UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – UFG
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS – EMAC
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM
PERFORMANCES CULTURAIS

ELOISA MARQUES ROSA

A SUÇA EM NATIVIDADE:
Festa, batuque e ancestralidade

GOIÂNIA
2015

ELOISA MARQUES ROSA

A SUÇA EM NATIVIDADE:
Festa, batuque e ancestralidade

Texto de Defesa de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre pela Universidade Federal de Goiás - UFG.

Orientador: Prof. Dr. Sebastião Rios.

Corientadora: Prof.ª Drª. Renata de Lima Silva.

GOIÂNIA
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Rosa, Eloisa Marques
A Suça em Natividade [manuscrito] : Festa, batuque e ancestralidade / Eloisa Marques Rosa. - 2015.
CXXII, 122 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Sebastião Rios; co-orientadora Dra. Renata de Lima Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2015.
Bibliografia.

1. Suça. 2. Batuque. 3. Ancestralidade. 4. Festa do Divino Espírito Santo. 5. Natividade - TO. I. Rios, Sebastião, orient. II. Silva, Renata de Lima, co-orient. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – UFG
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS – EMAC
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM
PERFORMANCES CULTURAIS

A Suça em Natividade: Festa, batuque e ancestralidade.

ELOISA MARQUES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Data: 28 de agosto de 2015.

BANCA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

_____

Prof. Dr. Sebastião Rios – Universidade Federal de Goiás (Presidente).

_____

Prof. Dr.Márcio Penna Corte Real – Universidade Federal de Goiás.

_____

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso – Universidade de Brasília.

_____

Profª. Drª. Renata de Lima Silva – Universidade Federal de Goiás.

Aprovada: (x) sim ( ) não

Local de defesa: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

À Renata de Lima Silva,
À Felisberta Pereira da Silva,
À Romana Pereira da Silva,
Aos Suceiros de Natividade,
Aos “Silva” desse país,
Aos nossos antepassados.

AGRADECIMENTOS

Quantas pessoas importantes cruzam nosso caminho durante uma dissertação de mestrado? Pessoas com suas falas, com seus livros, com suas aulas, com suas histórias de vida, com sua paciência para momentos difíceis. Pessoas que nessa travessia podem ter cruzado, acompanhado, enriquecido, orientado, discordado e principalmente, pessoas que ajudaram nessa experiência. Obrigada a todos.

Para ser mais específica, gostaria de agradecer as pessoas de Natividade que sempre receberam com muito carinho essa "estrangeirinha" que se propôs a investigar sua cultura e seus saberes. Obrigada pelos bolos, paçocas, licores, cachaças, conversas, almoços, conselhos, passes e, principalmente, pelos seus sorrisos.

Agradeço ao meu orientador Sebastião Rios pela paciência e por ser aberto a me ouvir nos momentos mais difíceis. Agradeço a ele pela oportunidade de recomeçar inúmeras vezes e por exigir qualidade. As conversas nas diversas praças de Goiânia ficarão para sempre marcadas na minha memória como momentos importantes na minha formação.

À minha mãe. Ela que me colocou o nome de forte guerreira, mas que soube me ensinar a sensibilidade humana para o outro. O sentido de alteridade foi apresentado muito antes do significado da palavra. Por ela, pra ela, sou também feita dela. Ao meu pai, que me dá a base, a força e a capacidade de me manter equilibrada. Se fui persistente é porque ele está em mim como firmeza de que eu vim de algum lugar bom e que sempre posso voltar para seus braços e seu carinho. Ao meu irmão, que somos tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão iguais em seguir o coração. Eles são minha Kalunga. Gratidão eterna.

Aos meus amigos. A eles que ouvimos, que falamos, que gritamos, que dançamos, que bebemos, que silenciamos, que escolhi para fazer parte da minha vida. Obrigada aos amigos de Rio Verde, Campinas, Goiânia, Brasília e do Tocantins. Às minhas amigas irmãs, muito obrigada.

Obrigada aos meus professores que me ensinaram tanto durante a vida e me provocaram a pensar. Obrigada professora Fernanda Cunha por gerar uma vontade de ser uma professora melhor e crítica da arte-educação no Brasil. Obrigada a FAPEG (Fundação de Amparo a Pesquisa de Goiás) e o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) por contribuir para essa pesquisa.

Não tenho palavras para expressar minha gratidão à minha corientadora Renata de Lima Silva, por isso dedico esse trabalho também a ela.

RESUMO

A presente dissertação é fruto de um estudo da performance da Suça na cidade de Natividade, estado do Tocantins. A Suça é uma performance negra que envolve dança, canto e percussão de tambores entre outros instrumentos e acontece na região de colonização mineradora, no centro e sudeste do Tocantins e norte de Goiás.

No contexto deste trabalho, a Suça de Natividade foi analisada como uma manifestação de "encruzilhada" na intersecção entre o batuque do negro e a devoção cristã.

De um lado a Folia do Divino Espírito Santo, contexto em que a Suça frequentemente acontece, como herança das festas do Brasil Colonial. De outro lado, os batuques, forjados no bojo da cultura afro-brasileira, tais quais os Jongos do Sudeste e o Tambor de Crioula do Maranhão, que nesse trabalho são evocados como estratégia de criação de nexos para compreensão da Suça como batuque.

A experiência etnográfica com a Suça, os suceiros e a Folia do Divino Espírito Santo de Natividade é narrada com a licença poética de uma pesquisa de campo que, por sua centralidade no corpo, teve caráter de vivência estética.

PALAVRAS-CHAVE: SUÇA; BATUQUE; ANCESTRALIDADE.

ABSTRACT

This work is the result of a study of the performance of the *Suça* in the city of Natividade, in the state of Tocantins, Brazil. The *Suça* is a performance of the black population of the region and involves dancing, singing and playing drums and other instruments. The performance takes place in the mining settlement areas in the center and southeast regions of Tocantins and north of Goiás.

In the scope of this study, the *Suça* was analyzed as a manifestation of "crossroads" created by the intersection between the *batuque* (traditional drumming) of the black Brazilian cultures and the Christian devotion.

On one hand there is the *Folia* of the Holy Spirit, context in which the *Suça* often happens as a legacy of the parties of Brazilian Colonial times. On the other hand, there are the *batuques*, forged in the midst of the African-Brazilian culture, such as the Southeast *Jongos*

and the *Tambor de Crioula* (Creole drums) in the state of Maranhão, which are cited in this work as means of building a strategy for the understanding of the Suça as *batuque*.

The ethnographic experience with the *Suça*, the *suceiros* and the *Folia* of the Holy Spirit in Natividade is narrated with the poetic license of a fieldwork that, due to its centrality in the body, had a character of aesthetic experience.

KEYWORDS: SUÇA, BATUQUE (TRADITIONAL DRUMMING), ANCESTRY.

SUMÁRIO

SUMÁRIO DE FIGURAS 10

APRESENTAÇÃO 11

INÍCIO DA TRAVESSIA 11

INTRODUÇÃO 15

PRIMEIRO CAPÍTULO 17

ENTRE FOLIAS E BATUQUES 17

1.1 FESTAS NO BRASIL COLONIAL 21

1.2 OS CENTRO-AFRICANOS NO BRASIL CENTRAL 31

SEGUNDO CAPÍTULO 39

O CORPO E A ANCESTRALIDADE NEGRA 39

TERCEIRO CAPÍTULO 48

A SUÇA ENTRE A FOLIA E O BATUQUE 48

3.1 A SUÇA COMO PARTE DA FOLIA DO DIVINO DE NATIVIDADE. 50

3.2 A SUÇA COMO BATUQUE DE NEGRO 60

3.2.1 ENTRE OUTROS BATUQUES 67

QUARTO CAPÍTULO 86

POR DENTRO E AO REDOR DA SUÇA 86

4.1 UM LUGAR CHAMADO JACUBINHA 87

4.2 GRUPO MÃE ANA 107

CONSIDERAÇÕES FINAIS 113

OS CAMINHOS QUE LEVAM A SUÇA DE NATIVIDADE 113

BIBLIOGRAFIA 116

SUMÁRIO DE FIGURAS

FIGURA 1 - IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS (NATIVIDADE-TO, 2014. FOTO: GUILHERME A.L.). 17
FIGURA 2 - SR. DOMINGOS (À DIREITA) E UM DOS ALFERES TOCANDO TAMBOR (JACUBINHA, 2015). 39
FIGURA 3 - IMAGEM DO MASTRO (2013). 48
FIGURA 4 - ESQUEMA METODOLÓGICO DE INVESTIGAÇÃO DA SUÇA EM NATIVIDADE-TO. 49
FIGURA 5 - SUÇA DANÇADA NO POUSO NA CASA DE FELISBERTA (2014). 51
FIGURA 6 - ENCONTRO DAS FOLIAS (FOTO: FLÁVIO CAVALERA, 2014). 52
FIGURA 7 - IMAGEM DO MASTRO (2013). 54
FIGURA 8 - GIRO DO MASTRO (AURO GIULIANO, 2009. ACERVO CULTURAL DO TOCANTINS). 55
FIGURA 9 - RODA DE SUÇA DURANTE O GIRO DO MASTRO (2011). 55
FIGURA 10 - FINAL DO GIRO DO MASTRO E A RODA DE SUÇA (2014). 59
FIGURA 11 - IMAGEM DA REGIÃO DE NATIVIDADE (AUDRIN, 1963). 62
FIGURA 12 - TRÊS TAMBORES UTILIZADOS NA SUÇA (2012). 65
FIGURA 13 - DONA ALTINA E SR. DOMINGOS COM OS TAMBORES DE ARGILA (FOTO: SIMONE ARAÚJO, 2007). 86
FIGURA 14 - ENTRADA DA CASA DE DONA ROMANA (2015). 88
FIGURA 15 - ALTAR NA CASA DE DONA ROMANA (2015). 89
FIGURA 16 - IMAGEM DE SÃO MIGUEL ARCANJO (2014). 90
FIGURA 17 - BOLOS (2014). 91
FIGURA 18 - PREPARAÇÃO DOS BOLOS (2014). 93
FIGURA 19 - FOLIÕES ESQUENTANDO (AFINANDO) OS PANDEIROS (2014). 95
FIGURA 20 - BENDITO: FOLIÕES CANTANDO APÓS O JANTAR (2014). 96
FIGURA 21 - DONA ROMANA COM A BANDEIRA DO DIVINO (2015). 98
FIGURA 22 - IMAGEM DO ENCONTRO DAS FOLIAS (JACUBINHA, 2015). 99
FIGURA 23 - SUCEIRA BRINCANDO SUÇA (2015). 101
FIGURA 24 - QUARTO COM OS LIVROS DE DONA ROMANA (2014). 106
FIGURA 25 - IMAGEM DE FELISBERTA DANDO ENTREVISTA PARA AFILIADA DA REDE GLOBO (2013). 109
FIGURA 26 - MASTRO DA FESTA DO DIVINO DE DONA ROMANA (2015). 113

APRESENTAÇÃO

INÍCIO DA TRAVESSIA

Até que os leões inventem suas próprias
histórias, os caçadores serão sempre os heróis
das narrativas de caça.
(Provérbio Africano[1])

É dia, Eloisa estava lá, a céu aberto. Duas estradas que se cruzam desertas e cheias de poeira. Era época da seca. Um vento quente como uma labareda forma um redemoinho que gira em cima do asfalto carregando as folhas rapidamente. Esse redemoinho gira cada vez mais rápido e um homem negro aparece girando dentro do redemoinho. O velho olha, sorri e canta: *Menina do pé frio, a fogueira se ascendeu, em soneto tu escreve que a terra enegreceu.* Ela está numa encruzilhada. Pensa numa resposta, mas não acha. O redemoinho começa ao seu redor. As folhas passam cada vez mais rápidas, começam a levar seu corpo para um giro vertiginoso. O velho sorri com seus olhos apertados e diz: *Zig fia, você está amarrada!* Eloisa começa a flutuar levada pelo redemoinho, olha para o chão e a terra se abre. O redemoinho a leva para o centro dessa terra.

Eloisa acorda num respirar mais forte. Repara ao seu redor e está num lugar que parece uma reunião de santos negros. Ela quer ir embora. Uma mulher está ao seu lado bebendo cachaça e fumando cachimbo. Numa sensação de esvaziamento e vácuo, Eloisa está sendo tomada por outro corpo. Ela não manda mais nela, não consegue se mexer e está presa. Tenta movimentar os braços e está imóvel dentro do próprio corpo. Algo a move que não é ela. Começa a ficar desesperada e pede ao espírito que a tomou que vá embora. Ele continua conversando com a mulher fumando cigarro, bebendo cachaça e gargalhando. Ela se mexe, mas não manda mais nela, está incorporada.

Quando se dá conta da circunstância, reza para São Benedito desesperada: *Me tira daqui pelo amor de São Benedito.* Ela acorda como se algo saísse de dentro dela pelo osso esterno, algo que a puxasse e dissipasse no universo. Respira mais forte e ofegante...

É noite e tem uma fogueira, olha para os lados e está sozinha. Voltou para a encruzilhada. Sente medo, senta-se e reza, para todos os santos que conhece. Quer voltar para casa. Ouve uma voz que diz para se acalmar, que ela está amarrada e tem uma missão. Ela

[1] Provérbio retirado do livro *A Confissão da Leoa* de Mia Couto (2012, p. 9).

precisa cumprir para que seja livre. Já não existe caminho de volta. Não sabe ao certo o que é real.

Nesse momento, a fogueira cresce. O fogo vai ficando tão alto, tão alto, que os olhos de Eloisa fecham para pararem de doer com a força da luz e, quando abre, ela está no meio de uma festa. No alto do céu, uma pomba branca tem um fio amarrado no dedo indicador dela. Ela voa em direção a pomba que a leva para uma roda de tambor. A roda gira, gira, gira, percorre um caminho na frente do Mastro e nele a pomba pousa desfazendo o vínculo com Eloisa que gira, dança e fica encantada. A vertigem não a incomoda mais, não controla mais seu corpo, apenas se segura à saia. Durante o encantamento entende que seu pé deve esquentar dançando e em forma de soneto escrever porque por aquela terra havia marcas negras que precisavam aparecer e canta a resposta: *seu pé deve dançar, o soneto escrever, pra esse tempo mudar e pro povo renascer*. Respira aliviada, desatou o ponto.

Paredes começam a crescer ao seu redor e ela não entende onde está e o que fazer, percebe que o mundo está mudando de cores, de colorido para preto, branco e cinza. Ela está confusa, olhando para o lado errado, na direção errada e precisa achar seu caminho nesse labirinto. Não tem a menor ideia de como sair. Algumas pessoas que já sabem seu caminho ou estão também perdidas, passam, conversam, tentam ajudar, mas nada adianta. Eloisa corre, anda, grita e a cada fio que se pode segurar, ela tenta achar um caminho, mas não consegue. O chão se abre em direção ao centro da Terra e ela cai. A sensação sem gravidade é assustadora e encantadora. Num mundo profundo daquele cosmo está entrando numa outra dimensão, a dimensão da cultura ancestral. Seu corpo quando toca o novo chão vai criando raízes profundas, raízes que saem de seus pés, mãos, cotovelos, coluna em todas as direções. Cem vezes maior que ela, essas raízes dão base para ela se locomover. O seu corpo é só uma extensão dessas raízes que se espalham por aquele universo âmbar. Nada que façam ao seu corpo determina quem ela é, suas raízes que determinam. A energia que flui nela é mítica de um saber antigo, sabedoria cultural, um corpo *autopoiético*.

Nesse momento Eloisa escuta um som que vibra do centro da Terra, um som de atabaque que reverbera em suas raízes chegando ao seu corpo físico e pelo corpo percebe o caminho que deve seguir, Eloisa inicia uma longa travessia. Cruza com vários rios (Arraias, Almas, Isabel, Manuel Alves, Bezerra, Gameleira, Ema) e córregos (das Brancas, Salobo, Talainha). Percorre longos quilômetros e começa a pensar com o corpo, está a terminar sua missão.

Sobre o Labirinto

Entre sonhos, devaneios e impressões que marcam o corpo, o presente estudo insere-se no campo do estudo das performances, em suas complexas e dinâmicas cartografias teórico-conceituais. O campo da performance afina-se com os estudos de antropologia teatral e cultural, da história cultural, da *performance art*, da semiótica, da estética, da psicologia, da psicanálise e das artes corporais, bem como com as diversas pesquisas no campo educativo. Pesquisar estas origens e seus prolongamentos, identificando, de forma dinâmica, os princípios comuns entre esses estudos, é tarefa da investigação teórica e prática da performance.

Sobre o caminho do tambor

Um arrepio sobe pela coluna vertebral e começa a tomar conta do meu corpo. Num ritmo marcado, há vozes que cantam outra realidade, outro tempo. As luzes e as casas de arquitetura colonial me ambientam em outro espaço, o sorriso está presente nos rostos das pessoas. Meu corpo mexe, o encanto está feito, se segura à saia e entra na roda.

O desejo de desenvolver o presente estudo aflora no ano de 2011 quando em visita a Festa do Divino Espírito Santo em Natividade, Tocantins conheci a Suça. Um estado de corpo da vivência na manifestação acionou a curiosidade científica e resultou na proposta de dissertação de mestrado que aqui se apresenta.

Na trajetória deparei-me com o desafio e oportunidade de pensar a dança, o corpo, a cultura e a performance, a partir de uma realidade social muito diferente da minha e arrisquei a refletir sobre a dança não apenas como arte efêmera do momento do espetáculo, mas como acontecimento que é fruto do legado africano no Brasil. Também nessa trajetória ocorreram encontros norteadores com o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 que possibilitaram o ouvir dos tambores[2].

Sou bacharel em dança pela Universidade Estadual de Campinas (2008) e pelo corpo se constituiu a minha vontade de conhecer a Suça. Naquele lugar, naquela festa, naqueles padrões de movimento, a Suça se apresentou diante dos meus olhos e o desejo de captar o que

[2] O Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, cadastrado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq, é liderado pela Profª Drª. Renata de Lima Silva da Universidade Federal de Goiás. O grupo desenvolve pesquisa e ações de extensão a partir do estudo das culturas populares brasileiras e suas matrizes estéticas, refletindo seus desdobramentos na campo da arte e da educação. Passo a integrar esse grupo como pesquisadora a partir de dezembro de 2014.

os meus olhos não podiam ver gerou o desejo da pesquisa, que passa a se materializar no encontro com os estudos das performances culturais. No ato de olhar para a Suça a partir da ótica do estudo das performances culturais, há a emergência de questões relacionadas diretamente à cultura popular afro-brasileira, em que corpo, canto, ritmo, fé, resistência e ancestralidade desenham e atualizam a diáspora africana no Brasil.

INTRODUÇÃO

A Sussa, Suscia, ou Suça[3] é uma dança de origem negra situada, mais frequentemente, no centro e sudeste do Tocantins e norte de Goiás. Na cidade de Natividade (TO), esse batuque é realizado durante a Festa do Divino Espírito Santo e consiste em uma roda imaginária formada por diversos pandeiros e tambores, ou viola e caixa, que tocam um ritmo acelerado e que as pessoas dançam.

A dança possui um padrão de movimento corporal considerado simples em que os pés marcam o ritmo dos tambores, vibrando o corpo inteiro. Cada um tem a sua maneira de se expressar utilizando o improviso tanto na dança quanto no canto, isto é, embora haja padrões, estes não são rígidos, pois permitem o improviso e a apropriação da dança em cada corpo.

A partir de Slenes (2011), que "na senzala, encontra uma flor" ao compreender a maneira com que os escravizados resignificaram sua humanidade nas senzalas através da presença do fogo como símbolo da ancestralidade africana, frequentemente explicada pelo olhar etnocêntrico, fez-me perceber que neste estudo de mestrado seria importante me arriscar na tentativa de realizar uma análise que tratasse os descendentes de escravizados de Natividade (TO) como sujeitos históricos da dança brasileira.

Deste modo, o presente estudo pretende contribuir para que os batuques afro-brasileiros sejam, também, protagonistas da história da dança no Brasil, pois, como observa Slenes (2011), a dança dos escravizados por serem registradas, muitas vezes, por colonizadores, limitou-se durante muito tempo a entendimentos enraizados em preconceitos que apagaram a importância da dança escrava/batuque no cenário da história da dança brasileira.

Devido ao fato da Suça acontecer no contexto da Festa do Divino Espírito Santo na cidade de Natividade, o primeiro capítulo é constituído por uma discussão sobre a noção de festa a partir de autores como Mary Del Priori (1994), José Ramos Tinhorão (2000) e Harvey Cox (1974), refletindo inicialmente sobre o conceito de forma geral e, a seguir, sobre as festas do Brasil Colonial, identificando as relações estabelecidas nesse contexto que se estendem até hoje nas manifestações da cultura popular em que se friccionam as influências africanas com o poder da igreja católica. A contribuição africana que marca significativamente os festejos

[3] Foram constatadas diferentes grafias para o termo Suça como Súcia, Sussa, Suscia. Neste trabalho adotaremos a grafia Suça assim como a Fundação Cultural do Tocantins (2012) e a Associação Cultural Comunitária de Natividade (2012) já que mais se assemelha com a pronúncia na região de Natividade, Tocantins.

brasileiros é abordada nesse capítulo com ênfase na matriz cultural banto a partir de estudos realizados por Nei Lopes (2011), Arthur Ramos (1937) e Linda M. Heywood (2012).

O que emerge tanto nos discursos do sujeito da Suça quanto no que pode ser percebido na formação/resistência dessa cultura é o conceito de ancestralidade que aqui é discutido considerando uma cosmovisão africana e analisado a partir dos estudos de Eduardo Oliveira (2007). A implicação da ancestralidade no corpo através da performance é discutida considerando os estudos de Leda Maria Martins (1997) e Renata de Lima Silva (2012) que propõem a noção de encruzilhada como uma metáfora do lugar de produção da cultura do negro na diáspora africana. O conceito de performance negra é também refletido a partir de Martins (1997).

Embora a Suça possa ser entendida como uma manifestação autônoma, ela se insere no contexto da Festa do Divino Espírito Santo e das folias do Divino em Natividade. Desta forma, o terceiro capítulo discute as diferentes dimensões da Suça como manifestação popular. Para tanto, apresenta-se a Festa do Divino em Natividade e a maneira como a Suça se insere na festa, durante as folias e durante o festejo do Capitão do Mastro. Ainda no terceiro capítulo, discutimos a Suça como batuque buscando semelhanças e diferenças com as Suças já estudadas em trabalhos acadêmicos e também com outros batuques. Os Jongos do Sudeste e também o Tambor de Crioula do Maranhão são acionados para se criar critérios das performances afro-brasileiras para análise da Suça.

Por fim, o quarto capítulo apresenta as vivências etnográficas com a Suça e seus sujeitos. A experiência etnográfica com a Suça, os suceiros e a Folia do Divino Espírito Santo de Natividade é narrada com a licença poética de uma pesquisa de campo que, por sua centralidade no corpo, teve caráter de vivência estética.

I

PRIMEIRO CAPÍTULO

ENTRE FOLIAS E BATUQUES

Figura 1 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos[4] (Natividade-TO, 2014. Foto: Guilherme A.L.).

[4] "A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos foi construída pelos escravos em pedra sabão, possui os arcos da entrada central feitos com grandes tijolos especiais da época. Obra de admirável arquitetura ficou inacabada. "Superaria as demais igrejas da capitania do Norte de Goiás se tivesse sido terminada", escreveu o visitante Pohl, em 1819. Representa o monumento símbolo da raça

> *Expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico. Os jogos, as danças e as músicas que a recheiam não só significam descanso, prazeres e alegria durante sua realização; eles tem simultaneamente importante função social: permitem as crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários.*
> (DEL PRIORE, 1994, p. 10)

De modo geral, o conceito de Festa pode ser definido como celebração de qualquer acontecimento, solenidade e comemoração. No entanto, uma compreensão mais aguçada deste fenômeno histórico-cultural pode atravessar estudos localizados em diferentes contextos, tais como festas públicas, religiosas, rurais, urbanas entre outras.

Dedicando-se a esse assunto, Tinhorão (2001), a partir de considerações do etnógrafo e folclorista Tomaz Ribas (1992), considera a festa popular como um impulso para o lúdico, adotando, como fez Ribas (1992), o termo *festança*, para designar a festa despojada de calendário cívico ou religioso sem qualquer estrutura ritualística ou cerimonial predeterminada. Nesse caso, os autores chamam a atenção para a diferença entre a festa institucionalizada, sempre de iniciativa do poder vigente, e a *festança* que em todas as épocas, civilizações e culturas sempre existiram de uma forma geral.

Nesta perspectiva, Tinhorão (2001) utiliza a compreensão de festa abordada por Ribas (1992) sobre o caráter humano de celebração para problematizar o Brasil Colonial, discutindo as festas como representação das relações de poder entre Estado e Igreja por um lado e também de apropriação pelo povo com a "dessacralização dos modelos impostos através do seu esperto aproveitamento no sentido de transformar a festa oficial em festança particular" (RIBAS, 1992 *Apud* TINHORÃO, 2001, p. 25).

Segundo Del Priori (1994), as festas são atravessadas pelo sentimento de identidade coletiva que desloca a realidade cotidiana para outra realidade numa experiência comum de renovação de valores e projeção de esperança. A autora afirma: "[...] o sentimento de identidade coletiva, tão importante quanto viver uma mesma realidade é sonhar os mesmos sonhos" (DEL PRIORI, 1994, p. 07).

A mesma autora considera a festa como potencialidade do tempo das utopias em que a liberdade e a fantasia de ações burlescas e vivazes são permitidas em seu tempo. Ela reflete também que na festa há um território lúdico que possibilita a expressão das frustrações, revanches e reivindicações que compõem uma sociedade. Nela, a festa suspende o tempo da

---

negra e do trabalho escravo da fase da mineração". Fonte: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/106 acessado em 28/07/2015.

rotina e do trabalho dos humanos substituindo-o por um feixe de funções como suporte para a criatividade da comunidade ou afirmação da perenidade das instituições de poder.

Por sua vez, Cox (1974) reflete que as festas permitem uma fantasia social em que a arbitrariedade das categorias sociais habilita os homens a relativizar a situação social, sendo as festas um elemento vital da existência humana. Há uma incorporação na própria vida da alegria de outros povos e das experiências das gerações passadas.

Essas lembranças das gerações passadas, que coadunam com o espaço e suas construções sociais, podem associar-se ao conceito de Memória Coletiva, como propõe Halbwachs (2012). Para ele, a memória de um grupo de pessoas, tipicamente passadas de uma geração para a outra, cuja identidade é parte integrante do sentimento ligado ao passado, constitui a Memória Coletiva.

Cox (1974) apresenta dois aspectos que categorizam a festa: festividade e fantasia. Neles, o humano com um olhar inovado sobre a sua realidade se recolocaria no mundo (atravessado pelo passado e futuro) e construiria também sua história.

> Muito se tem escrito, em recentes anos, sobre o homem como ente "histórico", ou espírito que toma consciência de si no tempo. Tais análises contribuíram muito para nossa compreensão do homem. Mas não reparam, muitas vezes, que nossa capacidade de relacionar-se ao tempo requer mais do que mera competência intelectual [...] O passado não se evoca recordando-o apenas, mas revivendo-o, presencializando novamente seus temores e seus deleites. Nem se antecipa o futuro preparando-o apenas, mas conjurando-o e cuidando-o. Os laços que nos prendem ao ontem e ao amanhã dependem, pois, do aspecto estético, emocional e simbólico da vida humana, de sagas, cenas e celebrações. Sem festividade e fantasia nem seria o homem um ente histórico. (COX, 1974, p. 18).

Categorizando os dois elementos da festa (*festividade* e *fantasia),* o autor analisa as festas como construção do ente histórico também pela experiência[5] festiva. Rompe-se a rotina e abre-se o homem para o passado alargando as possibilidades de inovação. Nas palavras de Cox (1974, p. 14):

[5] Nesse trabalho o conceito de experiência baseia-se em Dewey (2010) em que há na experiência autêntica um processo de significação entre o sujeito e o meio. A experiência faz parte do processo de viver do ser humano na interação entre o eu e o mundo. Em situação de resistência e conflito, o homem relaciona seus ideais com as emoções já vivenciadas e adquire uma intenção consciente. Há um fluxo cognitivo que resulta em algo. Diferentemente da experiência vivida normalmente (experimentação), a experiência singular faz o percurso até a sua consecução, ou seja, ela termina na sua expressão.

> A festividade é uma forma humana de folguedo, mediante a qual a gente se insere na experiência própria de uma extensa área de vida, inclusive do passado. [...] Se a festividade habilita o homem a ampliar sua experiência revivendo eventos do passado, constitui a fantasia uma forma lúdica alargando as fronteiras do futuro. [...] Mas, não obstante a essa óbvia sobreposição, relaciona-se a festividade mais estreitamente à memória, e a fantasia mais à esperança. As duas juntas contribuem a fazer a caricatura humana enxergar-se como tendo origem e destino e não simplesmente como uma bolha efêmera.

