

## Vozes e versos na festa quilombola dos kalunga

**Augusto Rodrigues da Silva Junior**

*Doutor em Literatura Comparada - Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance (TRANSE) – Universidade de Brasília - Unb*

*E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com*

---

**RESUMO:** Analisando temas e performances dos foliões (*portadores da tradição*) podemos distinguir elementos da cultura de um grupo brasileiro e suas práticas sincréticas que conjugam catolicismo e religiões africanas. A voz e a dança dos corpos que deseja a continuidade da festa, do grupo e da tradição, revelam uma memória afro-descendente e sertaneja nessa Comunidade Quilombola denominada Kalunga. Preservadas pelo isolamento de décadas, essas práticas são confrontadas com inquietações contemporâneas suscitadas pela presença cada vez maior de pessoas alheias (“povos da rua”) e pela preocupação com a preservação cultural. O objetivo deste artigo é estudar um gênero poético típico do festejo: a Disputa. Na comunidade, situada no nordeste do Estado de Goiás pudemos, a partir de canções coletadas em uma Festa do Divino Espírito Santo, fazer uma análise histórica, simbólica, cronística e poética dos “Verso” cantados ao pé do mastro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Kalunga; Festa; Verso

**ABSTRACT:** With the analysis of tasks and performances related to the revelers (the tradition bearers) we can distinguish cultural elements of a Brazilian group and their different conceptual practices that join Catholicism and African religions. The voice and the body dance which desire the party, the group and also the tradition to continue, show an afro-descending and country memories in that *Quilombola*<sup>1</sup> Community called *Kalunga*. Preserved by decades isolation, those practices are confronted with contemporary worry caused by the often presence of someone else ("street people") and also by the excitement of the cultural preservation. The goal of this article is to study a poetic typical kind of the feast: the Dispute. At the community that takes place in the northeast of the Goiás State we could, through checking out songs collected at *Festa do Divino Espírito Santo*<sup>2</sup> make a historical chronology, symbolic and poetic analysis of the "Verse" sung at the foot of the mast.

**KEYWORDS:** Kalunga, Party, Poetic “Verse”

As vozes que ecoam ritmadamente durante os dias que precedem a Festa do Divino na Comunidade Kalunga, anunciam um momento de profunda alegria. Nas danças, os corpos revelam as memórias das senzalas e os anseios de liberdade que caracterizavam os Quilombos. Nas ladainhas, a presença da fé católica mesclada com a força dos tambores, das caixas e das cordas dos violões. Nesse conjunto de movimentos a história de luta de um povo são recontadas e “presentadas” enquanto questões sobre a terra, sobre a produção agrícola e identidade perpassam o festejo.

Essa festa que permite, inclusive àquele que vem de fora, participar efetivamente do *modus vivendi* da comunidade com um certo grau de espontaneidade posto que ela acontece para receber os “estrangeiros” (romeiros, homens da rua, os “paulistas”, “otoridades”, padres etc.). Os ritos, o envolvimento e a alegria são maiores que os olhares “da rua” e os procedimentos artísticos e extra-cotidianos congregam gestos, falas, músicas e danças, que marcam ritmadamente a memória de liberdade: performances inconscientes que irrompem de um conjunto de pessoas, dentro de uma duração, para ser assistida por outras pessoas<sup>1</sup>.

O ritual festivo entrecruza e atravessa ritmos, vozes e jogos em um sistema de imagens da festa popular, em que fim e recomeço dialogam em um estado coletivo de alegria. A festa sazonal, a passagem do tempo demarcada pela colheita, tem uma função renovadora. No ritual religioso quilombola Kalunga, a tradição, os corpos dançantes e cantantes, as cores das rodas, performam elementos culturais: a) históricos, em que a junção das religiões africanas e católica apresentam o passado; b) simbólicos, que, na pausa brincante, permite a junção do cenário, dos atores, das regras e das ações espontâneas; c) cronísticos: metalinguagem inerente aos cantos e resposta à presença do observador “estrangeiro”.

As danças, os *Verso*<sup>2</sup> e as performances (que conjugam voz e corpo) documentam artisticamente, importantes visões: [...] “marcam identidades, dobram e refazem o tempo, adornam e reformam o corpo, contam história, e permitem pessoas desempenharem comportamentos que são ‘duplamente representados’”<sup>3</sup> Enquanto tudo se configura na brincadeira e no reencontro “uma espécie de ingênuo e poderoso

---

1 GOFFMAN, 1985.

2 Os Cantadores e Poetas Kalunga denominam os improvisos durante o festejo, ou em uma “disputa”, sempre no singular: os *Verso*. Desta forma, considerando essa manifestação lingüística e performática como um gênero, doravante, faremos uso da palavra sempre grafada. Utilizaremos o termo verso, sem marcas, como é entendido na poesia escrita em Língua Portuguesa e assim definido na Teoria Literária.

3 TEIXEIRA, 2007).

maravilhamento por algum tempo” é partilhado: uma alegria por se estar “ali”, vivendo “aquilo” entre todos<sup>4</sup>.

Nesse artigo, discutiremos a presença dos elementos culturais nos “cantados” ao longo do festejo, especificamente na “disputa” ao pé do mastro, estimulada pelo hasteamento da Bandeira do Divino Espírito Santo. Veremos a relação com o simbólico no andamento das ações e como os membros do grupo performam temas cotidianos, o “confronto” com indivíduos urbanizados e uma memória afro -descendente que irrompe na dança feminina que desfecha o embate entre homens, o debate entre gerações. Tendo em vista o fato de a análise das mudanças (nos últimos dez anos) ainda estar em processo, nos concentraremos nos dados coletados em 1999<sup>5</sup>.

