados como naturales por una cierta comunidad: definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical apropriado. Pero la cristalización o legislación [en torno a los géneros] también hace que esas normas estén disponíbles para ser rotas, haciendo que la música se constituya en un terreno en el cual las transgresiones y las oposiciones pueden ser registradas directamente."* (McClary, 1991: 27 *apud* Ochoa, 2003: 86)

Os gêneros musicais se consolidam apenas quando são aceitos por uma comunidade e quando são definidos os limites de um comportamento musical apropriado, portanto na arena musical podem ser registradas transgressões e oposições. Estas oposições e transgressões podem ser verificadas em alguns aspectos da sussa e de outras manifestações musicais e religiosas, porém estes conflitos indicam que estão havendo mudanças de valores e padrões, que por sua vez estão criando novos limites de comportamentos musicais apropriados. Como nos mostra Ochoa:

"La construcción de una categoría genérica se dá a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico. La historia del surgimiento de la idea de género como concepto unitario está en parte ligada a la historia de homogeneización cultural emprendida a través del estado-nación. Por tanto, en la descripción genérica van a intervenir no sólo elementos de orden estético sino también elementos de orden ideológico que frecuentemente determinan los modos de cómo se habla de los mismos géneros musicales." (Ochoa, 2003: 87)

O que ocorre, segundo a autora, é uma tendência a arraigamento em certo lugar concreto e a busca por uma suposta continuidade com o passado; estas tendências são tidas

por algumas comunidades como elementos que definem o valor do gênero musical: *Esto quiere decir que el estudio de asuntos tales como la atención a evidencias históricas de cambio estético y cultural y la presencia simultánea del género en múltiples lugares, no son abordadas o incluso pueden ser rechazadas como no deseables*. (Ochoa, 2003: 87)

Isto também verifica-se no caso dos kalunga, a sussa- um gênero musical que foi apropriado por eles, visto que existe em outros locais (como no estado do Tocantins), mas que não a desqualifica e nem a torna menos singular- torna-se um gênero musical deles, que os identifica e valoriza perante a sociedade envolvente (e até nacional). Quando, atualmente, eles se deparam com uma crise de transmissão deste gênero musical, há uma tentativa de 'resgate' por parte de lideranças. É claro no discurso de várias lideranças locais, envolvidas com a política regional e até entidades nacionais (como a Fundação Palmares), uma intenção de "manter a tradição". Isso vem sendo levado a termo, tanto que as escolas existentes na área kalunga estão ensinado a sussa, com professoras nativas. O que antes era aprendido no contexto familiar, com mães, avós e tias, hoje é ensinado na escola como um conhecimento especializado.

Para Ochoa (2003: 89), as categorias de gêneros musicais não são evidentes, nem naturais: o passado e a localização aparecem como valores musicais que determinam a maneira como se define o gênero em si, sua definição está associada a certos processos históricos de valoração do musical e de mobilização cultural. De forma semelhante veremos na situação da sussa dos kalunga, existem conflitos de gerações na forma de apropriação da sussa e do forró. Como também mostra José Jorge de Carvalho:

> *"Lo negociable y lo innegociable (lo que se puede cambiar y lo que no) en el terreno de los géneros musicales es un territorio en disputa no sólo entre diferentes culturas sino incluso frecuentemente al interior de una misma cultura".* (Carvalho, 2002 *apud* Ochoa, 2003: 89)

Neste cenário surgem uma série de conflitos entre tradição e criatividade, conservadorismo e inovação. E, por outro lado, o poder da indústria de afetar ou determinar os paradigmas classificatórios das músicas e suas formas de circulação, também tem um efeito profundo sobre os gêneros musicais e as práticas culturais associadas a esses gêneros

(Ochoa, 2003: 89). O efeito da indústria cultural se faz sentir na prática tradicional da sussa, como é discutido de forma mais extensa adiante. À medida que as 'dançadeiras' são chamadas para se apresentar em eventos em outras cidades há uma 'espetacularização' da sussa. A dança que era vivida, passa a ser ensaiada e a motivação é medida em termos de 'agrados', que são dados às dançadeiras.

Ochoa (2003: 90) conclui esta discussão falando sobre a abordagem do estudo da ressignificação das músicas locais na atualidade, em que nós vamos nos deparar com uma multiplicidade de mapas conceituais, de classificação e de modos de significação das músicas populares. Tem-se de um lado os mapas históricos de classificação musical e, por outro lado, a maneira como estes mapas se reorganizam diante da transnacionalização dos gêneros musicais; tem-se a maneira como se usam as formas musicais dentro de certas tradições e a maneira como certos atores (os músicos, as indústrias, as ONG's, o Estado, a UNESCO) reconstituem o sentido social dessas categorias através de discursos e práticas concretas. É por isso que a música é um sistema particularmente denso de significação: seus modos de narrar e construir significados são múltiplos.

Os Gêneros Musicais Afro-Brasileiros

José Jorge de Carvalho (2000: 6) mostra que ao estudarmos um texto musical podemos perceber *"quanta coisa se oculta por trás dos níveis de expressão simbólica e estética ativados nesses complexos eventos culturais: tambores, dança, roupas, representação mímica, movimento*". Além da estrutura musical em si, estão envolvidos todos os elementos circundantes, todo o contexto imediato, e até murmúrios ocasionais. Isso é mais verdadeiro ainda quando se trata de uma manifestação musical rural, como a sussa dos kalunga, em que estão envolvidos o contexto religioso, festivo, os outros gêneros musicais executados durante a festa, além de vários outros elementos. Quando redirecionamos nosso olhar para estes detalhes percebemos o quanto a música diz de uma sociedade e o quanto a mobiliza.

Para Carvalho, os gêneros musicais são necessários: nós precisamos de gêneros musicais estáveis para expressarmos nossas dimensões emocionais, afetivas, sociais, políticas e espirituais. Um gênero musical é ao mesmo tempo:

> *"um padrão rítmico sintético, uma seqüências de batidas de tambor, um ciclo ou uma seqüência harmônica precisa, ou pelo menos claramente reconhecível; é algumas vezes um conjunto de palavras ou tropos literários fixos que combinam com um padrão rítmico particular e com algum tipo particular de harmonia e de movimento melódico porque aquelas palavras ou tropos evocam uma determinada paisagem social, uma paisagem histórica, uma paisagem geográfica, uma paisagem divina, ou mesmo uma paisagem mental. Tudo isso é um gênero musical*" (Carvalho, 2000 *passim* 6-7).

Uma vez consolidado o 'todo articulado como um gênero', tem-se então muitas experiências de fusão que formam parcialmente os gêneros ou, a partir disso, a superposição entre dois ou mais deles, "*expandindo geometricamente essa riqueza narrativa"*, que por sua vez, pode evocar estruturas dos gêneros colocados em contato numa única peça musical. Neste processo o hibridismo pode ser necessário para atualizar e fazer com que um gênero possivelmente 'caído em desuso' soe de novo revelador e surpreendente (Carvalho, 2000: 7).

Na análise de algumas telas de negros dançando e tocando, pintadas no século XIX, Carvalho cita Leppert (1993 *apud* Carvalho, 2000: 9), para quem a visão do som musical é tão importante do ponto de vista da experiência estético-política da música, para uma determinada classe social, quanto o próprio som. Para Carvalho, os gêneros musicais inscrevem um panorama social, geográfico, histórico e estético, por isso é importante analisar os vários aspectos mencionados nos textos das canções e os panoramas que são simbolizados nas performances.