O autor traz a festividade como momento da memória que se revive e constrói ao longo do tempo, já a fantasia, amplia as possibilidades do futuro remetendo-se à fé e à esperança. Ambas aproximam a festa à cultura humana que tem como necessidade a celebração e imaginação indispensáveis à sobrevivência.

> O homem é, por sua própria natureza, um ser que não só trabalha e pensa, mas canta, dança, reza, conta casos e celebra festas. É ele um *homo festivus*. Reparemos no caráter universal da festividade da vida humana. Não há cultura que a dispense. […] Onde, numa cultura desaparece a festividade, está em perigo um valor universalmente humano. [...] O homem é ainda um *homo fantasia*, o visionário sonhador e criador de mitos. [...] Na maioria das sociedades podem-se ainda encontrar lendas sobre uma idade de ouro no passado e, em algumas outras, estórias sobre uma idade maravilhosa a devir. (COX, 1974, p. 17).

Há uma aproximação do humano em seu sentido social às possibilidades festivas e que renovam os valores coletivos num conjunto que articula a memória e a esperança em prol de um valor universalmente humano.

Com o advento da Igreja e do cristianismo, essas festas passaram a ser distribuídas em dois grupos distintos: um relacionado diretamente à vida de Jesus Cristo e as outras festas, em homenagem aos santos católicos. Anteriormente, as festas poderiam acontecer simplesmente pela periodicidade da produção agrícola que, em determinadas épocas, induzia o homem a respeitar os ciclos agrícolas e a comemorar, celebrar, agradecer ou pedir proteção, sendo cultos para uma divindade protetora das plantações e que aconteciam em tempos e locais determinados.

No Brasil, segundo Tinhorão (2001) em um levantamento de notícias históricas das sociabilidades festivas desde o primeiro século da colonização, houve a imposição de festas no modelo europeu de cima para baixo, muito embora o "controle pelo Estado ou pela Igreja nunca se efetivou com a rigidez que se poderia imaginar" (TINHORÃO, 2001, p. 19).

1.1 FESTAS NO BRASIL COLONIAL

Ao se propor a análise voltada para as festas no Brasil Colonial é necessário, para além da compreensão das expressões artísticas, compreender os processos sociais anteriores à formação da nação brasileira remetendo à dinâmica da colonização portuguesa. Tradições surgiram vinculadas ao catolicismo em expansão perpassando tanto os colonizadores quanto os colonizados.

No livro *As Festas no Brasil Colonial*, José Ramos Tinhorão (2000) acredita que as festas de caráter coletivo no Brasil eram inconcebíveis graças ao controle teocrático da sociedade que impunha uma responsabilidade pessoal ante o pecado e vigilância contra os impulsos pagãos herdados do mundo antigo.

O autor destaca que durante os 200 anos de registro de lazer na colônia americana de Portugal não seriam propriamente festas em caráter de *festança* como um impulso para o lúdico. As festas tiveram caráter de sociabilidade festiva propiciada ou pelo Estado ou pelo calendário religioso. Esse entendimento também perpassa a tese de Messias (2010) sobre a festa do Divino em Natividade. Haveria na cidade heranças da colonização portuguesa e escravista que perpassa o catolicismo e as relações do estado com a festa.

Embora houvesse o sentido proibitivo de obediência civil e abstinências em nome da fé, houve apropriação dos rituais públicos, civis e religiosos num fenômeno que o autor chama de *oportunismo lúdico*, em que esses rituais transformavam-se em possibilidade de diversão pessoal em evento oficial ou de devoção.

Segundo o autor, a partir das Cartas de Caminha, a primeira festa do Brasil Colonial aconteceu após a primeira missa em que os Portugueses se colocaram a beijar a cruz e os indígenas também o fizeram, uma espécie de "pré-lançamento do espetáculo de afirmação do poder real e espiritual sobre a terra 'achada' obedecia realmente ao sentido de dar a entender aos naturais toda a importância que os visitantes atribuíam à figura da cruz" (TINHORÃO, 2000, p. 18).

Com o passar dos anos e o desenvolvimento da colonização na terra "achada" houve a evolução de um quadro inicial de *domínio cultural senhoral religioso* que se iniciou com a instauração das feitorias de resgate do pau-brasil nas praias, seguidas pela instalação de vilas que sucederam a partir da divisão do território em capitanias (1532) e depois as cidades com a instalação do governo-geral (1549).

Tinhorão (2000) reflete que dentro desse quadro de dominação e controle absoluto dos agrupamentos indígenas numa perspectiva etnocêntrica de superioridade cultural e de costumes, o século XVI tem no trabalho de catequese o controle sob as formas de manifestações lúdicas com caráter de folguedo popular obedecendo ao sentido teocrático, excludente do intercâmbio com a sociedade em geral.

Fora do contexto jesuíta, nos núcleos urbanos coloniais havia uma "natural tendência das gentes à manifestação lúdica" em que relatos portugueses da época confirmam o início da "teatralização das próprias festas públicas, através da vocação barroca para a transformação dos seus temas em espetáculos para o povo" (TINHORÃO, 2000, p. 39-43).

Segundo Tinhorão (2000), com a vinda de escravizados para Pernambuco e Bahia no século XVII houve um aumento da população negra, de crioulos, de pardos e de cafuzos e que, ao integrar-se ao campo de trabalho e às cidades, ao lado da minoria branca de portugueses, formariam o elenco e o público das procissões festivas surgidas seguindo o estilo do teatro religioso ambulante de *Corpus Christi*.

> A concessão aos negros escravos de oportunidades para o exercício de atividades lúdicas (que muitas vezes usavam para a prática disfarçada de rituais religiosos) era comum por parte dos senhores não apenas nas cidades, mas em áreas rurais, como para o caso da Bahia ficaria documentado em versos pelos meados dos Seiscentos pelo escritor, soldado e diplomata português d. Francisco Manuel de Melo [...] o registro documental de uma "festa ruda" de escravos, através de soneto em que d. Francisco Manuel de Melo reclamava dos "bayles de Bárbaros", a cujo som atribuía o poder de levar os dançantes quase ao êxtase, tal a lascividade dos movimentos que propiciava a dança. (TINHORÃO, 2000, p. 89).

Identifica-se a presença da dança negra inserida nesse contexto festivo do Brasil Colonial, havendo uma rede de relações entre a Igreja, negros escravizados, indígenas, elite e escritores que se sucediam em diferentes micro contextos e grandes tensões.

No Brasil Colonial havia ações colonizadoras no sentido de modificar as festas das comunidades para uma cultura conservadora, sob a batuta do Estado Moderno em que o rei e a religião diminuíam as tensões inerentes à diversidade étnica e às distinções sociais da Colônia. Entretanto, segundo Del Priore (1994), dentro dessa mesma estrutura de opressão nascia, das diferenças culturais, o riso crítico e jocoso da Cultura Popular.

A autora destaca que havia redes de relacionamentos que, na colonização, se engendravam nos contextos das festas do Brasil Colonial envolvendo o Estado Absoluto Português, a Igreja e a população que aqui vivia. Assim, inúmeras forças agiam sobre as festas desse período que se tornavam espaço de trocas de olhares, leituras, funções políticas e

religiosas, transformando o período colonial na ponte simbólica entre mundo profano e mundo sagrado.

Essas redes de relações e forças, segundo a autora, davam-se no *Começar da festa*, na *festa dentro da Festa*, *n*as *Partes do todo* da festa, entre as crianças na festa, entre os negros na festa, as transgressões da festa e a quebra no contexto festivo (DEL PRIORI, 1994, p. 30). Sendo uma tradição em diferentes manifestações brasileiras, é possível identificar elementos dessas forças nos dias atuais em manifestações da Cultura Popular.

A autora revela que tanto indígenas quanto negros explorados e escravizados criaram brechas de resistência, sobrevivência comum e de interação, uma vez que havia espaço para essa afirmação.

> Seu potencial político frente à comunidade reafirmava-se, nesse momento, pela apresentação do que poderia parecer uma inversão completa: a sagração de um rei negro... Mas é justamente essa capacidade de expor outras realidades que devolvia a festiva dignidade aos negros e à sua cultura. (DEL PRIORE, 1994, p. 83).

Trazendo para o contexto de Natividade, a compreensão da inserção do negro nas brechas das festas religiosas estende-se à Festa do Divino. A Suça (batuque[6]) se inseriu no contexto religioso das folias permitindo a expressão da cultura negra no evento. É possível compreender essa inserção pelo relato de Frei Audrin, em 1879, sobre as etapas da folia do Divino na região de Natividade:

> Em seguida, confia-se o estandarte ao dono da casa que o recebe com reverência e o recolhe no interior de um quarto. Seria, com efeito, indecoroso deixá-lo na sala grande, onde, depois de servido o café, vão começar e prolongar até alta madrugada, todos os divertimentos profanos, sapateados, sambas e batuques, entremeados por mesadas repetidas e reforçadas por copiosas libações de cachaça. (AUDRIN, 1963, p. 122).

Embora marginalizado, o espaço do negro nas festas católicas foi resultante de negociações políticas por reconhecimento social e autonomia que, longe de questionar o sistema escravocrata, permitia o enfrentamento das situações de injustiças e sofrimento.

[6] A palavra batuque embora possa se referir de forma genérica as danças de terreiro é também um termo que pode designar manifestações específicas, tais como o batuque de umbigada do interior paulista e uma luta ainda pouco estudada da Bahia. Apesar de Paulo Dias utilizar o termo batuque no sentido de diferenciar as tradições negras ligadas de alguma forma ao catolicismo e, portanto, ao controle do Estado e da Igreja na sociedade colonial, como é o caso das Congadas, neste trabalho o termo batuque é utilizado como uma forma genérica de designar os, outrora chamados de Samba de Umbigada, por Edison Carneiro (1961).

Entretanto, Del Priori (1994, p. 78) reitera que essa possibilidade anestesiava a capacidade de rebelião de tais grupos "uma vez que canalizavam seu potencial de violência para disputas de preeminência social".

Havia grupos negros, pardos e mulatos com poder aquisitivo que, mesmo inseridos no contexto da festa e afinados com a cultura europeia, preservavam suas próprias raízes, falando de tradições da África. Estes colaboravam com joias e dinheiro para a festa de seu grupo social. Segundo a autora, a presença do *quicumbi* ou *cucumbi* é uma dessas heranças.

> Dança de celebração da cerimônia de circuncisão de seus filhos entre os congos, ela empresta o nome a uma refeição de nome "cucumbe". Uma vez finda a operação, uma partida de congos punha-se a caminho indo levar o rei ou rainha a notícia de que novos vassalos haviam passado por essa cerimônia iniciática. O grupo, constituído por uma "corte africana" (segundo Mello de Moraes), acompanhava os chamados "momentos", circuncidados com lascas de taquara. No século XIX brasileiro, a aculturação já os fazia cantar "benditos" enquanto caminhavam. (DEL PRIORI, 1994, p. 80).

Nesse trecho a autora traz a festa do rei Congo como devolução da dignidade aos negros e à sua cultura, embora cantassem "benditos" católicos. Diferentes danças como "calhestras" e "ambacas" eram inseridas nesse contexto da celebração e integradas à mentalidade e às regras dos colonizadores brancos.

> A celebração enquanto "folguedo honesto" centripetava sobre diversas culturas. Os reis negros vestiam-se como a corte europeia branca, exagerando até mesmo no uso de joias e tecidos caros. Os sobas[7], simbolizando outros dignatários da corte africana, os guardas, as talheiras e quicumbis refletiam as origens, danças, ritmos e instrumentos africanos. [...] Filhos da festa na alegria e na integração social, herdeiros da cultura africana criaram um espaço para exercer as tradições de sua terra mesmo que integradas, maquiladas ou já adaptadas à realidade colonial [...] Tempo de utopias, a festa revela a riqueza de funções com as quais as populações do passado dela se apropriavam. (DEL PRIORI, 1994, p.89).

Na perspectiva das festividades dos brancos, Del Priori (1994) destaca que houve, no Brasil Colonial, uma apropriação que permitiu a entrada de valores culturais próprios de indígenas, negros, brancos e pardos transformando as festas religiosas em oportunidade de recriar mitos, afirmar sua música, dança e símbolos de sua cultura.

[7] Soba era o nome dos chefes tribais que os portugueses promoviam no meio das suas tribos para que depois as submetessem à soberania lusitana na época da colonização.

A autora reflete que a sobrevivência das relações humanas implicava um contexto de alianças e conflitos, de lutas reais e simbólicas pela dominação do espaço coletivo que se iniciava obedecendo aos preceitos do Estado e, posteriormente, eram desviadas da sua função.

> Por isso, essa função inicial acaba por dar lugar a outra. A festa, uma vez começada, transformava-se numa pausa das inquietações cotidianas, num derivativo provisório, num pontual *détente.* A violência do antigo sistema colonial atingindo indiretamente os escravos ou brancos empobrecidos, a violência mesma da escravidão, a violência das relações humanas numa colônia de exploração e aquela, interétnica, das relações sociais terminam por encontrar na festa um canal de escape. (DEL PRIORI, 1994, p. 90).

No fluxo contrário, as instituições de poder criavam canais para normatizar essa população. Os sermões eram usados como um desses canais na imposição de um processo civilizatório que, no dia a dia da Colônia, se refletia na criação de regras e normas para domesticar a transgressão pública da festa que tinha, como o riso, "a substituição da exaltação religiosa por outra, profana, o detratamento de personagens clericais e a busca de brechas para subverter a ordem" (DEL PRIORI, 1994, p. 91).

O folguedo "honesto" era feito para os escravizados e incentivado pelos senhores. Ao contrário dele, o batuque seria qualificado comumente como diversão "desonesta", sobretudo pelos "representantes do poder político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratasse de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revolto" (DIAS, 2001, p. 01).

Paulo Dias (2001) aponta dois aspectos complementares das festas negras no Brasil: o terreiro, a celebração intracomunitária, recôndita, noturna onde se reforçam os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana sem grande interferência ou participação do branco; e as festas extracomunitárias em que o negro busca inserir-se nas festividades dos brancos por meio das danças de cortejo e adquirir, assim, certa visibilidade social "mediante a adoção de valores religiosos e morais da classe dominante" (DIAS, 2001, p. 1).

Na dimensão dos batuques intracomunitários, Paulo Dias (2001) reflete que a marginalização dessas manifestações nutridas pela poética metafórica é fruto de preconceitos de setores majoritários da sociedade branca e suas instituições, e também pela preservação desses códigos e segredos das suas práticas.

Assim, o autor coloca o batuque entre a infinidade de estilos regionais das danças-músicas negras a que ele intitula *Comunidades do Tambor* em que compartilham quase sempre dos mesmos atores sociais e de um universo espiritual comum. Há nessas

comunidades a representação de distintas formas de expressão dos negros no Brasil surgidas "em resposta às conjunções histórico-sociais peculiares em que evoluíram as populações afrodescendentes" (DIAS, 1999, p. 42).

> Uma parte essencial desse universo comum é o ritmo, um certo repertório de padrões rítmicos que se reproduz, em diferentes conjuntos instrumentais, através do imenso território do Brasil e das Américas negras, criando laços simbólicos de parentesco com a África distante. Linhagens rítmicas que, mais resistentes ao tempo que qualquer palavra ou canto, atualizam-se a todo instante pelas mãos que tocam e pelos pés que dançam. (DIAS, 1999, p. 43).

Essas linhagens rítmicas caracterizariam a ancestralidade por meio do corpo em movimento e do canto ao som dos tambores; tudo acontecia "africanamente". Paulo Dias (1999) entende o momento do canto e dança dados pelos ritmos do tambor como crônica da comunidade em que não há a separação entre o universo da diversão e o da devoção. Tanto os cantos entoados quanto as danças, ora sensuais pelo contato da umbigada, ora sagrados mimetizando os gestos dos pretos velhos (entidades escravas que morreram na escravidão) representariam a louvação aos ancestrais.

No livro *Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX* (2006), os autores propõem um estudo sobre a cultura urbana dos escravizados do século XIX entendendo os africanos e seus descendentes como importantes personagens dos mundos do trabalho e da cultura.

> Embora pouco estudada, a cultura escrava urbana, para além da capoeira, das religiosidades e das festas, organizou-se em torno dos batuques, também conhecidos como ajuntamentos ou súcias. Essas reuniões funcionavam como espaço de produção cultural na diáspora, congregando complexas relações étnicas. Parte desse mundo permaneceu completamente invisível a muitos homens e mulheres daqueles tempos, e mesmo aos pesquisadores contemporâneos. (MOREIRA DE ARAÚJO *et all*., 2006, p. 123).

Os autores afirmam que, desde os primeiros anos do período colonial, muitos africanos e seus descendentes se reuniam em pequenos casebres, salas, quartos diminutos, em espaçosos terreiros para celebrar seus deuses e antepassados fazendo, destes lugares, locais sagrados. Havia a recriação de redes culturais peculiares de diferentes tradições religiosas vivenciadas por eles mesmos, por seus pais ou avós.

> De um modo geral, os calundus eram reuniões festivas, em que os negros – ao longo do século XVIII – dançavam, inspirados pelo som de seus tambores. Ali, cultuavam seus deuses, realizavam-se rituais de cura e adivinhações. Não raro, um ou outro frequentador entrava em transe. Tanto os viajantes como as autoridades coloniais e

> eclesiásticas consideravam essas práticas religiosas "feitiçarias", práticas pagãs que deveriam ser combatidas. Mas, já nessa época, os "feiticeiros" atraíam novos fiéis e clientes, e não apenas entre os escravos africanos e crioulos. Além de seduzir alguns senhores, brancos e mestiços, era até mesmo possível encontrar membros da Igreja Católica nessas cerimônias negras. (MOREIRA DE ARAÚJO *et all.*, 2006, p. 125).

Assim, o "feitiço" que inspirava tanta repulsa em alguns grupos sociais atraía cada vez mais pessoas para as práticas religiosas em busca de cura, resoluções, ou simplesmente pelo encanto de seus rituais e celebrações. Legitimados por essas pessoas em uma espécie de acordo invisível "os africanos aumentavam seu poder de negociação com autoridades, senhores e a própria vizinhança, assegurando assim seus espaços religiosos" (MOREIRA DE ARAÚJO *et all*., 2006, p. 126).

> Seja como for, muitos africanos, e também seus descendentes, eram por vezes perseguidos em seus *batuques*, quando dançavam pelas esquinas, praças, praias, perto das fontes, no interior de algumas casas, enfim, em quase todos os lugares das *cidades negras.* Nessas ocasiões, reuniam-se – com muita música e requebros – para realizar as celebrações sociais ou religiosas. Logo que alguém começava a dançar, outros iam se juntando e formando uma animada roda, ao som de instrumentos de percussão e músicas africanas. Um mestre de cerimônia conduzia a evolução dos corpos; volta e meia um homem ou uma mulher corria para dentro do círculo e entrava na dança. Ao redor, os animados observadores davam gritos e batiam palmas. (MOREIRA DE ARAÚJO *et all*., 2006, p. 131).

Havia também denúncias que resultavam em bruscas invasões policiais, prisões e outras acusações. Os autores trazem a dança, o canto e a música como elementos centrais do cotidiano do negro no Brasil Colonial por meio dos sons melódicos, ritmos e os movimentos, assim houve a inspiração das festas, procissões e mesmo dos árduos trabalhos diários[8].

No artigo de Mary Karasch denominado *Os Quilombos do ouro na Capitania de Goiás* (1996), a autora destaca que, de acordo com o Censo de 1779, os "pretos" a depender da localidade, constituíam entre 45% e 80% da população da capitania de Goiás. Em Natividade, nesse mesmo ano, há um total da população de 3191 pessoas com 555 "brancos", 656 "pardos" e 1980 "pretos" tendo assim, um total de 62,1% da população formada por "pretos". Considera-se assim, a cidade de Natividade no Tocantins como uma cidade negra da

[8] Cabe ressaltar que o livro traz também a presença do islamismo negro no Brasil colonial descendente dos escravos vindos da África ocidental que também tiveram que adaptar suas práticas e rituais religiosos às condições locais.

colonização tendo os africanos e seus descendentes como importantes personagens do trabalho e da cultura local no espaço urbano.

Nessas cidades houve, segundo Moreira de Araújo *et all* (2006, p. 136) a reprodução do *batuco* como formas de recriar Áfricas num Brasil colonizado que, mesmo com o fim da escravidão, continuou a perseguir legalmente as manifestações culturais negras que tem como característica o dinamismo de trocas culturais.

Edison Carneiro (1961) coloca que a palavra batuque foi vulgarizada pelos colonizadores para abarcar todas as danças nativas e seria um erro considerar o batuque como uma dança específica e única.

> Esta palavra, na sua acepção mais lata no Brasil, aplica-se ao conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão, em especial se considerados desarmônicos ou ensurdecedores. Também em sentido lato, a toda e qualquer dança ao som de atabaques dá-se, depreciativamente, o nome de *batuque*. Especificamente, *batuque* designa um jogo de destreza na Bahia, uma dança de umbigada em São Paulo – que se filia ao *batuque* africano – e dois tipos de cultos de origem africana correntes na região amazônica e no Rio Grande do Sul. (CARNEIRO, 1961, p. 5).

Embora o nome batuque carregue do ponto de vista histórico, uma visão etnocêntrica de algumas manifestações afro-brasileiras, há semelhanças que permitiram a pesquisadores fazer emergir características comuns a essas manifestações nos diferentes lugares brasileiros.

> Para o caso brasileiro, a compreensão dessa realidade permitiu, em 1961, ao antropólogo Edison Carneiro, formular uma classificação de cantos e danças derivados desse difuso universo sonoro dos batuques, partindo da existência de um elemento comum de nítida origem africana: a umbigada. Segundo proporia em seu estudo intitulado *Sambas de umbigada*, aí estaria nessa herança africana dos batuques, continuada pelos crioulos brasileiros, a longa linhagem nacional das músicas e danças do lundu ou baiano, do coco, do bambelô, do tambor de crioula, do jongo, do caxambu, do bate baú e das várias modalidades do samba baiano e carioca (batuque, batucada e partido alto). Danças, aliás, às quais como viria demonstrar depois este autor, se poderiam juntar às da fofa e do fado. E ainda, certamente, embora sem a matriz característica da umbigada, o batuque-dança do carimbó. (TINHORÃO, 2000, p. 163).

Nesse contexto de resistência de manifestações negras de caráter coletivo em que o conhecimento é transmitido oralmente e que se valorizam aspectos de manutenção de códigos ancestrais, há diferentes batuques que, do ponto de vista musical, coreográfico e de devoção, se assemelham.

Outra característica da Suça semelhante aos batuques brasileiros é a religiosidade católica popular intrínseca à manifestação. Há nos batuques uma relação direta com santos e

festejos católicos sincréticos às religiões afro-brasileiras. Ou seja, compreender a Suça como um batuque e a maneira como esse se insere na festividade do Divino Espírito Santo, na cidade de Natividade, perpassa tanto pela compreensão do percurso da Folia do Divino (festa portuguesa), como nos elementos que aproximam a Suça de outros batuques que acontecem no Brasil, como por exemplo, o Jongo do Sudeste ou o Tambor de Crioula do Maranhão.

Embora esteja claro para nós que a Suça seja uma manifestação que tem vida própria para além da Festa do Divino em Natividade, nesta pesquisa abordamos especificamente a Suça no contexto da Folia do Divino, para tanto aplicaremos a discussão sobre festa às folias, para depois retornar ao debate sobre o batuque.

Retomando a perspectiva das festas no Brasil Colonial, entende-se a folia como herança portuguesa inserida no contexto da colonização, se enquadrando no que chamavam de *folguedo honesto.* Como tradição cristã e católica, a folia associa-se a diferentes festas de padroeiros no contexto brasileiro: além da Folia de Reis e da Festa do Divino Espírito Santo.

Rios (2006) busca os sentidos de alguns cantos da Folia de Reis a partir de uma breve construção histórica das Folias no Brasil, compreendendo também a intermediação do plano sagrado e do mundo espiritual nessas manifestações.

No contexto desse trabalho, é preciso refletir sobre as origens da folia e sua dimensão sagrada permeada pelo catolicismo popular afro-brasileiro para depois tentar compreender os possíveis sentidos da Festa do Divino Espírito Santo em Natividade (TO).

Advertindo o leitor sobre a riqueza das festas e seus significados, Rios (2006, p.68) admite à festa/folia o sentido de religação com o divino para afirmação de um sentido para a vida, em que "cultuar e comemorar implica lembrar, afirmar e transmitir".

Rios (2006) reitera que a festa dos santos de devoção negra (Reinado ou Congado) e a Folia de Reis possuem atores semelhantes, envolvendo ternos compostos por vários integrantes como capitães ou embaixadores, coro, músicos, dançadores ou soldados, meirinho, alferes ou bandeireiro, palhaço ou bastião. Todos eles percorrem longos percursos a pé recolhendo donativos para a própria festa. Para homenagear o santo festeiro cantam, tocam e dançam e, segundo Rios (2006), a música é elemento essencial desses rituais, assim como em outras manifestações afro-brasileiras.

Essa constituição em grupo que percorre longos caminhos entre as ruas e casas, tendo como elemento central a música, é visível também na Folia do Divino Espírito Santo em Natividade. Nela, cada folia percorre áreas rurais do sudeste do estado do Tocantins levando

as bênçãos do Divino e recolhendo donativos em um ritual marcado por canto, rezas, alimentos e, algumas vezes, a Suça. Esse ritual será descrito posteriormente.

O autor analisa que a chegada das folias no Brasil se deu com as missões jesuítas e relata que, em Portugal, o termo folia já existia no século XIV, aparecendo no *Auto da Sibila Cassandra*, de Gil Vicente, tendo a origem no drama sacro encenado nas igrejas no Natal, durante a Idade Média.

> A folia, como a música e o drama, foi usada pelos jesuítas para a catequese. Os padres Manoel da Nóbrega e José de Anchieta usavam a folia e outras danças nas procissões e nos autos, muitos escritos na língua geral. Com a consolidação da colonização, os rituais usados na catequese do índio disseminaram-se entre colonos portugueses, negros escravos e mestiços de toda sorte e foram incorporados às festas dos padroeiros. Essa combinação da procissão seguida de folia é recorrente na formação das expressões da música tradicional, como a Folia de Reis, Folia do Divino, Folia de São Sebastião, Dança de São Gonçalo. (RIOS, 2006, p. 67).

Embora a Igreja disseminasse essa forma ritual para a catequização na colonização, houve também uma apropriação dos sentidos dessas manifestações que, seguindo Rios (2006), passaram a ser vistas como práticas profanadoras sendo proibidas, já que ampliaram as possibilidades de convivência das práticas mágico-religiosas. Essas proibições deslocaram as folias para espaços periféricos em locais menos sujeitos ao controle da Igreja.

A maioria das folias tem uma história bíblica a partir de um santo festeiro que é o elemento central da manifestação. Na Festa do Divino Espírito Santo, de acordo com o Novo Testamento da Bíblia Sagrada, há a descida do Espírito Santo com suas bênçãos à Virgem Maria e aos apóstolos no dia de Pentecostes marcando o início da expansão da igreja no mundo. A folia tem o papel de levar as bênçãos do Divino Espírito Santo com seus cantos e bandeira sendo "o intuito central do giro da folia propagar e celebrar esses acontecimentos". (RIOS, 2006, p. 69).

A disseminação da Festa do Divino, segundo Abreu (1999), teve grande influência fomentadora de ordens religiosas como os franciscanos. Havia também o patrocínio do poder real e da nobreza. A festa tinha grande popularidade com cortejos e cerimoniais ricos e suntuosos, espetáculos impressionantes e houve a implantação desses cultos ao Divino preferencialmente nos grandes centros.

No século XIV, a Rainha Santa Isabel de Aragão esposa de D. Diniz, sexto Rei de Portugal fez um voto ao Divino Espírito Santo e incorporou a festividade ao calendário da igreja católica, sendo o Divino difundido nos países colonizados pela coroa portuguesa.

O contexto histórico das festas no Brasil colonial e toda colonização portuguesa (igreja, escravidão, mineração, entre outros) reverberou em dimensões simbólicas da manifestação da Suça que se traduz no corpo. A Suça possui uma memória coletiva de origem africana, que pode ser considerada como prioritariamente banto[9].

1.2 OS CENTRO-AFRICANOS NO BRASIL CENTRAL

Segundo Ribeiro (2013), durante a colonização brasileira trouxeram diferentes grupos culturais africanos para serem escravizados. O primeiro pertenceu às culturas sudanesas, representado principalmente pelos grupos Yorubá, chamados nagô, gegês, minas e também com representantes em menor quantidade da Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa do Marfim. O segundo grupo foi constituído principalmente pelos peuhl, os mandinga e os haussa, do norte da Nigéria trazendo para o Brasil a cultura islâmica. Na Bahia esse grupo foi identificado como negros malé e no Rio de Janeiro como negros alufá. O terceiro grupo cultural africano é proveniente da área hoje compreendida como Angola e Moçambique, congo-angolês, integrados por tribos banto.