### **A Comunidade Kalunga**

A Comunidade conta com quase cinco mil remanescentes e situa-se na região nordeste de Goiás. Proveniente de quilombos formados no ciclo do ouro (século XVIII), hoje reconhecidos legalmente, localizam-se geograficamente entre os Municípios de Terezina de Goiás, Cavalcante e Monte Alegre. Uma superfície de 237.000 ha. compõe o “Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga”, que abriga cinco núcleos principais: Vão de Almas; Vão do Muleque; Kalunga; Contenda e Ribeirão dos Bois. Esses cinco “municípios” (nome dado por eles) abrigam quase um a centena de “ajuntamentos” pelos vãos, vaus<sup>6</sup>, montes e veredas do cerrado.

Entre as práticas culturais, além do cultivo constante da terra, destacam -se as Festas do Vão de Almas e do Vão do *Muleque*. Uma grande pausa, quando a seca atinge a região e ainda se colhe os últimos grãos. A primeira comemoração, em agosto, é dedicada ao Império<sup>7</sup> do Divino Espírito Santo e à Nossa Senhora d’Abadia; a segunda,

---

4 BRANDÃO, 2004, p. 29.

5 Esse artigo é parte de uma pesquisa que analisa o processo de organização social, a Identidade quilombola e a relação cíclica da Comunidade Kalunga com a terra. Os Festejos, parte importante dessa sociedade, funcionam como elo para as demais práticas culturais. Priorizando incursões participativas e de observação, e ligados ao Projeto TRANSE que estuda “Performance e Identidade – O Estado das Artes Populares no Planalto Central”, utilizamos fontes orais, recursos audiovisuais, documentais etc, para analisarmos a construção identitária e a apresentação performática d e um mundo particular.

6 No “dialeto” sertanejo da região utilizam vão e vau como sinônimos.

7 A esquemática da festa no Brasil é a mesma de há séculos em Portugal com a instalação do Império – casa que relembra o palácio de onde a Rainha Santa Isabel sai u em procissão levando sua real coroa, encimada por uma pombinha, a fim de oferecê-la ao Divino (BRANDÃO, 1973).

em setembro, ao Império: São Gonçalo do Amarante, N. Sra. do Livramento e a São Sebastião. Essas atividades festivas religiosas são circulares, demarcam a passagem do tempo, o cultivo da terra, e caracterizam-se pela oportunidade de congregarem no mesmo ambiente pessoas de toda a comunidade. Conjugando fé, alegria, política e reencontros entre familiares e amigos, durante vários dias, enquanto comungam os preceitos festivos e católicos discutem o futuro e avivam um novo ciclo.

Como toda festa popular, elas são demoradas e marcadas por uma contínua e deliciosa comilança<sup>8</sup> proclamando a abundância e a perspectiva de um tempo melhor. Durante vários dias uma incessante corrente de novenas, ladainhas, bebidas e fogueiras evocam o poder dos mais velhos, legitimam famílias, abrem espaço para os mais novos e trocam experiências profundas.

No cerimonial, reproduz-se simbolicamente a sacralização do Imperador, que se processa num ritual legitimador de clãs e da linhagem Kalunga. As questões ligadas ao passado africano atualizam-se e transparecem de forma sincrética nos gestos, nas falas, nos hábitos. Durante dias, as enxadas e rastelos e suas batidas no chão seco do sertão goiano cedem lugar aos tambores e cordas que contam as histórias de luta desse povo, marcado pela ânsia de liberdade, saudade da terra natal (África) e a constante sensação de incerteza diante do futuro.

Desde a divisão de Goiás e a criação do estado do Tocantins (1988), o espaço e a localização foi alterada. Nesse sentido é possível mapear, no novo Estado, grupos quilombolas com uma cultura muito semelhante. Por exemplo, os negros da Comunidade de Mimoso (Município de Arraias – TO), não são Kalunga, mas praticam as mesmas danças, os mesmos cantos e professam a mesma fé. Trazem consigo as tradições musicais africanas nos sapateados e nas rodas, como a Sussa<sup>9</sup>, a Jiquitaia, a Curralera e a Catira. Danças típicas brasileiras, com influências das tropelias do Pará e Maranhão e heranças africanas, que têm características comuns, tais como: o pisado, o pandeiro, as palmas, o movimento giratório e o confronto de corpos.

Em linhas gerais, a Jiquitaia é uma dança que imita a presença de formigas no corpo. Fazendo menção ao constante ataque de formigas nas antigas senzalas, ela é uma espécie de paródia popular de acontecimentos cotidianos. A curralera, recebeu

---

8 BRANDÃO, 2004, p. 26-27.

9 Há uma variação lingüística para o termo: Sussa, Suça, Sússia. Admite-se que tenham advindo do termo português Súcia, regressão da palavra suciedade (de caráter burlesco). Como regionalismo pode ser compreendido como pagode, reunião familiar, festa familiar.

esse nome por ser dançada, normalmente nos currais. Dança sapateada, acompanhada por violas e/ou violão e por pandeiros feitos pelos próprios músicos. A catira é também uma dança pisada, mas sua música é executada, basicamente pela palmas dos dançantes e/ou acompanhamento de viola. Em uma espécie de jogo de pés os pés imitam os mesmos sons executados pelas mãos. No “cantório” é comum uma dupla que reveza o momento de cantar. Na presença de violas, organiza-se assim o andamento: os violeiros cantam e batem os pés, mas não batem palmas; os dançantes não cantam e batem pés e palmas.