O sentido da tradição musical afro-brasileira (em que praticamente todos os gêneros musicais são ao mesmo tempo gêneros cantados) é buscado por Carvalho na articulação de pelo menos três das múltiplas dimensões de um texto cultural, quais sejam, a textura

musical das canções, textura poética das letras e inscrição oral da história oral. Esta dimensão oral

> "*é entendida no sentido amplo do conjunto geral de condições práticas que moldaram aqueles gêneros musicais que conseguiram alcançar uma estabilidade formal, a qual lhes permitiu desenvolver uma vida parcialmente desvinculada das circunstâncias sociais e históricas iniciais que elas comentam por meio de signos estéticos*" (Carvalho, 2000: 4).

De acordo com a definição de Carvalho, o samba é um macro-gênero ou uma família de gêneros musicais relacionados entre si por vários fatores: formais, sociais e históricos (Carvalho, 2000: 30). Ele trabalha com a hipótese, muito pertinente aqui para que possamos localizar a sussa dentro de um panorama maior, de que existe um grande texto musical afro-brasileiro, com significantes que atravessam 'inúmeras fronteiras estéticas socialmente definidas': "*Um certo movimento melódico, associado a seqüências de palavras, pode ser parte do repertório-padrão de dezenas de diferentes gêneros musicais*" (Carvalho, 2000: 19).

Valho-me da hipótese de Carvalho, de que há uma unidade subjacente à experiência musical afro-brasileira. Haveria um espaço nacional que forçou, em certa medida, um processo de intertextualidade, ainda que baseado nas condições de crueldade características da escravidão. O autor destaca os dois distintos modelos de tradições religiosas afro-brasileiros as quais refletem duas organizações musicais diferentes. O primeiro é o modelo do candomblé (engloba os cultos de candomblé e xangô), se manteve coeso e fechado a influências externas, tentaram de certa forma congelar a expressão musical tornando-a cativa de sua liturgia. O segundo modelo é o da tradição religiosa de origem banto (particularmente a angolana) que manteve 'uma janela aberta' para influenciar e ser influenciada por outros gêneros musicais. Por isso, os estudos da tradição angolana têm maior possibilidade de enfatizar a dinâmica e tratar questões relativas à mudança, ambigüidade, polissemia, hibridização e etc:

"*Trata-se de uma antiga discussão no Brasil, que exige mais pesquisa histórica e empírica para sua reformulação: a suposição de que a nação Angola do candomblé possui uma liturgia mais mesclada em termos de seu material musical e lingüístico. Dessa maneira, podemos realmente traçar a passagem de um repertório Angola estritamente ritual, ortodoxo, primeiramente para o repertório dos cultos de umbanda, que constituem um tipo muito mais sincrético de cultos; em seguida para gêneros seculares tradicionais – dos quais alguns podemos chamar de rurais, ou comunitários, como a capoeira, o maculelê, o samba de roda e o jongo; e chegando finalmente, à variedade de gêneros de música popular, da comercial à dita independente, "cult" ou experimental."* (Carvalho, 2000: 5)

No caso de Angola ou Banto, de acordo com Carvalho, as peças de música popular podem ser constituídas ao lado do repertório religioso, o que se deve a fatores ligados à música e à linguagem. Para o autor a mistura entre termos da língua portuguesa e das línguas banto tem sido muito mais intensa historicamente do que a mistura entre o iorubá ou o *fon* e o português (Carvalho, 2000: 6). A sussa se inscreveria, portanto, dentro deste universo de origem banto, ao lado destes ritmos "profanizados" como o samba de roda, o jongo, o coco de embolada, tendo inclusive características muito próximas a eles, como a dança sapateada e as batidas de tambores.

Assim como a sussa, freqüentemente ligada a festas e ocasiões religiosas, a maioria dos gêneros musicais afro-brasileiros estão ligados a irmandades e fraternidades religiosas. Carvalho analisa estas irmandades negras, que apesar de serem católicas, desenvolveram sua própria estética, basicamente usando canções, instrumentos musicais e padrões de dança de origem africana, apesar de poderem copiar melodias da igreja católica:

"Trata-se de um mundo simbólico de expressão basicamente oblíqua: uma coisa está acontecendo "oficialmente", digamos, e outra muito distinta está acontecendo por trás da devoção supostamente católica. Ocultamento, camuflagem, paródia, provocação, burla, são recursos constantes neste universo." (Carvalho, 2000: 18)

Podemos verificar aqui uma resistência nos terrenos estéticos e religiosos, o que também ocorreu com os kalunga. Da mesma forma como usaram o recurso da invisibilidade em termos políticos e sociais, usam também em termos musicais e religiosos.

Carvalho cita a sussa (grafada por ele suça) como exemplo de uma inversão de valores, em que teria havido uma apropriação de um termo negativo que foi transformado em definidor de uma identidade étnica e musical:

"*Nomes de gêneros de música e dança são muito freqüentemente reveladores de estereótipos, posições, eventos históricos, traumas, lapsos, contra-imagens, etc. – em outras palavras, são quase que invariavelmente expressões de contestação e conflito dentro de um campo de desigualdade social e de ideologias contrastantes. No caso dos quilombos kalunga de Goiás, por exemplo, sua dança sagrada principal, que tem um papel central na construção de sua identidade como grupo único de comunidades de descendentes de escravos fugidos, é chamada suça (nome calungueiro para súcia). Curiosamente, súcia, na acepção convencional, é um termo pejorativo, uma categoria de acusação, referindo-se a um grupo de pessoas de má reputação que se reúnem; em resumo, uma súcia é um bando de gente ruim! Em vez de rejeitar o termo, usado contra eles, para descrever de forma negativa seus antepassados na época em que tentavam fugir da escravidão, os calungueiros tomaram posse do termo usado para identificá-los e inverteram seu significado, que passou a representar um tipo desejado de dança*." (Carvalho, 2000: 8)

O autor cita o exemplo da assinatura da "Carta do Samba" que teve como meta, em dado momento histórico do Rio de Janeiro, a preservação do samba como gênero. Processo que está em vias de ocorrer nos kalunga de forma semelhante, visto que eles têm se dado conta da importância da sussa, de sua valorização pela sociedade envolvente e da crise de 'transmissão' da sussa para as novas gerações. Ao contrário de ver este movimento de forma pejorativa, o autor defende que este movimento de preservação deve ser visto como mais que mero conservadorismo, reação ou fossilização da cultura. No caso do samba, este movimento teria atingido questões estéticas da canção, como poesia, ritmo e melodia com o

objetivo de estimular a criatividade dentro de uma estrutura de competição (Carvalho, 2000: 7).

A Sussa[32]

A sussa é mencionada de forma muito carinhosa pelas pessoas mais velhas da comunidade, principalmente pelas mulheres. Há uma referência muito forte à memória afetiva destas mulheres, já que a transmissão cultural da sussa é (ou era) familiar. Elas geralmente aprendiam a sussa com a mãe, avó ou tia:

> *"Aprendi a dançar sussa com minha vó, que aquele tempo tinha mais era sussa, mas o povo dançava sussa da boca da noite até o sol tava alí ó, mas era sussa mesmo, era sussa mesmo, até hoje eu tenho saudade da minha sussinha."* (D. Sinésia)

A sussa é tocada geralmente pelos mesmos músicos da folia. Os instrumentos usados são o violão, a caixa e a buraca (ou bruaca). A buraca é um caixote de couro, semelhante a um baú ou uma mala, com duas alças na parte superior. Ela é usada tradicionalmente, e ainda hoje em várias localidades kalunga, para transporte nos cargueiros. É colocada em cima do burro ou cavalo uma cangaia (espécie de arreio de madeira, revestido com panos) com duas extremidades salientes, nas quais se penduram as buracas, uma de cada lado do animal. Para ser tocada, vira-se a buraca ao contrário, com a abertura para baixo, uma mulher se agacha e bate a buraca em ritmo de sussa.