Para Ramos (1937, p.14) os bantos constituem um conglomerado de diferentes povos unidos pelo laço linguístico em que suas línguas possuem características comuns. Para Lopes (2011 p. 96), os *bantos* constituem muito mais que uma etnia ou grupo étnico, devem ser vistos como "um conjunto de povos falantes da mesma língua que tem uma origem comum, como por exemplo, os povos latinos, anglo-saxões, célticos, etc".

> De posse, então, desses conceitos, vemos que banto é uma designação apenas linguística. Pelo uso, entretanto, a denominação se estendeu e hoje, então, sob a designação de *Bantos* estão compreendidos praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam

[9] Segundo Rios e Vianna (2015) a partir de Slenes (1992), "a denominação banto vem do agrupamento em uma mesma família de povos que viviam na região centro ocidental do continente africano a partir de uma série de semelhanças linguísticas, em que era comum a quase todos a palavra ntu com o sentido de gente, indivíduo, pessoa, sendo bantu seu plural. Assim, banto designa um macrogrupo com características linguísticas e culturais semelhantes. A organização social banta se dava através de linhagens, orientada pelo sentimento de pertencimento e ligação com os ancestrais: toda pessoa era, antes de tudo, membro de uma família e de um clã. As linhagens, as aldeias e os clãs teciam uma solidariedade fundada na etnia e na consciência de cada um descender do mesmo antepassado". Na literatura encontramos a grafia bantu e banto, nesse trabalho adotaremos a grafia banto, como Lopes (2011).

> características linguísticas comuns e um modo de vida determinado por atividades afins. (LOPES, 2011, p. 97).

O autor reflete atividades culturais afins e características comuns a esse grupo que veio ao Brasil escravizado e retém associado diretamente a esses valores espirituais, no mais recôndito de si, tanto reminiscências rítmicas e musicais, como saberes e gostos culinários. Foi no plano ideológico, por crenças religiosas e práticas mágicas que o escravizado se apegou no "esforço ingente por consolar-se do seu destino e para controlar as ameaças do mundo azaroso em que submergira" (RIBEIRO, 2013, p.105).

Importante ressaltar que a cultura banto que estamos analisando já havia sofrido modificações na região da África Central, fruto da colonização portuguesa na região. Esses negros que vieram para o Brasil escravizados possuíam uma cultura crioula em Angola e em Benguela. Houve um processo significativo de transformações já que "centro-africanos foram habilidosos em integrar, seletivamente, elementos da cultura europeia em seus contextos culturais" (HEYWOOD, 2012 p.101). Segundo a autora, essa africanização dos colonizadores portugueses e de suas culturas ainda no continente africano impactou na colonização brasileira.

Heywood (2012) analisa elementos de trocas culturais e sociais entre os portugueses e os africanos que transformaram o perfil dos escravizados encaminhados para o Brasil. Estes já possuíam, em sua maioria, um catolicismo negro que incluía os batuques nas festas cristãs. A autora escreve sobre Silva Correa que viajou e descreveu o batuque nos casamentos na região de Angola na década de 1790:

> Acrescentou ainda que os casamentos realizados na igreja também tinham "música que ressoava nos corredores", "tambores demorados e o batuque (dança indecente que terminava em bebedeira)" que eram ouvidos pela vizinhança. Também comentou que nas celebrações de casamentos a noiva dançava e se misturava indiscriminadamente nas festividades dos escravizados. [...] As danças e músicas que observadores notaram nos casamentos e outras celebrações de portugueses nascidos em Angola eram todas influenciadas pelos padrões dominantes de música e danças africanas. (HEYWOOD, 2012, p.110-115).

Houve assim, a emergência de uma cultura crioula com suas raízes na África Central que veio para o Brasil pelos negros escravizados e, segundo a autora, essas contribuições foram dominantes durante os séculos XVIII e XIX "quando os povos dessas regiões representavam significativa maioria dos escravizados que vieram para as Américas". (HEYWOOD, 2012, p.122).

Segundo Lopes (2011) a palavra "quilombo" é originária do quimbundo (língua banto) significando "união" ou "reunião de acampamentos". Trazendo a discussão para a origem da palavra "batuque", Ribas (1979, p. 214) entende que o termo é uma "fusão deturpada da palavra quimbunda *bu taka* (onde se salta ou se pinoteia)".

> Responsáveis, conforme bem lembra Plinio de Almeida (1966, p. 273) pela introdução no Brasil de múltiplos instrumentos de percussão, como a cuíca ou puíta (evolução do *mpwita*, aterrorizante instrumento de guerra dos Jagas) o ganzá e o reco-reco, bem como pela criação da maior parte dos folguedos de rua até hoje brincados pelos brasileiros de todos os quadrantes, foram os Bantos também que criaram o Samba e o amplo leque de manifestações que lhe são afins. (LOPES, 2011, p.186).

Lopes (2011) analisa a importância dos bantos na formação cultural brasileira e o batuque é uma dessas contribuições. O autor agrupa o batuque com o samba e coloca que ambas surgiram da semba angolana que significa umbigada; uma dança em que os dançarinos se encontram no meio da arena.

Com as primeiras descobertas do ouro no Brasil na virada do século XVII para o XVIII houve um deslocamento tanto de desembarque de escravizados para locais como a costa sul do atual estado do Rio de Janeiro e o litoral norte do atual estado de São Paulo quanto o deslocamento do centro de decisões do Nordeste para o Centro-sul. Grande contingente de escravizados veio para o Brasil saindo do Golfo da Guiné (por se supor que trabalhavam melhor na mineração) e com o trabalho nas minas e a não existência do período da entressafra da lavoura de cana-de-açúcar para descanso, a expectativa de vida dos escravizados era reduzida. Com isso, intensificou-se o tráfico negreiro. (LOPES, 2011, p.167).

Karasch (2012) utiliza como fonte de dados para diferenciar as nações africanas os registros de batizado, o que revela uma grande participação da igreja católica na época. Nisso, a autora destaca a importância do estudo dos documentos das *irmandades* como possibilidade de método de identificação das diferentes etnias, embora na capitania de Goiás houvesse informações limitadas sobre a etnia ou nação já que aparentemente as identidades africanas eram ignoradas.

Em Natividade, rastros da devoção a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito são materializadas na forma de igrejas e em relatos dos moradores sobre uma irmandade de negros de São Benedito.

Há a partir da "fricção" entre os diferentes grupos étnicos a produção de uma cultura híbrida gerada pelo compartilhamento das relações sociais que possibilitou a constituição de

identidades coletivas e individuais em diferentes relações de poder. Entendemos nesse trabalho que a cultura da região central do Brasil é fruto também dessa cultura híbrida do catolicismo negro, como herança da colonização portuguesa.

> Conscritos nos guetos da escravidão é que os negros brasileiros participam e fazem o Brasil participar da civilização de seu tempo. Não nas formas que a chamada civilização ocidental assume nos núcleos cêntricos, mas com as deformações de uma cultura espúria, que servia a uma sociedade subalterna. (RIBEIRO, 2013 p.105).

Arthur Ramos (1937, p. 233) analisa as inúmeras contribuições dos congo-angolenses para a cultura brasileira nos aspectos materiais e imateriais. A influência da linguagem, como elemento principal da cultura banto, foi enorme no Brasil. O *quimbundo* é uma dessas línguas que veio para o Brasil e foi uma das maiores responsáveis pelas alterações fonéticas, morfológicas e sintáticas na língua portuguesa brasileira. Outra contribuição destacada por Ramos (1937, p. 233-234) é a organização clânica, em que a comunidade tem um valor maior do que o indivíduo. Ela sobrevive no trabalho coletivo (putirão ou mutirão*)* ou nos quilombos, "outra curiosa forma de organização social dos negros de procedência banto que oferecem magníficos exemplos de contra-aculturação".

No que tange a religiosidade Ramos (1937, p. 229) escreve:

> O sincretismo com o catolicismo e o espiritismo é hoje a regra geral nas macumbas de procedência bantu [...] Os vários sincretismos permitem "trabalhar" com a linha de caboclo, a linha de Muçurumim, a linha de Mina, etc.

Segundo o autor, a dança e a música de influência banto saíram da macumba e se estenderam pelas festas profanas.

> Do *batuque* angola-congolense surgiu, após sucessivas transformações, o nosso samba, que toma nomes variados conforme as regiões. Certos nomes como *quimbête, sarambeque, sarambu, sorongo, caxambu, jongo* evocam diretamente a origem bantu. (RAMOS, 1937, p. 231).

Houve também a inserção dessa cultura nas festas sagradas católicas como fruto da colonização. No que tange a religiosidade desses grupos negros, Lopes (2011) traz a visão de escritores colonialistas para pensar a religião se apropriando dos discursos e analisando essa religiosidade como introdução a visão de mundo banto que, ao longo do livro, analisa a contribuição dos bantos na formação do Brasil em seu caráter étnico, identitário e cultural. Citando o português Cunha (1958, p. 83-84) escreve:

> Para se proteger contra a perda ou diminuição de energia vital por acção direta ou indirecta de outros seres, o Preto tem que recorrer, portanto, às forças que possam reforçar a sua própria força – ou as divindades, ou aos espíritos antepassados – fá-lo por intermédio do culto ou ritual destinado a propiciar Deus ou deuses e os espíritos, ou por intermédio da magia, que Temples diz deve ser considerada como o conhecimento da interação das forças naturais, tais como foram criadas por Deus e, por ele, postas à disposição dos homens.

Há, segundo o autor, a noção de força que determina o ser. O ser é força e todos os seres possuem sua potência vital própria, distinta por hierarquias. Entre essas forças, estão as forças dos espíritos dos mortos, com quem se comunicavam por intermédio da magia ou do culto ou ritual. Quando o homem se liga aos seus ancestrais, ele recebe a energia vital entrando em comunhão com eles e adquirindo maior vitalidade.

Ele destaca que as palavras invocam a força do ser, "como símbolo criador, como energia que gera e cria dimensões e realidades novas através da qual se estabelecem pactos e alianças" (LOPES, 2011, p. 147). Essa noção se estende às coisas, e não somente aos homens, que também possuem sua força vital e a elas são dados nomes. Allaimat-Mahine *apud* Lopes (2011, p.148) afirma que:

> A noção de força vital entre os Bantos chega até os seres inanimados. Pode-se transmitir essa força, por exemplo, a um barco ou uma canoa. E é isso exatamente que fazem os Bengas do Gabão quando batizam suas pirogas recém-construídas, antes de lança-las ao mar. Para eles, uma canoa nova é um ser vivo ainda desconhecido do oceano. Então, ela é batizada numa cerimônia na qual são feitas oferendas aos espíritos dos antepassados, e às entidades protetoras do mar, dos pescadores e das embarcações. Assim, o mar deve respeito a ela, tanto quanto os homens devem respeito ao oceano e a toda natureza.

Esse entendimento podemos identificar também nos batismos dos tambores descritos no Tambor de Crioula do Maranhão, em que os tambores ganham um nome referindo-se ou ao local que foi feito, ao seu dono ou a São Benedito, santo protetor. Eles serão batizados na primeira vez que forem tocados e serão herança passada de pai para filhos.

LOPES (2011) traz diversos autores africanistas que pensam a filosofia banto e analisa que eles possuem uma ontologia própria, colocando Deus como espírito criador e o homem como um participante da sua força, "segundo uma hierarquização em que tomam o primeiro lugar os antepassados, fundadores do clã ou de tribos, em segundo os defuntos venerados e finalmente os vivos" (Temples *apud* Lopes, 2011, p.147).

> Conhecendo a estruturação filosófica do pensamento banto, vemos então, que se alguma notável diferença houvesse entre suas concepções e as dos povos oeste-africanos, que também deram escravos ao Brasil, ela residiria na importância que os povos bantos atribuem a ancestralidade. (LOPES, 2011 p.149).

Há, segundo o autor, uma onipresença dos ancestrais entre os vivos que possuem um conhecimento mais profundo do mistério e do processo de participação vital do universo.

> Para o africano em geral e para o Banto em particular o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a Terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isto é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas para que cada um de seus descendentes assuma com igual consciência suas responsabilidades. Por força de sua herança espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo quanto sua coesão no tempo e espaço. Assim, o culto aos ancestrais (míticos, reais e familiares) tem uma repercussão inestimável na estatuária e na escultura da tradição negro-africana, que são as manifestações mais características da Arte Negra como um todo (e da arte banta em especial), distinguindo-a da arte europeia, por exemplo. (LOPES, 2011, P.152).

No contexto da cidade de Natividade, a Suça é compreendida como herança dos ancestrais que vieram ser escravizados no Brasil e que faziam o batuque com saudades da África.

> É um batuque de senzala, Dona Altina faz parte do grupo, Domingos que é meu primo e meu marido (Lucino). A Suça veio com os escravos. Com o negro mesmo. Porque não é só uma dança sensual. Era como se eles estivessem acordando os deuses ancestrais[10], era revivendo coisas da terra deles, matando um pouco a saudades, porque eles cantavam também pra natureza. [...] O negro não tinha direito de ir pro salão. Eles tinham os próprios instrumentos e nós mantivemos a mesma forma de confeccionar os instrumentos, de dançar. É uma conquista. Tem a Jiquitaia. Porque a Jiquitaia é uma dança que começou como um protesto das imundices que vivia na senzala. E depois, como o negro, apesar de sofrido, era gozador, crítico, brincalhão, ele começou a achar que dava uma dança. Então nós cantamos: *A formiga que dói é jiquitaia. Ela morde, ela coça, ela esconde na paia. Ela morde no pé e debaixo da saia.* Então a gente canta e a gente sempre acompanha. (Felisberta[11]. Maio, 2013).

Remete-se diretamente, na fala de Felisberta, a esse contexto real, familiar e ancestral tanto no sentido em se tocar a Suça como no fazer dos tambores. É possível também analisar

[10] Há no contexto da Suça a presença tanto de elementos do sagrado pertencentes à Igreja católica (Divino Espírito Santo, Jesus Cristo, Nossa Senhora, entre outros) quanto elementos da tradição de origem bantu (divindades, entidades, ancestrais).

[11] Felisberta é mestra de Suça em Natividade e será tratada posteriormente.

que há a preservação de uma cultura marginalizada, espúria: "Eles não podiam ir para o salão*"*.

Os mesmos elementos encontram-se no mito da Mãe Ana, que em Natividade é contado de diferentes formas pelos moradores da cidade e registrado por alguns escritores do Tocantins. Nele, há o entendimento da dança da Suça como tradição da ancestralidade negra, aproximando a Suça de outras danças populares brasileiras que tem em seu imaginário a emergência de um catolicismo negro fruto da colonização portuguesa como o Moçambique, a Catira, o Boi, o Congo, entre outras.

> Na zona de influência ibérica, desenvolveu-se um catolicismo de negros, celebrado por meio de festas e rituais de homenagens e eleição de reis e rainhas, uma tradição africana reaproveitada no quadro de práticas católicas, profundamente adequadas ao modelo do catolicismo tridentino de devoção aos santos culto mariano. A religiosidade do escravo ou do ex-escravo manifestava-se exatamente no cruzamento entre a tradição europeia católica, marcada pela Contrarreforma, e a tradição político-religiosa africana. Bagagem e visão de mundo que os escravos e portugueses trouxeram do além-mar, sem as quais não teria sido possível edificar novas vivências religiosas e artísticas no Novo Mundo. (MONTEIRO, 2011, p.62).

Há no texto de Heywood (2012) o caso de Luiza, uma mulher africana que vivia em Angola (ambiente afro-lusitano de Luanda) e que aos 13 anos foi escravizada sendo trazida para o Brasil, vendida para senhores de Sabará, no Brasil.

> Ela trouxe para o país o conhecimento que havia adquirido em Luanda de curar as pessoas com a combinação de rituais católicos com raízes africanas. Seu repertório incluía também adivinhação e contato com o "outro mundo". Foi presa pela Inquisição no Brasil em 1739, acusada de feitiçaria e alvo de inquérito, em 1743, por suas atividades de curandeira durante os trinta anos que viveu no Brasil. [...] Outros africanos escravizados que trouxeram a cultura afro-lusitana de Angola não receberam a notoriedade de Luiza. (HEYWOOD, 2012, p. 123).

Na história de Luiza há o relato de tensões culturais que revelam sofridos processos de construção de identidade durante o Brasil colonial. Para Sebastião Rios e Talita Viana (2015) *Congada de Santa Efigênia de Niquelândia – GO: a festa, cantos e danças,* houve relações culturais em que esses sujeitos deveriam entender-se não apenas como bantos, mas também como cristãos e escravizados.

> Os africanos trazidos para as Américas eram povos com complexos sistemas sociais, políticos e religiosos. Evidentemente, a diáspora impede que esses sistemas sejam integralmente transpostos para cá. Contudo, se as relações sociais nas quais os indivíduos se inscreviam no mundo americano determinaram as feições das novas

> comunidades, a escravização não destruiu automaticamente hábitos, maneiras de pensar e sentir de suas vítimas; a bagagem cultural também influencia as formas que essas comunidades adquirem, apesar de o monopólio do poder pelos europeus estabelecer tanto os parâmetros e os limites da manutenção de continuidades sociais e culturais com a África como as formas das inovações. Como as irmandades religiosas de negros e pardos, escravos, forros e livres, separadas das dos senhores, foram um dos principais meios encontrados para se organizar em comunidades de alguma forma integradas à sociedade escravista, vários desses elementos das manifestações religiosas e da cosmovisão banto, em sua versão cristianizada[12], fluíram para as festas dos santos de devoção negra no Brasil. (RIOS & VIANA, 2015, p. 4).

A matriz cultural africana banto recriada no Brasil, para além das Irmandades Negras, estende-se também ao contexto dos batuques, em que fundamentos da cosmovisão podem ser observados, sobretudo no cultivar da ancestralidade.

[12] Segundo os autores "aqui importa pouco se esses africanos foram convertidos ao catolicismo chegando no Brasil, ou se já eram cristãos quando foram escravizados e arrancados da região da África Central (Congo/Angola), como era o caso de muitos.

II

SEGUNDO CAPÍTULO

O CORPO E A ANCESTRALIDADE NEGRA

Figura 2 - Sr. Domingos (à direita) e um dos alferes tocando tambor (Jacubinha, 2015).

A cultura é o movimento da ancestralidade. A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência
(OLIVEIRA, 2007, p. 245)

Em meio a festas herdadas do período colonial em que a fé católica prospera e se atualiza, um som de tambor. É batuque de negro! O tambor como elemento aglutinador de uma comunidade específica anuncia em seu timbre[13], vibração e notas musicais o som de ancestralidades africanas. A ancestralidade, esse conceito tão caro para a cultura afro-brasileira, seja de matriz banto ou nagô, da mesma forma que se anuncia no som do tambor se inscreve nos corpos que respondem a ele. O tambor toca o corpo e o corpo dança o tambor na performance da ancestralidade, em que tradição e memória estão em jogo. Na Suça, as mãos acentuam o tempo repercutindo sobre a pele morta que ganha vida no tambor, os pés tateiam o chão como num reconhecer do solo, a saia voleia e o sorriso escapa pela face.

O universo simbólico africano se reterritorializa no seio da hagiologia católica inscrevendo novos sentidos e significados. Há nos saberes e linguagem dos tambores o impedimento do esvaziamento da memória. Esse ecoar dos tambores com seus timbres e enunciados é fruto de um complexo sistema de manufaturas que insere o sujeito num corpus coletivo africano e negro e engravidam de África as terras americanas. Há no ecoar uma resistência como balas de artilharia.

Pelo tambor (nos batuques, nas irmandades, na capoeira, na religião) há a transgressão da ordem do sistema escravocrata em que o negro inscreve uma afirmação étnica pelos mitos que reverberam num sentimento de luta e combate ao sistema escravocrata. A ancestralidade reverbera nos corpos dessas pessoas que tiveram sua "humanidade" retirada pela escravidão.

O conceito de ancestralidade torna-se um eixo fundamental de resistência de algumas manifestações de origem negra que atuam na lógica do corpo e do acontecimento, que pelo mito se fundamentam.

A performance torna-se assim a potência expressiva dessa relação entre corpo e ancestralidade que traduz a resistência cultural e que atravessa esses corpos negros ao longo da história brasileira como uma "memória dramatizada" (MARTINS, 1997).

[13] Timbre é a característica peculiar de cada som. O som é uma onda e cada onda sonora depende do material que a produziu. Por exemplo, se tocarmos a nota musical "dó" no violão e na flauta, essa nota terá diferenças no som produzido por esses instrumentos. A essa diferença damos o nome de timbre.

Martins (1997) investiga a matriz africana na performance ritual da Congada na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá (MG) e chama de afrografias da memória esse conjunto de conhecimentos que possui a potencialidade dessas memórias dramatizadas, ou seja, como um "conjunto de procedimentos (verbais e não-verbais) destinados a fazer aparecerem os princípios simbólicos do grupo, aquilo que os gregos acabaram chamando de verdade (aléthea)." (MARTINS,1997, p.150).

Nos estudos da autora, a performance mora na palavra proferida dando significância à linguagem ritual. A palavra oral existe no momento da sua expressão e "realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição porque alia, em sua dicção e veridicção, a música, o gesto, a dança, o canto". (MARTINS, 1997, p. 147).

> Em cada situação, o capitão deve saber o canto adequado para aquele lugar e momento, pois o sentido da palavra e seu poder de atuação dependem, em muito, da propriedade de sua execução. Ele deve saber o que cantar e em que circunstâncias se produz a eficácia do canto, a vibração da voz e os movimentos gestuais necessários para a produção de sentido. A *performance* é que engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual. Esse processo de semiose é imanente nas culturas bantos, assim como nas de ascendência nagô. (MARTINS, 1997, p.147).

Trazendo a discussão para o universo da cultura banto, a autora traz os atos rituais marcados pela veneração aos ancestrais como instâncias de sabedoria que fecunda a comunidade.

> Os festejos do Reinado celebram, em sua liturgia ritual, essa ascendência da memória ancestral, presentificada, pela *performance*, no tempo e também no espaço. Os cortejos, as visitas de coroas (que louvam seu detentor atual, mas também seus antecessores), os círculos concêntricos ao redor dos mastros, do cruzeiro e da capela refazem os rastros legados pelos antepassados no circuito sagrado. (MARTINS, 1997, p.149).

Assim, a performance se materializa no tempo e espaço através dos atores sociais da Suça, de ritos do catolicismo e da presença simbólica e rítmica dos tambores que acentuam a identidade afro-brasileira do canto e da dança.

Pelo corpo nos inserimos no mundo e na dimensão simbólica da performance nos tornamos agenciadores de cultura. A performance negra é a expressão do negro no mundo atravessado por suas memórias individuais e coletivas que reverberam ao longo dos anos em caráter resistente, adquirindo a dimensão simbólica do corpo naquele tempo e espaço específicos.

A performance permite ao negro expressar-se por meio de diferentes linguagens e sendo atravessado pela memória ancestral. Há performances negras que são baseadas em tradições históricas brasileiras, como a Suça e os outros batuques, mas também há performances negras que são atravessadas por outras tradições em outros contextos culturais. O ato de se colocar no mundo enquanto negro e criador de cultura resiste e subverte formatos hegemônicos do sistema vigente que tem como tradição a marginalização dessas pessoas socialmente, historicamente e culturalmente.

Estamos falando da performance negra como brechas ao sistema que reverberam na nossa história brasileira e que se afirmam pelas vias da ancestralidade. Enquanto houver a marginalização do negro como uma tradição, haverá a necessidade de ativar a ancestralidade como resistência e que possui na performance sua potência de sujeito no mundo.

A ancestralidade é a munição da performance negra sendo o ato de se remeter aos negros escravizados, a força que determina o ser e que permite que, embora numa realidade marginal, haja a noção de pertencimento a identidades negras. Essa arma que a performance carrega é marcada pelo contexto histórico de dominação que reverbera por vias culturais, científicas, sociais e, nesse sentido, é preciso enfatizar que a Suça não é apenas um passado folclórico da cultura do Tocantins e sim, algo vivo e pulsante na atualidade.

A Suça é um rastro da cultura negra em movimento e a cultura negra é o movimento da ancestralidade, que por sua vez se movimenta no corpo atual. Há nesses corpos negros a emergência desse sentido que flui entre o passado e o presente instaurando um corpo que "é mais que uma memória, é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade" (OLIVEIRA, 2007 p. 107).

> Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu corpo e seu *corpus* desterritorializados. Arrancados de seu *domus* familiar, esse corpo individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu [...] Objeto de um discurso que a inventava pelo avesso, a África aparecia no imaginário europeu como o território do primitivo e do selvagem que se contrapunha às ideias de razão e civilização, definidoras da pretensa "supremacia" racial e intelectual caucasiana. (MARTINS, 1997, p.24-25).

Entendendo a história dos negros nas Américas como uma narrativa de migrações e travessias em que a vivência do sagrado representa uma resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social, Martins (1997, p. 24) afirma que "no corpo/corpus do africano e de origem africana não se conseguiu apagar os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade".

Há no sentido de ancestralidade a consequência do contexto histórico e a circunstância de desterritorialização africana que habita o ser e o move, o cria e o faz criar. Para Martins (1997) existe um processo de cruzamento das tradições e memórias orais africanas que, ao longo da história, fundam estratégias de instituição e restauração da significância de sua cultura, um processo da "encruzilhada".

> E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro. Transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (MARTINS, 1997, p.26).

É na encruzilhada que se cria sujeitos históricos capazes de tecer sua identidade por processos de interação entre esse passado ancestral, a performance e sua singularidade. Nessa perspectiva Silva (2012) pensa o corpo como um tecido cultural em que haveria, a partir de uma memória coletiva, a construção de uma corporeidade imersa na singularidade da história pessoal. O corpo negro, fruto da diáspora africana e da colonização é um lugar desterritorializado, um entre-lugar. "O corpo é imanência. O corpo é consequência da circunstância e do contexto. Um corpo se faz na multiplicidade dos eventos e dos fluxos que o atravessam" (OLIVEIRA, 2007, p. 106).

Tanto Martins (1997), quanto Oliveira (2007) e Silva (2012) recorrem ao conceito de encruzilhada para pensar as performances afro-brasileiras.

No movimento, na criação, no caos e na ordem da encruzilhada encontramos Exu[14], entidade africana que é tratada em Oliveira (2007, p. 130) como "princípio dinâmico da cosmovisão africana presente na cultura yoruba". Sendo o princípio da individuação, Exu tece sua sabedoria, conhecimento, por expressões de singularidade.

Exu é a capacidade humana de criar algo próprio e mostrar sua luz, seu ser. Ele é o caos e a ordem do que exprime e expressa sendo "sem embargo, o criador da cultura posto

[14] Exú, na mitologia yorubá é o orixá da comunicação e senhor dos caminhos. No candomblé angola é conhecido como Pambujila e no jeje como Legbara.

que ele, graças a Olodumare, é a materialização da luz que habita todos os seres e os faz conhecidos" (OLIVEIRA, 2007, p.142).

Na cosmovisão africana, segundo Oliveira (2007), há a necessidade de produção de sentido, para além da verdade e da lógica. Num jogo de combinações do real criam-se representações do coletivo/individual como produtor de cultura de seu espaço e tempo. Nesses diferentes caminhos e rastros da cultura tecidos, o espaço de encontro entre diferentes sentidos é o lugar de Exu, lugar de ressignificação, do caos, da ordem, da manipulação, da insubmição, das diferenças e da criação. Exu é uma metáfora da noção de tempo-espaço, lócus de intersecções (MARTINS, 1997).

A encruzilhada é o lugar da produção de cultura do negro que, de alguma maneira, consegue resistir a valores e estéticas dominantes. É nessa perspectiva que Silva (2012) defende que o corpo na performance negra, isto é, na encruzilhada, ocupa um espaço de entre-lugar, onde existe uma brecha para insubmissão/negociação/criatividade que cria um plano de imanência que "autogera nos corpos uma potência de expressividade e sensação que transborda o corpo cotidiano". O corpo que transborda o cotidiano é um corpo em estado diferenciado em termos de autopercepção e de ser percebido, trata-se de um corpo dilato pela potência do ritual/performance/encruzilhada. Assim, remetendo-se aos estudos da performance, a autora intitula esse corpo de *corpo limiar*, o corpo da produção de cultura afro-brasileira.

> O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro. É o corpo que se move, brinca, dança, canta, recria, a história de tantos Firminos. Isto é, a partir da assimilação da memória coletiva, dá corpo à herança cultural negro-africana no Brasil. (SILVA, 2012, p. 69).

Nesse sentido, a Suça seria uma manifestação de encruzilhada e os corpos que dançam e tocam a Suça, corpos limiares.

Entendendo o corpo como fundamento de toda a existência humana, é nele que se instaura a linguagem da percepção, que se instaura a cultura, em que não se tem fim nem começo, há um presente significado. No corpo habita a potência para a ação e a retomada do território simbólico da expressão da cultura e da produção da cultura.

> [...] os negros eram judiados, maltratados, mas eles eram alegres, tinham o espírito livre, né? [...] (Felisberta. Junho, 2011).

Na fala de Felisberta sobre a Suça é trazida a potência do corpo do negro como lócus de resistência. O escravizado sofria inúmeras violências físicas e apesar disso, instaura a

contradição pela alegria. Há pelo corpo a construção de sentidos a partir da memória coletiva e há também a expressão dessa memória e recriada pelo batuque da Suça. “São como fendas que se abrem em meio à realidade criando segundas realidades” (Silva & Lima, 2014 p.164).