Vale ressaltar que nessa região, as tradições do candomblé permaneceram, ao passo que nos Kalunga, ela se transformou em danças e folguedos performáticos. Na Sússa, as marcas do candomblé são evidentes: as mulheres dançam girando, com vestidos coloridos, ora aproximando os corpos, ora afastando. Muitas vezes bebem enquanto dançam, carregam uma garrafa (de cortezano) que passa de mão em mão enquanto o ritmo é marcado pelos cantadores, pelos instrumentos e pelos giros e movimentos que aproximam os corpos. As letras, normalmente têm duplo sentido (mencionando o baixo-corporal) e as mulheres gargalham, gritam e se movimentam em uma espécie de transe. A energia e alegria são tão intensas e duradouras que tem-se a impressão de que a dança perdurará até o amanhecer.

A Sussa normalmente é tocada pelos músicos foliões. Aparentemente é o único gênero musical que permite a presença da mulher como instrumentista – elas tocam a bruaca (espécie de mala rústica de couro e/ou couro e madeira para guardar artefatos durante os deslocamentos em burros). O cantório têm variações. Tanto os homens, quanto as mulheres podem cantar. Ela pode ser dançada entre casais, com os corpos se aproximando e se afastando, dando “umbigadas”. Em outros momentos, somente os homens cantam e somente as mulheres dançam. Nesse caso, os volteios são mais constantes, lembrando o candomblé.

Há alguns anos, em apresentações públicas em Festivais e Pontos de Cultura, os Kalunga dividem homens e mulheres. Enquanto os primeiros cantam e dançam, uma espécie de pisado em que os corpos vão se cruzando; elas dançam a Sússa em um outro ambiente (ao lado, no mesmo palco; ou abaixo, na área diante do palco).

Quanto ao termo Kalunga, palavra de origem africana, refere-se a um determinado local à margem do Rio Paranã. Os moradores da Região indicam uma planta do mesmo nome, muito parecida com a lobeira do cerrado, como denominadora

do local. Existe uma outra variante que diz que a palavra teria advindo da África (língua Bantu) e estaria ligada à divindade que se refere ao mar. Há também uma relação com a idéia de morte. Nesse sentido, percebe-se uma relação semântica com a impressão que os antepassados queriam dar ao Senhores das Minas ao desaparecerem nas serras e vãos. O termo Calungueiro passou a ser utilizado desde 1962 para designar os moradores da região do Calunga (também grafado com c).

Nos Vãos, os santos são louvados, a ancestralidade é lembrada no isolamento, nas práticas cotidianas de cultivo e culto. A família é evocada na presença imp ortante da mulher, que simboliza seu papel de geradora da linhagem, do clã (se for o caso) e do poder sobre o solo. O papel feminino, nas questões políticas reforça essa idéia: Dona Procópia, líder inquestionável do Vão do Kalunga, a ex-vereadora Ester (eleita em Terezina de Goiás) e a mulher mais velha, Dona Joana, que veio a falecer no ano passado com 107 anos, muito respeitada e quase um símbolo da comunidade. A figura feminina é freqüente e está ligada à imagem de força nesses séculos de lutas, isolamento, na “lida com a terra” e como progenitora. Os homens cuidam da roça, do gado e fazem frente nas discussões com os homens da cidade. No cerimonial das festas, o poder masculino, reproduz-se simbolicamente na sacralização da figura do Imperador. Nesse ritual processa-se a a legitimação do clã a que ele pertence, da linhagem Quilombola vinculada aos escravos que teriam fugido das Minas e habitado aquela região. Nas festas, recordar a fundação dos Quilombos é “presentar” a idéia de liberdade, sempre maior que a de escravidão. Isso significa dizer, sutilmente, que eles não são exatamente herdeiros de escravo, mas herdeiros de homens livres.

Além da fé, essas reuniões para a reza, são motivo para uma aproximação e servem de mote para o reencontro festivo. Uma vez que os vãos são distantes, e que há muitas famílias, ou grupos de famílias, espalhados por todo o Território Kalunga, essa época é vivida como um elo simbólico que reafirma a união. Parafraseando Brandão<sup>10</sup> sobre os festejos populares do Estado de Goiás, diríamos que nessa comunidade, o mesmo devaneio de amor ocorre nessa “festa sem fim”. Na alegoria das danças, nas efusões dos cantos e nos versos alegres todos se unem em uma infindável beleza e uma ânsia de “eterno retorno”.

---

10 Brandão, 2004.

### ***O Divino, a Romaria, a Festa***

A história da festa do Divino começou em Portugal, inspirada pela Rainha Santa Isabel (1271-1336) e ainda hoje é celebrada com fervor na antiga Península Ibérica. Além do pacto com o Sagrado, os banquetes, as virtualhas, doces, pães e vinho (no caso do Brasil, acrescenta-se na receita, a cachaça) celebram a abundância e a alegria. Em suma, o caráter dionisíaco dos cultos pagãos convive com o Espírito Consolador do Espírito Santo. Há uma forte herança romana das *janeiras* e trocas simbólicas da cultura camponesa com os preceitos eclesiásticos em que diversas atitudes folclóricas são incorporadas livremente à liturgia. Theófilo Braga<sup>11</sup> considera essa festa uma transformação de velhos cultos politeístas e liga sua introdução e desenvolvimento em Portugal a cerimônias religiosas contra a peste. Para Jaime Lopes Dias<sup>12</sup> o culto teria vindo da Alemanha, por meio da França, e teria chegado à Península com suas principais características: a convocação do Imperador, a distribuição de esmolas e a consagração de Santos.

A crença de que os componentes “oficiais” da folia do Divino têm poderes e virtudes e de que por onde passam levam a benção, também ocorre nos Kalunga. Com o poder religioso e simbólico acredita-se que eles são capazes de afugentar doenças e pragas (nos animais e plantações). A festa do Divino evoca a união, a cooperação e a memória. Os afazeres na abertura do terreiro da festa, a organização da “Casa -da-Festa”, a preparação das comezainas, o armazenamento de água etc.

Nesse sentido histórico de continuidade e da tradição, nossa contribuição limita-se a uma das formas vivas da Festa no Brasil. Mais especificamente em Terezina de Goiás, onde assistimos e participamos do Festejo em agosto de 1999. Nossa pesquisa, em um plano mais amplo (2007/2009) pretende verificar as mudanças e diferenças nos rituais Kalunga e a possível reinvenção dessa tradição quase dez anos depois (2008). Importa ressaltar que nessa festa, principalmente a questão da abertura ou não para o contato com “os povos da rua” era um dos principais assuntos. Os mais novos desejavam essa possibilidade, os mais velhos, sentiam-se ameaçados e relutavam muito. Hoje, constatamos que essa abertura aconteceu: isso inclui migrações, energia elétrica, construção de casas, utilização de computadores etc.

---

11 Braga 1986.

12 Dias 1955.

A base esquemática do festejo no Brasil e dos Kalunga é a mesma ocorrida há séculos em Portugal. A promessa de “prestar o auxílio” vai desde a instalação do Império, da Folia, do peditério de casa em casa, até as novenas que antecedem o grande encontro, as virtualhas e a participação coletiva em todas as atividades precedentes, durante e posteriores.

A festa que participamos localiza-se às margens do rio das Almas. Próximo ao Rio Paranã, entre “fraldas” de morros e vaus ocupados pelos descendentes africanos das antigas minas. Para se chegar até esse local é preciso subir serras (seis a sete horas de caminhada, ou no lombo de burros). Também há a alternativa do barco, mas o período de seca limita certas partes do percurso. O território é entrecortado por muitos rios, o solo cascalhado, o sol e a poeira intensos – traços típicos da seca no Cerrado que dificultam a chegada ao local. Mesmo assim, a Romaria realizada em Agosto recebe a visita de centenas de pessoas. Segundo eles, essa festa é a que mais concentra membros da comunidade. O espaço sagrado e a devoção à Santa padroeira do local, Nossa Senhora d'Abadia, os levam ao esforço do deslocamento. Algumas famílias levam quase dois dias para chegar, principalmente aquelas advindas da comunidade ligada ao Município de Monte Alegre e de Mimosas, ambas na divisa dos Estados.

O Vão de Almas nasceu de um processo migratório interno. Moradores do Vau do Kalunga, de Saco Grande (18 km do local da festa) e do *Muleque* (Cavalcante), se transferiram para essa porção de terra próxima ao “Rio de Almas”. Essa migração gerou diferenças, pois aqueles que ficaram ligados aos seus Vãos originários, têm mais prestígio que aqueles que se deslocaram. Porém, eles afirmam: “nóis é tudo parente”; os sobrenomes que predominam são: Pereira, Dias, Faria, Fernandes de Castro, da Cunha, Ribeiro de Souza e uma grande incidência do sobrenome Santos (tradicionalmente um sobrenome utilizado por negros em todo o Brasil).

A festa liga-se à tradição geral da festa. Os mascarados foram deixados de lado, mas a dança e a cantoria não. A organização da folia não segue esquema determinado fechado e o peditério é feito nas casas e no rancho com cabanas de palha. Comidas e bebidas são oferecidas durante o festejo e ladainhas. Os forrozeiros (com som eletrônico, alimentados por baterias de carro) armam tendas de lona para a dança no terreno diante da capela e alguns membros da Comunidade montam pequenos comércios. As bebidas típicas são: a cachaça pura de alambique, a garapa (caldo-de-cana), destilados industriais, a “Caninha 51” e o “Cortezano”, e o quentão feito com pinga, gengibre e canela, para aquecer a noite fria. O *ki-suco* (refrescos em pó) e os



refrigerantes naturais são servidos nas quentes e secas tardes de agosto. Nas refeições, predominam o arroz, o feijão e o milho. Há resquícios de virtualhas sagradas, sopas feitas de legumes, feijão e carne seca com farinha. A maioria das pessoas come com a mão (principalmente mulheres e crianças) e as frutas da época e da região servem de sobremesa. O gado, abatido durante o festejo, é pendurado nas árvores e é “colhido” com facas e facões. A imagem, das abundantes carnes vermelhas, sob as árvores frondosas, provocam naquele que vem “da rua”, certa visão surreal de “pés de carne”.

A Festa do Vão de Almas demarca o encerramento de um longo ciclo de colheitas, iniciado em junho, quando acontecem reuniões mais resguardadas, com a presença apenas de membros da comunidade. De forma consciente, os festejos de agosto e setembro promovem, tradicionalmente, o encontro com “os povo de fora”: religiosos, políticos, comerciantes etc. das cidades vizinhas e até de outros Quilombos (hoje pertencentes ao Estado do Tocantins). E, desde a década de 70, a presença de fotógrafos, redes de TV, antropólogos, etnólogos etc. compõem esse carnaval da fé.

O Império que se estabelece é o do Divino Espírito Santo e louva a Nossa Senhora d'Abadia. É o instante de afirmação da identidade Kalungueira. O Império propicia a prática coletiva da religiosidade, ao mesmo tempo em que estabelece a convivência social necessária à reprodução cultural e permanência do grupo. O espaço sagrado e simbólico constitui-se de um terreiro, que abriga a Cerimônia maior e vários rituais: novenas, levantamento do mastro, a fogueira, a execução da Sussa, as rezas dentro da capela, a Missa rezada (por Padre da cidade) à porta da Capela (por não comportar as pessoas), as cantorias, os *Verso*. A Festa recebe o nome de Romaria do Divino, Império do Divino, ou Festejo do Vão de Almas. Essa grande reunião é realizada entre os dias 05 e 15 de agosto. Até o dia 12, ela concentra-se no Divino, nos terços rezados nas casas, na construção efetiva do rancho e na chegada contínua de pessoas. De 12 a 15, praticamente com a aglomeração no terreiro, louvam a Nossa Senhora d'Abadia, coroam o Imperador, fazem os rituais do Império e concentram-se em torno da Capela. Nesses últimos dias, os rituais intensificam-se, a alegria é redobrada, as famílias estão completas e as atividades duram até o dia clarear. A força ancestral, a devoção e a alegria mantêm o estado de satisfação constante. A afro-descendência aflora na comunhão e o contentamento, júbilo e a liberdade estimulam os fiéis e os brincantes a enfrentarem a noite cantando, dançando, comendo e bebendo.

As palavras de Drummond, embora não tratem especificamente dessa comunidade, descrevem profundamente o colorido de mais um dia nascendo na

“Romaria”: “Os sinos tocam, chamam os romeiros:/ vinde lavar os vossos pecados./ Já estamos puros, sino, obrigados,/ mas trazemos flores, prendas e rezas”<sup>13</sup>.

### ***O Divino, A Disputa, os Verso***

As rezas das novenas são solenes. Partes são cantadas em latim pelo coro de mulheres mais velhas. Há na comunidade, cerimônias presididas pelo rezeiro, considerado mais importante que o padre que vem da cidade. Sua autoridade é reforçada pelo papel desempenhado nas festas, durante o ano e, principalmente pela prática da benzeção. Durante o festejo ele realiza casamentos, reza também em latim, participa da alegria da festa e batiza recém-nascidos. Em um dos dias, um padre da cidade oficia uma Missa do lado de fora da Igreja engendrando em seu discurso muito do interesse político da região. Tal como acontece em inúmeros outros momentos, a novena de cada noite finaliza-se com um longo canto, que envolve todos os convivas. Entre velas, lágrimas e devoção, entoam o Hino do Divino:

Vem ó Divino Espírito Consoladô  
descei lá do céu  
Pra dá riquezas do voss'amô  
Ó vem, descei lá do céu  
pra dá riqueza do voss'amô.

Um dos momentos mais belos e emocionantes são aqueles que antecedem a colocação do mastro. A fogueira alimentada, a reza terminada, os foguetes contínuos. Com velas acesas nas mãos, todos cantam e circulam três vezes ao redor do lugarejo, tendo a capela como marco. A procissão, chama atenção pelo terço, o latim macarrônico, benditos e outros cânticos oferecem graças e evocam os pecados:

[...] *Vidam Fidélis,*  
*Espéto in justicie,*  
*É de sapiênciam,*  
*Sarva nossa injustície,*  
[...] *Ó Rei da Vigé,*

---

13 Drummond, *Obra Completa*, p. 77.

*No Rei gerbúrea,  
Água que nos deu  
pecata mundi  
Dor no minosáurica,  
Pode no ástica,  
miserere mi nobis.  
Já no aérea,  
Estrela matutília...*

Depois disso o levantamento do mastro, por mais de quinze homens, finaliza a parte litúrgica e anuncia a renovação da alegria. Alguns cavam com as próprias mãos, até a aparição de uma enxada. O transe e a catarse são constantes. Jovens e adultos sobem no mastro tentando alcançar a Bandeira, as mulheres gritam eufóricas e os chamam de volta e todos cantam:

*Imperadô, Imperadô  
Onti eu fui, hoje num sô  
"Imperadô, Imperadô  
Ont'eu fui, hoje e'num sô  
E viva o capitão do masto  
E viva o juiz de fé  
E viva todos  
que'stá na função*

As mulheres ensaiam uma roda de Sussa, os foliões tocam animadamente suas caixas e pandeiros. Dois foliões, dentre os mais engajados durante a festa, Seu Prego e Seu Salustiano (como se denominavam), com a “guela” molhada de cachaça e vinho doce ensaiam uma possível “disputa”.

Peter Burke<sup>14</sup>, ao tratar de herança cultural e criatividade, demonstra que a prática de “desafiar”, pelo poeta popular (“portador individual da tradição”), é remota e pertence aos mais diversificados povos. Ele salienta também a importante seleção coletiva daquilo que eles inventam: “se o indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do

---

14 Peter Burke 1989, p. 136-137.

repetório da tradição”<sup>15</sup>. No capítulo “Formas tradicionais” mostra que a cultura popular na modernidade manteve tipos básicos de danças e maneiras de cantar específicas, com regras e preceitos bem definidos (em toda a Europa). Para a dança, define padrões: lentas ou rápidas, com saltos ou voltas, grupais, em duplas, casais ou individuais; e as temáticas, ligadas ao amor, à guerra etc. Para as canções populares ele aponta também “uma luxuriante variedade de formas locais, com sua métrica, rima e nome próprio”<sup>16</sup> e uma recorrência de gêneros e combinações de função, humor e imaginação.

Desdobrando sua visada, podemos dizer que as canções são satíricas, de despedida, de amor, moralistas, melancólicas, celebráveis, narrativas etc. E, em muitos casos existe uma tendência a co-njugar, na mesma canção, mais de uma visão.

No caso específico do canto ao pé do mastro do Divino, a “disputa” congrega várias partes: uma satírica em que um desafia e desqualifica o outro; outra de louvor; outra de auto-elogios; trocas de elogios; e, por fim, a despedida (o desfecho) que transforma os temas e as variantes semânticas em motivos de alegria, amizade, fé e tradição.

Sob a música da folia e a roda imensa, em um dos momentos de mais êxtase religioso, o levante (fálico) do mastro propicia que a alguns homens se desafiem. Aos poucos, a dupla se define e começa o embate a partir de motes meta-lingüísticos acerca do próprio desafio e dos desafiados. De certa forma, lembram os repentistas de diversas regiões do Nordeste brasileiro, que trabalham um processo de improvisação entre dois cantadores e que, dentro do repente, “mangam” um do outro e mudam naturalmente de temas (quase) sempre partindo da fala do companheiro.

Acompanhados a princípio por um ou mais foliões que cantam o “refrão” (a segunda linha) e dos músicos com suas caixas, pandeiros e triângulo, a disputa é acirradíssima e dá a impressão de que durará a noite toda. À medida que ela continua, os acompanhantes oscilam, desistem, voltam, aplaudem, gargalham. Esse coro de pessoas em volta, ora se diverte, ora zomba em conjunto. As mulheres, meio tensas, chamam os cantadores para desistir, como se eles estivessem prestes a brigar. Ocorre uma espécie de disputa coletiva em que as pessoas se posicionam do lado de um, ou de outro, no intuito de incentivá-los e, no caso das mulheres, para fazê-los pararem.

---

15 Idem, p. 138.

16 Ibidem, p. 142.

O processo de versificação baseia-se na rima e na prosódia. Como dissemos, os cantadores e os ouvintes Kalunga denominam a composição, a disputa toda, como *Verso*. Embora estejam dentro de um certo cânone e um padrão a ser seguido, o canto é inteiramente improvisado. Na transcrição, mostramos que há uma separação em quadras, pautadas em rimas finais, com variações que dependem exclusivamente dos tons de fala e improvisação. Isso também sopesa na disputa: além dos temas e embates, uma gaguejada, ou um “verso quebrado” também são motes risíveis na próxima fala. Os ouvintes também comentam, incitam e influenciam os poetas com suas risadas, trejeitos, posicionamentos e acompanhamentos.

A disputa consiste na alternância seguida entre os dois cantadores, como se cada um desse um “golpe”, somente depois de receber o “golpe” do oponente. O clima é divertido e tenso ao mesmo tempo. As mulheres insistem muito para que eles “deixem essa prosa”! Elas aproximam-se de um dos dois participantes, chegam a dar puxões em seus braços e, uma vez frustradas, afastam-se: esposas, filhas e parentes próximas compõem mais um elemento dessa performance.

Mas, uma vez iniciado o “confronto” tem-se a impressão de que ficarão a noite toda disputando. Cada qual canta primeiramente um verso (na etimologia literária, uma linha), depois o repete e, em seguida desfecha a quadra e a idéia dela. Importa ressaltar que essa quadra é formada por quatro frases, seguidas sempre de mais uma, que funciona de forma onomatopéica e confirma o caráter cômico da disputa: “rá rá rá rái”<sup>17</sup>; isso é cantado de forma alongada (e funciona também como mais um tempo para o oponente pensar). A primeira parte define o tom da cantoria e o “arremate” é utilizado em tom provocador, encomiástico, em louvor etc. Normalmente, essa segunda parte (as duas últimas frases), funciona como motejo na “resposta” do desafiado. Cada frase é composta, basicamente por duas sétimas ou uma décima e uma sétima. Mas o tom do canto define muito mais a metrificação.

Fato interessante, é a inserção de fatos da própria festa, da vida deles, do pacto entre os desafiados e a considerável diferença de idade entre os “Cumpadi”. Seu Prego é o mais velho e o mais animado, Salu representa os jovens e uma nova geração de versificadores. Nesse embate de gerações, temos a apresentação (que chamamos de cronística) de um problema na comunidade: os mais conservadores, contra benfeitorias

---

17 Esse recurso poético será suprimido das transcrições, somente por economia de espaço.

na comunidade, o que acarretaria uma presença maior de pessoas no povoado; e os mais jovens, ávidos por mudanças, pela novidade do contato com as “pessoa da rua”.

Nesse elemento cultural, extremamente performático, características desse povo, da festa e do ideário da época do festejo irrompem. A história, pautada pela religiosidade, pela presença de “forasteiros” e a própria prática de cantar ao pé do mastro conjuga na mesma linguagem, história, símbolos e relatos.

Se temos uma fórmula que estrutura os *Verso*, é a improvisação. Ela possibilita uma multiplicidade de variantes, mas exige do “portador da tradição” um vocabulário amplo que ele seja um “iniciado” nessa arte. Enfim, as imagens da festa popular iluminam as composições e a realidade é transformada em poesia. Vejamos alguns detalhes. Na abertura, Prego desafia Salu, meio confuso ainda e com muitos homens falando e cantando. Depois disso, alguns foliões emendam versos soltos e, passados uns dois minutos de pausas, falas soltas, caixas batendo e parando, Salu devolve o desafio e, enfim eles embalam (e todos se colocam a acompanhar e/ou torcer por um dos dois):

Prego: [2 versos confusos – vozes, batidas de caixa]

[...]

Nossa Senhora das Neves

O Salu é que conta o que é que tem

Rá rá rá ráii

Salu: Falô ni Prego que a guela dele parô

Falô ni Prego que a guela dele parô

Cê sabia que num dava conta ô Prego

Pra quê que você cumeçô

Rá rá rá ráii

Com o escárnio desde o princípio e o acirramento do confronto, a relação de respeito entre os foliões é mantida. Salu, por ser mais novo, faz a troça, mas não esquece a hierarquia. Na verdade, o embate oscila entre a piada, o elogio e o auto-elogio; a devoção e o cotidiano; o embate e a admiração mútua pelo canto naquele momento da festa. Há uma passagem em que Salu coloca Prego como seu “mestre fulião”, deixando claro que ele só está em condições de desafiá-lo porque aprendeu essa arte com ele. Mas isso também lhe permite que, nesse momento, ele o “ensine”:

Salu:

Coisa boa qu'eu acho é a'legri'qui'stá

Coisa boa qu'eu acho é a'legria qui'stá

U véis qui'u sinhô mi'nsinô meu cumpadi

Agora eu vô ti insiná

Prego:

Coisa boa é capela de oração

Ê coisa boa é capela de oração

Eu num insiná meus véis meu fi

l'eu num sô fulião

O movimento pendular caracteriza-se pela ofensa brejeira e o ponto encomiástico. A tradição e o orgulho de cantarem em conjunto, mesmo em disputa, é ressaltado, pois ambos sabem que das duas vozes sai o todo do canto. Os outros, em volta deles também ouvem atentos e admiram o embate, pois sabem que ele se realizará somente naquele momento do festejo e que só acontecerá novamente na próxima festa.

Há outros motivos correntes, como as descrições do ambiente, à condição deles na festa, os Santos, os rituais que fazem parte da tradição da festa (versos aleatórios): “A bandeira levantô foi visitá u Noé/; Imperadô do mundo todo mundo vai sê/; Responda no masto é capela de oração/; U masto levantô foi na porta da Igreja/; Que presença bunita meu cumpadi/Veja qui grande beleza; Tô cantando com muitia hora meu cumpadi/Num tem pinga pá mim bebê; Quand'ucê já canta minha voz já chega t'álgria; Pruquê nós canta direito meu cumpado/ Nós dois é fulião di guia”.

Outras imagens constantes, principalmente na fala de Seu Prego, são práticas cotidianas, tais como a tropelia com o gado, as andanças pelos vãos e a navegação em canoas transformarem-se em metáfora do próprio ato de cantar: “Sua voz el' num só num volta na corredera”; “Batedô já tá feito qui a puêra aqui já desceu”; “Cumpadi minha canoa mai meu pensamento te deu hora”.

Por outro lado, na fala de Salu, surgem termos técnicos do cantório e que apontam para o rebuscamente da composição: “Procura os argumento meu cumpado”; “O senhoro joga um véis i u senhoro presta a razão”; “Eu canteno é prazerada”; Mas eu canto impragerado [em par gerado, em dupla] meu cumpadi.

Outro tema recorrente é a insistência na desistência do adversário. O tom de disputa afirma o fluxo contínuo dos versos, pois se um deles desistisse ficaria desmoralizado diante da audição. A caçoadá afirma a necessidade de continuar:

Prego:

Ê meu cumpadi minha perna pra mim já quebrô

Ê meu cumpadi minha perna pra mim já quebrô

Mi insina logo ô cumpade

aonde qué seu batedô

Salu:

Batedô tá feito qui a puêra aqui já desceu

Batedô já tá feito qui a puêra aqui já desceu

Procura seu parvorada meu cumpado

daonde qui já responde seu

Seu Prego provoca o outro a sair da contenda; pois se isso acontecesse, ele seria o vencedor. Há algo de afirmação masculina entoada com uma forte carga de riso: a perna quebrada seria o impedimento da partida e, nesse caso, o enunciado seguinte e, em tom de pergunta, sugere que o outro vá embora para o seu batedor (na frente). A utilização do termo provoca uma infinidade de significados para a troça, uma vez que é uma palavra ligada à idéia de combate, de luta, sendo, inclusive, um termo militar que designa “aquele que vai na frente”. Também tem uma conotação sertaneja em que o batedor da tropelia ilumina o caminho ou vai adiante escolhenro o melhor caminho. A zombaria está implícita porque o termo é utilizado para descrever a fuga do gado. Ou seja, sugere que o oponente estaria prestes a fugir correndo da disputa.

A resposta de Salu, muito inteligente, inverte o sentido. Nesse caso, batedor não é para onde se vai; mas exatamente o local em que estão, para onde, ele, o cantador já foi e ficará. A imagem da poeira assentada reforça sua permanência e um tempo maior de estadia no local. A palavra alvorada, causa impacto, pois, além de ser um termo festivo, afirma que é hora do outro ir embora, porque a “alvorada” o estaria chamando: personificada, ela “responde seu”. Salu, na verdade, funde batedor e alvorada, mandando, ironicamente, “Prego” ir embora “duas vezes” na mesma estrofe.

Na organização das quadras, note-se que os versos finais de Seu Prego, geralmente, quando transcritos, são mais curtos. Isso advém da sua prosódia, de uma tendência a alongamentos de vogais no centro de cada linha. No terceiro verso, há



duplicações de vogais para provocar maior duração. Essa pronúncia mais demorada de um som ou de uma sílaba têm finalidades enfáticas quanto ao tom da quadra. O riso, a empáfia ou o respeito são compostos de forma estilística e deixam transparecer traços dialetais da variante caipira da Língua Portuguesa.

Esse estilo também permite ao improvisador um tempo maior para escolher as palavras e pensar o caminho a seguir. Vale ressaltar que o estado de transe de “Seu Prego” era consideravelmente maior que o de Salu. Em parte, pelo seu envolvimento com toda a festa, sua devoção religiosa (reconhecida nos dias que preceram esse momento) e, em parte por um grau acentuado de cachaça “da boa” – como ele dizia.

Enquanto eles continuam, os músicos desistem, os acompanhantes (que cantavam a segunda linha) desistem e somente quando as mulheres insistem de forma mais veemente a cantoria começa a declinar – nesse caso específico ela durou mais ou menos vinte minutos. No instante de declínio, eles começam uma espécie de “negociação” para que terminem a disputa sem que nenhum deles saia derrotado:

Prego:

Ancê quem pede i'ô nunca mais pidi  
Êi mais nem pede i'eu nunca mais pidi  
Anda ligero meu cumpadi  
Vamo imbora daqui

Salu:

Eu chamei u sinhoru u sinhoru quem convide primero  
Eu chamei u sinhoru u sinhoru quem convida primero  
Num sei quem é u capitão meu cumpadi  
O sinhoru quem pense trái'dele

Prego:

Cumpadi minha canoa mai meu pensamento deu hora  
Cumpadi minha canoa mai meu pensamento te deu hora  
Pega cum Deus meu cumpadi  
Agora eu vô mi'mbora

Salu:

Nóis pára agora nóis tira o primeiru véis  
Nóis pára agora nóis tira o primeiru véis

Mas eu canto impragerado meu cumpa di  
Pra mim cantá nesta féis (ta)

Logo depois os tocadores entram com suas caixas e as mulheres começam a dançar a sussa. O sagrado, ainda presente nos versos, dá lugar à alegria da dança e à ligação com a cultura afro. Mesclada de instrumentos sertanejos, como os pandeiros de couro, o triângulo e, em alguns momentos, a palma das mãos. A Sussa, junto com o Jongo, talvez seja uma das mais ricas heranças da cultura negra presente no folclore brasileiro e nas representações artísticas “afro-sertanejas”. As mulheres descalças, com suas saias rodadas continuam a festa. Uma ginga ondulante do corpo, os sorrisos constantes e a volta dos músicos rompe definitivamente com o sagrado. As letras, quase sempre com sentido dúbio falam de namoro, de traição, do baixo -corporal e trazem até lembranças da época das senzalas. Em hemicírculo os homens cantam e as mulheres giram indo e vindo, segundo um percurso sugerido pelo andamento de cada corpo.

### **Considerações Finais**

Retomando a imagem da canoa, símbolo de partida e o termo “impragerado”, que significa, segundo o próprio Salu, cantar em par, ou seja: “eu canto em par gerado” (para a disputa) esse artigo chega ao seu final.

A alegria da festa continua nos movimentos sensuais, nos contínuos giros à roda de si mesmas. As mulheres, sorrindo continuamente, se movimentam como se estivessem em um terreiro de “candombe” (honrando seus orixás). Essa dança, que tem um papel primordial na construção da identidade quilombola, nesse momento da festa la decreta, definitivamente, a ruptura com a parte sagrada do festejo. Depois dos versos, que funcionam como fronteira entre o sagrado e o profano, a dança encaminha a alegria – sem ligar para o ritual sério, ou a tensão de uma contenda verbal. Parafraseando Glória Moura<sup>18</sup>, podemos afirmar que as práticas religiosas, profundamente ligadas às partes do festejo, revelam a dinâmica social da comunidade quilombola. O ritualismo, presente na duração cíclica do tempo deixa transparecer as constantes que se repetem e que articulam e apresentam as performances e celebrações.

O movimento, agregado ao próprio nome da dança Sussa, significando festejo e pagode, são acompanhados pela música de mesmo nome. Outros Verso cantados a

---

18 Glória Moura, 2004

serem compartilhados em outro artigo. No giro dos corpos em transe, no canto das voz es incansáveis, no infinito sereno da madrugada adentro, a imagem do Divino no alto de seu mastro observa a alegria da festa. Uma festa contínua que nunca quer chegar ao seu fim...

## REFERÊNCIAS:

- 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.
- AMORIM, Lara. *A festa do Divino espírito santo no Brasil contemporâneo: uma etnografia de um Rito Popular em Goiás*. (Tese 170 p.). Brasília: UnB, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Nova Aguillar, 1973.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Folclore Nacional: Festas-Bailados-Mitos-Lendas*. Vol 1. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- BAIOCCHI, Mari de Nasaré. *Kalunga: povo da terra*. Brasília: Ministério da Justiça/Sec. de Estado dos Direitos Humanos, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BRAGA, Teófilo. *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Volume II, 1986 [1885]: 201 -204.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: C&a da Letras, 1989.
- DIAS, Jaime Lopes. *Etnografia da Beira - contos lendas costumes tradições crenças e superstições. Vol III*. Dias. Livraria Férrin, Lisboa. 1955.
- MARTINS, Saul. *Folclore em Minas Gerais*. BH: UFMG, 1991.
- MOURA, Glória. Festas Quilombolas. In: TEIXEIRA, João. Gabriel. L. C. et al (Orgs). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.
- REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade Por Um Fio – História dos Quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). *Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Ed. UnB, 2000.
- \_\_\_\_\_. et al (Orgs). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.

\_\_\_\_\_. *História, Teatro e Performance*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. HISTÓRIA, TEATRO E PERFORMANCE, 2007, São Leopoldo. (mimeo).