A dança da sussa, da forma como é descrita pelas mulheres mais velhas, é o maior demonstrativo da antiga complementaridade entre os sexos, mencionada no capítulo 1 deste trabalho. É o único gênero musical em que a presença da mulher como instrumentista é prevista, bater a buraca é uma tarefa feminina. O homem bate a caixa e a mulher bate a

[32] De acordo com o dicionário Aurélio: Súcia: [der. regress. De suciedade, proeminência inculta de sociedade] S.f. Agrupamento de pessoas de má índole e/ou mal-afamadas; matula, manparra, malta, manada, corja,

buraca e ambos dançavam a sussa até recentemente. Tanto os homens como as mulheres cantam a sussa, mas há um repertório mais masculino e outro mais feminino. Algumas músicas são mais cantadas por mulheres e outras mais cantadas por homens, embora não creio que existam sussas excludentes, o que se vê é que algumas são preferidas por um sexo e preteridas por outro.

A dança da sussa feita pelo homem e a mulher (que presenciei apenas rapidamente) é uma espécie de desafio. A mulher avança em direção ao homem e vice-versa, de forma que as 'forças' se equilibrem na dança, há o avanço e o recuo, o avanço e o recuo e assim sucessivamente. Se as forças não se equilibrarem, pode acontecer o que foi descrito por uma das dançadeiras, *"se o homi não tomar cuidado, acaba enrolado na saia da mulher"*. O que, é claro, roubaria risadas das pessoas em volta.

A sussa, como já mencionado no capítulo 2, é uma dança que pode ser feita em qualquer ocasião, geralmente acompanha a folia, depois de cantados os cantos 'sagrados' e pode compor a parte 'profana', assim como a curraleira, a valsa (não mais praticada por eles) e o forró. Mas pode acontecer em outras ocasiões, como as meras brincadeiras dos jovens ("moçadinha") na beira do rio ou nos campos: a sussa acima de tudo é uma brincadeira, uma diversão. Na vida rural dos kalunga de certo tempo atrás em que não tinha energia elétrica e em que o maior passatempo era o trabalho, a sussa era a grande diversão, reunia crianças, jovens e adultos dentro do universo lúdico e musical. Na época da seca, em que contava-se com a chuva para que a próxima colheita viesse com fartura, podia-se dançar a sussa para que 'Deus' trouxesse a chuva para eles.

D. Ditinha explica como funcionava: *"Só uma cantiguinha assim de chuva, quando chegava aquelas épocas que a chuva tava pouca, e aí ía cantá essas cantiguinha pra ver se Deus abençoava pra trazer chuvinha pra nóis. Aí sempre cantava, batendo a buraca e aí cantando e dançando né. Juntava meu pai, aí minha mãe: "Faz penitência meus fí, que é pra mode Deus ajudar pra trazer a chuva pra nóis, se não que jeito que nóis vai viver sem a chuva, as planta tá morrendo tudo, meus fí, vamo fazê uma penitência"*.

---

caterva: "Viu-o atirara o insulto duríssimo, quase com repgnância- era uma súcia de poltrões.". Suciar: 1. Fazer parte de uma súcia. 2. Vadiar, vagabundar.

Esta sussa transcrita abaixo foi apontada como sendo uma dessas para pedir chuva. A reverência ao boi, presente nesta cantiga, é muito recorrente no mundo rural sertanejo e nas cosmologias banto africanas:

"Chuva chova hoje

pra meu boi beber

pra nascer capim

ô morena, pra meu boi comer

Boi boi, boi de sinhá

Boi boi, boi de sinhá"

As cantigas de sussa para trazer chuva vinham acompanhadas de rezas, para que sua eficácia fosse maior: "*Botava as crianças, as pessoas, os pequenos pra andar rezando, né, aí andava rezando, fazia a sussa na hora que chegava em casa, meninada tudo caía na sussa, as moçadinha... Tinha vez que quando cabava de dançar a sussa chuva caía!"* (D. Maria de Sérgio)

A sussa pode ser definida como um gênero musical coreográfico, ou seja, inclui um repertório musical, uma forma de tocar e cantar e uma forma de dançar. Pode ser vista como um complexo performático, pois para a sua execução em momentos festivos cria-se toda uma performance pelas pessoas que a executam. As 'dançadeiras' vestem uma saia própria (exclusiva para a dança), os músicos se posicionam um ao lado do outro paralelamente, e as demais pessoas (espectadoras e dançadeiras) formam uma roda dentro da qual as dançadeiras vão 'rodar' e 'peneirar'. Há uma excitação geral, e podem ser ouvidos gritinhos de algumas pessoas: é um momento de êxtase.

A dança da sussa é composta de passos sapateados, que lembra o samba de roda ou uma dança de coco. São vários os adjetivos que as mulheres utilizam para descrever a forma correta de dançar a sussa. Estes adjetivos apontam para um padrão estético de elegância, que remete à leveza. Peneirar, passarinhar, 'rodado que nem engenho' são alguns dos termos usados para caracterizar uma sussa bem dançada.

1. Peneirar faz alusão ao movimento da peneira, quando se peneira arroz ou café nas grandes peneiras de palha, o movimento é na horizontal, de um lado para outro mas com um eixo bem firme, a coluna vertebral permanece reta e firme, há pequenos pulinhos, e apenas as pernas se movem na horizontal. Este movimento é diferente do samba (principalmente o carioca), pois o samba permite que os pés se levantem, sendo o movimento na horizontal e na vertical[33].
2. Passarinhar se refere a leveza do movimento, como quando um passarinho anda no chão, os pés quase não tocam o chão permitindo uma série de movimentos rápidos dos pés sem que o corpo se movimente muito.
3. Rodar como engenho refere-se aos vários círculos em torno de si mesmas que as dançadeiras fazem, mantendo seu eixo firme e rodando. A leveza e o equilíbrio são tamanhos que muitas delas conseguem dançar equilibrando uma garrafa (geralmente de pinga) na cabeça, como lembra D. Sinésia:

"Dançá com a garrafa na cabeça, minhas tia, minha vó, dançava que peneirava com a garrafa na cabeça e aí me botou pra aprendê também. Aí ensinava, nóis prendia e eu fui ensinando as outras... Dançava com as garrafa e hora que cansava dava pra outra, uma passava pela outra tudo de garrafa na cabeça, mas hoje ninguém dança mais não..."

Hoje em dia são muito poucos os homens que dançam a sussa. A sussa tornou-se um estilo de dança feminino, porém, de acordo como elas mesmas dizem, apenas as mulheres mais velhas são as verdadeiras 'dançadeiras'. Elas detêm os parâmetros e critérios de quem sabe dançar a sussa e de como deve ela ser dançada e tocada. Muitas vezes estas mulheres repetiam os nomes de quem sabe dançar a sussa, mostrando que este conhecimento está centralizado por algumas dançadeiras que o detém, e que chega a correr riscos, pois elas são poucas e estão em idade avançada. Muitas dançadeiras afirmam que tentaram ensinar a seus filhos, mas que nenhum deles aprendeu:

[33] Contudo, há um ponto em comum com o samba carioca, em ambos não há o movimento dos ombros. Enquanto o adjetivo usado na sussa é 'peneirar', no samba carioca é 'encerar'.

"Nem dançá a sussa eles num sabe, nem as menina, as menina quando dança é que nem Can Can, faz é pulá. Moçada de hoje num importa com essas coisas não, agora falou essa (forró) aqui tem quem não quer ser bom pra dançá né. E nóis foi criado ni tudo, foi na sussa, inté poucos tempo eu dançava sussa, mas agora deixei que eu num guento dançá né". (D. Maria de Sérgio)

É freqüente na fala das mulheres mais velhas que os jovens não sabem dançar sussa, e quando vão tentar dançar elas pulam, ao invés de peneirar:

"Dançava de par, num tinha esses ribocubaca relando nessa negrajada, esse lalalalallalelellalaelal, essa negrada assombrada, não senhora, nois dançava era assim (mostra como se dança)... por isso é que eu não danço, quando eu vejo fazer esse chumerê[34], esse barulho, esse tanto de gente dançando assim, eu saio fora que eu tô vendo a hora de me derrubar, eu fico de fora. Aí eles num tá sabendo fazê essa sussa, de jeito nenhum, ainda num é assim não. Dançá esse mundo de gente pulando que nem cavalo brabo? "dança Sinésia!" - Dançá de que jeito homi? vou dançá no meio deles, pr'eles me derrubá. Outro dia memo derrubou uma véinha lá..." (D. Sinésia).