O corpo limiar é esse corpo que encontra essa potência autogeradora de caos e ressignificação, que encontra pelas vias de Exu sua insubmissão, resistência e criatividade. É o corpo que reverbera pela união do passado e do presente, produz cultura e dança.

Oliveira (2007) discute que o contexto de diáspora negro-africana traz para esses sujeitos a necessidade de possuir um território que se estabelece no corpo e se expressa nos discursos através da saudade e mito.

> É saudade que funciona como utopia. Melhor: é saudade como móbile de uma ação que se orienta para o tempo dos antepassados e que deseja recriar o “espírito” do tempo dos ancestrais. É saudade no sentido que o negro-africano e descendentes mantém um elo com sua tradição, mesmo que esse elo não se dê num vínculo institucional ou de pertencimento a uma nação, identidade ou religião. (OLIVEIRA, 2007, p.228).

O autor destaca que o motivo das saudades é o tempo, saudades de um tempo por vir, do tempo dos antepassados que permite a recriação da época dos ancestrais com um profundo elo com sua tradição. Felisberta traz em sua fala a dimensão da ancestralidade de que trata o autor quando afirma sobre a Suça:

> [...] Era como se eles estivessem acordando os deuses ancestrais, era revivendo coisas da terra deles, matando um pouco a saudades, porque eles cantavam também pra natureza. [...] (Felisberta. Maio, 2013).

Oliveira (2007) propõe ainda que o conceito de ancestralidade seja pensado a partir de uma visão de mundo africana que entende a tradição como um pensamento cultural que parte do corpo para uma existência coletiva.

É no corpo que resiste e se transforma a tradição de origem africana, ou seja, o corpo é o lócus da experiência. A ancestralidade é um resgate não como volta do passado, mas como atualização da tradição pela experiência do corpo.

No corpo se inscreve um processo de transformação da tradição a partir de trocas com o ambiente. Há nas manifestações corporais negro-africanas um arsenal de códigos que compõem a memória coletiva e que, na Suça, tem como potência geradora a ancestralidade, ampliando a compreensão dos batuques para além do sentido somente de resistência. A Suça é

um saber que resiste, transforma e se recria pelo corpo e no corpo. A Suça é assim, uma performance negra.

No legado da sabedoria ancestral, o corpo se constrói sendo capaz de reinventar a si e ao mundo. Em termos de ancestralidade, há a naturalização do divino e a sacralização do corpo numa relação com o universo num elo indivisível (OLIVEIRA, 2007).

Em culturas e sociedades que os próprios deuses dançam e que se reza dançando, entre outros procedimentos, pode se inferir a centralidade simbólica e conceitual do corpo.

> Ademais, na tradição de matriz africana pode-se afirmar que a inscrição do universo está no corpo. As marcas da identidade do parentesco religioso e social, étnico e político, são escorificadas no território corporal. Como solo sagrado, ele receberá os sinais daquilo que lhe possibilita a origem e o destino. Será no corpo que os símbolos serão escritos. Será o corpo, em si, o sinal maior dessa união com o Pré-existente e a comunidade [...] O escritor é a comunidade. Portanto, meu corpo não é meu, mas um texto coletivo. Um texto coletivo, mas não analisado. Pelo contrário: será sempre cheio de sinais, símbolos, marcas. O corpo é um vestígio dos valores civilizatórios do grupo que nele se escreve e nele se reconhece. O corpo social é a extensão do corpo individual. (OLIVEIRA, 2007, p.124).

Ao direcionar o olhar para a centralidade do corpo e o contexto negro brasileiro na Suça em que "o corpo social é a extensão do corpo individual", como afirma Oliveira (2007, p. 124), dimensiona-se essa cultura como um tear que cria caminhos que se bifurcam e entrecruzam por indivíduos que seus ancestrais foram escravizados. Houve um resgate silencioso dos valores coletivos e tradicionais como resistência a dominação, visando à preservação da cultura/humanidade.

A violência das representações operada simbólica e fisicamente no corpo do africano e de seus descendentes no processo de escravidão não conseguiu silenciar a capacidade de expressão pelo corpo do negro e por seus mitos. O corpo coexiste, alimentado pelo mito, como uma afirmação de poder e identidade, uma significação da vida pela ancestralidade.

Assim como a saudade e memória da África, seja histórica ou mítica, é um importante componente do conceito de ancestralidade que opera nos corpos limiares das encruzilhadas de muitas performances afro-brasileiras, as relações com a igreja católica que se deram no período colonial também devem ser consideradas como um componente, pois apesar de opressivas, se transformaram em devoções sinceras. É olhando para esse período que se valoriza a resistência, persistência e insistência da cultura negra. Essas diferentes relações culturais, fruto da colonização brasileira, pode ser observada na vivência com a Suça na

cidade de Natividade (TO), no período de Quaresma, 40 dias após a Páscoa durante os Festejos do Divino Espírito Santo na cidade.

Na Suça, tanto no estado de Goiás como no Tocantins, a nosso ver, ocorre um processo de recomposição da ancestralidade em busca de identidade a partir de uma tradição considerada herança das relações "friccionais" (MARQUES, 2008) da realidade colonial. Nessa "fricção" cultural das festas do período colonial, a Suça se compôs em contextos da religião católica como as Folias do Divino Espírito Santo, Santo Antônio e São Sebastião, ao mesmo tempo em que se afirma na manutenção de uma identidade negra através do batuque. A Suça como Folia de branco e festa de negro será discutida no próximo capítulo.

III

TERCEIRO CAPÍTULO

A SUÇA ENTRE A FOLIA E O BATUQUE

Figura 3 - Imagem do Mastro (2013).

A Suça, como foco deste estudo de mestrado, foi compreendida numa estrutura rizomática[15] tramada entre categorias de análise diretamente relacionadas. Partindo da centralidade da Suça como um batuque afro-brasileiro da região de colonização mineradora do Tocantins e de Goiás, abordamos especificamente a Suça na cidade de Natividade. Na Suça, percebemos a ancestralidade da cultura afro-brasileira em sua relação direta com o corpo. Essa ancestralidade se expressa na performance negra do batuque, em meio a folia do Divino Espírito Santo.

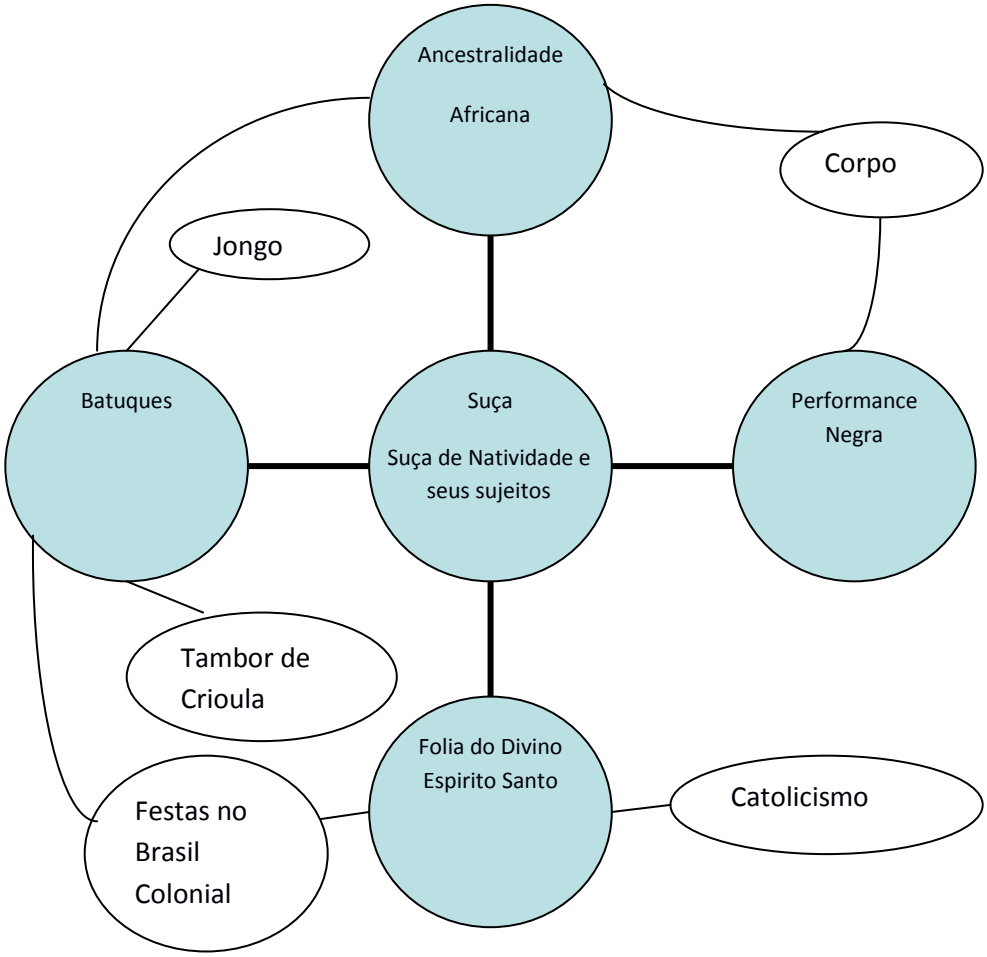

Figura 4 - Esquema metodológico de investigação da Suça em Natividade-TO.

[15] O rizoma é um modelo epistemológico adotado por Deleuze e Guatari que propõe a conexão dos pontos e heterogeinedade, multiplicidade na relação não hierárquica entre as culturas. Ver Marques (2008).

3.1 A SUÇA COMO PARTE DA FOLIA DO DIVINO DE NATIVIDADE.

Na cidade de Natividade, o domingo de Páscoa marca o início do Giro das folias que, durante 40 dias, vão percorrer a cavalo a zona rural e municípios vizinhos. São três folias que, reunidas em janeiro, decidem as rotas. Elas arrecadam donativos para a festa e levam a mensagem cristã aos fiéis. Ao abrir suas casas, as famílias procuram oferecer o que há de melhor, sendo retribuídos com cantos e benditos. Os fiéis acreditam que ali é um lugar de confraternização e emoção marcado pela esperança de um mundo melhor.

Integram cada folia os alferes, os foliões, o caixeiro e os arrieiros. Há o despachante que organiza o grupo com uma média de 15 homens e assume a responsabilidade pelas famílias dos foliões enquanto eles se ausentam. Cada folia possui vários despachantes. Os alferes, líderes do grupo, carregam a Bandeira do Divino durante a jornada. O caixeiro toca a caixa para anunciar os movimentos da folia (chegada, saída, bendito, reza, avisos), os arrieiros cuidam dos animais e mantimentos da tropa. São eles que chegam primeiro no pouso das folias para organizar a parada. Os foliões são os músicos que tocam, cantam, versam, rezam, dançam e são recebidos à noite com seus cavalos.

Por volta das 19h os foliões chegam à propriedade para fazer o ritual de acolhida. O dono da casa distribui velas para as pessoas presentes e a folia entoa dois cânticos. O proprietário (um dos moradores da casa) pega a bandeira e dá três giros passando a bandeira entre foliões e moradores. Um a um vão beijando a bandeira, que é vermelha com uma pomba branca e alguns bordados brancos. Há fitas coloridas em várias cores.

Quando todos beijaram a bandeira, a Folia encerra-se e os foliões pausam o canto, guardam a viola e entregam os pandeiros ao folião responsável para afinar na fogueira.

Servido o jantar, o som da caixa chama as pessoas a entrarem no salão e antes do banquete há uma reza em que todos cantam, rezam o Pai Nosso, a oração do Divino Espírito Santo e ouve-se o barulho das tampas das panelas. Servem-se todos de uma grande variedade de pratos (arroz, feijão, macarrão, salada, carne, farofa de carne, refrigerante e sobremesa). Depois são retirados os bancos, a mesa, lava-se a louça, os pandeiros esquentam para afinar e a caixa chama novamente.

Os foliões irão cantar o bendito. Eles formam duas filas, um de frente para o outro e são cantados versos em duplas. São utilizados os pés, as vozes, o violão e os pandeiros para marcar o ritmo e tocar a música. Servem pinga aos foliões e a quem mais se interessar. Ali, ao final, entra a caixa e todos vão para o lado de fora da casa. Vai começar a Suça. A Suça é

tocada ali com a caixa, o pandeiro e a viola dos foliões que chamam os moradores da casa para dançar:

> *Quero ver, quero ver, o dono da casa dançar, mas eu não vi, eu não vi, a dona da casa dançar.*
> *Quero ver, quero ver o dono da casa dançar, mas eu só vi, eu só vi, o dono da casa fugir.*

Todos começam a participar da roda que dura cerca de 10 minutos. O alferes dessa folia relatou-me que, às vezes, a Suça não é tocada, "*vai muito do dono da casa pedir".*

Figura 5 - Suça dançada no pouso na casa de Felisberta (2014).

São três folias que giram em diferentes direções: a do Outro Lado gira no entorno do rio Manoel Alves, a de Cima que gira no sentido de São Valério e a dos Gerais, que vai em

direção à cidade de Santa Rosa e, às vezes, chega a Palmas. São 40 dias e elas se encontram em um ritual chamado de Encontro das Folias,[16] como é possível ver na imagem abaixo:

Figura 6 - Encontro das Folias (Foto: Flávio Cavalera, 2014).

Quando se completa a quarentena do Giro dos foliões pelas fazendas, uma quinta-feira, dia da Ascensão de Cristo, acontece o Encontro das Folias na Praça da Igreja Matriz e a festa continua na casa do Imperador. Após essa data, tem início o Tríduo do Divino em que na sexta, sábado e domingo acontece uma Missa às 19h na Igreja Nossa Senhora de Natividade para os devotos cantarem e louvarem o Espírito Santo. Esses momentos são preparações para a festa que irá ocorrer no sábado e domingo seguinte.

[16] O encontro das folias é o ritual que acontece na Praça da Igreja de Nossa Senhora de Natividade quando as folias chegam a Natividade depois do Giro de 40 dias. Por volta das 14h são colocadas três almofadas vermelhas em que os alferes de cada folia se ajoelham e as bandeiras se cruzam. No ritual são entoados diversos cantos (para beijar a bandeira, o do Encontro, o da Igreja, do Cruzeiro e o do Imperador). Há uma ordem preestabelecida de ações e funções no ritual que são definidas em reunião prévia com o representante da Igreja.

No sábado da festa, durante o dia, acontece a Esmola Geral (procissão pelas ruas da cidade) e à noite é a Festa do Capitão do Mastro. Encerrada a missa, o Capitão se desloca até o Mastro que está próximo a sua casa e será carregado em cima do Mastro durante o Giro até a porta da Igreja Matriz. Os homens carregam tanto o Capitão quanto o Mastro imitando os movimentos do navio em alto mar.

Figura 7 - Imagem do Mastro (2013).

Figura 8 - Giro do Mastro (Auro Giuliano, 2009. Acervo Cultural do Tocantins).

Figura 9 - Roda de Suça durante o Giro do Mastro (2011).

A roda de Suça abre caminho para o Mastro e próximo a ele vão os tocadores de sanfona, zabumba e triângulo e a banda da cidade numa procissão apressada. Ao final do giro, soltam fogos, dançam Suça e todos vão em direção às comidas e licores servidos próximos ao local.

A manhã do domingo de Pentecostes é o dia do Reinado do Imperador que começa num cortejo pelas ruas da cidade até a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, quando se inicia a missa. A banda da cidade acompanha o cortejo. Vários fiéis lotam a igreja que tem sua celebração durante horas. Nesse momento, acreditam que o Espírito Santo derrama as bênçãos e graças em sete dons: Sabedoria, Entendimento, Conselho, Fortaleza, Ciência, Piedade e Temor a Deus. O padre, ao celebrar a Missa do Imperador, aproveitou para "puxar a orelha" dos fiéis que vão "cheirar" em outras igrejas dizendo que eles devem pedir desculpas ao Divino quando forem beijar a bandeira.

Cada vez mais chegam fiéis para acompanhar a Missa e o sorteio do novo Capitão e Imperador. Há palmas e silêncios quando os nomes são tirados no sorteio. A comoção é geral, já que os sorteados choram e agradecem ao Divino sua sorte. Após o sorteio, na praça ao lado da Igreja, há um novo banquete com pratos típicos, bolos, doces e licores para a população. Todo o ano há esse mesmo ritual.

> Todos os "do lugar" compartilham crenças e conhecimentos comuns. Pouca coisa pode ser improvisada, e é porque desigualmente *se sabe* o que vai acontecer e desigualmente se sabe como proceder que o rito recria o conhecido e, assim, renova a tradição; aquilo que se devem repetir todos os anos como *conhecimento*, para se consagrar como *valor* comum. Renova um saber cuja força é ser o mesmo para ser aceito. Repetir-se até vir a ser, mais do que apenas um saber sobre o sagrado, um saber socialmente consagrado (BRANDÃO, 2010, p. 58).

A Suça na Festa do Divino em Natividade é no sábado (dia do Capitão do Mastro) e, normalmente, por volta das 19h, o grupo de Suça da cidade (Mãe Ana) vai se juntando próximo ao pé do Mastro e começa a tocar e dançar.

São três tambores colocados no chão um ao lado do outro. As crianças acompanham próximas, com um pandeiro ou simulam tocar. Felisberta, líder do grupo Mãe Ana, distribui as saias para as mulheres. Começa o toque. As pessoas ainda estão dispersas e vão se aproximando à medida que ouvem a música.

No início da roda, alguém canta um verso e depois puxa o canto com a primeira frase (*Levanta a saia muié, não deixa a saia marrom*) e depois cantam a segunda frase (*a saia custa dinheiro e o dinheiro custa a ganhar).* Essa maneira de cantar é conhecida como canto

responsorial e é característico dos batuques brasileiros como o Jongo do Sudeste e Tambor de Crioula, por exemplo.

A dança tem uma matriz simples de movimentos que marca o ritmo da música nos pés enquanto meneios de giro acontecem. O corpo tem uma batida vertical iniciada nos movimentos dos pés que reverberam numa alteração de nível ao dançar.

Para uma descrição mais minuciosa da movimentação, tomemos o exemplo de Dona Altina. Ela segura a saia e faz movimentos com os braços girando no seu próprio eixo e se deslocando com as batidas nos pés em que um pé bate no chão somente com o metatarso e o outro bate inteiro no chão.

Há também a Rosângela, que também dança e promove diferentes pulsações nos seus pés, quebrando o ritmo do tambor. Já Felisberta projeta seu queixo e seu esterno para uma diagonal para cima. Todos dançam abrindo espaços para que os observadores entrem e dancem também.

A estrutura de roda é imaginária e não há delimitações espaciais, somente os tambores são fixos, e conforme o número de pessoas vai aumentando o espaço da dança fica mais definido pelos corpos que observam.

Silva Junior (2008) traz uma descrição da Suça na comunidade kalunga em Goiás. Para ele, a Suça consiste numa grande roda onde apenas duas mulheres entram por vez, fazendo passos cadenciados e também "aproximam os corpos, jogam a cintura de lado e executam umbigadas desafiadoras ou brincantes" (SILVA JUNIOR, 2008, p. 4). Assim, nesse depoimento sobre a dança da Suça é perceptível uma estrutura muito parecida com o Jongo do Sudeste e o Tambor de Crioula em que as mulheres executam movimentos em duplas no centro da roda. Essas duas manifestações serão descritas mais adiante.

Tocam-se diferentes músicas e também a jiquitaia como se fosse uma preparação para o momento do Giro. Em geral todos são convidados a dançar, mas poucos se arriscam.

A jiquitaia é um passo da dança Suça em que homens e mulheres igualam suas movimentações à letra da música sobre uma formiga. Todos começam a se relacionar mais diretamente procurando (e/ou retirando) formigas no corpo do outro com as mãos, ou mesmo individualmente:

A formiga que dói é jiquitaia
Ela morde, ela coça
Ela esconde na palha
Ela morde no pé e debaixo da saia
A formiga que dói é jiquitaia

Há uma comoção geral de riso e brincadeira somada a uma movimentação corporal burlesca.

Nas diferentes "Suças" já documentadas, sempre há a descrição da jiquitaia como "passo" de dança em que se canta sobre formigas. No trabalho de Augusto Rodrigues Silva Junior (2008) a jiquitaia é citada nos festejos quilombolas nas comunidades do norte de Goiás.

> 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 um dos problemas que os escravos tinham de lidar. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 04).

A jiquitaia será dançada em alguns momentos da roda de Suça, entretanto, percebe-se que ela sempre é executada no momento em que os tocadores querem atingir o auge da animação na roda.

Quando a missa do Capitão do Mastro acaba, há o cortejo de pessoas vindas da igreja que se aproxima e começam a distribuir pavios de bambus para acender durante o Giro do Mastro. O número de pessoas próximas à roda aumenta, fogos de artifício silenciam os tambores, a banda da cidade se aproxima e vai se iniciar o Giro.

Há a abertura do Giro do Mastro em que a Suça deve ir à frente, percorrendo vários cruzeiros. O grupo para em cada cruzeiro e a Suça é tocada e dançada enquanto o Mastro se aproxima. Quando isso ocorre, todos correm segurando o tambor, saias e chinelos nas mãos até o próximo cruzeiro. O deslocamento do Mastro deve ser algo em torno de 800 metros pelas ruas da cidade.

No Giro, insere-se na Suça o fator tempo e espaço. A partir deste momento, a Suça tem um tempo delimitado para acontecer em espaços previamente definidos. As batidas do tambor são, normalmente, aceleradas, assim como o tempo da dança.

Quando o Giro acaba, há o encontro do Mastro com a Suça próximo à Igreja de Nossa Senhora de Natividade. Nesse contexto, a roda fica muito apertada, com espaço restrito em razão da quantidade de pessoas que se aproximam e observam. É comum as pessoas fazerem brincadeiras com os anfitriões. Nesse momento, a pulsação do tambor toma conta do corpo coletivo, mesmo as pessoas que apenas assistem a Suça são embaladas pelo ritmo.

Figura 10 - Final do Giro do Mastro e a roda de Suça (2014).

Nesse momento a participação da Suça durante a Festa do Divino na cidade de Natividade acaba e todos vão desfrutar das comidas, bebidas e do forró que será a música da festa.

Rosirene Campelo Santos, também membro do grupo de pesquisa Coletivo 22, em seu trabalho *O processo ritual nas festas da comunidade Kalunga de Teresina de Goiás* (2013), relata que, na comunidade kalunga de Teresina de Goiás, a Suça também acontece em dois momentos: ou durante as folias (caso o dono da casa saiba dançar) ou durante a festa de Nossa Senhora Aparecida.

Desse modo, a Suça se insere nas festas do catolicismo não apenas em Natividade (TO), mas também em outras comunidades que a dançam. Podemos perceber essa relação como fruto das festas no Brasil colonial e da colonização do antigo Estado de Goiás pela mineração de ouro na região, como será tratado no próximo item.

3.2 A SUÇA COMO BATUQUE DE NEGRO

A dança da Suça, também chamada de *súcia*, *sussa*, *sússia*, tem suas origens nos "batuques" afro-brasileiros, heranças da escravidão e da exploração do ouro no estado de Goiás. A presença dessa dança marca as culturas do norte de Goiás e Tocantins[17] e amplia o entendimento das danças brasileiras.

> *Suça é barulho, é alegria, é zoada como a gente fala. É isso que é a Suça, é um batuque de senzala*. (Felisberta, Inventário da Suça, 2011).

Para entender a formação da geografia da Suça na região de Goiás e Tocantins é preciso esclarecer que havia inúmeras fugas dos escravizados durante o período colonial. Karash (1996) reflete sobre diferentes fatores que possibilitaram essa fuga. Para ela, o fato de trabalharem em regiões mineradoras com poucos homens para vigiar, o tipo de terreno que permitia esconderijos naturais; e a questão geográfica de três grandes rios – o Araguaia a oeste, o Tocantins a leste e o Paranã, ligados a inúmeros afluentes, permitiram constantes fugas de escravos e formação de comunidades quilombolas.

> Outros escravos das lavras fugiam para as montanhas e planaltos. Os montes Pireneus, atrás de Meia Ponte (hoje Pirenópolis), a Serra Dourada, perto de Vila Boa, e as chapadas perto de Arraias ofereciam possibilidades sem limites de refúgio. Embora os cerrados tornassem a fuga mais difícil, se os fugitivos alcançassem as matas, galerias e bosques de buritis que margeavam pequenos córregos, poderiam segui-los para escapar à perseguição dos capitães-do-mato. Em outras áreas, existiam ainda matas extensas no século XVIII, especialmente no norte, entre os rios Araguaia e Tocantins, onde os quilombolas eram frequentemente localizados e atacados, principalmente nas florestas densas, montanhas inexploradas, cerrados espinhosos, manguezais infestados por mosquitos, ilhas escondidas, inúmeros rios e muita distância dos Brancos; tinham, enfim, locais onde levantar quilombos e viver em liberdade. (KARASH, 1996, p. 245).

Esse é um elemento importante na compreensão da Suça geograficamente. Situando-se principalmente a leste dos estados de Goiás e Tocantins há uma possível relação dela com o rio Tocantins e a formação tanto de comunidades quilombolas quanto de cidades como Natividade.

Outro elemento importante revelado pela autora sugere que na região de Natividade, São Félix, Arraias e Cavalcante também passa o rio Paranã, que pode ter formado uma rota

[17] Ao longo da pesquisa, foi encontrado um batuque chamado Suça no Vale do Urucuia, na região Noroeste de Minas Gerais, embora não haja bibliografia sobre o assunto.

natural que facilitasse o movimento de escravos em fuga propiciando a formação de quilombos.

A Suça é encontrada hoje nos limites dessas regiões tanto como manifestação urbana, principalmente nas cidades do Tocantins (Arraias, Natividade, São Valério de Natividade, Peixe, Paranã, Conceição do Tocantins) ou como manifestação de comunidades quilombolas em Goiás (Cavalcante, Teresina de Goiás). Importante ressaltar que mesmo enquanto manifestação urbana, a Suça também acontece em comunidades quilombolas do Tocantins como na comunidade Redenção há 20 km da cidade de Natividade também durante a Festa do Divino (MOTA, 2014).

Abaixo segue mapa publicado na obra de Frei Audrin (1963, p. 05) que demonstra as regiões citadas onde ocorre a Suça e os rios que correm na região.

Figura 11 - Imagem da região de Natividade (Audrin, 1963).

Não há grande bibliografia sobre essa dança, entretanto, Carneiro (1961) foi o primeiro a propor uma ancestralidade comum às manifestações desonestas dos negros na época da escravidão. Ele reflete sobre uma origem do que chamou de batuques Congo Angolês e categorizou como Sambas de Umbigada. Carlos Sandroni (2008) também trata do tema:

> Essa etimologia, que encontramos no verbete "samba" da *EMB*, remete mais uma vez ao universo afro-americano: ela faz proceder a palavra do quimbundo "*semba*". A umbigada é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças, como se verá a seguir; sua ocorrência foi registrada inúmeras vezes nas danças dos negros brasileiros. Com o nome de *semba*, foi testemunhada em Angola e no Congo, no século XIX, por viajantes portugueses, e ainda nos anos 1980, Kubik viu o nome e o gesto sendo praticados em Luanda. (SANDRONI, 2008, p. 74).

Paulo Dias (2001) propõe a Suça como integrante desse grupo de batuque:

> Não obstante as especificidades regionais, as manifestações afro-brasileiras de terreiro – o *Jongo* ou *Caxambú* do Vale do Paraíba e ES, o *Batuque* do Oeste Paulista, o *Candombe* mineiro, a *Sussa* goiana, o *Zambê* potiguar, o *Samba-de-aboio* de SE, o *Tambor-de-crioula* maranhense, o *Carimbó* paraense, os diversos *Batuques* do Amapá, entre outros – compartilham de importantes características comuns (algumas delas presentes em outras categorias da música afro-brasileira), além da presença concreta ou sugerida da umbigada citada pelo autor baiano. No plano musical, os tambores feitos em troncos de árvore ocados ou em tanoaria com uma só pele fixada por pregos ou cravos, afinados a fogo, ou a reinterpretação ritmico-timbrística destes em instrumentos de modelo europeu; a afinação da voz pelo tambor; o estilo vocal em que se alternam frases curtas entre solo e coro (*responso curto*), ou em que o coro repete um refrão fixo, enquanto o solista evolui com certa liberdade. No plano literário, o canto improvisado em forma de desafio; a presença de uma linguagem fortemente metafórica; os temas de crônica histórica e social da comunidade. No plano da dança, as formações coreográficas em roda valorizando a performance individual ou de um par ao centro. Muitos dos padrões citados também são observáveis em danças similares da América Latina e do Caribe tais como o Tambor de Yuca cubano ou o Bellé da Martinica, delineando uma continuidade de influências banto-africanas nas Américas Negras. (DIAS, 2001, p. 10 – grifos do autor).

A umbigada citada tanto no texto de Dias (2001) como em Carneiro (1961) também está presente na Suça de Teresina de Goiás, na comunidade kalunga, como aponta Rodrigues (2011, p. 61):

> A dança da Sussa é feita, no geral, por mulheres. Elas giram em seus vestidos coloridos, aproximando e afastando os corpos numa espécie de umbigada. Muitas vezes bebem enquanto dançam. O ritmo da percussão dialoga com o canto e demais instrumentos. As letras normalmente têm duplos sentidos. As mulheres gargalham, gritam e se movimentam numa espécie de transe [...] tanto homens como mulheres podem dançar.

Clênio Rodrigues (2011, p. 16), em seu trabalho *Sussas e curraleiras kalunga: na folia do Divino Pai eterno da cidade de Cavalcante-GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade Engenho II*, traz a Suça como dança que "supostamente representa uma época em

que os negros carregavam água para a senzala" permeada também pelo contexto católico que, muitas vezes, determina as datas em que a Suça acontece nas cidades.

> Algumas rezas que fazem parte da Festa de Santo Antonio de Engenho II são realizadas em ocasiões específicas, como para pedir chuva. Nessas ocasiões, a Sussa tem papel de destaque, pois representa uma forma de devoção e entrega: com sua música e dança expressa uma forma de diálogo com o mundo espiritual. Em outros casos ela pode ser feita para pagar alguma promessa, pedir a cura de doenças ou como agradecimento, como por alguma graça alcançada por intermédio do Santo. (RODRIGUES, 2011, p. 64).

Para Siqueira (2006) a Suça é uma brincadeira autônoma que marcou o cotidiano da cidade em sua história. Entretanto, hoje, em Teresina de Goiás, está associada à folia da Romaria de Nossa Senhora Aparecida, que tem uma estrutura ritualística semelhante à da Festa do Divino em Natividade: é dançada tanto na festa da cidade como durante o pouso da folia.

Na Festa de Santo Antônio no povoado de Engenho II, em Cavalcante, há uma parte mais religiosa em que se reza o terço e cantam-se ladainhas para depois servir o jantar. Canta-se o Bendito na mesa também agradecendo pelo alimento e a Suça ocorre logo em seguida (Rodrigues, 2011). A Suça também é ensinada nas escolas e apresentada no Festival de Culturas Populares, em São Jorge, revelando uma possibilidade de dissociação do contexto católico.

Outra diferença presente nas diferentes "Suças" citadas é que em Natividade não há a umbigada, mas esse não é um fato somente restrito a ela: há regiões em que o Jongo também não possui esse elemento característico. Segundo o INRC (2005), nas regiões do Quilombo de São José da Serra e no Jongo de Guaratinguetá também não há a umbigada.

O canto responsorial se inicia com um *guia* cantando as *toadas* ou um verso, em seguida os outros foliões iniciam contracantos ou respondem os versos. Essa forma de cantar, e também improvisar, marca os diferentes batuques (Suça, Tambor de Crioula e Jongo do Sudeste). O coro é feito em uníssono e responde ocupando o mesmo intervalo de tempo que o verso inicial ocupou. Se a pergunta foi feita em quatro compassos[18], a resposta também será dada dessa forma.

> Uma roda de suça compõe-se de duas fases: primeiro é cantada uma introdução (refrão mais lento), cheio de ô-la-ês e ô-la-ás, destacando a voz, batendo o tambor nos

[18] Compasso é uma forma de dividir em grupos com duração determinada os sons de uma composição musical. Essa divisão se faz com base em pulsos, repousos e acentuações.

> intervalos. Depois, num ritmo mais rápido entoam versos pequenos com as pessoas na roda e no centro os dançarinos fazem movimentos sensuais e de conquista. (ARAÚJO, 2012, p. 01).

Os instrumentos utilizados na Suça do Engenho II são: o violão, a caixa e a bruaca, também podendo ser utilizados a viola caipira, o "tambor onça", o acordeão, a cuíca, e "outro tambor que não tem nome específico e apresenta o bojo abaulado e é fechado na parte oposta da pele" (Rodrigues, 2011, p. 68).

> O "tambor onça" tem esse nome devido ao seu som grave que lembra o rugido de uma onça. Segundo os kalungas, ele representa uma época em que era usado para capturar as onças que circulavam pelas redondezas do quilombo e ameaçavam a paz dos moradores da região. (RODRIGUES, 2011, p. 64).

O batuque da Suça feito pelo grupo Mãe Ana (Natividade) é com três tambores que são confeccionados "como nos tempos da escravidão". Um é feito de madeira, oco, revestido com couro de boi entrançado (roncador, cuíca, guariba ou puxa-tripa), uma cuba de argila/cerâmica pequena com timbre mais agudo (fuxico ou chamego) e uma cuba de argila/cerâmica média com timbre mais grave (caxambu) cujo nome também aparece no Jongo. Ambos são entrançados com o couro de boi. E também há a caixa e os pandeiros. Para tocar, a afinação é no sol ou próximo à fogueira.

Figura 12 - Três tambores utilizados na Suça (2012).

Thaís Teixeira de Siqueira (2006), em seu trabalho *Do tempo da Sussa ao tempo do forró, música, festa e memória entre os Kalunga de Goiás,* descreve que os instrumentos da Suça na comunidade kalunga de Teresina de Goiás são a viola, a caixa e a buraca (caixote de couro com duas alças na parte superior que é tocado por mulheres).

Embora haja diferenças nos instrumentos que poderíamos comparar ao que Sandroni (2008) chama de *transfiguração*, os diferentes relatos sobre a música permitem o entendimento de uma herança afro-brasileira em um sistema rítmico diferente do utilizado na cultura erudita:

> Parece, pois, legítimo supor que elas fazem parte de uma herança musical trazida do Continente Negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente (SANDRONI, 2008, p. 17).

Siqueira (2006) traz a Suça como raiz negra da cultura goiana:

> Notei que a "força" da música nesses estados residia, em grande parte, na sua identidade negra. O samba de roda baiano, o maracatu pernambucano, os tambores de crioula e de mina maranhenses e os vários tambores de Minas Gerais, claramente influenciados por elementos afro-brasileiros, não só marcam uma identidade musical tradicional como influenciam a chamada música popular de novas gerações. Quis investigar as raízes negras da música goiana. (SIQUEIRA, 2006, p. 10).

Ampliando o entendimento de Siqueira (2006) em que a Suça é vista como raiz negra da cultura goiana, proponho que ela seja raiz negra da cultura da região centro-oeste e norte, afirmando a possibilidade de entender o protagonismo dessa manifestação na cultura do Brasil. Há, assim, uma necessidade de olhar a Suça como batuque para que futuros estudos aprofundem seus elementos sociais da cultura negra nessas regiões.

Nesse entendimento, surgem inúmeras questões nesse estudo: Há inúmeras semelhanças e diferenças no contexto dos batuques, quais elementos caracterizam a Suça nas diferentes regiões? E o batuque? Como diversas diferenças encontradas nas manifestações de cada região se unem?

Para tentar responder a essas questões, proponho um estudo sobre o Jongo do Sudeste e o Tambor de Crioula no Maranhão refletindo sobre o que une essas manifestações em suas diferenças e semelhanças.

3.2.1 ENTRE OUTROS BATUQUES

> Os estudos sobre as irmandades negras, suas formas de organização e suas festas, por exemplo, não buscavam mais as "raízes" de antigas práticas sobreviventes na atualidade, nem ficavam perdidos nos debates sobre o caráter acomodatício ou resistente dessas associações. As pesquisas se multiplicaram, buscando explorar os significados dessas instituições em que escravos e libertos podiam ter postos de direção, agir segundo seus interesses, construir laços de solidariedade e defender tradições africanas ou do chamado catolicismo negro. (LARA, 2007, p. 63).

A Suça é um batuque que se insere no contexto da Festa do Divino em Natividade revelando as brechas no contexto católico. Del Priori (1994) aponta que, como havia espaço para essa afirmação, tanto indígenas quanto negros explorados e escravizados criaram brechas de resistência, sobrevivência comum e de interação.

Tanto na Festa da cidade de Natividade quanto na Festa do Divino promovida por Dona Romana, irmã de Felisberta, de que falaremos mais adiante, há uma complexidade de relações entre heranças africanas, católicas, indígenas e dos brancos que se misturam. Os sentidos se alteram a cada interlocutor que é questionado. Para o Padre, deve haver um sentido da festa, para Felisberta há outro, para o prefeito, um terceiro.

A nosso ver, discutir a Suça como uma forma de batuque brasileiro perpassa, primeiramente, por tentar compreender o contexto em que ela acontece, isto é, a folia como uma festa católica. Por outro lado, na tentativa de buscar referências da performance e cultura afro-brasileira, buscamos outras expressões de batuques para compreender essa categoria em que a Suça pode ser inserida.

Há três elementos comuns nesses batuques, segundo Inventário de Registro Nacional de Cultura do Jongo do Sudeste (INRC, 2005). O primeiro elemento diz respeito à presença de percussão de dois ou três tambores de tamanhos e alturas distintas, isto é, mais ou menos graves, mais ou menos agudos. Em alguns casos, há um tambor de fricção no conjunto ("conhecido como puíta" ou "angoma-puíta", termos de origem banto). O segundo elemento consiste no canto responsorial, isto é, um solista entoa a cantiga que é, então, retomada, integralmente, ou em parte, pelo conjunto dos participantes que passam a alternar-se. O solista canta os versos e o coro canta a resposta ou o refrão. É comum o improviso de versos alusivos aos momentos e aos próprios participantes da roda. Há, como terceiro elemento, a sacralização dos tambores, considerados instrumentos de produção de som e também entidades com força mística.

Nesse contexto de aproximação, faz-se necessário destacar que há pouca bibliografia sobre a possível origem do Tambor de Crioula (MA) e da Suça (GO, TO) e os diferentes depoimentos dos mestres apontam caminhos tortuosos de determinação de origens. Nesse trabalho, propomos que a Suça prioritariamente é descendente das nações banto que vieram escravizados para o Brasil assim como o Jongo no Sudeste e o Tambor de Crioula. Por exemplo, o tambor de fricção denominado *ngoma* ou *puíta* no Jongo do Sudeste (origem banto), na Suça de Natividade permanece o mesmo tambor, mas seu nome é *roncadeira*. Arthur Ramos (1937), ao descrever a cuíca brasileira, aproxima o instrumento da *puíta* congo-angolense e dá o mesmo nome que é adotado em Natividade por Lucino, *roncadeira*.

> A *cuíca*, já tão conhecida hoje em quase todo o Brasil, entrando mesmo na constituição de nossos conjuntos orquestrais típicos, é a mesma *puíta* angola-congolense, que toma outros nomes como *roncador, fungador e socador,* no Maranhão e no Pará. (RAMOS, 1937, p. 230).

Outra característica comum aos diferentes batuques foi apresentada por Dias & Monteiro (2010): a manifestação do tambor pertence ao espaço da periferia das cidades (e também de áreas rurais simbolicamente periféricas) que mantêm a marginalidade como herança da escravidão.

> Atualmente, os batuques conservam em grande medida esse caráter de resistência, de um espaço social em que o negro fala para o negro, e a maior parte deles ocorre nas periferias pobres das cidades para onde se deslocaram as populações afro-descendentes no período pós-abolição, sem nenhum tipo de visibilidade ou apoio oficial até bem pouco tempo atrás. (DIAS & MONTEIRO, 2010, p. 361).

Assim, há a necessidade da análise dessa manifestação para além dos elementos artísticos. Deve-se refletir sobre os "batuques" enquanto fenômeno histórico, cultural e sociológico negando a possível perspectiva de coincidência entre essas manifestações serem marginalizadas no nosso contexto cultural brasileiro.

Jongo do Sudeste

O livro *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein* (1990) traz uma perspectiva adotada em diferentes trabalhos acadêmicos sobre o Jongo. Nele é feita uma investigação a partir de documentos históricos produzidos por Stanley Stein ao percorrer o Vale do Paraíba na divisa entre São Paulo e Rio de Janeiro em 1949.

Nessa pesquisa sobre a economia da região, mais especificamente na produção do café, Stanley Stein teve oportunidade de gravar músicas regionais, principalmente Jongos cujas origens se perdiam nos *confins do continente africano.* Valorizado por dar voz aos negros em seu trabalho, o livro possibilita a análise do Jongo em Vassouras enquanto etnografia, diferentemente dos documentos produzidos no Brasil Colonial por europeus que possuíam perspectiva etnocêntrica.

O Jongo, também conhecido como *caxambu* ou *tambu "*é uma dança e um gênero poético-musical característico de comunidades negras das zonas rurais e da periferia de cidades do Sudeste do Brasil" (PACHECO, 2007, p. 16). Segundo o autor, o Jongo originou-se das danças realizadas por escravos nas plantações de café do Vale do Paraíba, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo e também em fazendas de algumas regiões de Minas Gerais e do Espírito Santo.

O Jongo, sobretudo como diversão, também possui sentidos religiosos e faz parte de um amplo grupo de danças afro-brasileiras "que sugerem laços com práticas culturais dos povos banto da África central e meridional, de onde veio a maioria dos escravos que trabalhavam nas fazendas do Sudeste do Brasil" (PACHECO, 2007, p. 16).

Dentro desses elementos comuns percebidos inicialmente por Edison Carneiro e tratados por Pacheco (2007) há a utilização de dois ou mais tambores feitos de tronco escavados de árvores e cobertos em uma das extremidades com couro e afinados com o calor do fogo. Há um estilo de canto com frases curtas e linguagem poética metafórica que deverá ser repetida ou respondida pelo coro. Esse canto inicial é chamado de *ponto*.

> Os jongos ou pontos são cantados em português, mas com frequência apresentam palavras e expressões de origem bantu (por exemplo, *cangoma, mironga, cacunda).* Formados por versos curtos, os pontos são iniciados (*tirados* ou *jogados)* por um dos participantes e respondidos pelo coro por alguns minutos até que um dos presentes ponha a mão sobre os tambores e grite: "machado!" ou "cachoeira!", dando o sinal para que um novo ponto tenha início. No decorrer de uma noite de jongo, os pontos podem desempenhar funções muito diferentes, conforme sejam cantados para animar a dança (*pontos de visaria ou bizarria),* para saudar pessoas ou entidades espirituais (*pontos de louvação),* para transmitir um desafio a outro jongueiro por meio de uma adivinha a ser decifrada (*pontos de demanda, gurumenta ou porfia)* ou para encerrar o jongo (*ponto de despedida).* (PACHECO, 2007, p. 25 – grifos do autor).

Ribeiro (1984, p. 11) também explica sobre o ponto:

> Se o ponto cantado foi uma quadra ou um dístico de saudação, depois de repetido inúmeras vezes, é substituído por outro, de qualquer dos participantes, que vai junto ao tambu e o percute com um toque violento. Solta o ponto, que é ouvido em silêncio,

> para depois ser repetido em gritaria. Se o ponto é de desafio, alternam-se perguntas e respostas. Se, porém, é um enigma, os dançadores o repetem interminavelmente, até que um decifrador chega ao tambu, dá-lhe uma pancada e grita: "Cachoeira!" Todos se calam. Ele canta a resposta e depois tem o direito de lançar novo ponto. E assim vão pela noite adentro, no jongo de roda sem par solista. (RIBEIRO, 1984, p. 11).

Durante a pesquisa no IPHAN em que tive acesso às referências do Inventário Nacional de Registro de Cultura do Jongo do Sudeste pude identificar muitas semelhanças entre algumas letras dos pontos de Jongo e da música da Suça. Essas semelhanças reafirmam a aproximação entre essas manifestações. Uma delas possui a mesma letra e foi cantada por Rosalvo na comunidade de Angra dos Reis, conforme registrado no INRC (2005):

Eu pisei na ponte
A ponte tremeu[19]
Na água tem veneno
Quem bebeu morreu

Segundo Pacheco (2007), o canto do Jongo possui uma linguagem metafórica de tradição coletiva que deve ser *desatado* durante o canto. Pessoas eram substituídas por árvores, pássaros e animais da floresta. Quanto menos palavras e mais obscuro os sentidos, melhor o Jongo, sendo assim utilizado pelos escravos como uma crônica da vida no cativeiro.

No caso da Suça, Felisberta, em entrevista realizada em junho de 2011, também se refere às letras das músicas como crônica em que "a Suça é um batuque onde falava do dia a dia, falava dos senhores interessados na beleza da negra. Eles eram judiados, mas eles eram alegres".

Esse entendimento de crônica da vida no cativeiro é também presente na análise das músicas da Suça e do Tambor de Crioula de diferentes trabalhos como em Siqueira (2006), Ferreti (2002) e nos Inventários de Registros de bens culturais produzidos pelo IPHAN (2005/ 2006).

Para Stein (1990), o momento do canto era uma oportunidade de cultivar o comentário irônico, hábil e cínico da sociedade escravista. Os escravos poderiam expressar seus sentimentos em relação aos seus senhores, já que se utilizavam de palavras de origem africana para disfarçar alusões óbvias em canções de protesto e resistência.

Ribeiro (1984, p. 25) exemplifica o ponto de Jongo e sua resposta para depois explicar o sentido:

[19] Esses dois primeiros versos também são encontrados com frequência no Congado.

Um dia eu ia pra cidade e falei pra patroa:
— Eu vô pra cidade.
Então ela me deu 20 cruzêro e me disse:
— Me compre um má feito.
— Má feito?
— É.
Daí saí pulos caminhos e fui pra cidade. Andei de todos os lados, procurava má feito aqui, má feito ali, mas só encontrava bem feito. Daí eu já tava pensando que vortava sem encontrá má feito. Oiava dum lado, oiava de outro, só bem feito que eu via. Ali pelas cinco hora da tarde eu arresorvi vortá pra casa e nada de má feito, era só bem feito. Mas de repente, achei o má feito. Comprei 20 cruzêro dele e levei pr'ela. Quando cheguei lá, que é que cantei?

Um jogueiro assim desatou o ponto:

Eu sô fio de meu pai
Não sô fio de gafanhoto
Má feito tá arrumado
É um caminho de porco. (Lagoinha, São Paulo)

Explicação: O osso da perna do porco chama-se cambito e é costume, no Vale do Paraíba, cozinhá-lo com feijão ou legumes. O cambito de porco é, pois, apenas o osso. Quando mal tirado, muita carne fica junto ao osso. Por isso cambito de porco é bom quando *má feito.*

Em outra perspectiva de resistência, as autoras Abreu & Mattos (2007) em seu texto *Jongo, registros de uma história* trazem o Jongo como uma bandeira de luta pelo direito à terra e por uma identidade própria. Nesse contexto de organização social, as autoras destacam a participação das próprias comunidades jongueiras no processo de tornar o Jongo um dos primeiros bens culturais registrados como Patrimônio Imaterial Brasileiro.

No Dossiê produzido pelo IPHAN (2005) também é ressaltada a importância dessas comunidades na produção do Inventário para tornar o Jongo do Sudeste Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Juntamente com o Dossiê e a política pública de tornar o Jongo do Sudeste Patrimônio Imaterial Brasileiro há diversos trabalhos no meio acadêmico e em associações como a *Cachuêra*! coordenada por Paulo Dias ou com o *Pontão de cultura jongo/caxambu* da Universidade Federal Fluminense que fomentam a força do Jongo na sociedade. Alguns trabalhos destacam a valorização da poética no Jongo, ou como um processo de resistência cultural, ou manifestação cultural, que carrega a força histórica do Brasil Colonial.

Como uma festa, o Jongo possui relatos atuais de acontecimento nos dias de santos padroeiros, do trabalho, da abolição, da Consciência Negra. Há Jongo no período junino, na festa de Nossa Senhora do Rosário e Santa Rita, em dias de entidades afro-brasileiras, como Iemanjá e Pretos Velhos, bem como aniversários de pessoas importantes da comunidade. De

acordo com o Dossiê do IPHAN (2005), o Jongo também acontece em festejos promovidos pela administração pública, por organizações da sociedade civil e por comunidades vizinhas.

Em Natividade, a Suça acontece durante os festejos do Divino associada a festas católicas, mas também pode ser tocada em eventos oficiais públicos e privados e no ensino nas escolas e para turistas. Já na comunidade *kalunga* de Engenho II, a Suça é tocada durante a Festa de Santo Antônio e na Folia do Divino Pai Eterno (RODRIGUES, 2011). Em Teresina de Goiás, a Suça é dançada durante a Folia de Reis, na Romaria de Nossa Senhora Aparecida e também nas escolas e eventos públicos ou privados (SIQUEIRA, 2006).

Numa perspectiva histórica, para além da festa e do festejo, S.J. Stein (1990, p. 199) traz o Jongo em Vassouras, no século XIX, como canções de trabalho em grupo:

> [As turmas] de escravos geralmente trabalhavam a uma distância em que pudesse escutar o canto d[a] outr[a] e, para ritmar suas enxadas e fazer comentários sobre o mundo limitado em que viviam e trabalhavam – suas próprias fraquezas e as de seus senhores, feitores e capatazes –, o mestre cantor de [uma turma] iniciava o primeiro "verso" de um desafio, um jongo.

Nesse sentido, haveria por meio do Jongo relações sociais independentes do domínio senhorial. Robert Slenes (2007, p. 115) traz a perspectiva de um esforço coletivo durante o trabalho que superava as rivalidades entre os mestres jongueiros.

> Finalmente, a presença de escravos de outras propriedades nessas festas e os convites transmitidos para eles através dos cantos de trabalho cifrados sugerem a existência de um nexo social mais amplo, mantido por uma rede de comunicação em que jongos e jongueiros desempenhavam um papel significativo.

Desse modo há registros do Jongo como comunicação escrava e manifestação de relações de poder. Não apenas como uma dança, o Jongo possui sentidos históricos de organização de uma comunidade regional. Em dados atuais do Inventário Nacional de Referências Culturais do Iphan (2005) há registro de Pontos de Jongos voltados para o escândalo político ligado a compra de votos no parlamento, conhecido como mensalão, por exemplo.

Há características no Jongo, caxambu ou tambor que se assemelham na região sudeste e, segundo o Iphan (2005), formam uma identidade própria:

> Caxambu, jongo, tambor são criações originais das populações negras do Sudeste. Elas apresentam traços comuns quanto aos modos de atuação e significados, que fundamentaram a decisão de registrá-las como uma forma de expressão una: a) a formação dos participantes numa roda animada por, pelo menos, dois tambores de

> tamanhos diferentes; b) os solos coreográficos de indivíduos ou de casais, geralmente no centro da roda; c) as várias formas de alternância entre um solista (homem ou mulher) que puxa o ponto e o coro dos dançarinos que o repete, na íntegra ou parcialmente, ou que canta um estribilho; d) os pontos, geralmente improvisados, que constituem enigmas a serem decifrados por outros solistas; e) as narrativas sobre os efeitos extraordinários produzidos por pontos não decifrados ou pelo poder que emana do jongo; f) as reverências aos ancestrais jongueiros e, algumas vezes, aos tambores com eles identificados. (IPHAN, 2005, p. 33).

No Jongo, segundo o Inventário, os tambores e seus percussionistas ficam próximos à roda ou fazem parte dela, tocando os instrumentos em pé ou sentados, dependendo do tipo do instrumento ou do espaço. Em poucos casos, como no Jongo da Lagoinha, Cunha, Bananal, os percussionistas ficam no centro da roda. Já a roda pode girar no sentido anti-horário ou ficar parada.

Na roda de Suça em Natividade, durante o Giro do Mastro, os tocadores do grupo Mãe Ana fazem parte da roda tocando os três tambores sentados no chão ou sobre a *roncadeira.* Durante o Pouso das folias, os tocadores tocam a caixa, a viola e os pandeiros em pé e espalhados na roda enquanto as pessoas dançam ao centro.

Os movimentos da dança são variáveis tanto na Suça quanto no Jongo. No Jongo da Serrinha, por exemplo, os dançarinos movem-se em círculos até que dois deles vão solar no centro da roda. Isso acontece até um novo integrante se aproximar de um deles e o substituir com movimentos graciosos. Assim, com entradas e saídas coordenadas por eles mesmos, sucedem-se a substituição dos dançarinos ao centro. Há um passo denominado *tabeoá* em que o "dançarino pisa o chão com o calcanhar do pé direito, em seguida repousa toda a planta do pé no chão, exatamente no tempo forte do compasso; com este apoio dá um pequeno impulso para prosseguir." (GANDRA, 1995, p. 68).

Há um elemento na dança do Jongo que se repete em algumas comunidades do Sudeste, a umbigada:

> A umbigada é um gesto coreográfico em que dois dançarinos se aproximam e, erguendo os braços e inclinando o torso para trás, encostam ou quase encostam seus umbigos. Ela ocorre ao longo da exibição do par de solistas, quando da troca de par ou nas entradas e saídas da roda. Esse elemento coreográfico, de provável origem no Congo, liga o jongo à grande família das danças de umbigada propostas por Edison Carneiro (1982). (IPHAN, 2005, p. 35).

O Iphan (2005) destaca que há comunidades em que não há a umbigada. Os participantes dançam na roda sem sair do lugar, cantando e batendo palmas. Os solistas se alternam no centro da roda de maneira espontânea em contínuo ir e vir em aproximações e

afastamentos coordenados pelos próprios solistas. No Quilombo de São José da Serra e no Jongo de Guaratinguetá os solistas se defrontam ao se aproximar do centro.

Como já dito anteriormente, na Suça de Natividade não há a umbigada como elemento coreográfico, porém há relatos da umbigada em outras comunidades que dançam a Suça como em Teresina de Goiás e Cavalcanti-GO.

Em alguns lugares há o improviso no ponto como desafio ao jongueiro que puxa, porém também há lugares onde a improvisação do ponto deixou de ser praticada e, segundo o Iphan (2005), consolidou-se um repertório de cantigas que alguns grupos cantam habitualmente.

As músicas da Suça em Natividade foram registradas em CD e no Inventário produzido pelo governo do Tocantins em 2012. Durante a performance, há momentos também em que os tocadores improvisam e fazem brincadeiras com os participantes, público e dançadeiras. Ao final do Giro do Mastro, momento em que a roda de Suça deve acabar, foi cantado:

Imperador, Imperador,
A bandeira do Mastro levantou.
Ave Maria, Ave Maria,
O corpo de Cristo é nosso guia.

No início da roda, há o canto de licença que varia de acordo com a ocasião.

Em nome do Pai, em nome do Filho,
Me dê licença Meu Deus
Pra cantar nossa cultura
Primeiro nós fala em Deus.

No Jongo do Sudeste há uma saudação inicial que é compreendida como *pedir licença* e há também pontos para encerrar a dança ou *ponto de despedida.* Há diferentes ritos relatados nesses dois momentos nas diferentes comunidades. E, principalmente, há ritos endereçados aos tambores, executados antes do Jongo começar. E eles são dedicados a entidades dos Pretos Velhos e cativos falecidos como ações destinadas a "firmar" a entidade a fim de que não sejam chamados para a incorporação.

As fronteiras entre o Jongo e a umbanda são relacionadas diretamente pela própria filiação religiosa dos jongueiros. De acordo com o Iphan (2005, p. 39), para Maria de Lourdes B. Ribeiro o Jongo seria "uma arte operatória da magia" e nos trabalhos de pesquisa há

diversos depoimentos que aproximam a magia espiritual ou ancestral dos tambores. Seguem dois depoimentos que coadunam com essa ideia:

> *Eles amarram o tambu*[20]*, amarram o som do tambu. Existe isso. Amarrando o som do tambu, então todas as pessoas que estão participando da dança, quando saem* [...] *ficam passando mal, doentes... É por isso que a chefe* [do tambu] *é umbandista, uma pessoa que mexe com o trabalho e entende de espiritismo.* [...] *Então se acontecer um fato desse, ele sabe desfazer aquilo.* [...] *Por isso, quando a gente sai com o tambu, tem que pedir autorização para minha mãe porque já vai com segurança. Ninguém pega tambu e sai batendo por aí porque* [...] *"tem mironga". Mironga é o segredo*. (MESTRE DARCY DO JONGO *Apud* IPHAN, 2005, p. 40).

> [...] *os antigos jongueiros faziam nascer bananeiras que após serem germinadas davam frutos como por encantamento. Era espetada uma faca no caule dessa bananeira, de onde jorrava vinho, segundo a história. São fatos que eu não vi e minha mãe também não viu, então eu chamo de lenda. Mas a gente continua a respeitar muito essa dança devido a ser uma das mais profundas manifestações da cultura negra do Brasil. É uma dança em que todos participam. Pertence à linha dos Pretos Velhos. Para a gente cantar, tem que benzer estes tambores que são como semideuses.* (TONINHO CANECÃO *Apud* IPHAN, 2005, p. 40).

Paulo Dias (2003, p. 04) define os jongueiros como *feiticeiros das palavras*, herdeiros das tradições dos bantos. Eles proferem palavras que, juntamente com o ritmo dos tambores, põem em movimento forças latentes do mundo espiritual com "o uso constante de provérbios e metáforas – que representam a palavra dos ancestrais – assim como os desafios em que se lançam enigmas, como foi registrado entre os povos bantos Tonga e N´gola".