Esta descrição de D. Sinésia ficou bem clara para mim quando presenciei uma dança da sussa mais prolongada no dia do arremate da folia de Reis. Passei a compreender melhor esta fala de D. Sinésia. O que ela quer mostrar é que na sussa antiga havia uma ordem de entrada na dança, umas mulheres iam entrando, enquanto outras iam saindo. O que ocorre hoje em dia é uma entrada desordenada das moças. No dia em que presenciei, as mais velhas começaram dançando, logo em seguida as jovens correram e formou-se um tumulto pois não havia mais espaço para a dança. Isto obrigou as mais velhas a se retirarem, as mais novas dominaram o espaço e formou-se uma confusão. Muito barulho e gritaria, o que frustou minhas expectativas, pois aquilo tudo era bastante diferente do que as senhoras tinham descrito.

[34] Chumerê: Barulho, confusão.

D. Maria de Sérgio mostra que as jovens não querem dançar as danças antigas, em que os pares dançavam afastados uns dos outros. A própria sussa é considerada "dança de velhos":

- *Dançava de longe, e hoje é assim um cercando ao outro que chega tá que nem um cumbaré*[35]*, não é. De premeiro não, era tudo assim, dançava de longe, ninguém não encostava numa unha, mas hoje é outra vida não é, a vida do tempo de outrora acabou, é a mesma coisa, hoje quem quer dançar sussa? Só inda dança sussa esses homi mais véi que tem, cê acha que da hora que ficar esse novato sozinho quer saber ao menos disso mais...*

- A Sra. acha que a sussa vai acabar?

- *Pois eles num quer minha fia, chega lá vai aquelas nova, cadê que elas qué ir dançar, eu vejo dançar só os véi, cá memo nóis foi pra lapinha, lá teve uma sussa, só dançou lá os véi. Agora já no Vão de Almas não, no Vão de Almas tem um bocado das que dança, daquelas mais nova. Lá tem aquelas mocinha nova que dança, aqui é que eles não gosta, é dança de véi! Agora pra elas dançá colado gozando no homi, chega vai mesmo, que nem um quebrado.*

D. Maria situa seu raciocínio de forma bastante consciente. A vida mudou, o tempo passado acabou e junto com ele a forma de vida a que ela estava acostumada. Ela se pergunta: quem, dentro do contexto atual quer ainda dançar sussa, se sussa é para os jovens a dança dos velhos? A sussa vive principalmente na memória das mulheres e na idealização feita do Vão de Almas[36], lugar em que nasceram e passaram a infância.

Outro fator que tem influenciado a sussa, como já apontado no capítulo 2, são os convites para apresentações em outros locais. Quase todas as senhoras que entrevistei já foram diversas vezes dançar em cidades como Brasília-DF, Goiânia-GO, Bom Jesus da Lapa-BA, e todos os anos há apresentação de sussa no Encontro de Culturas Tradicionais

[35] Cumbaré: Bagunça, cabaré.
[36] Não fiz pesquisas no Vão de Almas, pretensão que guardo para o doutorado, portanto não posso dizer o quanto se confirma estes depoimentos de que a sussa no referido local ainda é praticada de forma idêntica à que é descrita.

em São Jorge, distrito de Alto Paraíso-Go. A sussa, nestas ocasiões, deixa de ser uma dança para eles, para a diversão própria, e passa a ser uma dança para os de fora. São feitos até ensaios para estas apresentações, para que as *'novas'* aprendam a dançar junto com as *'véias'* :

> *"Hoje não danço mais não, eles têm um chamado de dançá ali pra cima né, as representadeiras daqui, a gente vai, mas chega lá eles num pega as que sabe dançá sussa pra levar.* (...) A*qui eles num sabe as cantiga. Eles canta aqui é alvorada, é marimbondo sinhá. Num sabe as cantiga antiga não, outro dia eles foram fazer ensaio da sussa aí, lá na casa de Maria. Mandou vim atrás de mim pra fazer ensaio dessas cantiga, eu fui, cheguei lá ensaiamo assim como hoje, assim como amanhã era pra torná lá pra ajudar eles ensaiá de novo (...) e eu não fui e aí prá cá ficou, eles rompe*[37]*, chega lá depois que eles vai descobrir cantiga, lá num descubri*[38]*. Cê tem que pegar de cá pra levar, cê tem que pegar na idéia de cá. Lá eu já cantei demais num vou cantar mais não."* (D. Sinésia)

O que tem acontecido, de acordo com o que algumas mulheres falaram, é que as mais velhas já se esgotaram e cansaram de ir se apresentar fora da comunidade. Muitas reclamam que as pernas doem e que a *'idéia tá fraca'*, a memória já não funciona como quando elas eram jovens. Agora, com estas demandas externas, as jovens vêm sentindo a necessidade de aprender a dançar a sussa. Elas têm sido procuradas por isso e são pagas pela execução da dança:

> "*Larga de fazer agrado p´ras dançadeira e vai fazer agrado pra quem não dança, nunca vi quem num trabalha ganhar. Ainda queria ir agora mas a chuva pegô, num fui. Mas a sussa tá iniciada aí, eu falei pra Maria: quem é que vai dançar sussa Maria? Não! ceis tem que chamar as mulher pelo menos pra dançar, tem que chamar 3 das véia e 3 das novas, agora ceis junta 6 das nova e 2 das veias, assim não, nois num dança sussa assim não. Aí que disse que era pra ir a Maria de*

[37] Romper: ir, se adiantar.
[38] Descubri: descobre.

Sérgio, Benedita... as daqui num gosta de dançar, veio aprender sussa agora, pouco tempo pra cá." (D. Sinésia)

O Vão de Almas é sempre mencionado como o lugar em que se sabe dançar a sussa, onde até as jovens sabem dançar a sussa:

"Eu cantava e dançava, agora hoje a sussa acabou. Mas era bom demais, nesse negócio de sussa eu sei contar o que é a sussa, mas hoje não. Hoje até a dança da sussa eles mudaram por que a sussa tudo é rodado que nem engenho, hoje não, hoje é assim: (começa a pular). Não tinha isso se ocê panhá as muié do Vão de Almas pra fazê uma sussa pra dançar aqui pro cê ver, cê fica besta." (D. Sinésia)

No olhar destas mulheres, o Vão de Almas contrasta com Diadema (e as outras localidades próximas ao município de Teresina de Goiás), assim como a sussa contrasta com o forró. O Vão de Almas é invocado como o lugar em que as coisas ainda são como eram, a sussa é usada como um termômetro para toda a situação social atual. Quando D. Sinésia diz : *"Hoje <u>até</u> a dança da sussa eles mudaram"*, ela quer apontar para toda uma série de mudanças (discutidas aqui no capítulo 2) que chegaram a afetar até o que era mais singular para eles: a sussa.

- (Thaís) A sra aprendeu a dançar com quem?
- (D. Inocência) *Aprendi a dançá miudinho... Ah, os outros quando eu via cantar prestava atenção quando eu via por lá na sussa lá dançando eu ficava de cá ó, quando saía já cantava.*
- (Thaís) Sua mãe dançava?
- (D. Inocência) *Dançava, era dançadeira. Minha vó também era dançadeira. Minha geração é tudo, tudo é dançadeira. Era assim que divertia, o povo da roça num era, era numa hora dessa que divertia...*
- (Thaís) Hoje já diminuiu, né? Não é igual àquela época mais não?