Os tambores com tronco oco são heranças centenárias da comunidade negra. Eles são feitos com couro que estica com o calor, promovendo diferentes afinações. Por isso são colocados próximos à fogueira. Há percussionistas que durante o processo de aquecimento umedecem o couro com cachaça até atingir a afinação desejada.

Segundo (IPHAN, 2005, p. 43) há outros tipos de tambores utilizados: o que possui o seu couro preso por um sistema de cordas fixas a um anel de metal que abraça o corpo do tambor e sendo afinado mediante a pressão exercida por "cunhas*"* de madeira; e também o tambor de fabricação industrial com um sistema de canoas e parafusos.

Segundo Edir Gandra, em seu livro *Jongo da Serrinha* (1995), os tambores têm estrita ligação com a magia uma vez que são considerados, também, como elementos de comunicação dos vivos com as almas dos mortos.

---

[20] Nome do tambor maior que também pode ser chamado de *caxambu.* Segundo o Iphan (2005) geralmente o tambu tem a função de *solista*. Nele não é executado somente um ostinato de base, como no *candongueiro* ou nos demais tambores, mas também variações.

> [o jongo] *tinha um aspecto místico, mas tinha também aquela coisa de folguedo popular, que é chamado de visaria. Só que os antigos jongueiros eram antigos feiticeiros e, através desse poder místico que cada um tinha, o jongo também tinha essa mazela de um implicar com o outro. Desde o canto, cada jongueiro, sempre queria ser mais do que o outro, daí nasciam os duelos em forma de canto. Às vezes eles se enfeitiçavam, por isso as crianças eram proibidas de participar.* (MESTRE DARCY, *Apud* SIMONARD, 2005, p. 17).

Para Simonard (2005) a magia se caracteriza como uma forma de controle social, de reafirmação de códigos normativos e condutas valorizadas pelo grupo. Entretanto, para Dona Eva*: "magia é o poder de gerar uma grande energia que envolve as pessoas".* (GANDRA, 1995, p. 38).

> No que diz respeito aos jongos, as fontes centro-africanas indicam muito sobre suas origens e prováveis ligações à religião escrava, em especial ao complexo de crenças em torno dos espíritos territoriais e ancestrais, do fogo sagrado e dos cultos de aflição. (SLENES, 2007, p. 124).

Esse trecho retirado do texto *Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros na senzala centro-africana*, de Robert Slenes, faz parte do livro *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*, de 2007 e traz a análise "do vocabulário e dos versos dos Jongos com o intuito de identificar metáforas e pressupostos cosmológicos oriundos da África Central" (p. 128).

O Jongo por suas palavras e metáforas de tradição dos *kongos* teria, para Slenes (2007), a capacidade de *encante* e *amarra* do jongueiro que não consegue *desatar* os pontos de seu oponente. A magia do Jongo estaria no mestre jongueiro, em suas palavras que impõem seu poder ao tocador de tambor.

> O mestre jongueiro reina supremo porque impõe seu poder sobre o tocador de tambor [...]. Em suma, o tambor é um canal poderoso para o Outro Mundo, mas o Jongueiro *cumba* é quem comanda a ação e é responsável, no final, pela realização dessa comunicação através do instrumento. (SLENES, 2007, p. 150).

No texto há uma riqueza de detalhes incríveis na análise das palavras e suas origens. Nisso, após um destrinchar etimológico africanista, o autor traz os sentidos dos jongueiros a *guardiões dos tambores* e futuro integrantes da *macota* (anciões) como sábios cavadores (*nkumbi)* para o Outro Mundo nos *cultos de aflição, tambores de aflição.*

O autor conclui, a partir da análise dos pontos cantados nas gravações de J. S. Stein realizadas em 1949, que havia no Jongo uma resistência e uma liderança escrava em sentido

religioso e que as palavras utilizadas remetiam a tradição *kumba* ou *makumba* presente em diferentes regiões habitadas pelos escravos de origem banto. Assim, não haveria separação do universo religioso africano banto para o toque, canto ou dança no Jongo.

Algo semelhante foi percebido na pesquisa de campo sobre a Suça. Há na região de Natividade um universo africano que não dissocia a religião marcada por raízes ancestrais que se traduzem também na música e no toque dos tambores.

Tambor de Crioula Do Maranhão

> Uns conta que o tambor-de-crioula foi inventado pelos pretos e escravos que fugiram pro mato, que cortaram pau ocado e fizeram tambor para eles se divertir no mato no tempo da escravidão. Era preto fugido que fazia. Mas outros diz que tem origem africana, e eu fiquei aí aéreo nesse meio, contanto que eu não posso dizer assim positivamente. Eu sei que é festa de preto, é. Isso eu afirmo, que tambor só é bom quando tá a pretalhada todinha. É sério, branco se entrosa lá pelo meio, mas nunca é bom. [...] alguns caboclo se entrosam, mas quem sabe fazer a festa mesmo é o diabo do preto. É a classe mais forte que existe no mundo. Chega quando a gente pega [o tambor para bater], tem sujeito que vai a briga para não dar – quer bater sozinho. (LEONARDO MARTINS *Apud* IPHAN, 2006, p. 48).

O Dossiê chamado de *Tambores da Ilha* foi organizado com textos de diferentes autores em perspectivas distintas sobre o Tambor de Crioula do Maranhão e o Tambor de Mina. Cristiane de Fátima Silva Mota escreve no Dossiê sobre as ligações que há entre o Tambor de Crioula e outras manifestações.

Inicialmente, afirma a autora, o Tambor de Crioula tinha a função de brincadeira e acompanhava outras manifestações, encerrando os festejos. Ela propõe que hoje ele possui maior independência, autonomia: "Em alguns grupos, especialmente os mais antigos, a roda do Tambor de Crioula começou com o festejo do Bumba meu Boi, no qual este era dançado e tocado pelos próprios participantes". (IPHAN, 2006, p. 86).

> Em particular, o Tambor de Crioula apresenta certas características que o associam ao gênero samba, aproximando se, por exemplo, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, do Jongo, praticado na região Sudeste, e mesmo de modalidades do Samba Carioca: o partido alto, o samba de breque e o samba-canção – aspecto, de resto, já identificado pela bibliografia sobre o assunto, ao cunhar o termo "família do samba". Nesse sentido, podem-se constatar os seguintes traços convergentes e comuns: a polirritmia dos tambores, a síncopa (frase rítmica característica do samba), principais movimentos coreográficos e a umbigada. (IPHAN, 2006, p. 23).

No Dossiê do Iphan, produzido em 2006, é possível entender a dimensão atual de diferentes grupos do Tambor de Crioula. São 61 grupos cadastrados, segundo o Dossiê, que afirmam essa cultura autônoma, esse lugar de resistência e o protagonismo negro.

Na Suça não há menção nos trabalhos acadêmicos a grupos institucionalizados, somente em Natividade pude conhecer o grupo Mãe Ana que tem origem e sentido semelhante aos grupos retratados no Dossiê do Iphan de 2006. Nos dois casos, há a institucionalização do grupo para se inserir dentro do contexto das políticas culturais brasileiras como uma manifestação negra que remete aos tempos ancestrais.

Valdenira Barros, por meio de entrevistas, recria os sentidos do tambor por sua potencialidade negra em sua dimensão sagrada e ancestral. Nisso, traz uma frase de Seu Leôncio Baca "o tambor tem mistério, mistério invisível" (IPHAN, 2006, p. 40).

> Eu vou buscar esses tambores no Interior. Eu entro no mangue pra pegar esses instrumentos; não é chegar e pegar um pedaço de madeira e botar um couro e tocar, não! É todo um processo. A gente tira a madeira por toque. Eu entro no mangue, dou um toque na madeira e sei quando ela tá no ponto pra fazer o tambor; a gente sabe quando ela não tá. (Marcelo Silva, Tambor Pungar da Ilha *apud* IPHAN, 2006).

Quando um tambor vai começar a ser utilizado ele será batizado e deverá repetir o ritual todos os anos, renovando os votos com o santo, com a promessa ou com o motivo de origem da brincadeira. O *batismo* consiste na comunicação com o mundo do sagrado por meio de uma rezadeira ou rezador, que é legitimado a fazer essa comunicação.

> Ladainhas são cantadas, orações e pedidos são anunciados. É "salva do santo". O santo deve estar presente, em especial, nos casos de promessa. Ao término das ladainhas, aciona-se a "voz" dos tambores, o santo "sai" do altar e vai "dançar" com os coreiros e coreiras. Santo e brincantes parecem pertencer ao mesmo mundo. Depois que todos dançam e o cumprimentam, o santo volta para o altar, e "fica lá assistindo a festa", como dizem. (IPHAN, 2006, p. 99).

Nos depoimentos dos sujeitos do Tambor de Crioula, descritos no INRC (2006), é possível perceber uma relação mítica entre o tambor e o santo ou entidade. Os sentidos do Tambor extravasam o instrumento, ele é sujeito de ligação entre as dimensões da fé. Há uma apropriação do contexto católico (devoção a santos) que se mescla com suas raízes africanas. O Tambor existe e se apropriou dos diferentes contextos em que se inseriu ao longo dos anos, ele é protagonista da sua história.

> O significado dos tambores está para além da materialidade. Eles carregam um conteúdo simbólico que transportam os brincantes ao mundo de Deus, dos Santos e da

> crença. “Se tem o nome de Deus tem tudo, porque Deus tá acima de todas as coisas. A gente batiza cada um dos instrumentos, dá nome a cada um dos tambores”, descreve Pai Euclides, Tambor de Taboca Venerador de São Benedito e Tambor de Crioula Abanijé-um. (IPHAN, 2006, p. 99).

O conjunto de tambores é chamado de *parelha* e são três: o tambor grande ou *rufador*, o *meião* ou *socador* e o *crivador* ou *pererenga*. Os tambores podem receber nomes associados ao guardião da *parelha*, líder da brincadeira, por exemplo: Tambor de Leôncio, Tambor de Apolônio. Algumas vezes fazem homenagens aos santos padroeiros como São Benedito ou segue a localização da sede do tambor como Correio de São Benedito (a sede fica próxima à agência dos Correios).

> Trazendo uma marcha solitária, o meião inicia os toques com seu ritmo marcado. Seguido do som agudo ou “repicado” do crivador. Por último, o tambor grande se apresenta “rufando” a liberdade e o improviso. Coreiros e tambores parecem um só. (IPHAN, 2006, p. 92).

O Tambor de Crioula também pode ser tocado com a matraca que consiste num par de pequenos pedaços de madeira que são batidos no corpo do tambor grande. O *meião* é a marcação e o *crivador* dá o contratempo, a *punga,* do ponto de vista musical, é uma variação rítmica que permite a *umbigada* e é feita pelo tambor grande. Em alguns grupos o conjunto dos tambores é chamado de *terno* em vez de *parelha* e, por exemplo, faz-se um *terno* da santa em homenagem ao festejo de Nossa Senhora da Conceição.

> O modo de tocar varia. Como ocorre no Bumba Boi, no Tambor de Crioula também é possível estabelecer sotaques/ritmos diferenciados, bem como toadas “alvoraçadas”, “corridas”, e “lentas”, cadenciadas. (IPHAN, 2006, p. 92).

As *toadas* são as canções de versos curtos e acompanhadas por um coro de resposta. O *coreiro*, de preferência o mais velho, inicia e finaliza os toques com um apito. Há o improviso que promove o tom de brincadeira da roda durante a festa, os tocadores/cantadores exaurem suas habilidades rítmicas e musicais buscando as melhores rimas sem sair do ritmo dos tambores.

> Compositor de toadas tanto de bumba boi, como de tambor, Sr. Antoninho, Tambor Milagre de São Benedito, explica que há uma mistura entre os fatos atuais, as “toadas novas”, e as toadas sobejamente cantadas, as “toadas mortas”. As primeiras falam do dono do tambor, da política cultural e eventos recentes, cujo compasso é mais acelerado. As “mortas” correspondem às cantigas tradicionais, com sonoridade mais lenta; são as toadas amplamente conhecidas entre os brincantes. (IPHAN, 2006, p. 103).

Há disputas internas entre os grupos que podem ter como critério rimas mais criativas, *coreiras* mais entusiasmadas ou as *toadas* mais animadas/festejadas e rimadas. Em alguns relatos feitos aos pesquisadores do Iphan, alguns membros de grupos afirmam que houve na Praça Deodoro, no centro da cidade, concursos de Tambor de Crioula entre os grupos. Eles chegavam a chamar de "praça de guerra" em que, durante o canto, reverenciavam a qualidade de seu grupo e provocavam os outros concorrentes que respondiam também em forma de rimas.

Renata dos Reis Cordeiro, pesquisadora do Iphan, escreve sobre os Lugares em que acontece o tambor. Para ela, "passado e presente se anulam como uma temporalidade cronológica e criam-se territórios de um modo vivo de expressão" (IPHAN, 2006, p. 56). Há nos tambores significações culturais que configuram um espaço de definição complexa como as casas dos brincantes, o santo, o espetáculo, o centro e a periferia.

A casa é onde configuram-se as sedes[21] dos Tambores de Crioula. Ela rege as relações de mando/obediência, protetor/protegido, mestre/aprendiz em que o dono da casa é o dono do grupo cuidando do grupo. Além do espaço da casa há o espaço do santo destacado pela autora, São Benedito (o santo negro) ocupa lugar de patrono que faz a ligação com o mundo dos brancos e os protege.

> A gente vai negociar, vai na casa de um santeiro, numa casa que vende imagem, a gente nunca diz que vai comprar um santo, a gente vai trocar ele pelo dinheiro. Isso aí é uma coisa que tem um mistério, eu já encontrei da era dos meus pais, meus avós, que não se comprava santo. Aí nego pensa que trocar o santo é um pelo outro. Não, não é um pelo outro. É trocar o santo pelo dinheiro, quer dizer que o santo, no momento, tá valendo mais que o dinheiro. Antônio Pacheco, Tambor Milagre de São Benedito. (IPHAN, 2006, p. 61).

Há outros santos, como os católicos, e entidades de cultura afro (sobretudo do Tambor de Mina). Ela também traz o espaço da periferia enquanto espaço onde o negro é agente cultural detentor de técnicas artísticas marginalizadas.

> No caso do tambor, estar na periferia implica na preferência em dizer que a casa é pequena em relação ao tamanho do grupo de tambor, que a última festa bateu o recorde em quilogramas de carne oferecidos e em público presente; que a vizinhança acompanhava o grupo do bairro nos circuitos de Carnaval e São João, que planejavam fazer um CD e um DVD, que queriam divulgar o grupo na internet, que o valor dos cachês é irrisório, que os grupos mereciam bem mais. (IPHAN, 2006, p. 71).

[21] O termo "sede" começou a ser utilizado como nomenclatura de pessoa jurídica a partir da obrigatoriedade de registro dos grupos.

São Benedito é considerado o santo padroeiro do Tambor de Crioula, sendo reverenciado com devoção e pagamento de promessas. Segundo Vieira Filho (1977, p. 49) o culto de São Benedito é muito difundido no Maranhão, sobretudo porque foi identificado pelos negros como santo negro protetor. Benedito era um eremita siciliano.

> *Meu São Benedito,*
> *Meu santo de preto,*
> *Que bebe cachaça*
> *E ronca no peito.* (IPHAN, 2006, p. 27).

> *Meu São Benedito*
> *Vosso manto cheira,*
> *Cheira cravo e rosa*
> *Flor de laranjeira.*
> (trecho do Bendito de
> São Benedito, IPHAN, 2006, p. 32).

Em Natividade, há relatos de que, na época da escravidão, havia uma irmandade de negros chamada Irmandade de São Benedito em que os negros resistiam e se organizavam para fugas em direção ao Morro de Natividade.

A dança do Tambor de Crioula é feita pelas *coreiras*. Com o apito inicial e o toque do tambor uma delas entra na roda, reverencia os tambores e movimenta-se convidando as outras a dançar.

> (...)
> *Coreiro, Coreiro, Coreiro.*
> *Me dá meu cordão de ouro.*
> *Coreiro, Coreiro, Coreiro.*
> *Me dá meu cordão de ouro.*
> *Esse é meu, eu não dou.*
> *Herança que meu pai me deixou.*
> *Esse é meu, eu não dou.*
> *Herança que meu pai deixou.*
> (César Roberto da Purificação Viana, líder do Bambu de Crioula, INRC, IPHAN, 2006).

A entrada e saída de uma *coreira* da roda acontecem pela *punga*, que consiste numa umbigada no ritmo do tambor assim como no Jongo do Sudeste e na Suça. De acordo com o Dossiê produzido pelo Iphan (2006), quando todos os tambores param abruptamente enquanto a *coreira* está dançando, ela fica "emprenhada", engravidou na roda de tambor e assim há provocações, brincadeiras e risos dos participantes e no público.

O Dossiê apresenta duas explicações para os homens não dançarem remetendo-se a memórias dos brincantes. Uma consiste na violência e outra em estratégias para a

religiosidade negra. Os homens *pungavam* com os joelhos (semelhantes ao descrito no Jongo do Sudeste) com o objetivo de derrubar o outro coreiro e esse jogo incitava a violência; a outra teoria baseia-se na memória de Cícero Ribeiro, do Tambor Senhor de Ravárdiere, que relata que:

> Para viabilizar a continuidade dos seus cultos, os negros começaram a fazer rodas de tambor utilizando como atrativo as crioulas-escravas mais jovens e mais bonitas. Por trás disso, eram realizados os cultos religiosos nos fundos do mesmo local. Assim, na porta das senzalas a brincadeira chamada "tambor das crioulas" ocorria, e os cultos religiosos permaneciam em segredo. Daí se explicaria a ausência da figura do homem como dançante do tambor. (IPHAN, 2006, p. 113).

Na Suça de Natividade e em Teresina de Goiás (SIQUEIRA, 2006) as mulheres que dançam são chamadas de *dançadeiras* e, no caso de Natividade, não possui uma ordem para entrar na roda. Já em Teresina de Goiás as mulheres mais velhas fazem referência a uma "Suça mais antiga" como uma dança mais "ordenada" em que mulheres dançam ao centro e trocam seus lugares periodicamente num movimento coreográfico. Outra importante característica da dança da Suça trazida pela autora é a dança com a garrafa na cabeça remetendo-se também à época da escravidão. Em Natividade pudemos observar as mulheres dançando com a garrafa na cabeça como demonstração de habilidade e como uma brincadeira, inclusive homens se propõem a imitar a movimentação das mulheres em momentos de descontração. Homens e mulheres dançam com movimentos diferentes e poucas vezes tive a oportunidade de ver uma mulher tocando algum instrumento, como foi o caso de Dona Altina tocando tambor na abertura do Mastro em 2011. Siqueira (2006) traz a Suça como um equilíbrio entre os homens e mulheres, já que elas possuem um instrumento próprio para tocarem chamado de *buraca* e músicas que são do repertório feminino.

Sérgio Figueiredo Ferretti, em seu ensaio *Tambor de Crioula, festa de preto* (1979), aponta dois diferentes tambores em São Luís: Tambor de Crioula e Tambor de Mina. O Tambor de Mina é a denominação das casas de culto ou formas de culto de origem africana, que em outros lugares é chamado de Candomblé, Macumba, Xangô etc. Segundo o autor, ambos os tambores são de origem escrava e foram levados para o Maranhão de 1750 a 1850.

Mestre Felipe, mestre de Tambor de Crioula, reconhece na cor da pele os saberes da tradição afirmando a possibilidade de afirmação social pelo tambor e remete a devoção do batuque a São Benedito.

> Quem gosta de Tambô de Crioula são as pessoas de cor negra. Pessoas de cor cabocla podem até batê, mas são poucos e não se dedica. Em S. Luís, caboclo que bate tambô

> é gentinha (branco de nível social baixo). Preto de categoria não aguenta batê todos os dia. Preto doutô aprecia, gosta, mas não toca, pois tem outro meio de vida, de se mostrá pro lado mais alto. Tambô de Crioula foi começado por preto desde o santo que nóis festeja. Se aparecesse um branco que tocasse bem tambô eu adotaria (no grupo) porque é mais uma influência por causa da cor que é de um grau mais elevado... (SEU FELIPE *Apud* FERRETTI, 1979, p. 90).

Para ele, o Tambor de Crioula pode ser pensado como um ritual que se inclui entre os momentos de divertimento do grupo "numa zona ambígua nos limites entre o sagrado e o profano". (FERRETTI, 1979, p. 84). Já o Tambor de Mina possui sentidos mais sagrados e de ritual afro-brasileiro.

José Domingos dos Santos Alves, em entrevista para o INRC (2006), afirma que o Tambor de Mina é um "dom da natureza" em que as pessoas já nascem com a estrela, pra quem é médium com uma missão de vida e tem que *pôr* o tambor, senão começa uma série de quedas e dificuldades.

> *A minha missão mesmo é a Mina.*
> *[...] Eu toco. Eu sou pai de santo. Eu faço os meus festejos.*
> *[...] É uma nação que todos. Uma puxa outra. O cacuriá. O toque do Divino, o Bumba-meu-boi, o tambor de crioula são tudo nação que pertence à África. Tudo são encantaria. O Boi você vê não é nada, mas tem um segredo imenso.*
> *[...] Tem, porque ele é muito chegado a encantaria. Então todas essas nação são chegada a encantaria. É que elas podem ter uma coligação com uma casa dessas. Porque vem puxando. Como diz, uma nação puxa outra. Então, foi o que eu fiz. Através do meu terreiro de Mina. Através da minha religião espírita, da minha Mina, da minha umbanda, lá como queiram dizer, né? Aí, eu puxei o tambor de crioula. Quer dizer, liguei a Mina*.

A palavra missão torna-se muito importante nesse contexto também em Natividade. Há para Dona Romana a missão de "carregar pedra" dada por espíritos. Ela, desde o final da década de 70, vem trabalhando no que chama de "fundamento" e, assim, construiu diferentes obras como esculturas, desenhos e artesanatos. Felisberta afirma ter a missão de dar continuidade à Suça. Em seus diferentes contextos, ambas possuem a noção de responsabilidade de serem atores sociais do seu tempo permeadas por suas crenças afro-brasileiras.

O nome do grupo Mãe Ana remete a uma negra que foi escravizada e libertada por seus senhores e, herdando a riqueza deles, ajudava todas as pessoas que necessitavam. No contexto dessa história, há em sua morte o mistério do assassinato e, principalmente, a crença que, por ela ser xamã (praticante do xamanismo), não houve nenhum processo de deterioração

do corpo após sua morte. Há assim, na atribuição do nome ao grupo de Suça, o sincretismo religioso presente tanto no Jongo do Sudeste como no Tambor de Crioula.

Há uma relação intrínseca de religiosidade com a manifestação e a visão de mundo desses sujeitos dos tambores também no Maranhão. Há muitos grupos com diferentes propostas enquanto grupo de Tambor de Crioula, entretanto, a maioria deles carrega a *encantaria,* o *mistério* do tambor para além do sentido da própria dança. Nesse contexto corporal da manifestação do Tambor de Mina é possível, segundo o INRC, presenciar o transe.

> O transe é um dos mistérios da linguagem do tambor. Nele, os corpos somam matéria e espírito duplicados em entidades que particularizam uma essência divina que vem de outros tempos e lugares. No transe os corpos têm um "dono", um "guia" que transforma os indivíduos em algo pertencente ao mundo dos espíritos, expressando uma personalidade através do domínio do corpo. Uma vez incorporado, a pessoa ultrapassa a fronteira do mundo dos homens e encontra o mundo dos encantados. Isso surge sem mais assombros no meio do tambor, pois este é dos santos, das entidades. (IPHAN, 2006, p. 50).

O transe é citado no Jongo do Sudeste (INRC, 2005) como possível de acontecer, entretanto, é visto como um descuido já que a proposta inicial não remete à incorporação.

Essa encantaria proporciona o entendimento do tambor como manifestação que se integra também ao cotidiano religioso desses sujeitos. Há nele uma ligação direta com a ancestralidade/visão de mundo.

> **Então esse tambor não acaba, vai ter continuidade?**
> Vai ter porque tem mistério invisível e imaterial, a Sra. conhece essa palavra? Material e Invisível. Material é o povo e Invisível é mistério. O meu tambor aqui tem dono, tem um preto velho. Ontem ele (eu to dizendo pra você), ontem aqui irradiou, o preto velho, pois ele vem olhar. (JOSÉ DOMINGOS DOS SANTOS *Apud* IPHAN, 2006, p. 78).

Numa análise breve, as políticas de cadastro (municipais, estaduais e nacionais) e suas estratégias dão visibilidade a essas diferentes manifestações. Os sujeitos que a realizam, entretanto, enquanto detentores desse saber, são os que poderão manter a tradição. Carregando essa herança de uma visão do mundo originária da África, os tambores irão existir enquanto fizerem sentido para eles, mesmo que nas periferias.

Nesses dois batuques apresentados há uma relação intrínseca do tambor com a visão de mundo desses sujeitos e suas manifestações. Há nas manifestações do Jongo do Sudeste e

do Tambor de Crioula no Maranhão a herança dos negros escravizados que tinham como memória a África em diferentes regiões.

Como pudemos observar, a Suça, na qualidade de batuque de matriz cultural prioritariamente banto, assemelha-se a características do Jongo e do Tambor de Crioula, como por exemplo, a brincadeira, o jogo, a roda, a dança, a umbigada, o contexto católico e circunstâncias históricas e sociais, mas, principalmente, o entendimento do tambor como encantaria para reviver os tempos dos ancestrais e uma cultura própria que marca aquele lugar e comunidade.

IV

QUARTO CAPÍTULO

POR DENTRO E AO REDOR DA SUÇA

Figura 13 - Dona Altina e Sr. Domingos com os tambores de argila (Foto: Simone Araújo, 2007).

OS SUCEIROS DE NATIVIDADE

> *E a dança ancestral representa o manancial de historicidade que irriga a construção de uma identidade afrobrasileira. No terreiro onde dançaram seus avós, o negro é agente de sua história e senhor de uma cultura própria e peculiar.*
> (DIAS, 2011, p. 25)

Ao longo desse trabalho citamos algumas figuras responsáveis por fazer a Suça acontecer na cidade de Natividade, compreendendo que é fundamental destacar a importância dessas pessoas no cenário cultural da cidade, e mais do que isso, como mestres e guardiões dos saberes. Com intenção de fazer jus a tentativa anunciada, na introdução deste trabalho, de realizar uma análise que tratasse os descendentes de escravizados de Natividade (TO) como sujeitos históricos da dança brasileira, endossamos que as performances culturais são providas e materializadas por sujeitos que dão os contornos das singularidades das culturas, sendo agentes, agenciadores e agenciados das transformações de determinado contexto histórico-social.

O corpo como sujeito da cultura. A ancestralidade como sentido que reitera a origem africana. O corpo na relação direta com a ancestralidade resulta em corpos munidos de identidade. São pessoas, "corpos-história" (MARQUES, 2008) que fazem da Suça a Suça.

Em Natividade, a Suça é realizada principalmente pelo grupo Mãe Ana. No entanto antes de chegar à cidade e vivenciar o batuque, rumores de uma senhora chamada de Mãe Romana já compunham o meu imaginário sobre a cidade. Desta forma, antes de apresentar o grupo, parece-me inevitável apresentar D. Romana. Irmã mais velha de Felisberta, é uma mulher enigmática que se define como alguém que nasceu com a missão de "carregar pedras". O universo de Dona Romana foi vivenciado em visitas feitas a sua casa, na Jacubinha, na festa e em outras ocasiões. O encontro com ela será descrito através da experiência etnográfica registrada nos diários de campo.

4.1 UM LUGAR CHAMADO JACUBINHA

Saindo de Natividade, ao invés de seguir para a Bahia, você vira à esquerda. Há um caminho de terra cercado por verde. Vai andando e avista uma casa pequena e simples à direita. Não é lá. Uns trezentos passos depois se vê um muro de pedras marrom à esquerda, uma área de chão maior, um barracão e pouca sombra. Nessa área acontecerá o encontro das

Folias. O muro deve ter uns duzentos metros de extensão e atrás dele está Dona Romana, seu Fundamento, barracões e umas três casas. Normalmente é calor e venta fresco. À direita veem-se árvores verdes que escondem em suas copas o Morro de Natividade e um pouco mais embaixo, atrás dos troncos, é possível ver casas e trilhas.

Dona Romana mora num vilarejo próximo a Natividade, cerca de 3km na rodovia em direção à Bahia. Esse lugar é conhecido como Jacuba ou Jacubinha. A Jacuba é uma área dividida em casas e terrenos em que há laços de parentescos entre os proprietários, um vilarejo. Ela nasceu e cresceu nesse lugar. Em 1977, saiu de lá e morou na fazenda Bizarria e lá começou os trabalhos no que chama Fundamento. Em 1989, volta a morar na Jacuba e dois anos depois começa a criar esculturas.

No muro, há algumas aberturas que não são simplesmente espaços para a passagem. Há paredes de pedras delimitando o caminho com curvas. A regra é sempre passar no sentido horário. A entrada principal está no meio. Há um arco amarelo de cimento enfeitado com pedaços pequenos de espelhos e pedras com pontas que desenham os raios do sol.

Figura 14 - Entrada da casa de Dona Romana (2015).