- (D. Inocência) *Não, não. O povo hoje parece que deferençou daqueles mais véi, não é? Porque naquela época dos mais véi o povo parece que era mais tolo e hoje os povo tá mais sabido. De premeiro o povo não andava, era só na roça e nos fuso.*

Irene, dona do pouso, dança sussa dentro de sua casa na localidade de Ema

Dança da sussa com um homem (Jura)

D. Sinésia e D. Domingas dançam sussa

D. Ditinha batendo e cantando a sussa

O contraste entre a roupa das ‘novas’ e das ‘véia’

Movimento da saia na dança da sussa

A Cangaia com duas buracas

Mulheres batem a buraca em ritmo de sussa

Cantigas de Sussa

De acordo com as mulheres que cantaram estas cantigas, elas são muito antigas, algumas já eram cantadas antes mesmo delas nascerem. Visto que entrevistei algumas mulheres de mais de 80 anos, algumas são possivelmente do século XIX, ou até mesmo de séculos anteriores.

As letras das cantigas de sussa geralmente referem-se à relação com a vida rural. Falam de chuva, poeira, gado ou plantação. Algumas letras são jocosas e falam em tom lúdico sobre relações de gênero, como uma sobre a saia que se molhou, a formiga cuja picada dói, ou um papudo cujo papo se molhou na chuva.

Muitas letras são curtas e as estrofes se repetem indefinidamente, porém coloco cada uma apenas uma vez por questões de espaço. A repetição ocorre nos cantos de sussa, da folia e nas rezas também, e pode ser vista como um fenômeno de realimentação. A repetição vai incidir em um padrão e o padrão vai incidir nas pessoas que o repetem, criando um fluxo. As repetições soam como um mantra, ou como a rezas de um terço (ou rosário), o som emitido nestas repetições criando um fluxo que alimenta a energia social:

"Chuva choveu, goteira pingou

Pergunta o papudo se o papo molhou

Molhou, molhou, molhou muito bem

O papo é meu, não é de ninguém

Évem a chuva sinhá

Não deixa eu moiá

Eu quero é me esquentar

É com você ao meu lado"

“Imperador, imperador

A bandeira do mastro levantou ”

“Arriba a saia mulher

Não deixa a saia molhar

A saia custou dinheiro

Dinheiro custou ganhar

Cadê a saia mulher

Que seu Rouco te deu

Ele não deu a camisa

Pegou na saia e vendeu

Cadê a saia mulher

Que seu nêgo te deu

Ele não deu a camisa

Pegou na saia e vendeu”

“Coqueiro alto que deu cacho,

Folião do moleque que deu baixo”

“Ó lá meu boi vai Ana,

Que bonito eu gosto de cantar

Eu canto é pra não te ver

Cê canta é pra não chorar"

Esta cantiga foi cantada por D. Ditinha e D. Maria de Sérgio, uma cantava e a outra respondia. É construída uma poética do diálogo e, em alguns momentos, é mencionado o parentesco entre as duas, D. Ditinha chama D.Maria de Tia Maria. Há uma certa dose de improviso nesta cantiga, são incluídos nomes e situações em alguns versos:

"Vou me embora daqui

porque eu já disse que vou

daquiiii

porque eu já disse que vou

Eu aqui não sou querido

Na minha terra eu sou

Oh lêlê, Oh lálá,

Coraci é miudinha

Maria é maior um pouco

miudinhaaa

Maria é maior um pouco

Por Coraci eu dô minha vida

Por Maria eu num dô

Oh lêlê, Oh lálá,

Quando eu vim da minha terra

Encostei num pé de emburana

minha terraaaa

Encostei num pé de emburana

Cê num mexe comigo não

Que eu sou onça sussarana

Oh lêlê, Oh lálá,

Da Bahia eu mandei vim

um presente na tigela

mandei vimmm

um presente na tigela

Cabeça de piabanha

Beijo de moça donzela

Oh lêlê, Oh lálá,

Da Bahia eu mandei vim

Duas limá na fulô

mandei vimmm

Duas lima na fulô

Quando a lima cheira assim

Aí o dono que mandou

Oh lêlê, Oh lálá,

Menina vestido curto

Redondinho pelo chão

vestido curtooo

Redondinho pelo chão

Na barra de seu vestido

navega meu coração

Oh lêlê, Oh lálá,

De cima daquela serra

Corre água sem chover

daquela serra

Corre água sem chover

Mesmo assim tá meu benzinho

Com vontade de lhe ver

Oh lêlê, Oh lálá

Oh Maria fuloru de Mirasol

Eu tô nessa sombra

Não tem chuva nem sol,

Oh lêlê, Oh lálá,

Sicupira é fulô roxa

Fulô de boa esperança

fulô roxa

Fulô de boa esperança

O amor que te amava

Hoje mandou muita lembrança

Oh lálá

Minha mãe me batia

Com pano de rudia

me batia

Com pano de rudia

Eu chorava com demência Tia Maria

que essa taca num doía

Oh lêlê, Oh lálá,

Você diz que me quer bem

É mentira é engano

me quer bem

É mentira é engano

Você tá me querendo bem ô minha fia

Com uma tesoura qué pano

Oh lêlê, Oh lálá,

Ô Maria fuloru de Mirasol

Ô Maria fuloru de Mirasol

Eu tô nessa sombra

Não tem chuva nem sol,

Oh lêlê, Oh lálá,

Falou bonito Ditinha

Gostei de ver seu falado

bonito Ditinha

Gostei de ver seu falado

Você tando na minha sombra Ditinha

Você tá honrada

Oh lêlê, Oh lálá,

Tocador dessa viola

tá merecendo é favor

viola

tá merecendo é favor

Um abraço na viola

Cachaça no tocador

Oh lailaiai

Em cima daquela serra

corre água sem chover

daquela serra

corre água sem chover

mesmo assim tá meu benzinho

com vontade de lhe ver

Oh lêlê oh, lalai

Em cima daquela serra

tem uma fita embalançando

daquela serra

tem uma fita embalançando

Não é fita, não é nada

É meu benzin que vai chegando.

Viola de quatro corda

bem pudera ser de cinco

Oh quatro corda

bem pudera ser de cinco

Seu me ponho essa viola

Pra quanta pena que eu sinto

Oh lêlê, lálá"

"Eu subi na limeira quebrei um gaio

Oh menina me pega se não eu caio,

Ê na limeira quebrei um gaio

Oh Maria me pega se não eu caio"

"Pega na saia Maria

Não deixa a saia moiá

A saia custou dinheiro

Dinheiro custou ganhá

Cadê a saia Ditinha

Que seu Roxo lhe deu

Ele pegou a saia,

Pegou a saia e vendeu

Pega na saia muié

Não deixa a saia moiá

A saia custou dinheiro

Dinheiro custou ganhá

Cadê a brusa Ditinha

Que seu Roxo lhe deu

Ele pegou a saia,

Pegou a saia e vendeu

Pega na saia muié

Não deixa a saia moiá

A saia custou dinheiro

Dinheiro custou ganhá."

(Uma cantava e a outra respondia)

"Baixa, baixa limoeiro

Deixa meu gadin passá

ele veio foi de longe

veio foi do Ceará"

"Põe o rancho na roça

a chuva évem,

o rancho na roça

a chuva évem,

Minha Nossa Senhora a Chuva évem ."

Esta mesma sussa foi cantada com uma variação. Algumas variações como esta mostram o caráter rítmico destas canções. As letras podem ser mudadas, ou adaptadas, porém o ritmo deve permanecer o mesmo, pois são músicas para serem dançadas*:*

"Ô cadê meu chapéu

Cadê meu chapéu,

Que a chuva évem

Ô minha Nossa Senhora a chuva évem,"

"Oh levanta, sacode poeira

levanta, sacode poeira

Oh levanta, sacode poeira

levanta, sacode poeira."

A capacidade do improviso foi mostrada também por D. Domingas, que construiu uma cantiga de sussa, provavelmente já existente, que envolveu o meu nome e a vontade que ela tinha que eu pagasse um vinho para ela. Ao me incluir na canção ela, além de representar a realidade do cotidiano de forma poética, me insere no ciclo de reciprocidades:

"Thaís não gosta de mim

Eu gosto d´ocê

Thaís não gosta de mim

Oh, de mim

Thaís gostava de mim

Pagava um vinho pra mim

Oh lê lê lê diááá

Oh Lê haaa

Oh Thaís

Nossa Senhora Aparecida não deixa ocê ' doecê

Leva ocê na sua casa Thaís,

No valor de você

Oh, lê lê lê, liá"

A Ronda

A ronda (pelo que me foi descrito, pois já não é feita mais lá) é uma espécie de dança de roda ou de ciranda. Em que se formavam pares no início da dança, os dançarinos iam trocando de par sucessivamente de forma que ao final da dança todos retornavam ao seu par original. A ronda e outras danças que me foram apontadas como o cavaco de pau e o boilé, são cirandas, danças feitas para brincadeiras de todos, sem vínculos com festas ou datas específicas:

"Ah! E nóis tava por conta de dia que nada, nóis queria era brincá. Quando nóis fosse pra festa, nóis já sabia que qui nóis ía fazê, era... E nóis num tinha acanhamento não! Nossa senhora de ronda, eles nunca dançou ronda, aqui ninguém conhece o que é ronda. Ronda ocê pega um estilo de moçada assim, ou

muié véia, qualquer um, quem quiser entrar, muié e homi e tudo, quem quiser entrar. Faz um círculo assim, aqui assim, e cantando e agora quando acaba o fim da cantiga, bate palma e torna a pegar de novo seu mesmo par... dançava aquele negócio, cavaco de pau, quem é que conhece ele aqui? Ninguém. O cavaco de pau e assim: faz a ronda né, aí eu sou seu par: "Ê vou tirar cavaco de pau, vou tirar cavaco de pau" batendo tudo nas mão daquelas pessoas até ronda, até ronda que... É bonito mas eles num sabe, quando ocê bota um pra batê eles bate assim, a mão transfere e vai pra cara do outro, é, porque é certinho, é pá, pá..." (D. Sinésia)

A ronda era mencionada nas conversas com as senhoras da comunidade, quando elas falavam sobre as danças antigas. Uma característica que as danças antigas têm em comum é o pouco contato físico entre as pessoas:

"A dança de lá era de outro jeito, era dança no negócio de quadrilha, dançava tudo de longe né, tinha seu par panhava tudo de longe pra dançar, tinha a ronda. A ronda era juntá um bocado de mulher ou então criança e fazia a ronda, pra andar ao redor e cantando, hoje não tem quem conhece isso mais não, ninguém num sabe, num vê. Eu ainda sei, fiz e se eu for fazer pros menino ver pra mode bota eles pra aprendê ainda faço, mas eles hoje num qué, eles qué é colá, e esse aí num é colado." (D. Sinésia)

D. Maria de Sérgio também se lembra de quando era feito a ronda:

- *Tinha. A ronda é assim, eu pego no braço daquele minino, cê pega do outro lado, o outro pega do outro lado e agora cantando e rodando, arrondando assim. Batia uma viola, a caixa, aí dançava um rondão de gente assim seguro de um a outro, aí cantando e dançando: "vai, vai, vai..." Aí agora ia rondando...*
- E cantava qual música, a senhora lembra alguma música de ronda?
- *Essa aí é a conta da ronda*:

"Vai, vai, vaiiii

vem, vem, vemmm

a onde vai, vai

nessa ronda eu vou também

Pego no bate, bate

Eu piso na pedra fura

Eu vô cair na ronda

Só quero ver quem me assegura"

A Valsa

Uma das danças antigas sempre mencionada pelos mais velhos é a valsa. A valsa é uma dança de pares, que era tocada pelos mesmos músicos da folia. D. Lió mencionou em tom enfático que *"a valsa é uma dança social"*, ou seja (em oposição ao forró de hoje) a valsa representava e incorporava os mais altos valores na sociedade de sua época. Assim como na sussa, na forma de descrição da valsa estão implícitos critérios de elegância e padrões de conduta social. Como mostra D. Maria de Sérgio:

- (Thaís) A bisavó da Sra. também dançava sussa?
- (D. Lió) *Dançava, é coisa antiga... a dança deles era essa, era sussa. Eles dançava essa valsa, que num tem mais hoje, hoje é só cá, mexê com o popão, não é... Eles vai dançá hoje é cá, uma tremedeira no popão e os véi fica de cá assim ó... fica com vontade de dá uma pernada mais num dá que num companha eles...*
- (Thaís) E a valsa era o povo que tocava mesmo?
- (D. Lió) *Era, batia um violão, batia uma caixinha, é... aí tocava e fazia o baile que naquele tempo essas coisas de gravador essas coisas num tinha. Tinha era viola e agora eles afinava a viola, o violão e tocava e dançava e era uma festa! E dançava tudo aí, inda amanhecia o dia minha dona. E hoje não, é um gravador é uma... De primeiro não tinha isso.*
- (Thaís) E as cantigas?

- (D. Lió) *De valsa? Tem minha fia, tem, tem a cantiga de valsa também. A valsa é essa mesmo, joga verso né, joga verso e cantando, dançando. Aí um canta e o outro responde.*

As cantigas da valsa são formadas por versos, ou, como dizem algumas mulheres, se joga o verso, expressão que alude uma grande intimidade com a música e as palavras.

"Nada, nada piabinha

tá danada por nadar

quanto mais carinha voa ôiai

eu também quero avoar

Se eu soubesse de certeza

Se meu bem chegava hoje

Eu mandava barrer a rua ôiai

Passava pó de arroz

Se eu soubesse de certeza

Se meu bem chegava hoje

Penteava meu cabelo ôiai

Passava pó de arroz

Minininha bunitinha

todo mundo dissu que é

parecendo minino deuso ôié

no braço de São José

Fui na ponte beber água

Molhei a ponta do lenço

O amor quando é de dois ôiai

Da minha parte eu despenso

Nada, nada piabinha

tá danada por nadar

quanto mais carinha faço ôiai

aí quero achar

Minininho quando deita

Batatinha quando lastra

Lastradinha pelo chão

O minino quando deitia ôiai

Pôe a mão no coração

Você diz que me quer bem

É mentira é engano

Você tá me querendo bem ôiai

Como uma tesoura quer pano

Se eu soubesse de certeza

Se meu bem chegava hoje

Eu mandava barrer a rua ôiai

Passava pó de arroz."

As Cantigas

Algumas das cantigas que foram cantadas não estavam relacionadas com nenhuma dança, foram apontadas apenas como cantigas apenas de jogar verso. Como uma muito misteriosa, que indaga quem teria pintado a lagarta e a resposta seria uma velhinha cachimbeira:

"Lagarta pintada quem é que pintou?