Ali o caminho é estreito. Continua caminhando e há peças (esculturas) no meio do corredor. Você segue o caminho pela esquerda, caso erre e alguém vir, irá corrigir o erro. Todos sabem a regra. À frente está a casa de Dona Romana que, em suas palavras, será uma usina de energia quando houver a volta da inclinação do eixo da Terra. Apenas agora, pode se morar lá. E moram, algumas pessoas, ela, animais, galinhas, filhos de criação ("Tenho um monte de filhos"). A casa é cinza do cimento e tem um alpendre coberto. Após atravessar a porta está numa sala sem móveis com as paredes pintadas com desenhos e figuras espirituais. O teto é alto e o espaço deve ter uns doze metros de área. Quando se passa pela porta, que é normal, como toda porta deve ser, após um passo, há a esquerda um cômodo com um altar. Ali, há Jesus, Yemanjá, pretos velhos, água, velas, Nossa Senhora, o Divino Espírito Santo, São Jorge, Cosme e Damião e tantos outros. O altar está em toda uma parede e sua estrutura é feita de pedras pintadas de branco.

Figura 15 - Altar na casa de Dona Romana (2015).

A esquerda desse cômodo há uma janela azul que dá para frente da casa. Ali parece que o tempo para, há muito para se observar. Durante a reza do terço, na noite da Festa,

enquanto os visitantes comem, Dona Romana reza acompanhada por outras pessoas em frente ao altar. É uma cantoria longa e que transporta. Ela afirma que o terço é uma reza da época dos negros que foram escravizados. Segundo relatos, Dona Romana se considera descendente da nação banto.

No teto, há a pomba do Divino pendurada, feita por sua irmã. Dona Romana, quando me mostrou em minha primeira visita disse: *Felisberta é uma artista*. O chão da casa inteira é feito de cimento. Paredes e chão pouco se diferenciam na cor.

Voltando ao primeiro cômodo, há outra porta pela qual se chega ao salão. Ali com cerca de vinte metros de área, possui uma mesa comprida com seis metros de madeira e bancos que se estendem por toda a sua lateral. As minhas conversas com Dona Romana, em geral, aconteceram ali.

Nas paredes há São Jorge desenhado e colorido com espelhos, São Miguel Arcanjo também, escrituras em cartazes do Divino, que todo ano são trocadas, além de dizeres em outras línguas pintados na parede. De costas para entrada à direita (no canto da parede) há um filtro de barro muito grande e um copo de alumínio.

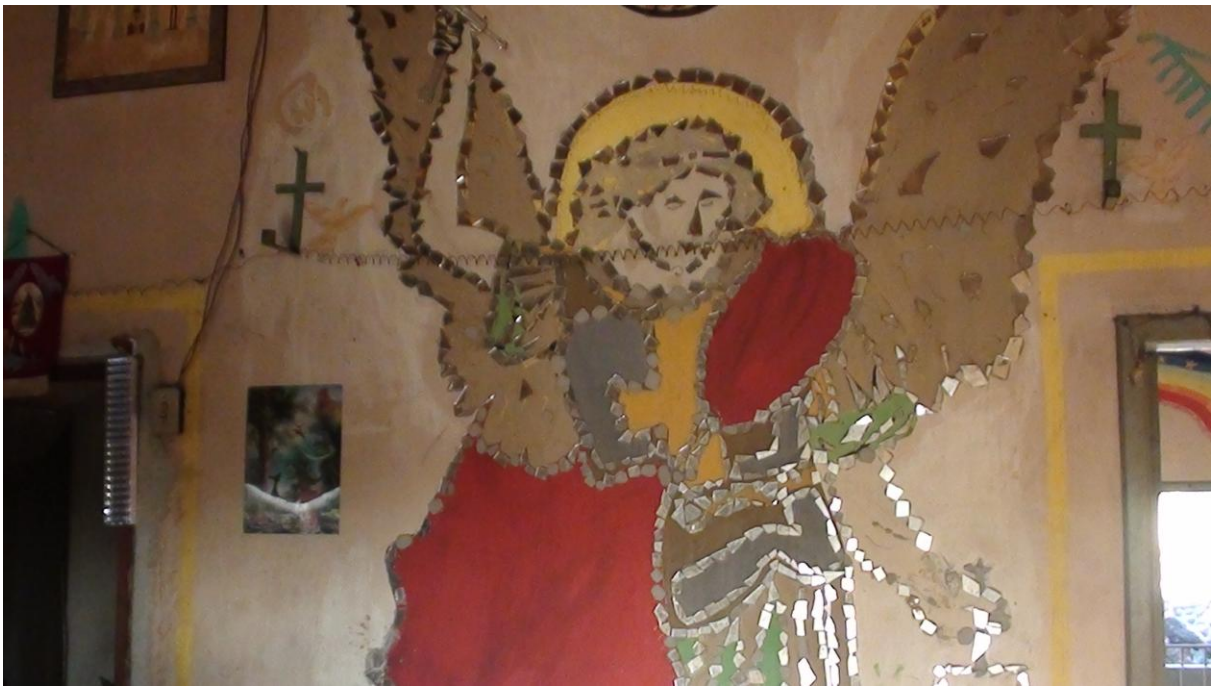

Figura 16 - Imagem de São Miguel Arcanjo (2014).

Pouco mais a direita vê-se a cozinha separada por uma porta e um fogão a lenha que sempre encontrei aceso. Há uma mesa, uma estante com os dizeres “lavar o que sujar” e uma

pia. Ali, há uma entrada para o cômodo onde se guarda comida que é quase do mesmo tamanho da cozinha e, no dia anterior da Festa do Divino, estava com um saco com cerca de um metro e meio cheio de biscoito de polvilho, conhecido lá como pipoca. Também havia latas que escondem doce de laranja, cesto que tem dentro doce de abóbora, bolos de arroz assados em folhas de bananeiras, bolos de milho, e um cheiro que mistura tudo isso e a lenha queimando. Dona Romana me mostra orgulhosa.

Figura 17 - Bolos (2014).

A Folia do Divino nessa casa teve seu início em 1991, quando um Mestre falou algo sobre a Folia para Dona Romana (mestre no mundo espiritual), mas não explicou direito e ela ficou "encutida" com aquilo. Será que deveria soltar Folia? Aliás, ela explica em entrevista, que as informações dos mestres nunca vêm claras, sempre são parciais. Depois da Quaresma, no ano em que o mestre anunciou algo, uns dias depois, chegaram crianças com uma Folia que tinha viola feita de buriti, a caixa (instrumento) feita de lata de leite ninho, pomba preta feita de papel e pintada. *Sei lá onde eles arrumaram*. *Desde então pode faltar a Folia dos*

grandes, mas a dos pequenos tem que ter. Ela sorri e diz que não sabe de onde eles vieram, mas estavam ali*: Você lembra?* Perguntando a uma de suas filhas.

No ano de 2014, eu estava lá. Seriam três folias, duas de adultos e uma de criança. Chegando a casa, ao contrário de como era de costume, não vi Dona Romana no salão e atravessei por uma porta em direção aos fundos. Nesse caminho há esculturas, que ela chama de peças, em todos os lugares. Passei por Maria Bonita, por Lampião e por um gato pequeno que dormia em cima da peça. Fui para os fundos, era véspera da Festa do Divino. Ali, as mulheres estavam com toucas e faziam o que eles chamam de bolos. Eu descreveria como pequenos doces feitos de leite de coco, açúcar, polvilho e que se esfarelam se não souber amassar direito. Ele derrete na boca.

Figura 18 - Preparação dos bolos (2014).

Assumo o meu lugar perto do forno e pegamos aquela massa em pequenas porções, amassamos e fazemos algumas formas. Algumas fazem até pombas. Eu me contento em conseguir amassar direito. São feitos cerca de 40 assadeiras. Há moscas que sobrevoam o

local onde o boi foi cortado pelos homens. Estamos no centro da propriedade e há árvores e esculturas em toda parte. Ali há portais, arames, água, galinhas, crianças, bebês e muita brincadeira entre as mulheres.

No dia 3 de maio, na noite antes da Festa do Divino, chegou uma das Folias dos adultos (Baixa Folia) para fazer pouso num dos barracões da propriedade. Eram 20h. Essa Folia não faz parte da Folia já descrita da cidade de Natividade. É uma Festa do Divino diferente que irá acontecer na casa de Dona Romana.

Distribuem-se velas e ela canta dois cantos. O proprietário (um dos moradores da casa) pega a bandeira e dá três giros passando a bandeira entre foliões e moradores. Depois ele segura a bandeira no vazio que há entre a Folia e os moradores. Um por um beija a bandeira que é vermelha com uma pomba branca e alguns bordados brancos. Há fitas coloridas em várias cores. Os foliões cantam e as velas ficam próximas ao pé do morador que segura a bandeira. Todas as velas ficam próximas, reunidas. Quando todos beijaram a bandeira a Folia encerra essa parte e para de cantar, guardam os instrumentos ou entregam ao responsável para que ele esquente o pandeiro próximo à fogueira. Dona Romana não está lá. É a casa de seu irmão Reinaldo. São doze foliões com um violão, uma caixa e pandeiros.

Figura 19 - Foliões esquentando (afinando) os pandeiros (2014).

Figura 20 - Bendito: Foliões cantando após o jantar (2014).

Servem o jantar, enquanto isso alguns foliões recebem "passe"[22] no altar com a bandeira do Divino montado dentro do barracão. Nesse barracão moram pessoas que tem suas camas, guarda-roupas próximos ao local onde está a mesa e o fogão. Atrás da mesa e ao lado dela há um espaço cercado por um muro de pedras e cimento na altura de um metro e vinte centímetros. Todas as paredes têm pinturas e dizeres. Para ir ao altar há um portal feito com duas passagens e deve-se respeitar o sentido horário para entrar e sair. Há objetos, quadros e a pinga também fica nesse lugar, ao lado do altar. Vez ou outra os foliões vão até lá e bebem.

A caixa chama as pessoas a entrarem no salão e antes da janta há uma reza em que todos cantam, rezam o Pai Nosso, oração do Divino Espírito Santo e ouve-se o barulho das tampas das panelas. Servem-se todos de uma grande variedade de pratos (arroz, feijão, macarrão, salada, carne de porco, farofa de carne, peixe e refrigerante). Depois se retira os bancos, lava-se a louça, retiram a mesa, os pandeiros esquentam na fogueira para afinar e a caixa chama novamente. Os Foliões irão cantar o bendito. Eles formam duas filas, um de

[22] Passe é uma transfusão de energias espirituais praticada em algumas religiões.

frente para o outro e são cantados versos em duplas e os outros repetem. São utilizados os pés, as vozes, o violão e os pandeiros. Eles revezam os lugares na fila a cada final de verso e acelera-se o pandeiro e eles batem os pés e os pandeiros. Voltam ao ritmo mais lento para começar um novo verso que marcam na transferência de peso feita nos pés. Vão para frente e para trás, variando o apoio em cada pé. Quando terminam, muda-se o espaço de novo. A imperatriz acompanha tudo e é oferecida pinga aos convidados e foliões. Ali, ao final, entra a caixa e todos vão para o lado de fora do salão. Vai começar a Suça. São 22h30. Eles começam a batucar e cantam: *Eu quero ver, quero ver, é a Imperatriz dançar, mas eu não vi, eu não vi, a Imperatriz dançar.* Ela entra na pequena roda formada pelos foliões e dança. É muito rápido, cantam a jiquitaia e somente ela dança. Eu aguardo o momento em que todos dançam, mas não houve esse momento. Como um sopro, a Suça naquela noite acaba. O dia seguinte será o encontro das Folias.

São três folias que se encontram. Imagine uma cruz no espaço, cada ponta superior da cruz são as folias e a outra ponta é a casa de Dona Romana. São 17h e as folias chegam aos seus lugares. A Folia das crianças é a de cima, próxima ao Mastro. Dona Romana está usando um manto branco longo de cetim e uma coroa de capim dourado, outros médiuns também utilizam túnicas. *Todo ano vem uma mensagem diferente das roupas, mas se não tiver dinheiro pode usar a mesma*, explica uma médium com quem converso. A imperatriz utiliza uma túnica vermelha e o imperador, que é um menino, usa uma túnica e coroa azul.

Figura 21 - Dona Romana com a bandeira do Divino (2015).

Figura 22 - Imagem do Encontro das folias (Jacubinha, 2015).

É servido refrigerante e comida aos Foliões que aguardam a hora do encontro. Dona Romana percorre cada folia e espirra um líquido neles na região peitoral, ela afirma que é perfume e que os foliões gostam. Eles comem e aguardam. São soltos fogos de artifício e elas irão se aproximar. A caixa da Folia das crianças anuncia o carregar do Mastro que se aproxima junto com a Folia. Os alferes seguram as bandeiras e todos estão a postos. O Mastro chega e é colocado em frente à entrada da casa de Romana. Felisberta filma tudo. As folias irão se aproximar. Elas andam no espaço se aproximando e param. Ali, uma por uma vai cantando a acolhida e passam pelas outras folias em fila beijando a bandeira. Esse ritual é repetido em todas as folias e as caixas anunciam o encontro. Há um tapete no chão onde fica Dona Romana sentada na cadeira e alguns médiuns próximos em pé. Ali, as três bandeiras se encontram, a cada canto de uma Folia, sua bandeira fica um pouco mais alta. Todas as folias cantam uma vez a reza e cantam juntas. Todos aguardam. Quando terminam a reza alguns gritam: *Viva o Espírito Santo!* E outros respondem: *Viva!* Gritam também: *Viva a imperatriz!* E respondem: *Viva!* E assim fazem com o Capitão do mastro, com a Rainha do mastro e

também com o Imperador. Todos entram em direção à casa de Dona Romana e vão acomodando. Ela troca sua roupa e tira a coroa.

Há três mesas grandes no salão, cada uma para uma folia. Elas estão cobertas com toalhas brancas e todos se apertam nesse espaço que se tornou pequeno. Alguns ficam do lado de fora próximos a janela. Cada folia canta a reza do alimento, do Divino, Pai nosso e faz o ritual antes de servir a janta. São três folias e o tempo se expande. Dona Romana prepara sua reza do terço próxima ao altar, no outro cômodo. Quando os Foliões terminam, é servida a janta e Romana começa a cantar o terço. Neste momento, o tempo é outro, o espaço é outro e todos rezam, inclusive eu. Há velas, vozes e cheiros de incenso. Dona Romana me percebe.

Quando termina o terço ela se recolhe ao quarto e a folia irá cantar a reza de agradecimento pelo alimento. Em cima da mesa há um prato de farinha, um copo de doce de abóbora, colher, garfo e um copo de água. Canta-se agradecendo pela comida e para não faltar alimento na mesa das pessoas que também deram abrigo para eles. Cada folia canta uma vez.

Depois se retiram duas mesas e os bancos, as bandeiras se juntam e irão cantar o bendito, cada Folia canta uma vez. Quando acaba o bendito, as caixas se agitam e eles vão para a sala de entrada em que chamam a Imperatriz e outros foliões a dançar. A sala está muito cheia e todos se esbarram, alguns observam de fora o batuque que começou. É tempo da Suça.

Alguns se dirigem ao salão maior e começam a Suça. Seu Domingos, primo de Dona Romana e Felisberta, está lá. A Suça será tocada com a caixa, viola, pandeiros e tambores. Assim começa. São 23h e algumas mulheres usam saias, outras não. São cerca de 30 pessoas dançando, não há uma roda organizada, os tocadores que são os foliões estão todos entre as pessoas e espalhados. Trata-se de um momento vibrante e de muita eloquência, pessoas de todas as idades estão dançando e muitas assistindo e analisando a dança de cada um. É possível perceber diferentes padrões de movimento nas formas de dançar.

Figura 23 - Suceira brincando Suça (2015).

Há duas mulheres que usam saias, elas batem forte o pé no chão e seus braços fazem movimentos bruscos com e sem a saia, se colocam em contato como se estivessem disputando território. Há choques entre os seus troncos. Suas costas são eretas e elas se afastam e se aproximam de maneira tensa. Ali há uma disputa entre essas mulheres que são observadas por todos.

Outro dançadeiro que chama a atenção é um senhor que pega um copo plástico, coloca na cabeça e dança imitando os gestos das mulheres na Suça, ele gira e move-se como se estivesse com uma saia, porém quando é cantada a jiquitaia, ele executa movimentos fortes iniciados na escápula que mexe os braços e reverbera no tronco fazendo torções. Dona Altina comenta comigo: *cada pessoa tem um jeito diferente de dançar* (estamos sentadas no banco ao redor da roda). O Imperador está sem seu traje e dança a Suça como se estivesse com os dois joelhos grudados e esfregando um no outro gerando uma movimentação corporal que transfere o peso pela lateralidade do corpo fazendo-o balançar no ritmo da caixa.

Os músicos se revezam entre a viola, os pandeiros, os tambores e as caixas. São abastecidos com pinga e bolo. O toque da viola é mais voltado para a batida das cordas no ritmo da caixa. São 3h da manhã e a Suça continua. Os músicos já começam a se aproximar mais das mulheres, entregam seus chapéus para depois buscarem, as músicas se repetem, mas as pessoas não param de dançar. É uma vibração coletiva. Ali, diferentes corpos dançam de diferentes jeitos e a dança faz a festa continuar. Alguns foliões tomam banho e voltam para o salão. Assumem papel de dançadeiros e param de tocar por alguns momentos, fazem brincadeiras com as pessoas pregando peças e tentando chamar a atenção para si. Alguns puxam trenzinho colocando mulheres a sua frente e rodeiam o salão enquanto a fila sapateia. Muitos observam, dormem em seus bancos, mas não vão embora. Dona Romana senta em frente à porta de seu quarto e observa enquanto assopra fumaça do seu fumo no ambiente.

Os músicos chegam próximos a ela e dizem: *Quero ver, quero ver, Mãe Romana dançar, mas eu não vi, eu não vi Mãe Romana dançar*. Ela sorri, mas não dança. Eles improvisam versos dentro da harmonia da música chamando as pessoas para dançar. Como tentativa de não deixar o momento passar, os músicos não deixam as pessoas sentarem para descansar e assim a Suça vai acontecendo. Umas 3h 30 min, aparece um carro de polícia e dois soldados entram na casa, dão uma olhada e comem bolo. Dona Romana comenta no dia seguinte: *um deles é frequentador da festa desde menino, não é polícia!*

A música diminui, as pessoas diminuem e Dona Romana irá fazer o comunicado dos nomes do Capitão do Mastro, Rainha do Mastro, Imperatriz e Imperador do ano seguinte. Segundo uma médium, normalmente ela recebe mensagens que nomeiam os novos responsáveis e anuncia na ponta da mesa enquanto todos aguardam. A médium informante imita Dona Romana ao colocar as mãos na mesa, apoiar seu peso, abaixar a cabeça, fechar os olhos, suspirar e mirar as pessoas para anunciar os nomes. Todos riem da imitação, inclusive Dona Romana. No entanto, na noite da Festa de 2014 que tive oportunidade de presenciar, não foi assim.

Na noite havia velas acesas sobre a mesa e ela estava vestida com um manto verde bordado com uma pomba branca do Divino próxima ao peito. Chegou com um rosto sério e todos calaram. Ela, com a voz serena, disse que esse ano o Divino tinha pousado, que a festa foi muito bonita e agradeceu a todos, mas os mensageiros não tinham mandado os nomes. Todos continuaram calados. Ela não seria mais responsável por soltar as Folias e agora seriam três pessoas responsáveis. Na época do Divino todos deveriam ajudar, porque todos conheciam e sabiam o que fazer. Não estava claro, mas não haveria Capitão, Rainha,

Imperador e Imperatriz. A única coisa que ela sabia é que havia três nomes para serem responsáveis pela Folia, dois homens cujos nomes não foram revelados e a mulher Helen Castro que estava sentada ao meu lado. Todos continuaram calados e Helen ficou descontente, mas quieta. Romana começou a rezar, todos rezaram juntos, ela agradeceu e a Festa se encerrou. Todos calados. Ninguém questionou em voz alta e a Festa acabou.

No outro dia fui à casa de Dona Romana para entender aquele processo, porém a casa ainda estava lotada. Ela distribuía doces, biscoitos, refrigerante, comida a todos. Tornou-se impossível conversar, eram muitos querendo saber o que iria acontecer. Permaneci em Natividade para voltar lá no dia seguinte.

Chegando lá encontro Dona Romana sentada na sala e começo a conversar com ela. Alguns de seus médiuns e amigos se aproximam, servem café e a roda de conversa está feita. Participo das piadas e das histórias contadas inclusive sobre mim. Uma delas imita Romana, outro fala sobre a cachaça e Dona Romana começa a contar o que eu havia dito a ela sobre a ancestralidade e o sagrado estarem ligados a terra. Ela sorri, todos riem, mas depois ela diz: *ela dança a Suça tão linda, deve entender...* Falando sobre mim. *O Divino está em todos os lugares, principalmente no chão do Brasil*. E voltam a falar das doses de pinga que foram aumentando durante a festa, da alegria de Dona Romana por não ter sido só "agarração" (se referindo aos jovens namoradeiros) e que ela realmente não sabe como será o ano que vem, mas ela confia no Divino que vai falar com ela ou dar um jeito ele mesmo.

Dona Romana afirma que tudo o que faz é parte do Fundamento e para entender o sentido da Suça como parte disso, propõe-se esclarecer, em partes, o que é esse Fundamento. O Fundamento perpassa pelas produções que Dona Romana deve executar como missão dada a ela pelos mestres espirituais.

A parte mais velha desse Fundamento veio em 1983 em que ela fez desenhos que retratam animais, pessoas, santos a partir de visões que ela teve. Há um quarto em que estão todos guardados. Depois vieram as pedras e suas esculturas feitas a partir das pedras que, normalmente, tem imagens e frases. As esculturas estão espalhadas pelo quintal da casa, são centenas e ela chama de peças. Em terceiro vieram os trabalhos com arames que, pelo que pude observar foram usados juntamente com as peças. Em último lugar, até agora, seu Fundamento prevê que ela armazene comida, água, sementes, roupas, calçados e assim ela faz. Há um barracão onde tudo está guardado. A água está guardada em garrafas pets há alguns anos e continua límpida. Ela guarda semente de todas as espécies de plantas e ainda continua a procurar outras que não possui. Cada ação do Fundamento tem uma função.

Pergunto a Dona Romana o que é o Fundamento e ela me responde simplesmente: *É tudo isso aqui*. No documentário *Dona Romana e o Grande Eixo da Terra* a resposta é um pouco mais objetiva e fica mais claro o que ela chama de Fundamento, segue depoimento abaixo:

> *Segundo as orientação que eu recebo, esse trabalho é para a firmeza do grande eixo da Terra. É que eles dizem que o grande eixo está no Tocantins e aí quando a Terra inclinou e ela saiu do lugar então quebrou muito fio e esse lugar aqui, é um lugar que tava esses fio tudo junto aqui, né? Então eu [...] cada peça que me orientam pra fazer, eu faço em cima de cada fio, só que é uma coisa que eu não vejo, mas sei que tá aqui[...] É uma missão, né? é uma missão que eu recebi, quero fazer e pronto. Eu sou uma pessoa que nunca fui numa escola, eu não sei nada, mas sou obrigada a tá trabalhando com os astros mesmo sem saber, mas por conta deles. Vão mostrando e eu vou copiando, ouvindo tudo que eles falam e, tá aí. [...] É, segundo essas orientação, você viu que começou em 2004 com a Tsunami, e daí pra cá, lá embaixo nunca parou. Aqui no nosso Brasil é que tem dois anos que começou devagarinho, mas ela vai chegar até aqui, até nóis, porque o grande baque ainda tá chegando, né? Ele tá chegando. Eu pensei que já ia acontecer no mês de... Eu pensei que o grande baque, eu toda vida pensei que era agora em agosto, porque ele disse que em julho ia acontecer uma tremurinha, né? E que nóis ia ficar muito apavorado. Mas aí, graças a Deus, com tudo que eles deram, né? com tudo que a gente riscou, que a gente preparou, então não aconteceu, né? As vezes as pessoas podem achar que é uma loucura, mas isso a gente também não preocupa porque já sabe que a gente é bem louco mesmo, né? De segurar a Terra pra que ela não trema, mas é a ordem do que eles me falam: que cada coisinha que por no lugar, que fizer, né? Que toda a humanidade fizer é uma ajuda pra nóis mesmo, né? Cada um que tá cuidando da sua firmeza, fazendo as obrigação que vem pra cada um, né? Então nois mesmo que vamos nos poupando nosso próprio couro. [...] essa é uma ordem que eu recebo pra guardar essas coisas, esses camburões todos aqui são sementes, isso aqui no meio da casa tudo é semente. Esses saco aqui são roupas calçados e vasilhas. Então o povo agora deram pra trazer muita vasilha e a gente vai ensacando e vai guardando. Aquelas duas partes pequenas lá no fundo são folhas, que vai servir pra fazer chá para as pessoas durante os dias que não tiver o verde. Essas duas partes aqui são remédios que eles vão mostrando e a gente vai fazendo, vai guardando, esses garrafãozinhos que tão aí misturados são águas de madeira, que vem de todo o lado e a gente guarda. Essa água pelo levantar do grande eixo que acontecer na "grande hora", aí aqui é um lugar que está sendo preparado a espera desse grande momento. Eles dizem que aqui é o lugar que vai chegar milhões de pessoas nú e a gente tem que vestir, tem que dá comida, dá água, dá o remédio, para que aconteça que a Terra se acalme e cada um vai tomar conta das suas próprias vidas. E aquele tanto de bicho que ceis tá vendo aí, né? Eu ganho, eu compro, aonde tem algum bicho que é pra vir pra cá, eles mandam e eu vou lá, só vou pra comprar aquilo, né? Aí eu compro, né? Eu compro, trago e boto lá, porque eles dizem que todos os bichos que não é para perecer na catástrofe, eu tenho que registrar eles aqui, né? (Documentário Grande Eixo da Terra, 2011).*

As palavras fundamento e missão são sempre muito utilizadas como justificativa para toda a sua obra trazendo elementos do que a autora destaca como ancestralidade. Posteriormente a visita da Festa do Divino descrita, estive na casa de Dona Romana e

perguntei a ela sobre ancestralidade, qual o sentido dessa palavra para ela e a resposta foi a seguinte:

> *Romana: Tem um pesquisador que me trouxe um livro, Atlântico Negro na rota dos Orixás, aí ele me trouxe esse livro [...] aí eu conversando com ele sobre os escravos, né? E eu falando pra ele que o meu pai, depois que ele foi embora, porque eu fui saber que ele era filho de um escravo fujão, né? Aí eu falei que uma coisa que eu me surpreendi muito, que eu não entendi até hoje, não sei, e esse homem trouxe pra mim o cd e eu fui assistir ele, porque assim, eu nunca saio de minha casa pra assistir nada, né? Ai eu fui e pedi pros meninos bota pra mim e aí foi passando, foi passando e daí quando chegou num velhinho magrinho aí ele falou assim: O sentimento que eu tenho da minha idade ... (aquilo já começou assim) eu não poder ir no Brasil pra conhecer a família Pereira que ficou no Brasil. Pois é, menina. Mais eu chorei, aquilo um negócio assim que eu ficava pensando: quem é esse home? Será que é algum da família de meu avô? E que , né? E aí ele me perguntou assim: Pereira ou Pereira da Silva? Eu falei assim: Meu pai era Pereira da Silva. Aquilo me tocou. Quando vi aquele negro falando aquilo pra mim assim, quase que eu desmontei, todo mundo ficou me olhando e eu também não sabia nem porque que eu tava daquele jeito.*
>
> *Eloisa: E seu pai tá enterrado aqui? Na Jacuba?*
>
> *Sim, ele tá enterrado aqui. Meu pai era muito inteligente, esses servos dos bantos, eles são muito inteligente, muitos pra pedreiro, e quase todos os bantos eles eram muito inteligentes assim, pra..., pra tudo. Eles faziam de tudo. De ferreiro, de pedreiro, meu pai era ferreiro e pedreiro, era carpinteiro e ele dava conta de fazer tudo... (Silêncio).*
>
> *Eloisa: E sua mãe também tá aqui?*
>
> *Não, minha mãe tá enterrada em Brasília.*

Dona Romana fica emocionada e levanta e vai até um quarto que possui vários livros e me entrega um sobre os artistas e artesãos da região norte. Importante ressaltar que quando indagada sobre sua ancestralidade ela recorre a experiência familiar que reconhece como de origem banto.

Figura 24 - Quarto com os livros de Dona Romana (2014).

Ao longo da entrevista pergunto para Romana qual o tipo de religião que ela faz ali. Ela afirma que não sabe ainda, que os mestres não revelaram, apenas diz que ali é o centro dos Três Curadores e as folia do Divino tem esse nome também.

A irmã de Dona Romana, Felisberta, que coordena o grupo de Suça e que também mora na região da Jacubinha, do outro lado da estrada, também pode ser considerada como uma mulher de espiritualidade aflorada. Sua neta me contou que cada irmão dessa geração da família possui um dom de nascimento. Sua vó lê cartas, sua tia vó (Mãe Romana) dá passes, seu outro tio avô, que mora na Chapada de Natividade faz garrafadas, e seu primo, filho dele, pode ler mãos. Ele é chamado por ela para ler minha mão, mas se recusa. Diz que não quer trabalhar sua espiritualidade porque isso requer muito esforço, citando um exemplo: "tem até dia certo para namorar". O primo vai embora e a menina Luísa conta que na noite do Natal do ano anterior uma imagem de uma mulher muito bonita no fundo da casa da sua vó estava presente. Ali, ela foi chamada e também conseguiu enxergar. Há na família diferentes relatos que tratam da espiritualidade presente e também mitos na cidade relatados por alguns bêbados no botequim referentes à magia envolvendo Romana.

4.2 GRUPO MÃE ANA

A Suça na cidade é coordenada por Felisberta no grupo Mãe Ana, que surgiu no ano de dois mil a partir de conversas entre Felisberta e a Presidente da Associação Comunitária Cultural de Natividade, Simone Camêlo Araújo[23].

> *[...] Então, a gente estava perdendo. Em 2000 sentei com a Simone que é presidente da ASCCUNA. Sentamos e achamos por bem montar um grupo que interessava em não deixar morrer (...). Era uma coisa assim, que eu cresci e achei bonito e eu vi que tava morrendo. O padre que hoje é o reitor do santuário do Senhor do Bonfim viu que tava acabando, tava virando um Festival de chopp e churrasco. Pela tradição é bolo, doce, licor e paçoca*. (Felisberta. Junho, 2011).

Simone afirma em documento da Associação Comunitária Cultural de Natividade (fevereiro de 2012) que, antes do grupo, os instrumentos e as vestimentas pertenciam à Associação e quando era necessário juntavam-se pessoas para as apresentações. Em junho de

[23] Simone é presidente da Associação Comunitária Cultural de Natividade e também pesquisadora e colaboradora da Suça na região. Possui registros do grupo ao longo dos anos.

2000 esse grupo de pessoas foi se apresentar em Teresina, Piauí, durante o Encontro Nacional de Folclore e perceberam a necessidade de formalização do Grupo Mãe Ana[24].

O grupo atribui o nome ao mito de uma negra escravizada chamada Mãe Ana. Felisberta conta em entrevista em 2013 que Mãe Ana foi uma mulher trazida num navio negreiro, comprada por um casal na Bahia e que foram para a região do Tocantins pelas entradas das bandeiras. No caminho para Natividade, o senhor morreu e deixou muitas terras para a Sinhá. Ela produzia ouro e antes de morrer passou todos os seus bens para Ana. A história oral conta que Ana era boa senhora ajudando todos, brancos, pretos, pobres ou ricos, tratando todos muito bem. Fazia garrafadas de cura e praticava o xamanismo. Um dia mandou fazer um vestido muito bonito e colocou uma coroa de ouro e foi para a igreja, depois disso desapareceu e seu corpo foi encontrado intacto no meio da mata.

> *Então ela pega, em uma certa época, ela pega uma quantia de ouro, manda fazer uma tiara, compra um tecido de algodão azul e faz um vestido muito bonito. E disse que o dia que a vissem com aquele vestido e aquela coroa, não a veriam mais com vida. Aquilo virou lenda, o tempo passou, disseram que ela queria só se aparecer. Ela guardou o vestido, ela guardou a tiara. Ela era dançarina de Suça. Ela era devota de São Benedito e ela trouxe a forma de dançar. Então ela era festeira de São Benedito e certo dia, novembro, dia de São Benedito, ela rezou o terço na casa dela, abriu a festança dançando a Suça na senzala e no dia seguinte ela colocou o bendito vestido azul, a tiara na cabeça e veio pra igrejinha de São Benedito. Os brancos eram por classe social. Os que ficavam na frente tinham mais dinheiro e o dela era bem na frente. Quando ela dispensou as "raias" dela, e quando ela entrou na igreja todo mundo se assustou e se levantou. Ela entrou, assistiu a missa, e voltando pra casa ela desapareceu. 21 dias depois, encontraram o corpo dela, atrás de uma moita, de um arbusto. Estava intocada. O único sinal de violência era um punhal cravado no peito dela. O corpo dela estava em perfeito estado, exalava um leve cheiro de incenso. Então foi aquela comoção geral.* (Felisberta. Maio, 2013).

Felisberta é responsável por todas as ações que envolvem o grupo desde apresentações em eventos oficiais quanto gravações de cds e dvds. Na cidade ela é reconhecida e legitimada pela comunidade como alguém que pode e sabe falar da Suça.

> *Bom, eu cresci vendo o pai dele (*Domingos*). Porque nós somos descendentes diretos de escravo, o tio Irineu. Toda festa tinha um salãozão e a Suça no quintal. E, às vezes, as pessoas tá lá no batuque e eles vão de lá e corre pra cá. Lá do salão e vem. Então eu cresci vendo Tio Irineu dança a Suça. Ele tinha um jeito de dançar que eles imitavam um pássaro, o jeito de uma conquista. Eles iam... E então... Eles batiam, tocavam, muntavam, e nóis ria demais.* (Felisberta. Maio, 2013).

[24] O grupo Mãe Ana já fez diversas apresentações no estado do Tocantins e fora dele. Há registros de gravações do grupo no programa de Inezita Barroso em setembro de 2007, apresentações no Rally dos Sertões e diversos eventos que pensam a cultura e o patrimônio imaterial ao longo desses anos.

Durante a Festa do Divino Espírito Santo em Natividade, Felisberta organiza o lugar em que os tocadores vão sentar. Distribui as saias para as mulheres, dá entrevistas à televisão, dança e faz brincadeiras com as pessoas que acompanham a roda nos momentos que antecedem a Suça e durante a dança. Felisberta é a referência de Suça na cidade e durante as manhãs, horário que funciona o serviço público, ela trabalha na prefeitura.

Figura 25 - Imagem de Felisberta dando entrevista para afiliada da Rede Globo (2013).

Há relações de parentesco dentro do grupo Mãe Ana que são importantes para a compreensão da constituição e caráter do grupo. Felisberta é casada, num segundo casamento, com Lucino (batedor[25] e confeccionador de tambor) e prima de Seu Domingos, batedor de Suça. Ricardo, neto de Seu Domingos e Dona Altina, também toca e bate Suça.

[25] A palavra "batedor" é utilizada para denominar os tocadores de Suça assim como a expressão "bater" Suça esteve presente em inúmeras conversas e quer designar o ato de tocar Suça.

Os principais tocadores que participam do grupo são Lucino Aragão de Souza Viana Bezerra, Domingos Pereira da Silva, José Batista, Prancácio Gonçalves de Carvalho, Patricinho Carvalhinho Pinto, José Adejane da Silva, Natalino Aragão, Ricardo Pereira Dias da Silva. As dançadeiras são Felisberta, Dolores, Júlia, Altina, Rosângela, Alexandre e Roberto.

Dona Altina, uma suceira de aproximadamente 60 anos, descreve o momento do Giro do Mastro pelas ruas da cidade em que a roda de Suça abre os caminhos para o Mastro.

> Dona Altina: *O mastro vai atrás e nóis na frente, todo tempo. Mas é bunito. Quando sai lá da igreja, nós vai dançando e eles atrás.*
> Eloisa: E por que a senhora dança Suça?

Nesse momento Seu Domingos diz um pouco antes de ela responder em um tom baixo e grave.

> Seu Domingos*: Tradição.*
> Altina: *Por que é uma tradição, né? Muitos anos pra trás, dos mais velhos. Aí nóis fiquemo acompanhando e o povo dela sempre acompanhava esse grupo. Aí chamou nóis pra ajudar e nós foi. Nós gosta também, né?*

Um menino chega ao encontro deles e não diz nada, fica no meio da filmagem entre os dois olhando a câmera. É Ricardo.

> Domingos*: Aí eu entrei primeiro e depois eu chamei a Altina.*
> Dona Altina*: Não tinha dançadeira. Aí eu falei que ia ajudar. Dançar também, que é bom pra desenvolver, é muito bom! Agora nóis viemos conhecê há poucos anos pra cá. Têm assim uns vinte anos, né?*
> Domingos: *Mais ou menos.*
> Altina*: Uns vinte ano que nós viemo.*
> Eloisa*:* Mas então a Suça parou de acontecer e voltou?
> Altina: *É, foi. Parou.*
> Domingos*: Não tinha ninguém que ligava, né?*
> Altina*: Não tinha ninguém que interessava.*
> Domingos*: Aí nos baile tocava, batia, mas não era um grupo pra dançar.*
> Altina: *Era só assim... Meio brincadeirinha. E depois a gente quis ajudar Natividade. Não deixa cai não. É muito bonito.*
> Seu Domingos*: Bonito, né?*
> Altina*: Eu também acho bonito. Tá muito bonito! E o povo gosta, viu? Gosta do Suça. Nós vem tocando direto. E quando tem, nós mora na fazenda, ai quando tem, eles liga pra nóis e nóis vem.* (Dona Altina e Sr. Domingos. Maio, 2013).

Seu Domingos é de poucas palavras e acompanha os tocadores de Suça durante toda festa puxando as batidas no tambor. Dona Altina no início da roda e "se não tiver gente", bate

tambor também. Lucino, marido de Felisberta que confecciona os tambores, guarda e transporta-os para que sejam tocados. Ele é o responsável pelos instrumentos, toca e canta.

Lucino coordena um grupo vinculado ao Programa Mais Educação[26] do Governo Federal na Escola de Tempo Integral Mestre Eva Nunes da Silva. Nesse programa ele ministra aulas para as crianças três vezes por semana ensinando a tocar, dançar e cantar a Suça, acompanhados por dois professores da rede municipal de ensino.

No ano de 2014 (7 de Junho), no momento de aquecimento antes do Giro do Mastro havia inúmeras pessoas ao redor da roda e a TV Jaime Câmara (filiada da Rede Globo) filmava e entrevistava Lucino e Felisberta. Eles eram velhos conhecidos do repórter que mostrava intimidade com a Suça. As crianças filiadas ao programa Mais Educação compunham aquela cena atrás dançando, todas uniformizadas e cantando os versos.

> *Bora Felisberta, cortejo tá chegando!* (Lucino chamando a esposa para iniciar a abertura do Giro do Mastro com a roda de Suça, 2013).

No que concerne aos instrumentos da Suça do Grupo Mãe Ana há três tambores sob a responsabilidade de Lucino pelo cuidado e pelo fazer.

> *Esse tambor a gente tem ele mais como relíquia porque ele é um tambor difícil. Porque você vai fazer um tambor desse aqui, ele dá trabalho demais. Cê põe argila, cê massa ela, muitas vezes cê compra, porque eu mesmo aqui na minha casa, na minha redondeza, não tenho barro. Muitas vezes eu compro de outro. Compro barro. Eu masso, eu faço e depois eu vou deixar ela secar. Tem outra tradição. Depois dela seca, eu vou queimar ela e não é fácil cê fazer um trançado desse aí. Esse aí é muito mais difícil do que esse aqui (apontando para o tambor de madeira) que eu faço simples. Mas esse aqui dá uma mão de obra!* (Lucino. Inventário da Suça, 2012).

O tambor de madeira é o que Lucino julga mais simples e que tem um som mais grave, chamado de "roncadeira". No próprio tambor há uma "cuíca" que necessita de outro homem para puxar atrás e fazer o "ronco". Para tocar a roncadeira, um homem senta em cima do tronco e o outro atrás. Normalmente é Lucino que o toca. Para Lucino, o tambor de argila é o mais complicado de fazer sendo o som mais agudo e somente um batedor por vez.

Cada um desses sujeitos possuem saberes que dimensionam a Suça da cidade participando ativamente na Festa e sendo reconhecidos tanto pela população quanto pelos

[26] O Programa Mais Educação, instituído pela Portaria Interministerial nº 17/2007 e regulamentado pelo Decreto 7.083/10, constitui-se como estratégia do Ministério da Educação para induzir a ampliação da jornada escolar e a organização curricular na perspectiva da Educação Integral.Fonte: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&id=16690&Itemid=1115 acessado em 20/07/2014.

órgãos estatais como mestres de Suça. Eles são lavradores, estudantes, funcionários públicos e pessoas da comunidade.

Há nos "dançadeiros" de Suça valores ancestrais de origem centro-africana pelos modos de tocar, dançar, cantar, rezar e se alimentar que remetem prioritariamente a cultura banto, assim como a própria Dona Romana se reconhece.

V

CONSIDERAÇÕES FINAIS

OS CAMINHOS QUE LEVAM A SUÇA DE NATIVIDADE

Figura 26 - Mastro da Festa do Divino de Dona Romana (2015).

São poucas estradas de acesso a Natividade. São poucas pessoas no Brasil que conhecem Natividade. São poucos os estudos sobre Natividade. Como fui parar lá e lá mergulhei? Como me afoguei e aprendi a respirar em baixo da água, embaixo da terra, embaixo do morro, numa cidade secreta chefiada por mulheres? Natividade tem inúmeros mitos que a compõem, a criam e a encantam.

Entre esses mitos e uma leitura mais crítica da história do Brasil é possível entender que ali se construiu parte de uma história, de uma cultura brasileira, e principalmente, de uma dança negra brasileira – a Suça. Corpos em movimento que atravessam e são atravessados pelo ritmo dos tambores, reiterando a ancestralidade africana e ocupando um lugar permeado pelo catolicismo popular da Folia do Divino Espírito Santo.

Quando se está numa roda de Suça observando, sente-se o vento das saias passando pelas canelas como um chamado. A saia que voleia te convida a entrar na roda e dançar com sua magia, afetos, estranhamentos e alegria.

No Giro do Mastro há uma imanência que cria outra realidade. Vivencia-se diferentes sensações na festa pelos cantos, cores, ritmo, velas, devoção e a dança. Esse lugar é uma encruzilhada entre a religiosidade católica e a ancestralidade dos negros, lócus tangencial também de outros batuques, como os Jongos no Sudeste e o Tambor de Crioula do Maranhão.

A Suça é uma dança de negros, dança de protesto, de resistência, de "regatear", de seduzir, de brincar. Ecoa através do tempo contínuas mudanças e renovações. Cria e recria mundos através de seus sujeitos e suas visões de magia e encantamento. Performance negra. Performance, ação e movimento.

Ali, naquele momento o tambor toca e vibra em consonância com o passado ecoando nos sujeitos do presente. Num contexto de devoção e diversão, a Suça reverencia o Divino e se afirma como parte da cultura brasileira e como batuque.

A Suça de Natividade é feita de Felisberta, Lucino, Romana, Domingos, Altina, Natalino, Simone, Ricardo, Luisa, Rosângela e tantos outros, que num corpo coletivo vivem, rezam e brincam.

Da mesma forma que o negro foi marginalizado na sociedade brasileira, os batuques foram ignorados na história da dança no Brasil, refletindo a colonialidade do saber que ainda hoje atua fortemente em nossa sociedade e na cultura da dança.

Considerando que as construções históricas são processuais e que os discursos deles advindos são resultados de forças de poder, percebo a importância de reconhecer-me como sujeito desse processo, como professora, bailarina e pesquisadora: *É dia, Eloisa estava lá, a*

céu aberto. Duas estradas que se cruzam desertas e cheias de poeira. Era época da seca. Um vento quente como uma labareda forma um redemoinho que gira em cima do asfalto carregando as folhas rapidamente. Esse redemoinho gira cada vez mais rápido e um homem negro aparece girando dentro do redemoinho. O velho olha, sorri e canta: Menina do pé frio, a fogueira se ascendeu, em soneto tu escreve, que a terra enegreceu.

Nesse sentido, a dissertação que aqui se encerra abre inúmeras possibilidades de estudos acadêmicos e/ou artísticos que reconheçam a diversidade da dança no Brasil, das performances afrobrasileiras e das culturas fruto da diáspora negra no mundo.

Perguntaram a Nina Simone, uma cantora e ativista negra norte-americana, o que era ser livre. Ela respondeu que no palco houve momentos em que se sentiu livre. Parece-me que essa é uma potência da performance negra: libertar.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. **O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro e São Paulo: Nova Fronteira/Fapesp, 1999.

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Jongos, registros de uma historia. **Memória do Jongo, As gravações históricas de Stanley Stein – Vassouras, 1949.** Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

ALLAINMAT-MAHINE, Basile. **Technologies traditionelles bantu: méthode et ritual de la construction d´une pirogue et de ses apparaux au cap Santa Clara au Gabon**. Muntu. Gabão, Libreville, 3, 2. Sem. 1985.

ALCANTARA, Renato. A poética do Jongo: resistência negra e celebração da vida. *In*: **17 Congresso de Leitura (COLE)**. Campinas: Associação Brasileira de Leitura, 2009, v. 1, p. 001–652.

AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

ANTONIL, André João. Introdução e vocabulário por Alice Canabrava. *In*: **Cultura e opulência do Brasil**. 1. ed. Lisboa: Oficina Real Deslandiana, 1711.

ARAÚJO, Simone Camêlo. Documento sobre a Suça de Natividade, TO. **Associação Comunitária Cultural de Natividade (ASCCUNA),** 2012.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. A formação da cultura popular maranhense. Algumas reflexões preliminares. *In*: **NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (Org.). Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão.** São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

AUDRIN, Frei Francisco José Maria. **Os sertanejos que eu conheci**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1963.

BATISTE, Roger. **As Américas Negras: as civilizações africanas no Novo Mundo. Trad. de Eduardo de Oliveira e Oliveira**. São Paulo: Difel/USP, 1974.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1947.

BRANDÃO, Carlos R. **De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás**. Goiânia: UFG, 2004.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os Deuses do Povo: um estudo sobre a religião popular**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Prece e Folia: festa e romaria**. Aparecida: Ideias & Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARNEIRO, Edison. **Os folguedos tradicionais**. 2. ed. [s.l.]: Funarte, 1982.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

CASTRO, Zaíde Maciel de; COUTO, Aracy do Prado. **Folia de Reis**. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1961.

COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE. Boletim On-Line nº 03. 1995. Disponível

em: <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/0bc67196d2255b30ad16f279fe132e9c.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2015.

CONTINS, Márcia; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A escassez e a fartura: categorias cosmológicas e subjetividades nas festas do Divino Espírito Santo entre imigrantes açorianos no Rio de Janeiro. *In*: **M.L. Cavalcanti & J.R.S. Gonçalves (Orgs.). Ritos e sociabilidades festivas.** Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

COUTO, Mia. **A confissão da Leoa**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COX, Harvey Gallager. **A festa dos foliões: um ensaio teológico sobre festividade e fantasia. Trad: Edmundo Binder**. Petrópolis: Vozes, 1974.

CUNHA, Silva. Aspectos dos movimentos associativos na Àfrica Negra. Lisboa: **Junta de Investigações do Ultramar**, 1958.

DE SOUZA, Poliana Macedo; ERTZOGUE, Marina Haizenreder. História, Memória e Religiosidade na Festa do Divino Espírito Santo em Natividade (TO). **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 11, n. 22, 2013.

DEL PRIORI, Mary. **Festas e utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. **De que riem os boias-frias? Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em carrocerias de caminhões**. Tese de Livre Docência em Antropologia Social, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 1999.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. *In*: **ANCSÓ, István & KANTOR, Íris (Orgs.). Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, v. Vol.2.

DIAS, Paulo. Comunidades do tambor. *In*: **VVAA. Textos do Brasil**. 11. ed. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1999.

DIAS, Paulo. Feitiço das Palavras – a arte dos pontos de jongo. *In*: **VIII Encontro de Jongueiros**. Guaratinguetá: Cachuêra, 2003.

DIAS, Paulo; MONTEIRO, Marianna F.M. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, 2010.

DIVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações. Trad e nota introdutória: L.F. Raposo Fontenelle**. Rio de Janeiro: UFC/Tempo Brasileiro, 1983.

FARO, Antônio José. A dança no Brasil e seus construtores. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

FERRETTI, Sergio (Org.). **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FERRETTI, Sergio. A presença do Tambor de Crioula nos terreiros de Mina. *In*: **FERRETTI, Sergio F. (Org.). Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo.** 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FERRETTI, Sergio. Contribuição cultural do negro na sociedade maranhense. *In*: **Auditório do CCH: [s.n.]**, 2008. Disponível em: <http://www.gpmina.ufma.br/arquivos/CONTRIBUICAO%20DO%20NEGRO.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2015.

FERRETTI, Sergio. **Tambor de Crioula**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1981. (Cadernos de Folclore, 31).

FERRETTI, Sergio; MORAES, Joila. Pra dançá basta querê. *In*: **FERRETTI, Sergio F. (Org.). Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo.** 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FERRETTI, Sérgio. Tambor de Crioula, festa de preto. **Revista Universitária**, São Luís, v. 2, n. 2, p. 83-93, 1979.

FIGUEIREDO, Luciana da Conceição. Jongo e resistência cultural. **Revista África e Africanidades**, v. Ano: 2, n. 8, 2010.

FRADE, Cáscia; VIEIRA FILHO, Domingos; FRIAS, Lena; *et al*. **Brasil: Festa Popular. Pref. De Câmara Cascudo**. Rio de Janeiro: Livroarte, 1980.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO TOCANTINS. **Inventário da Suça no Tocantins**. Palmas: Fundação Estadual de Cultura, 2011.

GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GCE - Giorgio Gráfica e Editora Ltda., 1995.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GONÇALVES, Renata de Sá; OSORIO, Patrícia Silva. Dossier: Antropologia da dança. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia**, v. 33, p. 13–23, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva. Trad: Beatriz Sidou**. São Paulo: Centauro, 2012.

HEYWOOD, L.M. **De português a africano: a origem centro-africana das culturas atlânticas crioulas no século XVIII.** Org: Linda M. Heywood; [tradução Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benedito] - 2ª ed; São Paulo: Contexto, 2012.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS (INRC); ELABORAÇÃO DO DOSSIÊ PARA REGISTRO DO JONGO NO SUDESTE. **Dossiê IPHAN 5 - Jongo no Sudeste**. Brasília: IPHAN, 2005.

INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS (INRC): ELABORAÇÃO DO DOSSIÊ PARA REGISTRO DO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO. **Dossiê IPHAN**. **Os Tambores da Ilha**. Coordenação Rodrigo Ramassote; Sérgio Figueiredo Ferretti, Rodrigo Martins Ramassote, Valdenira Barros, Renata dos Reis Cordeiro, Sislene Costa, Bartolomeu Mendonça, Chistiane de Fátima Silva Mota, textos. – São Luís: IPHAN, 2006.

KARASCH, Mary C. **Centro-africanos no Brasil Central. Diáspora Negra no Brasil.** Org: Linda M. Heywood; [tradução Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benedito] - 2ª ed; São Paulo: Contexto, 2012.

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 das Letras, 1996.

LAGROU, Els. O riso grotesco e o riso festivo. *In*: **CAVALCANTI, Maria Laura V. de C.**

& GONÇALVES, José Reginaldo S. (Orgs.). A festa e os dias: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade. Tradução de Fábio dos Santos Creder**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LOPES, Maria Aparecida Oliveira. Experiências históricas dos quilombolas no Tocantins: organização, resistência e identidades. **Patrimônio e Memória**, v. 5, n. 1, 2009.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. 3ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na " Nação Castanha" de Ariano Suassuna ao corpohistória do Grupo Grial /** Roberta Ramos Marques. – Recife: 2008.

MARTINS, Leda Maria**. Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Mazza Edições, 1997.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia. Trad. de Humberto Puccinelli**. São Paulo: EPU, 1974.

MESSIAS, Noeci Camargo. **Religiosidade e Devoção: As festas do Divino e do Rosário em Monte do Carmo e em Natividade (TO)**. Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História - UFG, Goiânia, 2010.

MICHAEL, Angrosino. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

MONTEIRO, Marianna F.M. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

MORAES FILHO, Melo. **Festas e tradições populares no Brasil**. Brasília: Senado Federal - Conselho Editorial, 2002.

MOREIRA DE ARAÚJO, Carlos Eduardo; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; GOMES, Flávio dos Santos; *et al*. **Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX**. São Paulo: Alameda, 2006.

MOTA, Elizangela Lopes. A arte na educação quilombola da comunidade redenção, natividade – to: diagnósticos, desafios e possibilidades. Trabalho de Conclusão de Curso. IFTO, Gurupi-TO, 2014.

MOURA, Glória. Festas Quilombolas. *In*: **TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho & GUSMÃO, Rita (Orgs.). Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.** Brasília: ICS/UnB, 2004.

NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (Org.). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo David. "Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira." Curitiba: Editora Gráfica Popular (2007).

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha. **Danças populares como espetáculo público no Recife,**

de 1979 a 1988. Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 1991.

PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949.** Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

PALACÍN, Luis. **O século do ouro em Goiás: 1722-1822, estrutura e conjuntura em uma capitania de Minas**. 4. ed. Goiânia: UCG, 1994.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. *In*: **PEIRANO, Mariza (Org.). O Dito e o feito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred. **The Andaman Islanders**. Glencoe: Free Press, 1948.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes/WMF, 2007.

RAMOS, Arthur. **A aculturação negra no Brasil**. Vol. 224. Companhia editora nacional,1942.

RAMOS, Arthur. **As culturas negras no Novo Mundo**. Civilização brasileira, s/a., 1937.

RIBAS, Oscar. **Missosso: literatura tradicional angolana**. S.1. s.ed, 1979 v.1 2011.

RIBAS, Tomáz. A festa do povo e o folclore na viragem do século. *In*: **Actas do Congresso Internacional "A Festa no séc. XVIII" da Sociedade Portuguesa de Estudos do Séc. XVIII**. Lisboa: Universitária Editora, 1992.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O jongo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

RIOS, Sebastião. Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis. **Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 1, p. 65–76, 2006.

RIOS, Sebastião; VIANA, Talita. Congada de Santa Efigênia de Niquelândia – GO: a festa, cantos e danças, 2015.

RODRIGUES, Clênio Guimarães. **Sussas e curraleiras kalunga: na folia do Divino Pai eterno da cidade de Cavalcante-GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade Engenho II**. Goiânia: UFG, 2011.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SANTOS, Claudia Borges dos. Ourivesaria Tradicional e o Tombamento em Natividade. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC)**, v. s/n, n. s/n, 2006.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dançaarte- educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Pedro Braga. **Alcântara, a sociologia da festa do divino**. São Luís: Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais, 1980.

SANTOS, Rosirene Campêlo dos. **O processo ritual nas festas da comunidade Kalunga de Teresina de Goiás**. Mestrado, Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2013.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Festejo Quilombola: O Kalunga, O Divino, O Verso. *In*: **IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: UFBA, 2008.

SILVA, Renata L. **Corpo Limiar e Encruzilhadas - processo de criação em dança**. Goiânia: UFG, 2012.

SILVA, Renata L.; LIMA, Marlini Dorneles. ENTRE RAÍZES, CORPO E FÉ: poetnografias dançadas. MORINGA-Artes do Espetáculo, v. 5, n. 2, 2014.

SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização**. Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2005.

SIQUEIRA, Thaís Teixeira de. **Do tempo da sussa ao tempo do forró: música, festa e memória entre os Kalunga de Teresina de Goiás**. Mestrado, Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2006.

SLENES, Robert W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, n. 12, p. 48–67, 1992.

SLENES, Robert W. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana. *In*: **LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo (Orgs.). Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro e Campinas: Folha Seca/CECULT, 2007.

SLENES, Robert W. **Na senzala, uma flor – Esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil, Sudeste, século XIX**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

STEIN, Stanley e J. BLOCH, Vera. **Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colo**nial. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular: temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TOMAZ, Laycer. **Da senzala à capela = From senzala to chapel**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey, e drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. **Cadernos de Campo.** ano 14 (2005)

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. Trad.: Herbert Rodrigues. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 177–185, 2005.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura. Trad.: Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/CDFB, 1977.

ENTREVISTAS

Entrevista com Felisberta Pereira da Silva concedida a Eloisa Marques Rosa durante o Festejo do Divino Espírito Santo em 11 e 12 de junho 2011.

Entrevista com Felisberta Pereira da Silva concedida a Eloisa Marques Rosa durante o Festejo do Divino Espírito Santo em 23 e 24 de maio 2013.

Entrevista com Altina Cardoso da Silva e Domingos Pereira da Silva concedida a Eloisa Marques Rosa durante o Festejo do Divino Espírito Santo em 23 e 24 de maio de 2013.

Entrevista com Romana Pereira da Silva concedida a Eloisa Marques Rosa durante o Festejo do Divino Espírito Santo na Jacuba em 15 de abril de 2014.

Entrevista com Romana Pereira da Silva concedida ao Documentário Grande Eixo da Terra. Paulo Rezende. Espaço Infinito, Lesma produções. Brasil, setembro de 2011.

Entrevista com Lucino Aragão de Souza Viana Bezerra concedida ao Inventário da Suça no Tocantins produzido pela Fundação Cultural do Tocantins. Palmas: Fundação Estadual de Cultura, 2011.

Entrevista com Felisberta Pereira da Silva concedida ao Inventário da Suça no Tocantins produzido pela Fundação Cultural do Tocantins. Palmas: Fundação Estadual de Cultura, 2011.