Foi uma véinha cachimbeira

Por aqui passou,

Tempo de janeiro

Que fazia poeira

Pega lagarta na tua orelha"

D. Ditinha, grande conhecedora de sussas e cantigas, lembra das ocasiões em que estas cantigas eram cantadas, no seu caso sempre dentro do ambiente familiar:

> *"Meu irmão tocava viola, aí eu falava ocê canta mais baixo e eu mais alto meu irmão, aí nois cantava ali até tantas horas, onze horas, ele no violão, mas essa é uma coisa que depois que ele morreu né, aí vai saindo assim da idéia da gente, aí eu esqueci tudo, num lembro mais não".*

" Campo verde, serenata

Eu chamú, ocê não vem

Quero bem serenata

Do tanto que eu quero bem

Campo verde, serenata

Eu chamú serenata

Eu chamú, ocê num vem

Quero bem serenata,

Do tanto que eu quero bem

Campo verde serenata"

"Coqueiro arto,

Deu cacho na raiz

De tão arto,

Deu cacho na raiz,

Uma morena bonita, Jura

Cinco palmos de lariiiiz

Ô lêê lêlê laráááá"

"Êêvai a caixa tocando

Meu companheiro

Eu não vou mais

Por causa do Monte Alegre

Que ele evai acompanhando

Colega de todo dia,

Colega de todo ano

Êêvai a folia embora,

Êêvai a caixa tocando

Meu companheiro

Eu num vou mais

Por causa do Monte Alegre

Que ele evai acompanhando

Colega de todo dia

Colega de todo ano."

A Curraleira

O primeiro contato que tive com a curraleira foi durante a folia de Nossa Senhora Aparecida. Os foliões cantavam os 'Benditos da Mesa' e, de repente, fazem uma batida quebrada da caixa, que indica que eles vão começar a cantar uma curraleira subitamente. A curraleira cantada foi esta abaixo:

"Eu vou pescar

pinhabanha na beira do rio

pinhabanha peguei uma peixa

pinhabanha peguei uma peixa

Eu vou pescar pinhabanha no fundo, fundo

Pinhabanha peguei uma peixa

Pinhabanha pra todo mundo

Eu tornei ir

Pinhabanha lá na Maria

Pinhabanha peguei uma peixa

Pinhabanha cortou a linha

Eu vou pescar Pinhabanhalá no Palmelo

Pinhabanha pegar uma peixa

Pinhabanha cangar martelo

Eu tornei ir

Pinhabanha na cabeceira

Pinhabanha peguei uma peixa

Pinhabanha passou primeiro

Eu vou pescar pinhabanha no ribeirão

Pinhabanha peguei uma peixa

Pinhabanha só correirão

Eu tornei ir

Pinhabanha no fundo, fundo

Pinhabanha peguei uma peixa

Pinhabanha pra todo mundo"

A dança da curraleira é formada exclusivamente por homens, geralmente os mesmos que fazem a folia. Em uma parte da curraleira eles ficam parados, depois, em outra parte, é feito o trocador. Quatro foliões se misturam uns aos outros, de uma forma que parece não ter lógica, mas ao final, acabam todos retornando aos seus lugares originais.

As letras tratam de um universo masculino, falam de pescaria, mulheres ou outro elemento deste universo, como aponta Tião, folião e cantador:

> *"A curraleira é igual nóis tava citando aí, é cantando, né... Se a gente vê alguma coisa interessante pega e forma a curraleira e canta e com isso vai passando o tempo, passando o dia, canta nas casas, chega na outra casa canta, é assim..."*

"Esse giro de ribão
que eu giro pra fazer pena
onde eu vi moça bonita
eu já vi roxa, morena

tanta morena que eu tinha
morena, cor de sussena
ela parece estrela dalva
quando o dia vai manhecendo."

Esta estrofe é repetida, entre as duas estrofes os foliões batem palmas em rítmo de catira.

O Forró

Se as pessoas mais velhas têm uma relação próxima com a sussa, o interesse dos jovens é com relação ao forró. O forró dançado pelos kalunga é trazido da cidade, tocado no som mecânico ou por músicos de fora. Enquanto a sussa é feita por eles e de conhecimento deles, o forró vem pronto, assim como muitos produtos industriais com os quais os kalunga têm contato atualmente.

O forró que é tocado nas festas dos kalunga, pelo menos nas que presenciei, não é o forró nordestino (que as pessoas identificam nas grandes cidades como sendo forró). O que eles reconhecem como forró é um ritmo parecido com o ritmo brega, também tocado em algumas regiões do nordeste do país, são ouvidas também algumas músicas sertanejas de ritmo mais acelerado, que são tocadas pela grande mídia.

Durante toda a festa, antes de começar o forró no rancho, muitos jovens vinham perguntar se eu sabia dançar forró, se eu gostava de forró, mostrando que a expectativa deles em relação ao momento desta dança era grande (ao contrário da minha própria expectativa, voltada para a sussa).

O forró é tocado no rancho, depois que se acabam todas as cerimônias da festa e começa já em noite avançada (em torno de meia-noite ou à uma hora da manhã). Todas as pessoas da comunidade estão presentes, com exceção das pessoas mais velhas, que não se animam, de pessoas doentes e de bebês de colo. Crianças, jovens e adultos estão presentes e dançam, é grande a liberdade dada às crianças, porém alguns jovens são 'vigiados' por seus pais.

A dança do forró é feita por pares, um homem e uma mulher, que dançam bem agarrados, com as pernas encaixadas. Apesar da dança ser agarrada e ser grande o clima de paquera entre os jovens, não presenciei cenas de namoro em público, fato que denota respeito pelos outros, principalmente pelos mais velhos.

A dança do forró no rancho

Predominância de jovens no forró

NOTAS CONCLUSIVAS

Se, de um lado, o tempo da sussa representa o tempo das terras soltas, da auto-sustentabilidade e da produção artesanal, da complementaridade entre os gêneros, do controle dos contatos e da produção simbólica; de outro, o tempo do forró representa o tempo das grilagens, da produção insuficiente de alimentos e da entrada desordenada de produtos industriais (entre eles a música, que passa a ser mais um dos produtos que eles têm acesso), da perda do equilíbrio na relação entre os gêneros, da crise de transmissão dos conhecimentos tradicionais.

Como já sinalizado, os kalunga têm vocabulário muito próprio e uma forma de falar muito singular. Muitas palavras usadas por eles não são encontradas em nenhum dicionário. Este é mais um dos fatores que comprova a forma como se dava o controle dos contatos. Eles iam ao 'mundo da cidade', buscavam e incorporavam diversos elementos culturais dentro de sua lógica própria. Mas o 'mundo da cidade' não ia até eles, eles não 'difundiam'

os seus elementos singulares e nem mesmo a sociedade envolvente tinha noção do tamanho da comunidade.

Agora, a presença de estranhos já se tornou comum, tanto que muitos vão às suas festas: políticos, antropólogos, turistas e pessoas das cidades vizinhas. Suas músicas, danças e festas passam a ter um valor para os de 'fora', além do valor que já tinham para os de 'dentro'. O que antes era só deles e para eles passa a ser 'difundido'. As festas começam a adquirir uma estrutura comercial e a ter o objetivo de representá-los perante os 'de fora'. Muitos, entretanto, não se dão conta de que a entrada desordenada de elementos externos está mudando as festas. Ao incentivar a divulgação dos festejos e a venda de produtos, algumas pessoas mostram não ter consciência da delicada estrutura de devoção e reciprocidade que é uma festa católica rural.

Outros porém, como grande parte das mulheres mais velhas, sentem estas transformações de forma mais drástica. A memória de 'seu' tempo não as deixa ver estas transformações como algo normal, nem mesmo desejável. Contudo, têm consciência da sua inevitabilidade.

Atualmente, mais uma vez, a resistência deste povo é testada. Eles tentam se articular e se posicionar perante a entrada de elementos estranhos. Se fazer visível, indo a encontros culturais para apresentar a sussa, a eventos em instituições nacionais e estaduais para reivindicar direitos e se relacionando com políticos e autoridades públicas, torna-se a nova forma de resistência. O que grande parte dos velhos e jovens têm em comum é consciência do sentido de comunidade, a consciência étnica, e o desejo de preservá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marta. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ALMEIDA, Alfredo Wagner B. de. (Org.). *Terras de Preto no Maranhão: Quebrando o mito do Isolamento.* São Luís: SMDH/CCN-MA/PVN: 2002.

_____. *Jamary dos Pretos: Terra de Mocambeiros.* São Luís: SMDH/CCN-MA/PVN: 1998.

AROM, Simha. "Modélization et modèles dans les musiques de tradition orale". IN: *Analyse Musicale.* 67, pp.62-78, 1991. (Tradução ao Espanhol: Cruces, F. *et al., Las Culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología.* Madrid: Trotta, 2001.

BANDEIRA, Maria de Lourdes .*Terras e Territórios de Negros no Brasil.* IN: Textos e Debates: NUER/UFSC, Ano 1, n° 2, Florianópolis, 1990.

BASTOS, Rafael José de Meneses. A Musicológica Kamayurá. Brasília, Fundação Nacional do Índio, 1978.

BLACKING, John. *Music, Culture and Experience.* Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

_____. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1974.

BRAGA, Reginaldo Gil. "Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: Funcionalidade do Repertório de Culto aos Orixás". IN: LUCAS, Mª Elizabeth & BASSTOS, Rafael J. de M. (Orgs.) *Pesquisas Recentes em Estudos Musicais no Mercosul.* Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BRANDÃO, Carlos R. *A festa do santo preto.* Goiânia-GO: Editora da UFG, 1985.

_____. “O Desencanto do Outro”. In: *Anuário Antropológico/91.* Rio de Janeiro-RJ: Edições Tempo Brasileiro, 1993.

CAMEU, Helza. Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira. Rio de Janeiro, conselho federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. Série Antropologia, n° 266. Brasília, UNB, 1999.

_____. Metamorfoses das Tradições performáticas Afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. IN: *Série Encontros e Estudos – Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, IPHAN, CNFCP, 2004.

_____. “Estéticas da Opacidade e da Transparência: Mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental. IN: *Série Antropologia,* n° 108, Brasília: UNB, 1991.

_____. “Black Music of all colors. The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian Music” IN: *Série Antropologia,* n° 145, Brasília: UNB, 1993.

_____. “As Ações Afirmativas como Resposta ao Racismo Acadêmico e seu Impacto nas Ciências Sociais Brasileiras. IN: *Série Antropologia,* n° 358, Brasília: UNB, 2004.

_____. “As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latino-Americana” IN: *DADOS – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, Vol. 35, n°3, 1992 pp. 403-434.

_____. (Org.) *O Quilombo do Rio das Rãs: histórias, tradições, lutas.*Salvador: EDUFBA, 1996.

_____. “Quilombos: Símbolos da Luta pela Terra e pela Liberdade”. In: *Cultura Vozes,* n° 5, ano 91, vol. 91, pp. 149-160, 1997.

_____. "Um Panorama da Música Afro-Brasileira – dos gêneros musicais tradicionais aos primórdios do samba". IN: *Série Antropologia,* n° 275, Brasília: UNB, 2000.

CANTANHEDE FILHO, Aniceto. *Aqui nós somos todos pretos.* Dissertação de mestrado, Dan, UNB, 1996.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia- Um Vocabulário Afro-Brasileiro.* Topbooks, Rio de Janeiro: 2005.

CHAVES, Rodrigo P. R. *Os Kalungas: um estudo de identidade no sertão de Goiás.* Dissertação de graduação, Dan, UNB, 1997.

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility - Aesthetics and Social actions in African Musical Idioms.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979.

CONWAY, M. "El inventario de la experiência: memoria e identidad". In: PAEZ, D. et alli - *Memorias Colectivas de Processos Culturales y Políticos.* Univ. del País Vasco, Bilbao, 1998.

GLUCKMANN, M. "Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna". In: *A Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. Org. FELDMAN-BIANCO, B. São Paulo-SP, Global, 1987.

HOOD, Mantle. *The Etnomusicologist.* New York: McGraw Hill, 1971. (Tradução ao espanhol: Cruces, F. *et al.*, *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología.* Madrid: Trotta, 2001).

JATOBÁ, Danielli. *A comunidade Kalunga e a Interpelação do estado: da invisibilidade à identidade Política.* Dissertação de mestrado, Dan, UNB, 2002.

KARASH, Mary. "Os Quilombos do Ouro na Capitania de Goiás." In: REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade Por Um Fio – História dos Quilombos no Brasil.* São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva.* Vértice Editora, São Paulo-SP, 1990.

LEITE, Ilka Boaventura . *Os Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas.* IN: Textos e Debates: NUER/UFSC, n° 7, Florianópolis, 2000.

LÜHNING, Angela. "Métodos de Trabalho na Etnomusicologia - Reflexões em volta de experiências pessoais". IN: *Revista de Ciências Sociais,* vol.XXII, ½, pp.105-1206, Fortaleza, 1991.

_____. "Música: Coração do Candomblé". IN: Revista USP, 7 (set/out/nov), 1990.

MERRIAN, Alan P. *The Anthropology of Music.* Evaston: Northwestern University Press, 1964. (Tradução ao espanhol: CRUCES, F. *et al., Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología.* Madrid: Trotta, 2001.*)*

MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil.*São Paulo, Editora da USP:2004.

MYERS, Helen P. *Ethnomusicology: an Introduction.* London: McMillan Press, 1992.

NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology.* ("Field Work", pp.62-97 e "Transcription", pp. 98-130). New York: The Free Press, 1964.

OCHOA, Ana Maria. *Músicas Locales en Tiempos de Globalización.* Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

O'DWYER, Eliane C. (org.). *Quilombos- identidade étnica e territorialidade.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

_____. "Territórios Negros na Amazônia: práticas culturais, espaço memorial e representações cosmológicas". IN: Woortmann, E. *Significados da Terra.* Brasília, Editora da UNB: 2004.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins. *O Projeto Político do Território Negro de Retiro e suas Lutas pela Titulação das Terras.* Tese de Doutorado, PPGAS, UFSC, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. "Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora". IN: *Revista de Antropologia,* vol. 44, n°1, São Paulo, 2001.

PERFIL DAS COMUNIDADES QUILOMBOLAS: Alcântara, Ivaporunduva e Kalunga. Instrumento Facilitador para o Agenciamento de Políticas públicas. Programa Brasil Quilombola, SEPPIR- Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial.

POLLACK, M. "Memória e Identidade Social". In: *Estudos Históricos*, Vol. 10, Rio de Janeiro-RJ, 1992.

_____. "Memória, Esquecimento e Silêncio". In: *Estudos Históricos,* Vol. 10, Rio de Janeiro-RJ, 1992.

PORTO, Liliana de M. *A reapropriação da tradição a partir do presente.* Dissertação de mestrado, Dan, UNB, 1997.

REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade Por Um Fio – História dos Quilombos no Brasil.* São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

ROSA, Míriam Virgínia Ramos. *Espinho- A Desconstrução da Racialização Negra da Escravidão.*Brasília, Thesaurus: 2004

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. *Uma história do povo Kalunga.* MEC, SEF, 2001.

SANTOS, Jociane Vieira. *Quilombos: Fontes Bibliográficas.* IN: Textos e Debates: NUER/UFSC, n° 6, Florianópolis, 1999.

SEGATO, Rita Laura. "Okaliré: Uma Toada Icônica de Iemanjá". IN: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 1995, pp.237-253.*

SOARES, L. E. *Campesinato e Ideologia Política.* Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

SOUZA, Pedro. *Negritude e Auto-Estima: esboço para uma abordagem dos afetos na forma do discurso.* IN: Textos e Debates: NUER/UFSC, n° 6, Florianópolis, 1999.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo