UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

CLÊNIO GUIMARÃES RODRIGUES

SUSSAS E CURRALEIRAS KALUNGAS:
na Folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante-GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade do Engenho II

Goiânia
2011

CLÊNIO GUIMARÃES RODRIGUES

SUSSAS E CURRALEIRAS KALUNGAS:
na Folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante-GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade do Engenho II

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.
Área de Concentração: Música na Contemporaneidade
Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade
Orientadora: Prof. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza

Goiânia
2011

Ao meu filho primogênito que está a caminho, que seja um incentivo na descoberta pela leitura, pela pesquisa e pelo prazer em aprender.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus pelos aprendizados adquiridos nesse Mestrado.

À professora e orientadora desta dissertação, Ana Guiomar Rêgo Souza, pela confiança e empenho.

Ao Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e a CAPES pelo apoio e credibilidade.

Em especial à minha amada Gabriela Cristina, que está sempre ao meu lado, incondicionalmente, e, que contribuiu com ricas, inteligentes e sinceras reflexões.

À minha família, principalmente a minha querida mãe por seu esforço e dedicação.

Em especial à nossa adorável Golden Retrivier Gaia, *in memoriam*, com sua beleza trouxe muitas alegrias, brincadeiras e companheirismo.

À Francinete Perdigão que me apoiou durante as viagens à Cavalcante-GO, proporcionando hospedagem e boas conversas em sua Pousada Manacá.

RESUMO

Esta é uma pesquisa musical da comunidade Kalunga no contexto da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante-GO e da Festa de Santo Antônio do Engenho II. Durante estas festividades são apresentadas a Curraleira e a Sussa, dois gêneros musicais com estrutura, forma, harmonia, melodia, ritmo e instrumentação hibridizados. A contextualização histórica e sócio-cultural se deu após amplo levantamento bibliográfico e se estabeleceu como base conceitual e teórica. Esses gêneros musicais estruturam-se em uma relação dialógica com o grupo envolvido no seu fazer e com seus respectivos espaços de desempenho. Por outro lado foram reconhecidos os principais processos de cruzamento sócio-cultural caracterizados por essas músicas. Esses inúmeros processos de hibridização e de representações sociais expressam características identitárias. As coletas de dados realizadas em campo se deram por meio de observações diretas e passivas, entrevistas semi-estruturadas e gravações de áudio-visual. As descrições foram feitas levando em consideração os gestos expressivos que se fundamentou na descrição densa, em conjunto com a análise discursiva. Esse estudo pretende contribuir para preencher uma lacuna referente à riquíssima teia cultural musical que integra o território brasileiro, bem como em material bibliográfico para professores e alunos do ensino regular.

PALAVRAS-CHAVE: Música kalunga; Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante-GO; Festa de Santo Antônio do Engenho II; Curraleira; Sussa; Hibridismo musical; Representação social; Identidade.

ABSTRACT

This research describes and analyses Kalunga's community music during two important popular manisfestation, "Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante-GO" and "Festa de Santo Antônio do Engenho II". During these traditional celebrations the Sussa and Curraleira are shown, two musical genre presenting a hybridized structure, form, harmony, melody, rhythm and instrumentation. From the study of a broad bibliographical survey a historical and socio cultural contextualization had been made, and established as a conceptual and theoric base for this research. A dialogical relation is stablisehd between these two musical genres, the people envolved in this process of creation and the respective performance space. On the other hand is visible the processes of socio-cultural exchange characterized by these music genres. These hybridization processes and social representation brings their identity. The data acquisition was made by direct and passive observations, semi-structured interviews and audio-visual recording. The descriptions take into account the expressive gestures and states on dense description and discursive representation. This research intends to contribute and fill the gap of the complex and rich Brazilian cultural music as well as compose bibliographic material for professors and students.

KEY WORDS: Kalunga music; Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante-GO; Festa de Santo Antônio do Engenho II; Curraleira, Sussa; Musical hibridization; Social representation; Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 - GÊNERO DISCURSIVO. FONTE: DO AUTOR 22
ILUSTRAÇÃO 2 - MAPA DO ESTADO DE GOIÁS. FONTE – IBGE. 29
ILUSTRAÇÃO 3 - TRANSCRIÇÃO PARA NOTAÇÃO TRADICIONAL DA SUSSA INTITULADA "SE DEUS QUISER" 36
ILUSTRAÇÃO 4 - DEZESSEIS SEMICOLCHEIAS FORMANDO UMA PULSAÇÃO ELEMENTAR 37
ILUSTRAÇÃO 5 - EXEMPLO DE PADRÃO RÍTMICO DO PANDEIRO 37
ILUSTRAÇÃO 6 - DISPOSIÇÃO DO ESPAÇO DE REALIZAÇÃO DA FOLIA DO DIVINO PAI ETERNO DE CAVALCANTE-GO 47
ILUSTRAÇÃO 7 – DETALHE DO ALTAR NA FOLIA DO DIVINO PAI ETERNO DE CAVALCANTE. 47
ILUSTRAÇÃO 8 – CONFIGURAÇÃO FORMAL (A – B). 58
ILUSTRAÇÃO 9 – MELODIA CORRESPONDENTE AO CONTORNO MELÓDICO ACIMA 59
ILUSTRAÇÃO 10 – POLIRRITMIA ENCONTRADA NA CURRALEIRA. 60
ILUSTRAÇÃO 11 – TEXTURA DA PERCUSSÃO COM A BATIDA DE PÉS 61
ILUSTRAÇÃO 12 - VOZ 1: GUIA (SOLISTA) - PERGUNTA 66
ILUSTRAÇÃO 13 - VOZ 2: CORO - RESPOSTA 66
ILUSTRAÇÃO 14 - TRESILLO 68
ILUSTRAÇÃO 15 – CHAMADA DE INÍCIO NA CAIXA DA CURRALEIRA. 76
ILUSTRAÇÃO 16 – UNÍSSONO NAS BATIDAS DE PÉS DA CURRALEIRA 76
ILUSTRAÇÃO 17 – EXEMPLO DE MELODIA NA SUSSA 79

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - TIPOLOGIA DOS CONTORNOS MELÓDICOS. FONTE: ADAMS. C. R. (1976)..... 35

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 - CONTORNO MELÓDICO DA SUSSA "SE DEUS QUISER" 36
GRÁFICO 2 - EXEMPLO DE PULSAÇÃO ELEMENTAR NA MÚSICA KALUNGA..... 37
GRÁFICO 3 - EXEMPLO DE LINHA RÍTMICA DO PANDEIRO..... 37
GRÁFICO 4 - EXEMPLO DE PULSAÇÃO ELEMENTAR NA MÚSICA KALUNGA..... 59
GRÁFICO 5 – CONTORNO MELÓDICO CORRESPONDENTE À VOZ 1 (GUIA) 66
GRÁFICO 6 – CONTORNO MELÓDICO CORRESPONDENTE À VOZ 2 (CORO)..... 67
GRÁFICO 7 - LINHA RÍTMICA DAS ACENTUAÇÕES DO PANDEIRO NA SUSSA 69
GRÁFICO 8 - LINHA RÍTMICA DAS ACENTUAÇÕES DA CAIXA NA SUSSA 69

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 5
RESUMO 6
ABSTRACT 7
LISTA DE ILUSTRAÇÕES 8
LISTA DE TABELAS 9
LISTA DE GRÁFICOS 10
SUMÁRIO 11
INTRODUÇÃO 12
1. ORIENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA 20
1.1. REPRESENTAÇÕES, IDENTIDADES E HIBRIDAÇÕES 23
1.2. SOBRE O INSTRUMENTAL DE PESQUISA E MÉTODOS DE ANÁLISE MUSICAL 28
2. DA FESTA COMO OBJETO PARA A CONCRETUDE DAS FESTAS KALUNGAS 38
2.1. A FOLIA DO DIVINO PAI ETERNO (2010): EM CAVALCANTE-GO 42
2.2. A FESTA DE SANTO ANTÔNIO (2010): NO ENGENHO II 51
3. CURRALEIRA E SUSSA: CONSTRUÇÕES MUSICAIS 54
3.1. CURRALEIRA 54
3.1.1. INSTRUMENTAÇÃO E REPERTÓRIO 56
3.1.2. CONFIGURAÇÃO FORMAL 57
3.1.3. ASPECTOS MELÓDICOS E HARMÔNICOS 58
3.1.4. ASPECTOS RÍTMICOS 60
3.2. SUSSA 61
3.2.1. INSTRUMENTAÇÃO E REPERTÓRIO 64
3.2.2. CONFIGURAÇÃO FORMAL 65
3.2.3. ASPECTOS MELÓDICOS E HARMÔNICOS 66
3.2.4. ASPECTOS RÍTMICOS 67
4. REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS E HIBRIDAÇÃO NA CURRALEIRA E NA SUSSA 70
4.1. HIBRIDISMO NA CURRALEIRA E NA SUSSA 73
4.1.1. PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NA CURRALEIRA 74
4.1.2. PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO NA SUSSA 77
CONSIDERAÇÕES FINAIS 81
REFERÊNCIAS 85
BIBLIOGRÁFICAS 85
INTERNET 88
VIDEOGRÁFICAS 89
ANEXOS 91
ANEXO 1 – FOTOGRAFIAS 92
ANEXO 2 - TRANSCRIÇÕES DE ÁUDIO 103
ANEXO 3 - TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTA 109
ANEXO 4 – GRAVAÇÕES DE ÁUDIO-VISUAL 138

INTRODUÇÃO

Diáspora africana é o nome dado ao movimento de retirada desses povos de seu *habitat* natural ocasionado pela escravidão. Quase quatro milhões de indivíduos foram trazidos para o Brasil oficialmente entre 1520 e 1850, sem considerar o período clandestino do tráfico ainda não caracterizado pela historiografia brasileira (ANJOS, 2006). Esses números divergem, ainda hoje, nas pesquisas sobre as quantidades de povos transportados durante o período da diáspora africana. Essa intensidade do fluxo de deslocamento existente no Oceano Atlântico, nos séculos XV a XIX teve como conseqüências políticas e geográficas a desestruturação dos antigos reinos e impérios do continente africano.

Os povos de matriz africana não foram responsáveis somente pelo povoamento do território brasileiro e mão-de-obra escrava. Estão enraizados na formação social, étnica e cultural brasileira. No século XVIII encontram-se os registros mais significativos em relação à quantidade de escravos transportados para o Brasil. Nesse período o grupo étnico banto se expande por quase todo território nacional. No século XIX, apesar da interrupção do tráfico negreiro, o processo continua na clandestinidade (ANJOS, 2006). A diáspora africana com sua diversificada etnologia ao longo desses séculos deu origem aos descendentes africanos no Brasil, denominados de afro-brasileiros, brasileiros de matriz africana ou população de ascendência africana, dos quais fazem parte as comunidades Kalungas.

A palavra Calunga ou Kalunga, de origem africana, tem múltiplos significados. É sinônimo de negro; denomina as bonecas nos maracatus do Recife; nomeia até mesmo uma planta: a *sinaba ferruginea*. O termo aparece também ligado a crenças religiosas: *"*mundo dos ancestrais, culto aos antepassados, *inquices,*[1] pois deles vinha a sua força". É ainda indicativo de qualidade: coisa pequena ou insignificante; modo de dizer 'negros', estes considerados ora como seres inferiores, ou, ao contrário, como pessoa ilustre (SILVA, 2008).

O quilombola Manoel Moreira, conhecido como Tico,[2] acredita que determinado grupo de negros passou a ser chamado de Kalungas porque viviam próximo a uma gruta de mesmo nome situada na Fazenda Tinguizal em Monte Alegre-GO. Já de acordo com os habitantes do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga (SHPCK),[3] Kalunga é um "lugar sagrado que não pode pertencer a uma só pessoa ou família. É de todos pras horas de dificuldade. Ali nunca seca, é um pântano. Bom pra plantar." (*apud* BAIOCCHI, 2006, p.36).

---

[1] Segundo o dicionário Michaelis, *inquice* quer dizer Orixá nos candomblés de Angola e do Congo.
[2] Em depoimento constante na página oficial da Presidência da República.
[3] Em 1991 é aprovada a lei 11.409/GO que instituiu o SHPCK, com uma área de 237.000 ha. (hectares). A população Kalunga nesse período oscilava entre 3000 e 3600 habitantes (BAIOCCHI, 2006).

As pessoas de municípios vizinhos à cidade de Monte Alegre identificam como Kalunga ou Kalungueiro os moradores da região nordeste do Estado de Goiás, especificamente os quilombolas que se estabeleceram às margens do Rio Paranã, constituídos de negros fugidos dos trabalhos da extração de ouro nas minas de Arrais, Monte Alegre e Cavalcante. Atualmente os Kalungas podem ser encontrados em cinco núcleos principais, que englobam as localidades conhecidas como "Vão das Almas", "Vão do Moleque", "Ribeirão dos Bois", "Contenda" e "Kalunga". Essas, por sua vez, subdividem-se em quase uma centena de agrupamentos menores com denominações locais: Riachão, Sucuriú, Tinguizal, Taboca, Sicury, Engenho I, Engenho II[4], dentre outros.

Para Anjos (2006), o termo Kalunga ou Calunga vem do banto com significado associado à grandeza ou imensidão, podendo designar o mar, Deus ou a morte. Já para Silva (2008), o termo Kalunga advém das línguas africanas *Kibundo*, *Kibandum* e *Kigongo*. Os etnólogos preferem a grafia com 'K', supondo que essas comunidades tiveram em sua maioria origem na região de Angola, do Congo, do Moçambique, ou mesmo na África do Sul. Nesse trabalho optou-se por seguir essa orientação. Na verdade essa forma de escrita passou a ser a oficial após o reconhecimento e constituição desses povos como comunidade remanescente de quilombolas, a partir de sansão da lei que regulamenta sua existência como grupo e os constituem como patrimônio cultural e sítio histórico.

Os dados em relação à população Kalunga divergem quanto ao número de habitantes. De acordo com Silva (2008), o montante atual é provavelmente de 3.000 pessoas. Já para Anjos (2006) esse número chega a cerca de 6.000 habitantes. Embora o presidente da Associação dos Povos Kalunga, Sr. Cirilo dos Santos Rosa, em entrevista a mim concedida em julho de 2010, afirmou que existem mais de 6.000 Kalungas inscritos nessa associação, mas que eles chegam a 10.000, se contados os que moram fora do SHPCK. Segundo ele "tem Kalunga espalhado pelo Brasil todo e até fora do país".

Esses descendentes de escravos fugidos e libertos das minas de ouro do Brasil Central formaram comunidades auto-suficientes chamadas quilombos. Para Baiocchi (2006, p. 33), quilombos são maneiras de organização "em que o africano, em um processo extremo de defesa e afirmação, parte da passividade e resignação (...) para posições de resistência contra o esfacelamento de sua identidade, de seu grupo". A Associação Brasileira de Antropologia (ABA), por seu lado, define quilombo como "toda comunidade negra rural que agrupe descendentes de escravos vivendo da cultura de subsistência e onde as manifestações

[4] Localidade onde anualmente é realizada a Festa de Santo Antônio focada nesta dissertação. Situa-se à cerca de 30 quilômetros de Cavalcante – GO, em área pertencente ao SHPCK.

culturais têm forte vínculo com o passado"; enfatiza ainda o processo de produção, a organização político-administrativa e o caráter ecológico na preservação dos recursos naturais.

Muito embora os Kalungas se constituam em uma comunidade rural negra com particularidades enraizadas há mais de 240 anos, cujo senso de grupo permitiu sua sobrevivência durante um longo período de isolamento, os processos de cruzamento de fronteiras sociais e étnicas produziram identidades plurais, comumente, e, equivocadamente, entendidas na singularidade de uma identidade afro-brasileira. Na formação dos quilombos Kalunga, os escravos fugidos das minas de ouro não foram a única origem dos habitantes dessas regiões, diferentemente do que comumente se afirma. Conforme Baiocchi (2006), houve um processo migratório posterior. Para ali também afluíram assassinos e ladrões, comerciantes que iam vender suas mercadorias, além de negros alforriados que preferiam os quilombos à cidade. Na verdade, durante o período de sua existência, os Kalungas passaram por significativos processos de cruzamento cultural. Mantiveram forte contato com padres católicos, cuja influência se manifesta tanto na alimentação como no sincretismo entre catolicismo e ritos africanos. Por outro lado, os escravos "confraternizavam-se com os indígenas que ocupavam a região, ali acampando e iniciando a miscigenação biológica e cultural". Graças a essas e outras interações, a "população atual formou-se de quilombolas, índios, posseiros e proprietários de terras que adentravam os sertões" (Ibidem p. 28/35).

Tais cruzamentos, traduzidos na e pela cultura, trazem à tona a noção de hibridação, processo também denominado como mestiçagem, miscigenação, sincretismo, mulatismo, dentre outros. Termos usados por alguns estudiosos como sinônimos, e, por outros, com significados distintos e opostos. Seguindo o pensamento de Canclini (2008, p. XIX), optou-se nesse trabalho pela utilização do termo hibridação, aqui entendido como processos de cruzamento socioculturais, "nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". Segundo Burke (2003, p. 50) "o hibridismo é muitas vezes, senão sempre, um processo e não um estado". Trata-se de termo mais neutro e de maior poder explicativo. Young em concordância com Canclini aponta o termo hibridismo como "literal e metafórico, descritivo e explicativo" (*apud* BURKE, 2003, p. 55).

Dentre os fenômenos que mais se definem enquanto espaços de heterogeneidade e cruzamentos socioculturais situam-se as Festas, entendidas aqui como "fato social total", para usar os termos de Marcel Mauss. A partir dessa premissa supõe-se a integração do observador no próprio campo da observação, tratando-as como fenômenos complexos. São, portanto,

manifestações que condensam várias dimensões do cultural e do social, configurando espaços de diálogo, ação e apropriação de bens culturais. "A festa como objeto de pesquisa é fenômeno multifacetado, ambivalente, polissêmico, partilhado pelos mais diversos campos do saber". (ALMEIDA e SOUZA, 2008, p.29). Espaços onde as fronteiras entre dimensões como o sagrado e o profano, a oficialidade e a informalidade, o popular e o erudito, são, por natureza, porosas e fluídas.

> Situações rituais (especialmente no caso das festas em terras brasílicas) envolvem combinações de comportamentos, que, embora conceitualmente distintos, estão estreitamente ligados: uma cerimônia que começa de um jeito pode terminar de outro e vice-versa, ou, comportamentos rituais diferentes podem coexistir em um mesmo momento festivo. Em outras palavras, a coerência da vida ritual (ou festiva) não se estabelece unicamente em termos funcionalistas, sendo inerente a tais situações a coexistência num mesmo contexto de elementos que concorrem entre si. (LEACH, 1974, P. 209 *apud* ALMEIDA e SOUZA, 2008, p.34)

Em outros termos é o que aponta Baiocchi (2006, p.41) com relação aos espaços festivos Kalunga. Festeja-se "santo católico em espaço africano", o religioso e o lazer são práticas que envolvem toda a comunidade. Processo que se constitui em instrumento de construção identitária e fortalecimento das relações sociais.

> A Festa representa veículo de afirmação e sacralização da identidade e, ao mesmo tempo, louvação do ancestral. (...) As Festas não só simbolizam a síntese de um sincretismo original, como também exercem um papel normativo (rituais de iniciação e passagem) e estruturador dos grupos etários e políticos. (...) As Festas, por sua vez, representam seu modo de vida e sua visão de mundo, um momento do inconsciente coletivo, uma crônica histórica. (*Ibidem*, p. 41 e 48)

Essa hibridação de costumes, hábitos e crenças é também percebida nas músicas das festas Kalunga. No caso da Folia[5] do Divino pai Eterno (um dos espaços festivos privilegiado neste trabalho), o principal gênero encontrado é a "Curraleira", dança complexa e de muitas variações, que têm como característica principal serem dançadas por homens. Já na Festa de Santo Antônio (a outra manifestação festiva abordada neste trabalho) acontecem as "Sussas" (dança que supostamente representa uma época em que os negros carregavam água para a senzala). Além dessas festas, outras manifestações da cultura popular também são encontradas na região, como a Folia de Reis, a Catira, Festa do Divino Espírito Santo, dentre outros. De acordo com o tipo de festejo os gêneros musicais vão se diversificando, sendo

[5] As folias são realizadas precedendo as festas e romarias. Formadas por um grupo de foliões que percorrem as casas e fazendas com intuito de receber doações que serão usadas para a realização das festas. Ao mesmo tempo servem como uma forma de anúncio que esses festejos irão acontecer. No entanto, em Cavalcante-GO o termo folia serve não apenas para denominar a pré-festa, nesse caso "folia" é utilizado para denominar todo o ritual.

estes determinados pelo espaço do desempenho (ou da performance). Espaços heterogêneos que abrigam uma polifonia de discursos que se caracterizam pela hibridação de gestos, imagens e sons.

Até onde foi possível pesquisar, os estudos musicológicos sobre os povos Kalungas são ainda incipientes. Dentre as poucas publicações encontradas, cita-se a pioneira Oneyda Alvarenga (1950), que na série "Registro Sonoro de Folclore Musical Brasileiro" apresenta o resultado de suas pesquisas sobre a música afro-brasileira, embora esta se limite a transcrever os textos dos cânticos e notas sobre o material coletado. Glória Moura (1997) em sua tese de doutorado "Ritmo e Ancestralidade na força dos tambores negros : o currículo invisível da festa", pesquisa a força dos tambores negros, na relação do ritmo e ancestralidade. Outra referência é o trabalho intitulado "Música do Brasil" de Hermano Vianna *et al* (1998), relevante do ponto de vista antropológico musical, pelo mapeamento musical. Entretanto, sua passagem pela música dos povos Kalungas foi extremamente superficial. Já Mário Brasil (2000) estuda as diferenças no Babassuê, gravado no Pará em 1938, em relação a outra gravação de 1998. Esse autor percebe uma série de mudanças, principalmente nos andamentos, sendo estes mais acelerados na atualidade. Também Luciana Prass (2008) se dedica ao assunto em seu artigo "Músicos e músicas das comunidades quilombolas gaúchas na arena das políticas afirmativas" publicada nos Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Salvador – 2008. Em sua pesquisa de campo nas comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul, a autora focou o processo de retomada das "músicas dos antigos", e, ao mesmo tempo, o espectro tão variado de repertórios e instrumentos musicais. Encontrou também práticas musicais múltiplas, heterogêneas e hibridizadas, demonstrando formas diferenciadas de vivência da etnicidade e da identidade quilombola.

Com relação ao Estado de Goiás a situação é ainda mais precária. Dentre as poucas publicações encontradas, destaca-se a de Paula Cristina Vilas em Horizontes Antropológicos (2005): "A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras". Também Thaís Siqueira (2006) defendeu na Universidade de Brasília a dissertação "Do tempo da Sussa ao tempo do Forró: música, festa e memória entre os Kalungas de Teresina de Goiás".

Frente a tal situação, muitas dúvidas cercam as manifestações musicais desses grupos. No caso deste trabalho emergem questões tais quais: a) como são estruturadas a Sussa e Curraleira em termos musicais e coreográficos? c) de que maneira os campos discursivos da "Folia do Divino Pai Eterno" e da "Festa de Santo Antônio" dialogam com as práticas

musicais próprias dessas manifestações? d) como o contexto das festas mencionadas e o contexto mais amplo do histórico-social contribuíram para a geração de produtos híbridos e para a construção de representações identitárias desses grupos sociais? Visando elucidar essas questões, esta pesquisa teve como objetivo geral a investigação da música Kalunga na "Folia do Divino Pai Eterno" e na "Festa de Santo Antônio" (manifestações realizadas por grupos remanescentes de quilombolas estabelecidos no município de Cavalcante-GO) em específico a "Sussa" e a "Curraleira". Buscou-se entender como esses dois gêneros são estruturados em sua relação com o grupo que os produz e com os seus respectivos espaços de desempenho, bem como processos de cruzamento cultural e as representações sociais expressas nas festas e gêneros musicais em questão.

O universo amostral delimitou-se a cidade de Cavalcante-GO e a um dos núcleos que constituem os Kalungas do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga (SHCPK), o povoado do "Engenho II" localizado a 27 km de Cavalcante, ainda neste município. São nessas localidades que se reúnem os remanescentes de quilombolas para a realização das duas festividades aqui abordadas. A "Folia do Divino Pai Eterno" é realizada em Cavalcante, já a "Festa de Santo Antônio" dá-se no "Engenho II". Por meio das observações, entrevistas e gravações com pessoas chave das citadas comunidades, foi possível entender os processos de hibridação e as representações identitárias expressas por meio das músicas da "Sussa" e da "Curraleira".

A coleta de dados se deu por meio de fotografias, gravações das entrevistas, filmagens e das observações *in loco*. Estas ocorreram em três momentos: antes das festas, durante as festas e após essas festas. No pré-festa foi observada a preparação do local e das pessoas: os registros se deram por meio de fotografias. As festas foram filmadas e fotografadas: observou-se os rituais e como foi a atuação dos foliões. Na pós-festa, foi possível gravar as entrevistas: procurou-se dialogar buscando compreender as festas e suas manifestações musicais.

Outros dados foram obtidos a partir de observação direta e passiva, de entrevistas semi-estruturadas bem como de pesquisa bibliográfica. A fundamentação teórica para a análise crítica fundamentou-se em autores como Néstor Canclini para as questões envolvendo processos de hibridação; Stuart Hall para tratar das construções identitárias; Roger Chartier e Sandra Pesavento para as representações sociais, e Mikhail Bakhtin para os gêneros discursivos.

No que diz respeito ao fazer musical foram selecionados dois métodos para analisar e interpretar os parâmetros musicais. Estes métodos foram considerados como

complementares para a pesquisa em questão: a) **Método gráfico-tipológico** (ADAMS, 1976): usado para estudar os contornos melódicos, dos quais é possível estabelecer semelhanças e diferenças, tendências e padrões relevantes, como a relação entre o "sistema tonal" (mais comum à música brasileira popular) e o "sistema pentatonal" (mais comum à música africana; b) **Método de Kubik** (1979): utilizado para a análise dos padrões rítmicos, permitindo a identificação de alguns padrões africanos realizados no pulso de 12 (matriz Yorubá) e do padrão no pulso de 16 (matriz Banto).

Esses dois métodos foram utilizados com sucesso por Mário Brasil (2000), na sua tese "Mudanças Musicais no Babassuê de 1938 gravado em Belém do Pará", onde foram adaptadas para as suas transcrições e análises das musicas afro-brasileiras. Nesse estudo, Mário Brasil, em 1998, foi aos mesmos terreiros que a Missão Folclórica de Mário de Andrade realizou gravações em 1938. Após gravar e comparar as semelhanças e diferenças das músicas dos rituais nos mesmos candomblés levando em consideração aspectos de melodia, ritmos, repertório, instrumentos, música instrumental e vocal, bem como a abordagem grafológica das melodias, incluindo escala, modo, tonalidade, compasso, cadência, tessitura, tempo e forma, Brasil conclui que houve realmente um processo de mudança começando pelas influências que o terreiro sofreu em função das trocas de pai-de-santo; mudanças sentidas nos cantos, letras, ritmos e andamentos.

Cabe também destacar Carlos Sandroni (2008) que no seu livro "Feitiço Decente" constata que dentro da questão rítmica, nas síncopes dentre outros aspectos, as músicas brasileiras de raízes populares e africanas podem ser descritas de maneira muito mais adequada fundamentando-se nos conceitos extraídos de estudos sobre a música africana. Ele sugere a inserção dos conceitos de rítmica cométrica e contramétrica, rítmica aditiva, *time-lines,* ostinato estrito e ostinato variado.

Considerando a Lei nº 10639/03 que insere o ensino da história da África e dos afro-descendentes no ensino regular e a Lei nº 11769/08 que torna o ensino da musica conteúdo obrigatório da educação básica, urge o desenvolvimento de novas pesquisas que venham gerar conhecimento sobre as múltiplas identidades musicais afro-brasileiras. Espera-se, pois, que essa pesquisa possa contribuir não só para preencher uma lacuna expressiva no que diz respeito à elucidação de aspectos obscuros referentes às várias culturas musicais que integram o território brasileiro, como também possa se constituir em apoio bibliográfico para professores e alunos do ensino regular no que diz respeito a aspectos da cultura negra.

O Capítulo 1 dessa dissertação volta-se para as orientações teórico-metodológicas. Foram abordadas questões ligadas às construções identitárias e representações; às hibridações

e aos gêneros discursivos. A seguir foram explicitados os instrumentais e métodos de pesquisas e análise musical usados neste trabalho para a interpretação do universo musical Kalunga.

O Capítulo 2 concentra-se nas festas Kalungas de Santo Antônio e Folia do Divino. Aqui se discute sobre a "festa" enquanto objeto de pesquisa, buscando elucidar a relação da comunidade Kalunga com suas festas músicas. Foi descrito como acontecem a Folia do Divino Pai Eterno e a Festa de Santo Antônio, cruzando as informações obtidas em campo com outras de fontes bibliográficas.

O Capítulo 3 aborda aspectos musicais da Sussa e da Curraleira, especificando as construções musicais. Buscou-se o aprofundamento dos objetos: Aspectos Gerais dos Cânticos, o Repertório, Configuração Formal, Aspectos Melódicos e Harmônicos e os Aspectos Rítmicos.

O Capítulo 4 trata das representações identitárias Kalunga expressas por meio das suas festas e músicas. Foram utilizados para essa parte da dissertação trechos das entrevistas, aspectos musicais e do cenário sócio-cultural, cruzando esses dados com aqueles advindos do referencial teórico.

As fotos, entrevistas, e gravações de áudio-visual são componentes fundamentais deste trabalho, e constituem-se de materiais para análise e transcrição. Encontra-se nos anexos para consulta: fotografias, transcrições de gravações, transcrições das entrevistas e os áudios das músicas que foram transcritas. Além disso, foi gravado um CD com os arquivos contendo todo esse material.

1. ORIENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Merriam (1964) em seu estudo sobre as funções da música, assim como Blacking (1967) ao discorrer sobre as canções infantis dos Vendas, centraram suas investigações não apenas nas estruturas internas das músicas, mas, igualmente, nos músicos que atuam dentro de um ambiente social e cultural. Anthony Seeger (1977) também defende a idéia de uma etnomusicologia que abranja as relações entre a música e a sociedade que a produz em diálogo com os estudos dos sons musicais em si. Seeger pesquisando o gênero musical "Akia", cantado pelos índios Suyá da Amazônia, detectou como certas características da sociedade e do contexto de desempenho exercem influências sobre os sons musicais produzidos por uma comunidade, e, no caminho inverso, como os sons musicais influenciam a vida social. Na verdade, esses autores alertaram para os significados das músicas em sua relação com as sociedades que as produzem, levando em consideração tanto o histórico e o sócio-cultural como a estrutura musical.

Os desdobramentos das pesquisas de Merriam, Blacking, Seeger, dentre outros, reafirmam a importância da consciência sobre os diferentes lugares ocupados pela música no tecido sócio-cultural dos quais resultam significados diversos. Nesse sentido, cita-se Lucy Green (2001) e seus estudos, os quais demonstram que os músicos populares aprendem música de diversas formas, utilizando desde o ouvido até a maneira como o corpo reage aos sons (a corporalidade). Green parte de dois tipos de significados musicais para desenvolver suas premissas. Um chamado de "significado inerente ou inter-sônicos": aqueles contidos na própria música e que se referem à organização e compreensão dos materiais sonoros e suas inter-relações; emergem quando o ouvinte é capaz de estabelecer relações entre diferentes eventos sonoros O outro é o "significado delineado" que diz respeito às questões da associação dos indivíduos entre si e sua relação com a música. Ou seja, dizem respeito aos fatores simbólicos associados a musica, às idéias de relações e significados sociais e culturais que a musica carrega, mas que não são intrínsecos a ela. (GREEN, 2005). De acordo com essa mesma autora os dois tipos de significados são vivenciados simultaneamente e ocorrem em toda experiência musical.

No entanto, muitos musicólogos ainda tem como foco apenas a análise dos aspectos internos da música. Cook (2008) classifica essa abordagem como tradicionalista e não condizente com a realidade. Uma visão positivista centrada em aspectos quantitativos ou supostamente objetivos. Com a emergência do paradigma qualitativo desenvolveram-se novos métodos de pesquisa, alguns deles emprestados das ciências sociais, particularmente da

antropologia, etnologia, lingüística, sociologia e, mais recentemente, da história cultural. Esse divisor de águas tornou possível, "tirar a música do armário", como diz Cook (2008). Para esse pesquisador, o estudo da música também pode ajudar a compreender melhor outras culturas. Isso ocorre por exemplo nas representações sobre a música.

> A linguagem constrói a realidade ao invés de simplesmente refleti-la. Isto significa que as linguagens das quais nos utilizamos para falar sobre a música, e as histórias que contamos dela, ajudam a determinar o que a música é - o que nós queremos dizer com ela, e o que ela significa para nós. (*Ibidem*, 2008, p. 23)

Com isso em mente, buscou-se interpretar as transcrições dos materiais coletados em campo a partir da chamada "descrição densa", noção introduzida por Gilbert Riley (1968) e sistematizada pelo antropólogo americano Clifford Geertz (1989): trata-se não só da "descrição superficial" do objeto, centrada apenas em um nível de sentido, mas do aprofundamento da análise explorando as diversas possibilidades significativas e interpretativas que o objeto oferece.

Geertz acredita, em confluência com Max Weber, que "o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumindo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado" (GEERTZ, 1989, p. 15). Assim, para Geertz, um fenômeno cultural é uma trama de estruturas significantes e superpostas que permitem distinguir, por exemplo, a ação espontânea de um piscar de olhos de uma mesma ação com conotações expressivas. A descrição densa permite essa percepção posto fixar-se em detalhes, buscando interpretar as ações em registros pesquisáveis. Nas suas palavras,

> O que o etnógrafo enfrenta de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. [...] Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de 'construir uma leitura de') um manuscrito-estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (*Ibidem*, 1989, p. 21)

A elucidação de uma cultura exige, portanto, o entendimento das tramas de significados que só podem ser buscadas na ação sócio-cultural cruzada com os cenários em que ocorrem. Como diz Geertz (1989, p. 28): "se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorciá-la do que acontece – do que, nessa

ocasião ou naquele lugar pessoas específicas dizem o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo o vasto negócio do mundo – é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia".

Processo também viabilizado neste trabalho com o auxílio do conceito de "gênero discursivo" de Mikhail Bakhtin (1992), utilizado para a análise das "Sussas" e "Curraleiras" em diálogo com seus respectivos espaços festivos, ou seja, o cruzamento entre elementos internos com elementos observados no contexto da performance e com elementos do contexto mais amplo do histórico e sócio-cultural.

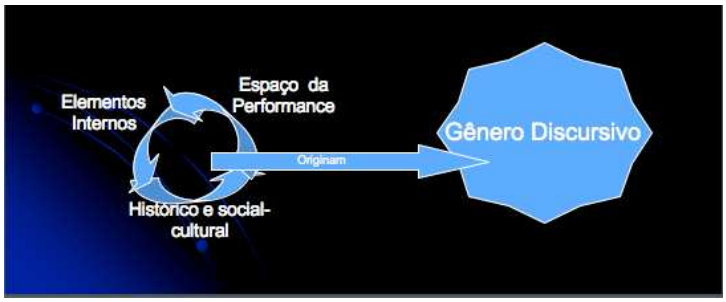


Ilustração 1 - Gênero Discursivo. Fonte: do autor

Conforme aborda Bakhtin, a noção de campo de atividade (ou instância discursiva, esfera comunicativa, espaço da performance etc.) está indissoluvelmente ligada aos tipos de enunciado ou gêneros do discurso. Para Bakhtin (1992 *apud* SOUZA, 2007), cada grupo social em sua época possui um repertório de formas discursivas que expressam o cotidiano em transformação, além do que cada campo de atividade origina gêneros apropriados às suas especificidades. Assim, o gênero discursivo constitui-se em um tipo de enunciado relativamente estável do ponto de vista composicional e de significação, ao qual correspondem determinados estilos, mais dinâmicos por natureza ao envolver a subjetividade e idiossincrasias do indivíduo. Os gêneros discursivos envolvem, pois, conteúdo temático, forma, estilo e significado.

Comentando o pensamento bakhtiniano, Faraco (2009, p. 126 *apud* SOUZA, 2010) afirma que "gênero do discurso e atividade são mutuamente constitutivos"

> (...) se queremos estudar o dizer, temos sempre que nos remeter a uma ou outra esfera de atividade humana, porque não falamos no vazio (...). Do mesmo modo, se queremos estudar qualquer das inúmeras atividades humanas, temos de nos ocupar dos tipos de dizer (dos gêneros do discurso) que emergem, se estabilizam e evoluem no interior daquela atividade, porque eles constituem parte intrínseca da mesma.

Ainda acompanhando Faraco (2009, p. 128/129 *apud* SOUZA, 2010), há que se destacar que os gêneros, por sua estabilidade, "são elementos organizadores das atividades e,

por isso, orientam nossa participação em determinada esfera de atividade (eles balizam nosso entendimento das ações dos outros, assim como são referências para nossas próprias ações)."

Conforme Brait (2003 p.24/25 *apud* SOUZA, 2010)

> Um determinado tema (...) vai ganhar corpo e estilo em diferentes gêneros e atividades de linguagem, dependendo necessariamente da esfera de produção, circulação e recepção que o acolhe, dimensiona, transforma e constrói como sentido e efeito de sentido. Ao apropriar-se de um tema, um autor vai trabalhá-lo de acordo com a sua atividade, com a esfera de produção em que está inserido, dialogando ou não com outros autores e atividades que fizeram circular o mesmo tema em tempos e espaços diferentes.

A proposta de Bakhtin é, por conseguinte, cruzar a análise dos aspectos lingüísticos de uma obra com as características do espaço da performance e do espaço mais amplo do histórico-social. Trazendo essa proposta para o universo festivo e musical Kalunga focado nesta pesquisa e tendo em vista a noção de "descrição densa" trabalhada por Clifford Geertz, buscou-se analisar os cenários sócio-culturais e os espaços da performance (a "Folia do Divino Pai Eterno" e na "Festa de Santo Antônio), nos quais emergiram a Sussa e Curraleira enquanto práticas que carregam representações identitárias dos Kalungas residentes no município de Cavalcante-GO e no "Engenho II" (um dos núcleos que constituem as comunidades Kalungas do SHCPK).

1.1. REPRESENTAÇÕES, IDENTIDADES E HIBRIDAÇÕES

Eni Orlandi em seu livro "As formas do silêncio – no movimento dos sentidos", de certa maneira retomando o conceito de cultura de Clifford Geertz, afirma que "o homem está 'condenado' a significar", uma vez que perante o mundo, por meio de palavras ou não, ele é impelido à interpretação: "tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja)", ou melhor, "o homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico" (2002 p.31/32). Relação que se assenta no imaginário, uma vez que não existe nada na realidade que indique "um estado pré-discursivo responsável por definir originariamente um sentido a ser dado às coisas" (BRITO 2008, p.31). Trata-se, na verdade, de um processo de retroalimentação: o imaginário usa o simbólico para se manifestar e permanecer, ao mesmo tempo em que a capacidade de simbolizar implica a capacidade imaginária ou a capacidade de conferir significado. (CASTORIADIS, 1982, p. 154). Tirando sua matéria das coisas já existentes no mundo, o simbolismo estabelece uma liga entre dois termos: um representando o outro de maneira a responder questões que emergem da lida do homem consigo mesmo e com

a sociedade, se constituindo, como diz Pesavento (2008, p. 43) em "um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas construíram para si, dando sentido ao mundo".

Para Roger Chartier (2002, p.27), as "estruturas do mundo social não são um dado objetivo", mas "(...) são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras". Trata-se de esquemas interiorizados que "traduzem as posições e os interesses objetivamente confrontados (...) e descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse". (*Ibidem*, p.19) A partir dessa noção, Barros (2005) afirma que os objetos culturais são produzidos 'entre práticas e representações', com os produtores e receptores de cultura circulando entre estes dois pólos, que corresponderiam, respectivamente, aos modos de fazer e aos modos de ver, ouvir e agir. Nas suas palavras:

> As práticas e representações são sempre resultados de determinadas motivações e necessidades sociais. As noções complementares de "praticas e representações" são bastante úteis, porque através delas podemos examinar tanto os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, os processos que envolvem a produção e difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e por fim as normas a que se conformam as sociedades quando produzem cultura, inclusive através da consolidação de seus costumes. (*Ibidem*)

As representações sociais proporcionam novas formas de olhar, entender e interpretar os fenômenos sociais, ajudando na compreensão do porque as pessoas fazem o que fazem. Contribuem para esclarecer e orientar os fatos do dia-a-dia, efetivar novas formas de comunicação e de pensamento, os quais se constituem cotidiana e coletivamente. Como diz Brito, as representações nos ajudam a tornar compreensível as tramas do mundo social.

> É por esse mecanismo que nos ajustamos ao mundo, nomeando-o e definindo a realidade do dia-a-dia. Portanto, as representações constroem sentidos para a realidade e, por sua natureza social, são sempre plurais, muitas vezes contraditórias, representativas dos interesses dos grupos que lutam para dar à realidade o sentido resultante de sua leitura do mundo social. (2008, p.33)

As festas e as músicas Kalungas, analisadas pelo olhar da interação entre práticas e representações, permitiram a percepção do seu papel vital na organização social e cultural dos grupos estudados, vez que fazem parte do seu cotidiano (suspendendo-o ou não) e agem como suporte do simbólico capaz de evidenciar permanências, transformações, cruzamentos de fronteiras e identidades em construção. Um mundo que se apóia em valores e saberes anteriores, caracterizados pela oralidade:

> (...) para a preservação de sua memória histórica, de sua identidade étnica e de sua cultura, a sociedade Kalunga, em sua original visão de mundo, lança mão da tradição oral: histórias, provérbios, adivinhas, poesia e música. Sua ciência é repassada pelos mecanismos informais, como a família e os anciães, de forma a expressar os valores e pensamentos que normatizam sua vida social. Pela história oral, os Kalunga registram quando tudo começou: os primeiros moradores, as migrações sucessivas, a posse da terra, a miscigenação com o indígena (BAIOCCHI, 2006, p.34-35).

Atualmente a questão das identidades é amplamente discutida nas ciências sociais e humanas. Vivemos hoje o que Hall (2006) classifica como "crise de identidade", que se inicia com a mudança nos conceitos de identidade e de sujeito. "A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (MERCER, 1990, p. 43 *apud* HALL, 2006, p. 9). As antigas concepções de identidade centradas no sujeito do Iluminismo e a no sujeito sociológico são colocadas em cheque. No Iluminismo via-se o indivíduo como um ser totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. Essa era uma concepção muito "individualista". Já a noção do sujeito sociológico era formada na "interação" entre o eu e a sociedade. Nessa concepção, a identidade "costura" o sujeito à estrutura. Entretanto esses aspectos foram mudando juntamente com as novas "necessidades" de um mundo que é cada vez mais globalizado, pautado por inúmeros encontros e desencontros políticos, sociais e étnicos. Esse processo produz o sujeito pós-moderno. A identidade torna-se uma "celebração móvel" se opondo às duas concepções descritas no parágrafo anterior que tinham como base uma identidade fixa, essencial ou permanente. Nessa nova maneira de ver o sujeito e as possíveis identidades que ele pode assumir, as identidades passam a ser definidas histórica e socialmente e não só biologicamente.

A identidade, segundo Cunha (1986 *apud* ELLERY, 2009), no sentido situacional, relacional e estratégica, não é fixa e homogênea. Na definição de Ellery (2009, p. 70), "identidade – múltiplas identidades dos sujeitos, ou seja, uma relação entre a maneira como vemos e somos vistos, como nos identificamos e nos identificam". Essas duas maneiras de ver a identidade são muito parecidas com a proposta por Hall:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente (...). Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Quanto à questão das identidades nacionais estas se referem a símbolos, idéias e valores, ideologicamente criados para conferir unidade a distintas regiões reunidas sob a égide política denominada nação, fazendo com que os indivíduos pensem que compartilham de uma identidade única. Trata-se, na verdade, de "comunidades imaginadas", como diz Benedict Anderson (1989 *apud* ELLERY, 2009), construídas por meio de representações sociais, como hinos, músicas, bandeira, idioma etc.

A comunidade imaginada está alicerçada com suas histórias, nos seus mitos, símbolos, rituais, perdas e triunfos. No caso dos povos Kalunga eles se identificam como brasileiros, por meio de representações sociais da nação brasileira, e ao mesmo tempo se vêem como remanescentes de quilombolas com suas próprias representações sociais.

Ainda de acordo com Hall (2006), as identidades culturais não são costumes com os quais nascemos, e sim um conjunto de idéias, valores e percepções. Tratam-se de representações sociais formadas e transformadas no interior das sociedades.

Tal noção aparece na fala de um dos agentes Kalunga responsáveis da Folia do Divino Pai Eterno. Pode-se identificar seu sentimento de frustração e de esquecimento em relação aos governos anteriores ao do Presidente Lula para com sua comunidade. Eles se consideram brasileiros e ao mesmo tempo kalungas. Em seguida, na mesma citação pode-se conferir a reafirmação de sua identidade quilombola ao referir-se às tradições kalungas, no caso da dança da Sussa realizada para o Presidente Lula, como forma de agradecimento pela inauguração da energia elétrica.

> (...) temu qui vê essa muié qui vai entrá na vaga du Lula, purque si fô vê nóis já tevi muitu presidenti mas nenhum olhô pra setuação nossa aqui. Num olhô não, puque num tô falanu mal, ma tô falanu u qui aconteceu dentu du meu conhecimentu, dentu du meu conhecimentu. Eli veiu inaugurá a nergia qui tem nu Ingenhu hoji ta fazenu treis anu i pocu, né. Foi dozi di marçu ta fazenu, fez três anu. Eli vei, eli tevi treis hora i meia lá cum nóis. Eu levei meu equipamentu dessa dança, dançamu nus pé deli lá moçu, peganu neli, eli é simpli dimais. Simpli, simplis, eli num tevi orgulhu di nóis não. Pegava neli, noi dançanu, a muiezada dançanu essa Sussa, né. Eli ficô treis hora i meia.

Dar continuidade às representações identitárias não é, pois, tarefa fácil. Na verdade, verifica-se uma ambigüidade na relação dos Kalunga com as músicas da comunidade: se por um lado cresce entre os jovens o interesse pelo Forró, os mais idosos pensam que manifestações como a Sussa e a Curraleira devem ser preservadas por sua importância para a preservação de identidades tradicionais. Mas, não só por isso: cada vez mais os Kalungas se dão conta de que suas tradições são valorizadas pelos "de fora": atraem turistas, pesquisadores e curiosos. Assim, conforme Siqueira (2006), a Sussa vem sendo

ensinada nas escolas numa tentativa de "restaurar" tais conhecimentos. Essa ambigüidade, fruto de cruzamentos culturais que se intensificam na atualidade, abre-se cada vez mais para processos dos quais resultam produtos híbridos.

Termos como hibridismo, hibridização, híbrido ou hibridação, conforme Vargas (2007, p. 19-20), quando aplicados à cultura e à arte, remetem a uma mesma noção: "a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise". Já Souriau (1990, p.840, *apud* CATTANI, 2007, p. 25-26), considera que híbrido, em estética, traz uma conotação pejorativa, uma vez que faz referência a obras "que misturam influências, estilos ou gêneros disparatados e mal assimilados, provocando falta de unidade e desarmonia".

Avaliando as diferentes denominações atribuídas aos processos e produtos resultantes do diálogo entre culturas, verifica-se que quase todos carregam em maior ou menor grau uma carga de preconceito, resultante da ideologia de uma raça, de um povo e de uma cultura pura. Verifica-se igualmente que, independentemente da escolha do termo, uma das noções subjacente aos estudos pós-modernos a respeito das dinâmicas culturais é o afastamento de toda noção de pureza. Ao contrário, hibridação, mestiçagem, ou qualquer outro nome que se dê ao fenômeno, não é

> (...) da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto. (CATTANI, 2007, p. 28)

Seguindo o pensamento de Canclini (2008, p. XIX), optou-se nesse trabalho pela utilização do termo hibridação, aqui entendido como processos de cruzamento socioculturais, "nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". Se a noção de sincretismo ainda pode ser considerada como um bom instrumento conceitual para se entender os cruzamentos entre distintas religiosidades a partir da dinâmica interna do campo religioso, esta se torna inadequada para elucidar a relação deste campo com outras esferas sociais e vice-versa. Deve-se, igualmente, atentar para o fato de que mesmo sendo os termos mestiçagem, sincretismo, crioulização, fusão, etc., utilizados para nomear formas tradicionais de cruzamentos étnicos e culturais, estes são inadequados para

> (...) designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades. A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou

> religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. (CANCLINI, 2008 p. XXIX)

Portanto, nesse estudo será utilizado o conceito de processos de hibridação como proposto por Canclini para as observações, descrições e análises de cruzamentos socioculturais na comunidade Kalunga, aqui representados pelas músicas realizadas na Festa de Santo Antônio e na Folia do Divino Pai Eterno realizadas pela comunidade em questão. Esses processos de hibridação às vezes acontecem sem planejamento ou resultam de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio, embora frequentemente ocorram, segundo Canclini, em decorrência da criatividade individual e coletiva.

A hibridação de costumes, hábitos e crenças é percebida na utilização de instrumentos musicais, no repertório, nos aspectos rítmicos e melódicos, bem como naqueles relacionados às estruturas formais e harmônicas das músicas que acontecem nessas festas. É o caso, por exemplo, das vozes com sonoridades de lamentos (característica das musicas de origem africana) em conjunto com as progressões harmônicas e cadências (II - V - I) ou (II - I) - encontradas na música popular ocidental. No que se refere aos instrumentos utilizados, o pandeiro de origem árabe, foi assimilado à cultura Kalunga via colonização portuguesa, assim como foi emprestado a diversas tradições afro-brasileiras, como a capoeira, o samba, o coco, etc. Já a viola caipira, vinda de Portugal, se adaptou às culturas rurais brasileiras, assim como à música Kalunga; o tambor ronco, por sua vez, é semelhante à puíca do Jongo e ao tambor de onça do Bumba meu Boi do Maranhão. Com origem na África, essa família de instrumentos pode ser considerada como ancestral da cuíca. Nesse sentido, Burke (2003, p. 30) discorre que a "hibridação pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências", as quais são frutos de múltiplos encontros.

1.2. SOBRE O INSTRUMENTAL DE PESQUISA E MÉTODOS DE ANÁLISE MUSICAL

A **pesquisa de campo** foi realizada durante o ano de 2010. Ao todo foram quatro viagens, as duas primeiras à Cavalcante/GO (**Ilustração 2**), município situado há 530 km de Goiânia e 320 km de Brasília. A região compreende aproximadamente as seguintes coordenadas geográficas: de 13º20' à 13º27' de latitude sul e de 47º10' à 47º20' de longitude oeste de Greenwich. A terceira deu-se no Engenho II, localidade pertencente ao SHPCK (**Ilustração 2**), distante cerca de 20 km de Cavalcante. A primeira visita, realizada em

Cavalcante – GO ocorreu entre os dias 12 a 17 de fevereiro. Nessa incursão foram realizados os primeiros contatos com os membros das respectivas comunidades, onde se realizam anualmente esses festejos. Nessa ocasião pude conversar com alguns foliões, músicos e encarregados. A segunda ida a campo ocorreu de 03 a 05 de julho. A terceira de 13 a 15 de julho. Finalmente a quarta viagem foi feita à Vila de São Jorge, no município de Alto Paraíso de Goiás, no Encontro de Culturais Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, dos dias 16 à 31 de julho. Nesse período pude conhecer e aprender mais sobre a cultura kalunga, que estavam representados por vários grupos de diversas regiões de Goiás e Tocantins. Todas as viagens ocorreram por meio terrestre em veículo automotor próprio.

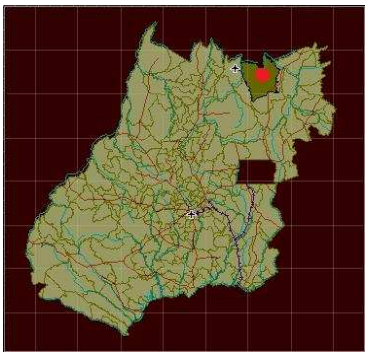


Ilustração 2 - Mapa do estado de Goiás. Fonte – IBGE**.**
A área destacada em verde representa o município de Cavalcante – GO. Localizado dentro do município encontra-se o Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga – SHCPK destacado em vermelho.

Na primeira incursão a campo foi feito o contato inicial com o sanfoneiro e barbeiro Sr. Edézio, conhecido como "Parceiro", músico que toca nas festas das comunidades Kalunga. Edézio oriundo de Formosa – GO, morador de Cavalcante há cerca de 20 anos, toca em quase todas as comemorações e festas do município. Sempre é convidado certo para participar das festividades kalungas também. Apesar de não ter nenhuma ligação de parentesco com os kalunga é muito bem visto por todos. Ele é responsável por alegrar as noites ao som da sua sanfona. Além de acompanhar as músicas tradicionais kalungas, como as Sussas e Curraleira, ainda tem pique para varar a madrugada tocando o forró acompanhado de membros da própria comunidade kalunga.

Também foram contatados o Sr. Jovino e sua esposa dona Albertina. Jovino Farias da Silva, 65 anos, bisneto de escravo, remanescente quilombola, é oriundo do Vão das Almas. Grande conhecedor da cultura Kalunga, hoje em dia é guia turístico na cidade de Cavalcante-GO, mas continua dando continuidade às tradições de seus antepassados. Responsável pela realização da Folia do Divino Pai Eterno nessa localidade, ainda atua no

grupo de dança folclórica da comunidade. Toca, fabrica e ensina todos os instrumentos musicais das tradições kalungas. Faz questão de repassar para seus filhos e netos a importância da Folia do Divino Pai Eterno; com fé e religiosidade anualmente a realiza em sua casa.

Os procedimentos éticos iniciaram-se durante essa primeira abordagem dos sujeitos e continuaram nas demais idas à campo. O "Termo de Consentimento Livre e Esclarecido" e o "Termo de Participação da Pessoa Como Sujeito" foi apresentado, e foram esclarecidas que haveria pretensão de entrevista-los, gravar e fotografar as festas. No termo estava contido o objetivo da pesquisa e procedimentos. No caso de aceite foram informados que ficariam com uma via do termo, inclusive autorizando a divulgação dos respectivos nomes na pesquisa, e no caso de não aceitar ser sujeito não haveria penalidade alguma, ficando à cargo dos mesmos a opção de participar ou não. Dessa forma ocorreu o primeiro contato pessoalmente. A oportunidade também foi oportuna para pegar os contatos telefônicos dessas pessoas. Durante esse período houveram apresentações de Sussa com o bloco de carnaval Alegria Kalunga que fizeram parte da programação oficial do carnaval de 2010 do município de Cavalcante – GO, que ocorrera nesse período.

A segunda viagem foi realizada dos dias 03 a 05 de julho de 2010. No dia 03 foram observados os preparativos do espaço para a realização da Folia do Divino Pai Eterno. A montagem do cruzeiro **(Foto 01)**, do arco **(Foto 02)**, do altar **(Foto 03)**, do palco **(Foto 04)**. Na noite do mesmo dia se deram as comemorações em homenagem ao Divino Pai Eterno, onde foi possível filmar e fotografar a folia. O ritual da folia durou cerca de seis horas, estendendo-se até a madrugada do dia 04 de julho de 2010. No dia seguinte deram-se as entrevistas com o Sr. Jovino e seu irmão Hemiliano, que relataram crenças e histórias do povo Kalunga. Conscientes do valor de sua cultura, essas pessoas mantém forte ligação com os antepassados, manifestada não só nos momentos de festividade como também no cotidiano da vida rural. Procuram manter os ensinamentos e repassá-los aos mais novos.

A terceira ida a campo ocorreu dos dias 13 à 15/07, nesse período foi realizada a Festa de Santo Antônio no Engenho II. Após conversas por telefone e troca de e-mails com membros da comunidade pôde-se adentrar um pouco mais a fundo no universo festivo partilhado pelos Kalunga. O trecho de Cavalcante ao Engenho II também foi realizado de automóvel. Atualmente a estrada de terra está um pouco melhor do que nos relatos anteriores descritos por Baiocchi (2006), e na época da seca era possível atravessar os riachos que cortam os vãos e serras sem maiores problemas. A Festa ocorreu na noite do dia 13 prolongando-se até a madrugada do dia 14/07. Na chegada haviam tachos sobre a mesa

portando os alimentos para consumo das pessoas envolvidas na festa e visitantes (**Foto 05**). A comida é oferecida gratuitamente para a comunidade e visitantes, e, é parte fundamental do ritual. O cardápio da Festa é composto de arroz e feijão com carne e toucinho; todo alimento é preparado na cozinha montada especialmente para a festividade (Foto 6). É importante também salientar que todo o alimento oferecido durante a Festa é produzido pelos agricultores locais. As entrevistas foram registradas posteriormente à realização da Festa, por meio de filmagem no dia 15.

A quarta viagem ocorrida com intuito de coletar mais dados foi realizada do dia 16 à 31/07. Nesse período acontecia na Vila de São Jorge, localizada em Alto Paraíso, o X Encontro de Culturais Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. Nesse encontro pude conhecer um pouco mais a fundo a cultura dos kalungas de várias localidades que se reuniram e apresentaram a Sussa e a Curraleira. Os mesmos foram filmados e fotografados, bem como se gravou os áudios de suas apresentações no palco do evento. Cabe ressaltar que no momento em que se troca o espaço de desempenho original das festas pelo palco, modifica-se também a performance, que precisa ser adaptada ao novo espaço. Ou seja, a relação do campo com a obra ocorre de forma direta, e, conforme aborda Bakhtin (1992), o campo está indissoluvelmente ligado aos tipos de enunciado ou gêneros do discurso. Assim, clarifica-se a idéia que a noção de campo está relacionada a uma realidade social plural, isto é, à diversidade de manifestações da atividade humana e de seus modos de organização em uma dada formação social. De forma que mudando o campo, conseqüentemente, muda-se a significação.

A **coleta de dados** foi realizada em três situações, antes, durante e depois das festividades, tomando como ponto de partida as pessoas, o contexto e suas práticas musicais. A preparação do local da festa, a descrição dos instrumentos, vestimentas, comidas e seus ritos sacro e profanos foram objetos desse estudo.

A construção do *corpora* foi feita levando em consideração a relação da comunidade com essas festas e suas músicas, bem como os ritos envolvidos nessas festividades. As festas, assim como as músicas serviram como suporte representativo e indicaram os processos de hibridação e de identidades envolvidas nessas práticas. Por meio das músicas realizadas nesses espaços foi possível perceber dentro do contexto histórico-social a geração de produtos híbridos e uma forte relação de identidade evidenciadas nas suas melodias, letras e ritmos.

A **infra-estrutura** e **logística** foram por conta do pesquisador. As hospedagens foram realizadas na Pousada Manacá, em Cavalcante – GO, nas proximidades dos locais de

ocorrência das festas, com vistas a viabilizar a pesquisa. Todas as despesas com viagem, combustível, alimentação, materiais duráveis e bens de consumo, entre outros foram viabilizadas devido ao apoio da CAPES por meio de concessão da bolsa de estudos para pós-graduação.

Como **Instrumentos de Coleta de Dados em Campo** foram utilizados os seguintes equipamentos:

- ✓ Máquina fotográfica e filmadora digital modelo Cannon G -11.
- ✓ Note-book Mac Book Pro.

Foram respeitadas as seguintes etapas descritas abaixo:

A. **Observações diretas e passivas:** como resultados dessa etapa foram obtidos ao todo 269 fotos – 139 da Folia do Divino Pai Eterno e 130 da Festa de Santo Antônio. Mais de 3 horas de filmagem. Sendo 1 hora e 45 minutos das festas e aproximadamente, 1 hora e 15 minutos de entrevistas. Este material estará disponibilizado para consulta nos anexos.

B. **Entrevistas semi-estruturadas:** Trata-se de uma entrevista elaborada com antecedência, mas que pode ter o seu roteiro modificado, introduzindo-se um novo excitante, ou seja, uma nova pergunta. Conforme essa metodologia prescrita por Vigotski, "o interrogatório deve ser constituído como um sistema de excitantes (...). É por isso que todo o sistema de modificações (a surpresa, o método gradual, etc.) do interrogatório é de grande importância" (VIGOTSKI, 2004, P. 16).

Nessa metodologia o entrevistado ganha um papel de destaque. Também é previsto que possam ocorrer algumas variações na entrevista. As entrevistas ocorreram após as festividades da Folia do Divino Pai Eterno e da Festa de Santo Antônio. Os entrevistados foram escolhidos segundo critério de importância dentro da comunidade e nas festas: líder de comunidade, organizadores e realizadores das festas. Foi levado à campo um roteiro com 42 perguntas para cada uma das respectivas entrevistas, nas quais pude me apoiar. Ao todo foram entrevistadas 4 pessoas, sendo dois representantes da Folia e dois representantes da Festa. O conteúdo dessas entrevistas poderá ser conferido na íntegra no anexo 3 – Transcrições das Entrevistas.

C. **Catalogação e transcrição dos dados colhidos em campo**: nessa etapa foram considerados para análise dos registros coletados os aspectos musicais de forma, estrutura, harmonia, ritmo e melodia.

✓ Foram transcritas para a notação duas músicas gravadas nas festividades, com acréscimo de alguns diacríticos;

✓ Foram analisados trechos dos transcritos, segundo os parâmetros musicais de: modo, escala, tonalidade, contorno melódico, cadência, compasso, ritmo, tempo e forma;

✓ Foram identificadas semelhanças, diferenças, tendências, padrões rítmicos e síncopes características das musicas da Sussa e da Curraleira.

As transcrições dos áudios tratam-se de uma parte importantíssima na questão musicológica. Nos anexos podem ser vistos o resultados dessa etapa da pesquisa. Foram feitas com base na audição a transcrição para partituras de Curraleiras e Sussas Kalungas. Esses dados foram utilizados para responder as questões levantadas no corpo do trabalho.

Os instrumentos de análise acima apontados contemplam dois aspectos que dialogam entre si: forma e contexto. A forma aqui entendida em sentido amplo, ou seja, "modelagem de conteúdo – significado social – e só nessa perspectiva ela pode adquirir qualquer relevância histórica" (FREIRE, 1994: 116 *apud* CLÍMACO, 1998, p. 63). Partindo dessa premissa considerou-se os fatores sociais, culturais e históricos envolvidos nos fazeres musicais apresentados pelos Kalungas, além das estruturas musicais em si.

Para o caso da análise dos aspectos intrinsecamente musicais foram escolhidos dois métodos para a análise e realização das transcrições das músicas Kalunga. Tais métodos se constituem em ferramenta mais adequada para a visualização de músicas de tradição oral, como é caso aqui estudado, do que a escrita musical tradicional. Como diz Glaura Lucas em seu estudo sobre a Congada:

> Tendo em vista a margem de variabilidade inerente ao universo musical de transmissão oral, as transcrições das músicas (...) constituem retratos de execuções de certos cantos com seus padrões rítmicos correspondentes, conforme essas execuções aconteceram em determinada ocasião. Ao examinarmos uma transcrição devemos lembrar: "Este canto, certa vez, aconteceu aproximadamente dessa maneira!" Cada transcrição representa, portanto, uma dentre as possibilidades de ocorrência, e não uma versão definitiva e cristalizada, ou mesmo mais corrente, de uma determinado canto. (2002, p.100)

Lucas (*Ibidem*, p. 101) também aponta o problema do ajuste de alturas e sistema rítmico ao código ocidental tradicional de notação, em função das suas particularidades referentes à divisão do contínuo temporal e das freqüências sonoras. Assim, no canto coral "o resultado tende ao temperamento", o que significa dizer que mesmo com a presença de alguns cantores "especialistas" que "lançam as vozes diferentes na resposta coral", a melodia é entoada por várias outras pessoas.

> A maioria canta algo próximo aos modelos dos cantos, alguns cantam em terças paralelas, muito poucos especialistas no canto (às vezes apenas uma pessoa) propõem alternativas de vozes mais variadas, e há ainda aqueles que apenas ajudam a sustentar os acordes em finais de frases (...). Há ainda alguns que cantam em tonalidades bem distantes da tonalidade da maioria. (...) Isso significa que transcrição da resposta coral acaba representando uma redução em que selecionamos aquilo que sobressai auditivamente, ou que se encontra mais próximo do microfone, estando a resultante ajustada ao temperamento do pentagrama, pois o caráter geral é instável no que diz respeito à afinação. Já a parte do solista pode ser representada no papel de maneira mais fiel. (*Ibidem*)

As partituras apresentadas em anexo se constituem, portanto, em aproximações no que se refere ao parâmetro altura. Ou seja, primeiro foram utilizados gráficos para a percepção dos contornos melódicos; depois foi feita a transcrição para a pauta, esta sendo uma interpretação reduzida da estrutura melódica. Os áudios das músicas analisadas encontram-se também em anexo para consulta.

No que se refere ao aspecto rítmico, o processo de transcrição é igualmente complicado. A contrametricidade da herança musical africana entra em choque com os padrões métricos ocidentais. O "balanço" ou a "ginga" não aparece em uma escrita pensada para representar esquemas rítmicos "quadrados". Assim, para que esse tipo de música soe natural (e mesmo gêneros como o samba) ela não deve ser tocada exatamente como grafada pelos meios convencionais; são necessários ajustes que decorrem da percepção auditiva e do estudo do comportamento das durações nessas estruturas rítmicas. Ou seja, as músicas kalunga,

> (...) por serem produto de festas e danças populares, não são músicas escritas, não seguem as organizações métrica, melódica e harmônica de uma partitura. Também não possuem, na mesma ordem e função, um maestro a sistematizar a execução musical. E nem respeitam na mesma intensidade as funções básicas dos instrumentos. Tanto as maneiras de tocar quanto as formas físicas dos instrumentos foram sendo alteradas conforme as situações culturais,a s necessidades musicais e is materiais à disposição dos músicos (VARGAS, 2007, p. 221).

Dessa forma, na música realizada nesses contextos festivos considera-se mais importante a performance que a escrita, diferentemente da música ocidental, onde a escrita deve ser no geral respeitada. Levando em consideração essas dificuldades tornou-se necessário o cruzamento dos seguintes métodos:

1) Método gráfico-tipológico (ADAMS, 1976)

Utilizado para estudar os "contornos melódicos", aqui entendidos como o menor

trecho que permite identificar sistemas de organização de som (tonal, modal, pentatônico, etc.). Esse método aplica-se apenas o aspecto melódico (excluindo parâmetros tais como duração, timbre e intensidade). Esta é uma restrição ao modelo que só pôde ser superada numa fase posterior, onde foram analisados os padrões rítmicos e texturas harmônicas. Por meio desse método foi possível estabelecer semelhanças e diferenças, tendências e padrões relevantes (com relação ao sistema tonal, mais comum na música popular brasileira, ou ao sistema pentatônico, mais comum na música africana).

Para analisar as melodias de canções que estava pesquisando, Charles Adams elaborou uma tipologia de contornos melódicos em que são levados em consideração os seguintes aspectos:

• Nota inicial da melodia ou frase (I),
• Nota final da melodia ou frase (F),
• Nota mais aguda da melodia ou frase (H),
• Nota mais grave da melodia ou frase (L).

Por meio desse método, Adams conseguiu sistematizar todas as melodias possíveis em apenas doze tipos diferentes. O esquema abaixo demonstra a classificação dos contornos melódicos, conforme tipificados por Adams.

Esses aspectos ou "limites mínimos": a nota inicial (I), a nota final (F), a mais aguda - *higher pitch* (H) e a mais grave – *lower pitch* (L), relacionam-se entre si através dos parâmetros:

- maior em duração ou altura que (>),
- igual a (=),
- menor em duração e altura que (<).

Integrando os aspectos (I, F, H, L) aos parâmetros (>, =, <) nos limites mínimos de um trecho melódico, Adams (1976) chegou ao seguinte esquema de doze combinações por meio da seguinte matriz representada abaixo **(tabela 1)**:

H=I>F=L	H=I=F=L	L=I<F=H
H>I>F=L	H>I=F=L	L=I<F<H
H=I>F>L	H=I=F>L	L<I<F=H
H>I>F>L	H>I=F>L	L<I<F<H

Tabela 1 - Tipologia dos contornos melódicos. Fonte: ADAMS. C. R. (1976)

A partir desse método foi possível reconhecer características melódicas, diferenciando adequadamente as formas do contorno melódico. Através destas doze combinações foi possível construir gráficos e interpretar passo a passo o desenvolvimento dos contornos melódicos da música Kalunga aqui abordada. Abaixo segue o contorno melódico (Gráfico 1) de uma das Sussas coletadas durante a realização da pesquisa de campo, elaborado conforme o gráfico proposto por Adams (Tabela 1). Nesse caso, a nota mais aguda (H), Si, é maior em altura que a nota inicial (I), Sol, que é igual em altura a nota final (F), também Sol, que é igual em altura a nota mais grave (L), Sol.

Em seguida vem a melodia escrita em notação tradicional.

H>I=F=L

Gráfico 1 - Contorno melódico da Sussa "Se Deus quiser"

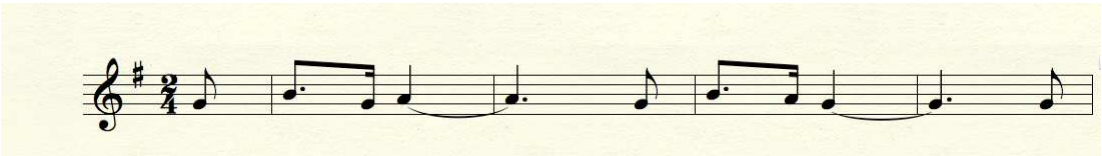


Ilustração 3 - Transcrição para notação tradicional da Sussa intitulada "Se Deus quiser"

2) Método de Kubik (1979)

Utilizado para a análise dos padrões rítmicos. Permite identificar o padrão rítmico de origem Yorubá e o padrão africano Banto, dos quais os Kalungas são descendentes diretos. Esses padrões rítmicos são baseados em ciclos de pulsações. Segundo Kubik, se é um padrão de 12 pulsações o ritmo pode ser considerado de raiz Yorubá, ou se for de 16 pulsações é considerado descendente dos ritmos Bantos. KUBIK chamou esses ciclos de pulsações de *time lines patterns* ou linha rítmica. Ainda podem haver casos de padrões com menores números de pulsações. Essas pulsações são consideradas elementares, uma vez que representam as menores unidades de tempo que preenchem a seqüência musical. Ou seja, estes pulsos elementares são as menores subdivisões rítmicas em que a música é desenvolvida.

> Forma uma grade temporal dos pulsos de duração mínima e desconhece acentuação pré-estabelecida, distinguindo-se claramente do compasso da música ocidental com seus tempos fortes e fracos – *beat*: batida fundamental e regular e *time-line* que consiste de uma fórmula rítmica realizada através de uma seqüência de batidas estruturadas de forma

> assimétricas no ciclo formal de micro pulsações; compõe-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. (PINTO, 2001).

As batidas e acentos executados pelos músicos acabam se encontrando em algum momento da música com esses pulsos elementares Observe como ficaria a pulsação elementar formando um ciclo de 16 desses pulsos **(Gráfico 2)**. No capítulo 3 esse método é utilizado para o melhor entendimento das rítmicas kalungas da Sussa e da Curraleira.

(16) . . . . . .

Gráfico 2 - Exemplo de Pulsação elementar na Música Kalunga

Associando a concepção de *"time lines"* com a notação musical ocidental convencional, podemos dizer que cada um desses pulsos elementares correspondem a uma semicolcheia **(Ilustração 4)**.

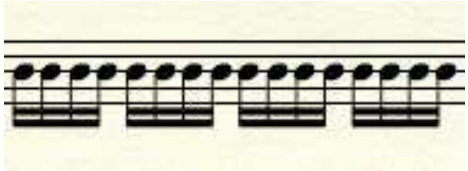


Ilustração 4 - Dezesseis semicolcheias formando uma pulsação elementar

O pandeiro na música kalunga é um instrumento que pode preencher esses 16 pulsos elementares. Porém suas acentuações podem ser escritas de acordo com o exemplo abaixo **(Gráfico 3)**.

(16) X x x X x x X x X x x X x x X x

X: acento x:sem acento

Gráfico 3 - Exemplo de linha rítmica do pandeiro

Escrevendo a mesma linha rítmica do pandeiro acima, embora utilizando a notação tradicional **(Ilustração 5)**.

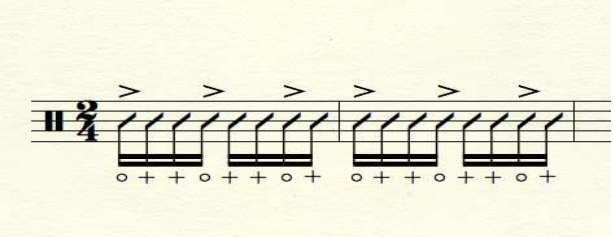


Ilustração 5 - Exemplo de padrão rítmico do pandeiro

2. DA FESTA COMO OBJETO PARA A CONCRETUDE DAS FESTAS KALUNGAS

Para Bakhtin (1999), as festas são tratadas como atos simbólicos inseridos num sistema de imagens onde cada pessoa, no momento de sua realização, assume para si uma ou mais identidades. Ou seja, um festeiro participa de um enredo específico na festa "vestindo-se" tal qual um ator, um ator social. Nesse sentido, cada personagem representa um papel na festa e todos possuem significações simbólicas ampliadas e ambivalentes. Para ele o tema da festa está diretamente ligado a um sistema de imagens, que influi sobre sua organização. Bakhtin aborda a festa, sobretudo, como uma "segunda vida" que se instaura nesses momentos festivos. Segundo Bakhtin, as festas correspondem a "uma forma primordial, marcante, da civilização humana", fluindo numa espécie do mundo dos ideais,

> (...) destroem toda a seriedade unilateral e todas as pretensões a uma significação e a uma incondicionalidade situadas fora do tempo e libertam a consciência, o pensamento e a imaginação humanas que ficam assim disponíveis para novas possibilidades. É a razão pela qual uma certa 'carnavalização' da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio da ciência (BAKHTIN, 1999, p. 16-17 e 58).

Na interpretação de DaMatta (1997, p. 29/30-41) o fenômeno "festa" encontra certa semelhança com o conceito bakhtiniano de uma "segunda vida". Nesse sentido, DaMatta afirma que as festas são um momento especial, "fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas". Durante o ritual da festa as pessoas, concretamente e metaforicamente, vestem uma fantasia: são atores interpretando e nessa interpretação tratam de assumir outra identidade.

Ainda de acordo DaMatta, nas sociedades tribais os ritos são em geral esses "momentos individualizadores voltados para a resolução de crises de vida, ou como ensina Victor Turner (1968), de momentos aflitivos". Ou seja, o grupo individualiza algum fenômeno e utiliza-o como instrumento de identidade e singularidade. Nesse caso, as festas servem tanto para que os participantes assumam outra identidade, pelo menos no tempo da festa, como também para o fortalecimento do grupo ao se construir e reconstruir identidades coletivas. Esse autor foca sua análise nos rituais e personagens; apresenta sua forma de estudar os rituais como uma "dramatização de certos elementos, valores, ideologias e relações de uma sociedade"

Segundo Brandão (1989, p.08), "a festa é uma fala, uma memória e uma mensagem". Para ele esse momento tem a capacidade de agir como um local de formulação

de conceitos, como também é um local da produção de demarcações, fases da vida, isto é, da memória. Trata-se de uma mensagem: representa-se algo por meio dela, nela encontramos o significado e o significante.

Léa Perez, por sua vez, introduz a idéia de "festa à brasileira", tratando-a "como forma lúdica de sociação e como um fenômeno gerador de imagens multiformes da vida coletiva" (2002, p. 17). Perez parte do ponto de vista de que a festa é uma prática coletiva, um ato extra-ordinário, extra-temporal e extra-lógico. A "festa à brasileira" pressupõe diversidade e multiplicidade de formas e organização, que são a base da formação histórico-cultural brasileira, sendo marcada e modelada por uma pluralidade de registros e de códigos. Determina um universo múltiplo, ou nos seus termos, um "multiverso", que se caracteriza por uma pluralidade de vozes, de paisagens e de formas de organização. A autora também defende a idéia de hibridação do profano e sagrado por meio de vários códigos e registros intermutáveis que estão presentes nessas festas.

Já Del Priore aborda a festa pela perspectiva das mentalidades e do social, se preocupando com os diversos significados que a festa proporciona aos diferentes segmentos sociais. No seu modo de encarar a festa, "ora ela é suporte para a criatividade de uma comunidade, ora afirma a perenidade das instituições de poder" (1994, p. 09). Em outras palavras, a festa é um suporte representativo para diferentes significações possíveis.

A festa, enquanto fenômeno social, de acordo com essa visão,

> Não pode ser considerada unilateralmente, nem como instância de legitimação, nem como força de desagregação, mas como dramatizações da experiência coletiva, gestada no dia-a-dia e ao mesmo tempo conspirando contra o cotidiano. Práticas nas quais interagem vários grupos sociais, estabelecendo processos culturais híbridos. Lugar de criação, recriação e apropriações, de tempos múltiplos, da produção de significados polissêmicos e polifônicos. (ALMEIDA e SOUZA, 2008, p. 34)

Corroborando as idéias dos autores citados, Baiocchi (2006, p. 39) afirma que nos rituais festivos Kalungas "O religioso e o lazer – o sagrado e o profano – representam práticas de toda a comunidade e ocorrem para o fortalecimento das relações sociais". Nesses espaços festivos encontra-se uma efervescência de símbolos e significados múltiplos e ambivalentes. Nos casos das festas kalungas essa ambivalência, consubstanciada no trânsito religioso e lazer, sagrado e profano, convive harmoniosamente e conflituosamente no mesmo espaço, embora, aparentemente, cada uma dessas instâncias tenha sua hora determinada. O gênero musical está diretamente ligado a momentos. Na Folia do Divino Pai Eterno, por exemplo, a Curraleira pertenceria ao domínio do sagrado, sendo que e o lazer e profano estariam

representados pelo forró. No entanto, a Curraleira é também divertimento e em determinadas ocasiões é apresentada como espetáculo em encontros de manifestações folclóricas.

Siqueira (2006) aponta a existência de diversas festas realizadas em todas as localidades Kalunga realizadas durante todo o ano. Dentre essas se destacam as Festas de São João, Nossa Senhora das Neves, Nossa Senhora D'Abadia, Nossa Senhora do Livramento, Nossa Senhora Aparecida, São Sebastião, Folia de Reis, Folia do Divino Espírito Santo, de São Gonçalo.

As festas Kalungas ocorrem de acordo com um calendário festivo anual, que é respeitado e seguido, estruturado de acordo com os ciclos de plantio e colheita, chuva e seca e com as principais celebrações e acontecimentos vivenciados por seus antepassados. Por se considerarem católicos, eles festejam vários santos ao longo do ano. As festas Kalungas cultivam em muito as tradições, passadas de geração em geração por meio de vivências e de forma ágrafa. Mas, atualmente, vêm incorporando novos elementos, fazendo hibridar práticas antigas com novas práticas inseridas pelos Kalungas mais novos. As fronteiras se tornam cada vez mais difusas, não sendo possível delimitar com rigor os limites entre sagrado e profano, entre tradição e inovação, entre manifestações populares urbanas e aquelas consideradas como folclóricas. Trata-se, por conseguinte, de espaços que abrigam discursos híbridos como é o caso dos gêneros musicais Sussa e Curraleira. Nesse sentido, as festas Kalungas com sua música pressupõem identidades móveis e plurais.

Como dito antes, os Kalunga se declaram católicos, mas, trata-se de uma versão devocional, sincrética, com rituais específicos das religiões afro-brasileiras dialogando com rituais da Igreja. São diversas as festas realizadas em todas as localidades Kalunga da região de Cavalcante-GO: Festa de São João e de Santo Antônio, Festa de Nossa Senhora do Livramento, Nossa Senhora das Neves, Nossa Senhora D'Abadia, dentre outras. Mas, as principais manifestações festivas dos Kalunga são as Folias e Romarias. As festas são anunciadas pelas Folias e acontecem durante o ano, cada uma em sua data e espaço específicos.

Para as chamadas “festas maiores” os espaços são fixos e para as “festas menores” eles são móveis. Trata-se de espaços simbólicos ritualmente construídos, ou seja, lugares criados pela ocupação humana e “pelo uso de símbolos para transformar aquele espaço em lugar” (NORTON, 2000 *apud* ROSENDAHL, 2008, p.47). Nos casos abordados neste trabalho, ambas as festividades ocorrem em lugares fixos. Ou seja, elas ocorrem todos os anos nos mesmos lugares. A Folia do Divino Pai Eterno tem seu espaço estruturado na casa do casal mais velho de descendentes do ancestral do grupo, nesse caso, a casa do Sr. Jovino e

dona Albertina. Por outro lado a Festa de Santo Antônio ocorre em um espaço comunitário na própria localidade do Engenho II. Dentro da Festa de Santo Antônio do Engenho II e da Folia do Divino Pai Eterno o "espaço sagrado" e o "espaço profano" coexistem. Conforme Rosendahl, o "espaço sagrado" é qualificado por "sua sacralidade máxima, expressa por uma materialidade à qual se atribui grande valor simbólico". Já o "espaço profano" situa-se em torno do "espaço sagrado" que se define pela "existência de elementos que não possuem sacralidade (2008, p. 68).

Segundo Siqueira (2006, p. 49), a construção da estrada de asfalto (GO-118), realizada durante a gestão do governador Alcides Rodrigues, em 2007, se constitui em um tipo de marco para a comunidade Kalunga, uma vez que a maior acessibilidade resultou em falta de controle sobre o que e quem vai até eles. "O que acontece é uma entrada indiscriminada de valores, produtos industrializados, grileiros, antropólogos, músicas". Por outro lado, a estrada proporcionou a eles facilidade para sair com mais frequência. A esse respeito, Hemiliano, Kalunga residente no Vão das Almas, em entrevista concedida a mim, relata que chega a ir para Cavalcante cerca de três vezes por mês. Os Kalungas começaram, desde então, a receber produtos industrializados, roupas e comidas que até então não chegavam até lá. Resultado desse processo é que esse cruzamento cultural está naturalmente gerando transformações sócio-culturais, por uns considerados positivas, por outros não. Como consequências que se podem dizer favoráveis, é possível citar a maior visibilidade de seus festejos, o incremento na renda com projetos governamentais e não-governamentais, ações sociais e de educação. Por outro lado, os Kalungas estão perdendo a saúde por conta da entrada de novos alimentos como o açúcar, que antes era adquirido por meio dos engenhos de cana (rapadura, garapa), e hoje, em quase todas as localidades, encontra-se o açúcar branco com química. Sr. Jovino relata:

> Puquê hoji nóis tamu numa manera, que antigamenti pra nois lá, num ixistia médicu pa, pa muié ganhá neném, num ixistia um médicu pa dá um remediu. Era tudu na basi da erva. Véi sabidu lá, qui ia lá num matu, rancava uma pranta; cara pudia ta adornadu aí, dum dia pra ôtru eli machucava ali, botava uma aguinha fervenu, eli bibia, abria us ói na hora.

Ele me contou que os mais antigos viviam até 115 anos, como foi o caso de uma senhora chamada Maria do Engenho II, que faleceu recentemente sem nunca ter ido ao médico ou tomado remédio. A vida saudável se baseava na alimentação e no trabalho no campo. Hemiliano e Jovino, a respeito dos sobrinhos e netos, com bom humor ainda brincam dizendo:

> Eu falu pu meus mininu aqui, qui us mininu na idadinha delis já ta tudu froxo. Eu falu até pa meus filhu, elis qui é assim, falu cês num guenta não. Ocês já foram criadu na açúcar. Tudu bom qui nóis temus hoji é tudu quimicu, tudu químico. Eu fui criadu us véi, di tardi elis trazia a, a, a mandioca, di manhã ferventava aquela mandioca, nóis cumia i ai pa roça. Chegava mei dia, ô às vezis nem vinha mei dia, levava aquilu numas panelinha, sirvia uma mandioca cum um ingenhim qui elis fazia di duas muenda. Muia uma cana lá ó, bibia uma garapa cum mandioca ferventada lá mei dia, só vinha cumê di noiti im casa. Tudu da terra, da terra. Caldu di cana puru, puru, puru. Tudu qui nois fomu criadu, tudu criadu da terra.

As mudanças afetaram a vida social, aí incluindo suas festas e a relação da comunidade com suas músicas. Para Siqueira,

> (...) as festas adquirem um novo significado de representá-los perante a sociedade envolvente. Mais que isso, a festa torna-se também uma oportunidade para se fazer comércio. A recente valorização da comunidade influencia e transforma os sentidos de suas práticas rituais. Essa valorização é demonstrada quando são convidados a apresentar a Sussa em outras cidades. (SIQUEIRA, 2006, p. 50)

A esse processo de re-significação somam-se as influências e interesse dos jovens kalungas pelo que vem de fora trazendo músicas, alimentação, vestimentas e a influência do rádio e televisão. Manifestações como a Sussa e a Curraleira vão perdendo espaço para outros gêneros musicais como o Forró e o Sertanejo. Nas observações realizadas *in loco,* foi possível notar dois momentos não excludentes: no primeiro as tradições são mais contempladas e coincidem com a parte religiosa das festas; no segundo, entram músicas de "fora" como o forró e o sertanejo. Tanto um como outro são permeados por encontros e diálogos, por um estado de exaltação e mesmo transgressão, presentes nos momentos festivos.

> (...) a idéia mesma de uma cerimônia religiosa de certa importância desperta naturalmente a idéia de festa. Inversamente, toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, em certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. (...) Pode-se observar, também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital etc. (DURKHEIM *apud* SOUZA 2007, p. 38)

2.1. A FOLIA DO DIVINO PAI ETERNO (2010): em Cavalcante-GO

A Romaria do Divino Pai Eterno, conhecida como Festa de Trindade, é uma celebração à Santíssima Trindade que ocorre todos os anos no primeiro domingo de julho.

Segundo Silva (2005), a devoção ao Divino Pai Eterno teve início por volta de 1830, com o casal de agricultores Constantino Xavier Maria e Ana Rosa, ambos muito religiosos. Estabeleceram-se às margens do córrego do Barro Preto, localizado no distrito de Santa Cruz, onde atualmente é a cidade de Trindade - GO. A primeira versão sobre as origens dessa devoção conta que um dia estando trabalhando na terra, sua enxada tocou em algo diferente. Ao conferir, puderam ver um medalhão de barro com cerca de meio palmo de diâmetro. Nele estaria representada a Santíssima Trindade coroando a Virgem Maria. Conta-se que depois de beijá-lo eles o levaram para casa. Constantino e seus familiares teriam, então, começado a rezar diante do medalhão.

A segunda versão sobre as origens das tradições ligadas ao Divino Pai Eterno, diz que Constantino e Ana Rosa teriam trazido de Minas Gerais para Goiás a imagem da Santíssima Trindade, e, "ao contrário da história que atribui o encontro milagroso do homem com o sagrado, o agricultor é responsável por socializar com os outros moradores da região, sua fé, crenças e valores" (DEUS & SILVA, 2010, p. 03). Com o passar do tempo espalhou-se a notícia de que tal medalhão era milagroso, e, aos poucos, outros moradores da região passaram a rezar para a Santíssima Trindade, dando início, por volta de 1850, à romaria. Aumentado o número de devotos e romeiros, Constantino teria sentido a necessidade de construir uma capela (onde hoje é o antigo Santuário de Trindade). Também encomendou uma réplica da figura do medalhão, em tamanho maior e esculpida em madeira, ao artista plástico Veiga Valle. A imagem feita pelo famoso escultor goiano pode ser vista hoje no Santuário Velho da cidade de Trindade - GO.

Interessante notar que a devoção ao Divino Pai Eterno não é comum no Brasil, ao contrário da devoção ao Divino Espírito Santo. Além da Romaria de Trindade, encontramos notícia dessa festividade apenas nos povoado de Caxambu e Lagoinha, ambas no estado de Goiás, além da que acontece em Cavalcante-GO, objeto desta pesquisa. Estas são festas de pequena expressão, diferentemente do que acontece em Trindade, famosa no Brasil por ser a terceira maior romaria do país. Nessa romaria os devotos afluem de várias localidades do Estado de Goiás. Mas, o principal afluxo de gente vem pela Rodovia dos Romeiros que liga Goiânia à Trindade, caminhando em direção ao Santuário Basílica do Divino Pai Eterno em busca de graças e para fazer seus louvores. Segundo a página oficial da festa na internet, durante os nove dias que antecedem o grande dia de festa, são celebradas missas, novenas, encontros com jovens, casais, carreiros do Divino Pai Eterno (procissão dos carros-de-boi), foliões, tropeiros, e muito mais. Também são atendidas milhares de confissões e realizados centenas de batizados neste tempo de intenso sentimento da presença do Divino em Trindade.

> A fundação do santuário do Divino Pai Eterno carrega uma mística própria: trata-se do único santuário do mundo onde se cultua Deus. Os devotos acreditam que o lugar foi escolhido pelo próprio Deus. Acreditam também que, após, essa manifestação, o novo local se tornou um *centro* religioso para mundo. Desse modo os devotos desejam permanecer o máximo de tempo possível nesses ambientes, já que é este o seu mundo predileto. Por isso quando a festa se aproxima e o trabalho da roça não está concluído, o melhor mesmo era deixar para terminar depois. (DEUS & SILVA, 2003, p. 47/48)

Com o crescimento da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade, que antigamente centrava-se no diálogo de práticas religiosas com práticas sócio-culturais, o valor econômico passa a ser intensamente agregado aos festejos. Para Deus e Silva "muitos moradores aproveitam a festa para trabalhar. Alguns alugam suas calçadas para os comerciantes montarem suas barracas, ou eles próprios vendem água e bebidas ou vigiam carros para os visitantes" (2010, p. 06). Nota-se que devido ao grande número de turistas girando em torno da festa, isso acaba gerando intensa movimentação econômica, não só no comercio, mas igualmente no setor hoteleiro, em restaurantes e bares, reforçando o processo de atualização e re-significação dessa tradição.

A origem dos municípios de Trindade e de Cavalcante possui uma ligação significativa: a decadência da exploração do ouro em diversas regiões do estado de Goiás. No início do século XIX, o esgotamento das minas auríferas fez com que diversas pessoas se deslocassem de uma região da Província para outra, com o intuito de se estabelecerem em áreas mais propícias para a agricultura e pecuária. Talvez essa migração interna possa ter levado as tradições da Folia do Divino Pai Eterno tanto para Trindade como para Cavalcante.

A manifestação que ocorre em Trindade, bem como a realizada em Cavalcante são representadas por elementos simbólicos como a adoração à Santíssima Trindade e seus rituais. São pautadas nas significações e re-significações de costumes e valores estabelecidos durante o processo de transição do período aurífero para uma economia baseada na agricultura e pecuária. Dessa forma percebe-se uma forte noção de hibridismo entre a Romaria do Divino Pai Eterno realizada em Trindade e a Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante, uma vez que remetem ao tempo da mineração de ouro no interior de Goiás, que atraiu não só os mineradores, como agricultores, escravos e alforriados, padres e posseiros para estes arredores. A religião, o meio encontrado pelo homem do campo para sair de sua rotina de trabalho árduo e socializarem-se com moradores da mesma região. O isolamento causado pela exploração de terras cada vez mais distantes dos centros urbanos, a ausência de padres, a força das irmandades leigas, propiciava releituras da religião católica próprias das devoções populares. Os encontros de devoção no espaço festivo acentuavam cada vez mais a

hibridação de práticas.

No caso da comunidade Kalunga, observou-se algumas semelhanças entre a Folia do Divino Pai Eterno festejada em Cavalcante e a Festa do Divino Espírito Santo. De forma geral, as práticas musicais e ritualísticas, como a ocorrência da Curraleira e a devoção à bandeira, são pontos em comum entre as duas manifestações. Alguns personagens, ritos e objetos podem ser encontrados nas duas festividades. Assim como na Folia do Divino Pai Eterno dos Kalungas de Cavalcante, na Folia do Divino Espírito Santo também é realizado "o cortejo, o alferes conduz a bandeira (…) os foliões vão atrás, cantando e tocando os seus instrumentos" (CÔRTES, 2000, p. 20). Os foliões expressam sua fé e devoção, e, muitos deles participam tanto de uma festividade como da outra. Alguns dos músicos que fazem parte da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante também tocam na Folia do Divino Espírito Santo que ocorre na mesma região. Podemos ver estampados em suas camisas a figura da pomba que representa o Espírito Santo. Nem todos os músicos foliões que participam da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante são membros com descendência direta Kalunga, boa parte deles são pessoas de comunidades próximas que vêm para participar da festividade.

A Folia do Divino Pai Eterno dos Kalungas de Cavalcante inicia-se com a saída da bandeira no dia primeiro de julho e gira durante três dias. A bandeira[6] sai da casa do encarregado[7] pelo alferes[8] e é levada em procissão de casa em casa, com os foliões cantando, ocasião onde são feitas rezas para o Divino Pai Eterno. Nesse período são arrecadadas doações para o arremate. Todas as manhãs desse período até o dia do arremate são marcadas pela presença dos foliões, liderados pelo Alferes da Folia, que é seguido dos demais foliões com seus instrumentos musicais. Os papéis principais nessa folia são do encarregado e do alferes. O encarregado organiza a saída da folia, convida os foliões e o alferes. Assim que a folia começa a girar o encarregado passa o mastro ao alferes que a partir de então fica responsável pela folia. "Ele decide a hora de rezar os Benditos de Mesa[9], a hora de fazer o canto e a hora de fazer a brincadeira" (SIQUEIRA, 2006, p. 65).

---

[6] A bandeira vermelha é o símbolo máximo de fé nessa tradição. Ela representa a materialização da entidade, nesse caso, a Santíssima Trindade, figura pintada no centro da bandeira da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante.

[7] Encarregado ou Festeiro é o nome dado a pessoa que se oferece ou é escolhida para preparar a festa.

[8] Alferes - Também chamado em alguns lugares de bandeireiro, vai à frente do grupo de foliões e pede permissão para adentrar nas casas das pessoas. Ele é responsável por conduzir a bandeira - símbolo sagrado e reverenciado pelo grupo. Sua função é cuidar e zelar da bandeira.

[9] "Benditos" são orações que fazem parte da louvação geral que caracteriza a religiosidade popular brasileira, com origem portuguesa que remonta ao período colonial e re-significada com características regionais rurais. Existem cantos para louvar a bandeira, ao Deus-Menino do presépio. Num enterro cantam-se os louvores de anjo para crianças e as excelências para o defunto pecador. Em determinadas festas e folias canta-se os chamados Benditos de Mesa para abençoar o alimento e pedir fartura. Baseiam-se em versos que fazem menção à expressão "Bendito louvado seja" ou apenas à palavra "Bendito".

O alferes leva a bandeira até o momento de fazer a venda – coreografia com a bandeira. Eles se aproximam logo de manhãzinha das casas das pessoas e pedem permissão para cantar na entrada e depois no interior de cada uma das residências visitadas. Nessa hora acontece a brincadeira, que equivale à uma das partes profanas da folia. A brincadeira indica o momento de quebrar o tom solene dos cantos sagrados da folia.

> A brincadeira pode ser a sussa ou a curraleira, realizadas dentro da casa. A escolha da 'brincadeira' vai depender da dona da casa, pois ela é quem deve dançar a sussa, juntamente com outras mulheres ou homens que saibam dançar. Se ela não souber dançar ou não pedir a sussa, os homens da folia iniciarão a curraleira. A sussa, a curraleira e o forró compõem a parte profana da festa, complementando a parte sagrada, ou seja, a novena, a folia, o império, as rezas e as ladainhas. A complementaridade entre o sagrado e o profano é tradicional em festas desse tipo. (SIQUEIRA, 2006, p. 64)

É tradição em alguns lugares que uma das casas ofereça o café da manhã, outra ofereça o almoço e numa outra acontece o jantar. Os donos das casas que servem de pouso para a folia em geral são devotos pagando alguma promessa.

O arremate dessa folia acontece todo dia três de julho - dia em que a folia retorna à casa do encarregado ou festeiro (Sr. Jovino), com as devidas doações que serão destinadas ao banquete, nessa ocasião o Alferes traz a bandeira se detendo diante do altar. Uma das características importantes dessa festividade encontra-se no viés profano, mas sempre há que se lembrar imbricado com o religioso. Como dizem os foliões, "depois da obrigação da folia, vem a diversão". Essas diversões como a Curraleira e a Sussa, por exemplo, segundo alguns guias, "fazem parte da folia, pertencem à devoção". Esse hibridismo entre o lado profano e o sagrado, presentes nos rituais da Folia remete a ambivalência carnavalesca dos tempos festivos, tomando emprestado o conceito de Bakhtin (1999). Carnavalização expressa na efervescência que caracteriza todos os momentos da festa, desde a sua preparação até a sua realização, onde os foliões participam com grande envolvimento nos rituais, danças, músicas, e rezas.

O espaço de realização da Folia (**Ilustração 6**) é composto pelo cruzeiro (c) e o arco (b) situados diante de uma passarela localizada no terreno em frente à casa do Sr. Jovino, o encarregado da Folia. O espaço da festa é delimitado por uma cerca feita de folhas de buritis (a), disposta como um portal de modo a indicar a entrada da festa. Antes desse portal localiza-se uma barraca de venda de bebidas (d).

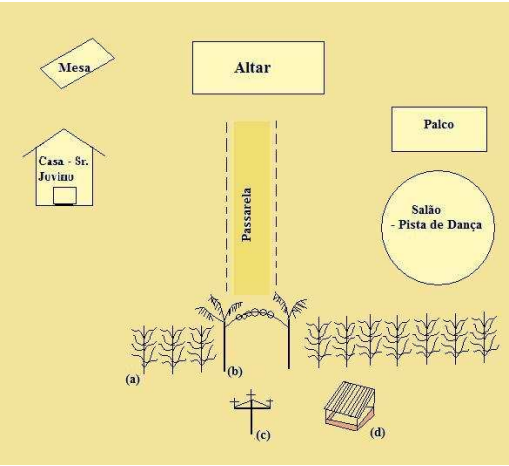


Ilustração 6 - Disposição do espaço de realização da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante – GO. Onde: (a) cerca de folhas de buritis, (b) arco, (c) cruzeiro, (d) barraca para venda de bebidas

Ao final da passarela encontra-se o altar enfeitado com três imagens pintadas, (uma de Nossa Senhora Aparecida, uma do medalhão da Santíssima Trindade e uma de Nossa Senhora do Bom Parto), juntamente com a representação do Espírito Santo na forma de uma pomba de gesso e de um prato pintado com a imagem de Nossa Senhora de Fátima (**Ilustração 7**).

Ilustração 7 – Detalhe do altar na Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante.

À esquerda desse altar encontra-se uma mesa contendo o jantar servido após o rito religioso composto pelas rezas e ladainhas, denominado de Bendito de Mesa. À direita do altar encontra-se o palco onde se realizam as apresentações musicais de forró e baile. Em frente ao palco situa-se o terreiro (salão) onde são dançadas as Curraleiras, e, no final ainda serve como pista de dança para o forró. A casa do Sr. Jovino serve de pouso para os foliões, e

a folia é realizada em seu terreno. A mesa representa o banquete oferecido e servido a todos os participantes da festa.

A preparação da festa é uma etapa muito importante. A pintura e benção sobre a bandeira são feitas pelo padre, aproximadamente dez dias antes do início da Folia. Nessa época também são recolhidas as ofertas para a sua realização, além da colheita de palha e madeiras para enfeitar a entrada da casa do "encarregado" (Senhor Jovino), local onde a folia se detém e acontece o arremate. Segundo os relatos do Senhor Jovino, e seu irmão Hemiliano.

> (Jovino) Nóis, a nossa, o qui nóis tem di dá, nór dá tudu cum boa vontadi di graça.
> (Hemiliano) I aqui é na hora... um canta na folia, outro vai ajudá a...a...as cuzinheira, outru vai buscá umas madeira dessa, umas palha, e assim.
> (Jovino) Si tivé uns cincu contim... dá di ajuda pra comprá as madêra, si num tivé vai trabalhá...genti di todo jeitu...arruma uns companhêro pra ajudá qui é cansativo cê rumá essas madêra, rumá palha daqui pralí.
> (Hemiliano) Eu num tenhu, eu num tenhu terra aqui...aí pra consegui umas madêra dessa teeem qui pidíií...as vezis pédi aondi tem perto...num podi; pédi vai busca longi mas precisa.
> (Jovino) Agenti como tem a boa vontade, genti arrisca tudo pra podê fazê, nóis num pede patrocínio purquê agenti é qui tem aquela boa vontadi, né. Vai na raça, até arrastano a barriga nu chão mair vai. Na hora ta tudo prontim.

No dia do arremate ocorrem as Curraleiras. O foguetório anuncia o início dos trabalhos. O local é devidamente enfeitado com balões e folhas de buriti. Na frente da casa é armado um arco feito com duas folhas de buriti. Nesse local também é feito um cruzeiro de bambu e madeira, sobre as duas extremidades laterais e na parte superior dele existem três pequenas cruzes de madeira que representam a Santíssima Trindade (**Foto 07**). Antes de acender o cruzeiro é dado um sinal com fogos de artifício e todos os foliões entram na casa do encarregado para se preparar. Ali afinam os instrumentos num clima muito tranqüilo e descontraído. Enquanto isso, o povo de fora, Kalungas de outras comunidades, turistas, curiosos e pesquisadores, vão chegando. O rufar da caixa é o sinal para acenderem o cruzeiro e o povo se aglomera em frente a ele.

Os foliões saem da casa com seus instrumentos (**Foto 08**) e o rufar da caixa incessante marca esse momento. Eles se desejam "uma boa sorte". O Alferes chega com a bandeira (**Foto 09**), os foliões vão atrás e o caixeiro continua rufando sem parar. Os foguetes continuam a anunciar a chegada da folia. Enquanto isso o cruzeiro vai sendo aceso (**Foto 10**) e todos os foliões se alinham à sua frente. O Alferes segura a bandeira, e, um por um, os foliões vão se ajoelhando frente à bandeira, reverenciando-a, agradecendo pelas bênçãos, fazendo suas preces, beijando-a e enfeitando-a com algum adorno, como agradecimento pela

promessa cumprida. Em seguida passam por baixo dela de joelhos (**Foto 11**).

Em relato, senhor Jovino, encarregado da Folia, diz que a bandeira é uma forma de homenagear o Divino Pai Eterno. Existe um ritual para a sua preparação, pintura e confecção e o padre precisa abençoar. Nas suas palavras:

> Converso com o padre, já marcu u...u...u prazo pra num inrolá tombem da padrueira né, daí uns dez dias, né Hermínio, a folia sai com uma bandeira do Divino. A minha como fui eu qui mandei pintá a bandeira, levei lá, o padre benzeu né, aí a minha sai só uma bandeira... essa bandeira eu tenho ela im casa, tenho a licença delis, já marcu u tempo pra não trapaiá, mas aí eu não tenho duas bandeira porque eu mandei pintá só uma, então num deixá pra saí ar duas padruiera né...num é.

São duas as bandeiras que representam os homenageados da Folia: uma para o Divino Pai Eterno e a outra para a padroeira de Cavalcante que é Nossa Senhora de Santana. No entanto em 2010, saiu apenas uma bandeira em homenagem à Santíssima Trindade. Essa bandeira é de tecido, de cor vermelha, e no corpo da bandeira centro está pintada a Santíssima Trindade coroando a Virgem Maria. Ela é enfeitada com fitas coloridas ao longo da lateral do lado do mastro. Segundo suas crenças elas devem ser costuradas, porém elas não podem ser amarradas, porque isso atrapalharia sua devoção. No corpo da bandeira são retratados temas variados, sendo os mais correntes a imagem dos homenageados da Folia.

Pelos relatos coletados, e através das observações, foi constatado que a bandeira é o símbolo máximo da devoção ao Divino Pai Eterno. Ou seja, a bandeira é a representação da devoção, e, por isso mesmo, é venerada. Nela os foliões amarram enfeites, fitas e donativos em agradecimento às bênçãos recebidas. Sua simbologia está ligada à figura do Divino Pai Eterno materializado na bandeira. Segundo Siqueira (2006, p. 65), "trata-se de um momento muito especial, pois eles crêem nos poderes 'sobrenaturais' da bandeira". Todas essas ações empregadas no ritual e caracterizadas pela reverência à bandeira expressam a fé e religiosidade dos foliões.

Em seguida iniciam-se os cantos e ladainhas. Os músicos foliões vestem uma camisa vermelha com a pomba branca do Espírito Santo. Empunhando seus instrumentos, a caixa, o pandeiro e a viola, eles são responsáveis por toda parte musical de viés religioso da Folia. Os cantos são entoados pelo guia[10] que toca a caixa, enquanto os demais músicos respondem em um coro uníssono. Depois dos cantos e rezas iniciais é realizado o "bendito de mesa", em agradecimento aos alimentos que serão oferecidos na Folia. Dando continuidade ao rito do "bendito de mesa", os fiéis seguem o Alferes e os músicos caminhando na passarela

[10] O Guia, ou Puxador, é a pessoa responsável por iniciar as toadas cantando os versos.

em direção ao altar. Subitamente o canto é interrompido por uma variação no toque da caixa que indica o início das danças das Curraleiras.

As Curraleiras são cantadas e dançadas pelos mesmos músicos que realizam o "Bendito de Mesa". Os músicos posicionam-se ao lado do altar, no salão, onde realizam as coreografias características desse gênero. Essas coreografias lembram muito a Catira, mas ao invés de utilizarem de palmas e pés eles têm à disposição seus instrumentos (caixa, pandeiro e viola, além dos pés). Depois da Curraleira é servido o jantar, não só para os foliões, como para os visitantes. O cardápio, feito pelas senhoras da comunidade Kalunga, é composto de arroz, feijão com mistura de carne e toucinho. Após o jantar, a festa continua ao som do Forró, tocado por membros da comunidade Kalunga e por grupos de fora, convidados para animar a Folia.

Em entrevista realizada com Sr. Jovino e Hemiliano, constatou-se a falta de apoio quando eles são convidados para apresentar a Sussa em eventos fora da comunidade, tanto por parte do poder público ou mesmo pela produção de eventos como o "Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros". Nas suas palavras:

> Purque elis aí..., qui às vezis elis pega cum algo aí..., é uma grana pa fazê uma festinha puxano nóis di lá, aí tem a sussa, tem a fulia mermu só uma horinha, né. Vem todu mundu equipadu di lá, faz aí pá mostrá pra elis, inclusivu u donu di prefeitura aí, qui trabáia im prefeitura, pa mostrá quem é nóis di lá. Nu fim só panha, genti ganha a cumida, vai imbora até aliás u dia qui termina pa i imbora da um sufoco, você tem qui panhá as pessoa qui eli buscô lá, pa i danu cumida, aqui, ali, nu, nu, nus vizinhu, nus conhecidu, até chegá manhã, depois da amanhã, pá eli arrumá u carru, pá bota imbora lá nu lugá qui panhô u povu, num é. Pá, pá i buscá elis panha na hora certa, pá fazê u eventu; aí agora não u carru só amanhã, só depois di amanhã. Aí num tem cumida mais, agenti é qui tem qui tá danu cumida, cum aquilu, recolhenu as pessoa. I eu fazenu aqui, eu queru vê, eu cum tudu prontu, si elis vão panhá meu povu lá pá fazê um eventu qui eu faço aqui, elis fazê ali. Eu tenhu, eu dô aula pá todus us eventu qui nóis temus lá, eu dô aula di dança, di musga, eu dô pra elis lá. I eu dô aqui, i eu queru vê elis puxá di lá pra i pá lá, faiz aqui. Num é? Mas elis são ispertu, sabi que qui é lá u probrema? Elis são ispertu, elis marca, elis vai nu órgão delis, pega u patrocíniu, elis forma a festa delis, aí elis arma aquelas coisa di, di, di..., oferecê, mas nu dinheru, junta aqueli povão pá assisti, mas tudu qui tem ali elis tão recebenu si u cara quisé ô entrá, ô cumê tem qui pagá di tudu. Então fica pra eli. Eu façu a minha tradição pá mostrá u puder qui nóis tem da sabeduria, di sabê fazê aquilu. Todu mundu vem, inxerga, i nóis faiz tudu certim, i pá evitá. Qui precisão tem delis panhá a pessoua di lá pá vim prá aqui fazê u eventu qui elis recebi a grana e depois num contribui cum nóis. Eu façu issu pá mostrá qui nóis sabi, num tô interessadu ni contribuição não. Quem inxergá i vê u agradu qui dé nóis num dispensa também. Mas eu num vô num órgão desse dessi prá lá falá, eu queru uma grana pá fazê issu, issu, issu, i depois num gratificá quem fez aqueli trabalhu, puquê u trabáiu pá fazê só é aquela quantidadi, né. Depois fica aí chupandu u dedu, não, tem qui tê u seu valô..., he, he, he ,he, he. Elis acham muitu bom, que inclusivu, quandu

> essis ispertu qué alguma coisa cum elis lá, sempri põe eu na frenti, pá í lá marcá, avisá, contá quantus elis precisa, i nu fim eu qui ficu disacusuadu. Purque elis pudia falá assim: não, queru qui você vai, junta elis lá, ô você veim cum elis pá mostrá a suas tradição, u qui pintá aqui di partrocínu é di vocês, vocês leva imbora. Mas elis num faz assim, elis faiz, elis pega u patrocínu i junta a...a...agenti lá i só fica pra, pra elis.

A comida é outro elemento importantíssimo para o contexto da Folia e possui inúmeras significações. Ao final do arremate, a comitiva canta o Bendito: "a mesa está coberta com toalha branca e repleta de alimentos para todos os presentes". Para os devotos do Divino Pai Eterno, é o momento de agradecer pela colheita e fazer novas preces para as próximas plantações. O jantar é servido e logo forma-se uma fila. Todos se alimentam e ainda sobra comida. No cardápio: arroz, feijão, mandioca e uma carne com toucinho.

2.2. A FESTA DE SANTO ANTÔNIO (2010): no Engenho II

Dentre os santos mais comemorados durante as festas juninas, Santo Antônio é com certeza o que possui mais devotos espalhados pelo Brasil e também em Portugal. Em Lisboa, por exemplo, 13 de junho - dia de Santo Antônio - é feriado municipal. As festas começam na noite do dia 12 e viram a madrugada do dia 13. Trazida para o Brasil pelos portugueses, logo foi inserida aos costumes das populações indígenas e afro-brasileiras. São três os santos católicos homenageados durante o mês de junho, constituindo as Festas Juninas que compõe o Ciclo Junino (CÔRTES, 2000): Festa de Santo Antônio, Festa de São João e Festa de São Pedro. Assim como no Brasil, essas festas são celebrações que acontecem em vários países católicos da Europa. Historicamente estão relacionadas com a festa pagã do solstício de verão que era celebrada no dia 24 de junho. Nesse ponto, elas remetem as Festas do Fogo realizadas em Portugal também para celebrar São João e o Solstício de verão. Tem como características comuns a celebração em volta da fogueira. As fogueiras juninas também fazem parte da tradição pagã de celebrar o solstício de verão. Outra versão diz que no Brasil ela recebeu o nome de junina porque acontece no mês de junho, embora no princípio fosse chamada de joanina em homenagem a São João.

Elementos culturais característicos dessas festividades foram, com o passar do tempo, hibridizados com aspectos culturais dos brasileiros de diversas regiões do país, tomando características particulares em cada uma delas. O ciclo junino no Brasil homenageia três santos: São Pedro, São João e Santo Antônio. Este último possui muitos devotos e é reverenciado como o Santo casamenteiro. No imaginário popular, Santo Antônio também

ajuda na busca de coisas perdidas. As festividades em seu louvor incluem o levantamento do mastro, cantorias, romarias e procissões, envolvendo inúmeras crendices e superstições. O arraial, em sua tradição, é dividido em duas partes que se entrecruzam, como nas demais festas religiosas brasileiras: reza e festa em homenagem a Santo Antônio. A primeira delas, chamada "os responsos", é realizada quando o santo é invocado para achar coisas perdidas, e a segunda, designada "trezena", é a cerimônia dedicada ao santo do dia 1 ao dia 13 de junho, com cânticos, fogos, comidas e bebidas, além de uma fogueira com o formato quadrangular.

Em entrevista concedida a mim no dia 15 de julho de 2010, o Kalunga Cirilo dos Santos Rosa[11] (56 anos) relata que a tradição da Festa de Santo Antônio do Engenho II teve origem com sua tia que sofria de epilepsia. Foi feita uma promessa, um voto para Santo Antônio, que se ela melhorasse iriam continuar fazendo a festa. Depois de realizar a primeira celebração, conta o entrevistado que a tia melhorou casando-se em seguida. Resultado: a festa perpetua-se até os dias de hoje como ritual propiciatório da saúde e do matrimônio. Há um interessante desdobramento dessa história que corrobora a retomada das festividades pela comunidade: o marido em determinada época, se opôs a sua realização, o que a impediu de continuar. Assim que a tia de Cirilo parou de fazer a festa, a epilepsia voltou. Certo dia quando foi lavar roupa no rio, ela teve uma crise e caiu de bruços, e, em pouco tempo, foi encontrada morta boiando na água.

A Festa de Santo Antônio do Engenho II conta com a participação das pessoas desta comunidade e também de outras comunidades Kalunga que aproveitam a oportunidade para se reencontrar, estreitando os laços e vínculos com Kalungas de outras localidades. O chamado "povo de fora" é representado por turistas e não só Kalungas moradores da região. A festividade é realizada com os cantos e ladainhas que se iniciam com um cortejo que dá uma volta no espaço construído para a sua realização. Nesse espaço há duas tendas de madeira e palha: uma destinada à cozinha (**Fotos 12 e 13**) e outra onde são realizados os bailes da Sussa e o Forró (**Foto 14**). Essas tendas, ou ranchos, são espaços já construídos e que existem na comunidade; cotidianamente servem como espaço de convivência entre os membros da comunidade. Na época da festa vira local de realização da mesma. No espaço destinado à festa encontra-se um pátio que conta com uma capela e um palco feitos para a festa. O espaço em frente ao palco é destinado aos bailados da Sussa e logo em seguida utilizado para o Forró. Esse palco também é destinado ao sorteio dos bingos que acontecem antes das apresentações

[11] Nascido e criado na comunidade Kalunga do Engenho II, Cirilo começou como líder comunitário e atualmente é o presidente da Associação dos Quilombos Kalunga dos municípios de Cavalcante, Monte alegre e Teresina de Goiás.

de forró. Do lado de fora da tenda encontra-se a mesa do jantar servido para os festeiros, para a comunidade e visitantes. Ainda do lado de fora, encontram-se algumas barracas destinadas à venda de bebidas.

A heterogeneidade do público presente no local (turistas, pesquisadores, Kalungas e até ambulantes que comercializam comidas e bebidas), acontece segundo o Sr. Cirilo porque como a festa atrai muitos turistas, sendo hoje uma oportunidade para as pessoas da região ganharem algum dinheiro, ao mesmo tempo em que atualizam as suas tradições. É cobrada dos ambulantes uma taxa na época de R$ 20,00 para o aluguel do espaço localizado em frente ao barracão da festa. Impressionante o número expressivo de ambulantes, tendo em vista a distância do Engenho II em relação a cidade de Cavalcante, percorrida em estrada de terra pedregosa e de difícil locomoção devido às inúmeras serras.

Após a parte mais religiosa marcada pela reza do terço e pelas ladainhas cantadas, serve-se o jantar. Depois se canta o Bendito de Mesa – parte do canto que é feita como agradecimento pela fartura de alimentos. A mesa é coberta com uma toalha branca e se apresenta repleta de alimentos para todos os presentes.

A Sussa ocorre logo em seguida. Após o final das danças da Sussa vem o Forró. Essa parte é marcada pela presença musical do gênero homônimo, tocado com teclado e voz: na verdade, um forró eletrônico. Nessa festa, diferente da folia do Divino Pai Eterno, não existe um encarregado, ou seja, um festeiro; a responsabilidade por manter a tradição é de todos os membros da comunidade que ajudam na sua realização.

3. CURRALEIRA E SUSSA: construções musicais

De forma geral, as músicas ocupam lugar de destaque nas festas populares brasileiras. Nas festas kalungas não poderia ser diferente: em ambas as festividades pesquisadas ela serve como alicerce para os rituais. Como mencionado anteriormente, e, em confluência com Siqueira (2006), após a parte sagrada dos rituais, nesse caso a Sussa e Curraleira, ocorre o forró.

O processo de aprendizagem musical, dos instrumentos, das toadas, rezas, ladainhas e danças acontece de forma natural, pela convivência entre os membros da comunidade. As próprias festividades são momentos de observação e aprendizado. Todos os membros da comunidade têm a opção de tocar, basta o interesse em aprender. O encarregado é responsável por dizer quando o aprendiz está apto. Assim que o encarregado sente que o aprendiz está pronto, ele é convidado para tocar na folia ou na festa.

Não existe nenhuma preocupação com ensaios mais específicos em relação à parte musical da folia e da festa. A pessoa que vai tocar já tem uma preparação anterior, enraizada no íntimo, como parte da sua identidade como grupo e de suas tradições. Segundo Sr. Jovino os músicos chegam à folia com seus instrumentos e todos já sabem o que tem que ser tocado.

As Curraleiras e Sussas oriundas da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante, da Festa de Santo Antônio do Engenho II e do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, foram coletadas *in loco*, todas no ano de 2010. Após realizadas as transcrições musicais **(Anexo 2)**, foi possível selecionar fragmentos dessas canções, que em seguida foram utilizados para as devidas análises. Trata-se de trechos significativos onde estão contidas características importantes dessas músicas. Para as análises musicais, consideraram-se os métodos propostos, destacando os parâmetros melodia, harmonia, ritmo, forma e repertório.

3.1. CURRALEIRA

Cantos e danças que imbricam devoção e divertimento se espalharam pelo Brasil desde os tempos da colonização, assumindo feições diferentes em cada região. É o caso das manifestações ligadas ao ciclo do gado ou do couro que caracterizam as sociedades rurais. Nesse sentido, cita-se a “Tirana”, o “Chavim do baú”, “Mineiro-pau”, “Serra-o-pau”, “Engenho novo”, a “Catira” e a “Curraleira”, dentre outras. O ponto comum entre elas encontra-se no fato de serem todas levadas pela viola caipira. No que diz respeito à Curraleira

e à Catira, ambas consistem em acompanhar o som da viola com palmas e sapateados. Conforme a tradição essas danças surgiram quando os tropeiros se reuniam para assar carne do gado curraleiro e cantar.

A Curraleira, ou "Quatro", como é conhecida em algumas regiões, é dança complexa e de muitas variações. Os temas da cantoria vêm de algum acontecimento prezado pelos próprios foliões ou de curiosidades surgidas na comunidade. É dançada apenas por homens. Uma observação importante é que os músicos também são responsáveis pela dança. Ou seja, eles tocam e dançam ao mesmo tempo. A dança da Curraleira inicia-se com duas fileiras; na sequência formam um círculo. Existe uma série de formações, muito semelhante aos passos das Catiras. A cada final de verso eles trocam de lugar uns com os outros, no final todos voltam ao lugar de onde começaram.

No caso da Folias Kalungas, Sr. Jovino relata que o encarregado pela folia é também responsável por convidar os Guias. Na Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante, o Sr. Jovino (encarregado) convidou o Nilo para ser o “puxador” na folia realizada em sua casa no ano 2010. Nilo, conhecido pelos foliões como Nilinho, tem parentesco com a esposa de Jovino e é Guia na Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante desde 2009. No entanto, há que se dizer que o parentesco não é uma condição para que a pessoa receba o convite para ser Guia.

A pessoa convidada para a referida função fica responsável por contatar outros músicos para realizá-la. A partir desse momento, o Guia assume a responsabilidade com o encarregado, com a comunidade e com as entidades e santos celebradas nessas ocasiões. Ao Guia oficial, eles denominam de “Cabeceira”. A condição para ser Guia é saber fazer de tudo: tocar um ou mais instrumentos e cantar, além de ser profundo conhecedor dos rituais. Normalmente, conforme relato de Jovino, só há um Guia. Contudo no dia do arremate da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante, haviam alem do Nilo, mais quatro outros Guias da região, presentes entre os músicos. Nessa ocasião, esses personagens foram responsáveis, junto com os demais músicos, pela realização das segundas vozes. Ocorre que no ano de 2010 foram realizados seis dias de folia e apenas um Guia não teria condições físicas de sustentar a cantoria. Assim, Nilo revezou com os outros quatro guias: cada um assumindo a responsabilidade de puxar as toadas por no máximo dois dias. Jovino brinca dizendo que pra agüentar esses dias só com muita aguardente: “fica sem voz e toma logo uma... tem que cair uma pra animar mais”.

3.1.1. INSTRUMENTAÇÃO E REPERTÓRIO

Os principais instrumentos utilizados na Curraleira são a viola **(Foto 08)**, o pandeiro **(Foto 20)**, a caixa de folia **(Foto 19)**. A viola de dez cordas apresenta-se na forma tradicional da música brasileira, principalmente nos gêneros caipira e sertanejo. Adquiriu com o tempo novas sonoridades e formas de tocar. Existe uma infinidade de afinações utilizadas nesse instrumento. Os ritmos são caracterizados pelos rasqueados e os ponteios, os quais determinam a idiomática melódica. Pode haver mais de uma viola tocando ao mesmo tempo, mas na ocasião da Folia do Divino de Cavalcante de 2010 havia apenas um violeiro. A caixa de folia é utilizada em várias festividades da região. Trata-se de instrumento da família dos membranofones fabricado artesanalmente. Sua principal característica estrutural é constituir-se de cordas para realizar a afinação. Seu som tem em geral um timbre grave e seco. O pandeiro pode ter sido introduzido nessa prática pela convivência e influência de múltiplas culturas durante e depois do quilombo Kalunga.

A introdução de novos instrumentos não é incomum, dependendo da comunidade e do local de realização da Curraleira. Alguns grupos, por exemplo, utilizam instrumentos como o Acordeom e o Violão. Mesmo quando acontecem essas variações, a Viola, Pandeiro e Caixa estão sempre presentes. A esses instrumentos associam-se as batidas de pés e vozes. Também ocorrem variações de acordo com o espaço de performance, ou seja, o grupo comunitário realizador está diretamente ligado às mudanças de instrumentação e repertório. Todos os foliões que oficialmente fazem parte do ritual conhecem todo o repertório que irá ser apresentado

Quanto ao repertório existem canções de abertura, assim como de encerramento. Não existe um número certo canções, chamadas por eles de toadas, a serem apresentadas em uma noite de Folia. Nesse caso, o tempo de duração das Curraleiras dentro da Folia, irá depender do numero de foliões homenageados. Quanto mais foliões homenageados, maior será a duração da Curraleira. As melodias das Curraleiras são bem diferentes umas das outras, assim, o que vai ser determinante para classificar a Curraleira será o aspecto rítmico. Mesmo assim, apesar da semelhança eles também possuem variedades de frases e células rítmicas.

Existem cantos mais tradicionais assim como outros compostos mais recentemente. No ritual, não é a antiguidade das composições que exerce influência sobre "como" e "quando" estes serão realizados. Pelo que pude perceber, é o momento ritual e a preferência do puxador que se constituem nos aspectos mais determinantes para a escolha do repertório. As pessoas que compõe o grupo musical também exercem influência na condução

das músicas. Foi possível perceber que, apesar da ordem de realização das canções não ser combinada anteriormente, é respeitado os momentos de abertura (para pedir a benções e proteção do Divino), da condução da bandeira e do encerramento. Nesses momentos os cantos podem ser tradicionais ou não. Podem ocorrer improvisos, assim como a utilização de cantos de outros grupos. Devido ao dinamismo da cultura esses cantos estão em constante processo de transformação. Alguns foliões, inclusive, tocam outros gêneros de música popular no tempo não festivo. De forma natural, a música popular influencia, assim como o inverso, as Curraleiras também influenciam as músicas que eles fazem fora do ambiente das festas, em outros momentos. Não é por acaso que nas inúmeras festividades kalungas, depois de encerrados os rituais sagrados, existe um espaço para o forró e/ou para o sertanejo.

As canções, ou toadas, seguem uma métrica de acordo com os versos. De forma geral "as letras tratam de um universo masculino, falam de pescaria, mulheres ou outro elemento deste universo" (SIQUEIRA, 2006, p. 125). Outras têm relação com a vida rural por se tratarem de fatos do cotidiano. Sua temática ainda pode relembrar fatos curiosos vividos por algum membro da comunidade. A linguagem conotativa dos versos se mistura com o jeito peculiar e simples de viver, e, é assim que eles se expressam na Curraleira:

Eu vou chorar, que o trem vai desembestar! (2x)
Ai, ai, o meu dinheiro, dinheiro custa a ganhar.
Amigo eu vou pra lá,
Eu vou...
Eu vou pra lá, pra não voltar.

3.1.2. CONFIGURAÇÃO FORMAL

As Curraleiras se apresentam sobre a forma estrófica com interlúdio, sendo que a sessão "a" inicia-se com a viola, pandeiro, caixa e a voz, no "b" os pandeiros, caixas e batidas de pés realizam o interlúdio. Em seguida, é repetida a primeira sessão com uma pequena modificação nos versos. A sessão "b" é novamente repetida com uma modificação: apresenta-se com o dobro de compassos da primeira vez. Um canto pode ser repetido inúmeras vezes, não existindo um número fixo de repetições.

Em geral nesses cantos os padrões rítmicos são maiores do que a sessão melódica. A percussão tem papel de destaque nesses interlúdios. No desenvolvimento da música após serem cantados os versos, a percussão entra com um solo. Nessa hora, além da caixa e dos pandeiros, os dançarinos usam os pés para complementar o ritmo. O exemplo abaixo

demonstra de forma mais clara essa configuração. O exemplo foi extraído de uma Curraleira apresentada na Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante **(anexo 4)**. Nesse sistema a pauta de cima corresponde à caixa, a pauta do meio ao pandeiro, e, finalmente, no pentagrama de baixo tem-se a melodia (primeira e segunda voz). Os dois primeiros compassos da terceira pauta correspondem à sessão "a". O canto tem a duração de dois compassos. Após seu final, este é intercalado pela percussão que tem os mesmos dois compassos, correspondendo à sessão "b".

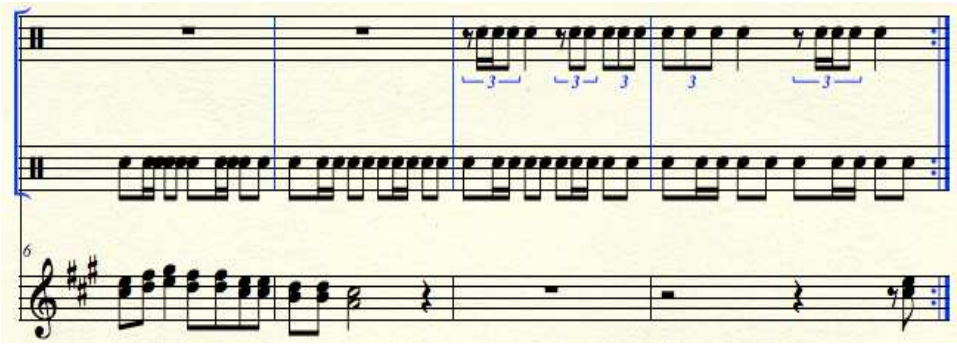


Ilustração 8 – Configuração Formal (a – b)

O segundo verso é um pouco diferente e o interlúdio da percussão torna-se maior. Correspondem ao dobro de compassos dos versos, entrando aí mais um elemento, que são as batidas de pés no chão, juntamente com o pandeiro e a caixa, o que resulta em uma polirritmia de três vozes.

3.1.3. ASPECTOS MELÓDICOS E HARMÔNICOS

As melodias têm basicamente duas conotações, uma que remete à alegria das festas e outra com um caráter de lamento. De forma geral são utilizadas tonalidades maiores para as toadas mais alegres e tonalidades menores para os lamentos, entretanto, pode haver casos mais raros em que ocorra o uso do sistema modal. Conforme Vargas (2007, p. 213), "essas sínteses inovadoras de elementos formais, tonais/modais e rítmicos, expressam musicalmente as atitudes do negro escravo na América e no Brasil em solucionar sua sobrevivência cultural conectando elementos da música européia aos que trazia da África, como a síncope rítmica".

Suas harmonias utilizam basicamente acordes perfeitos maiores e menores. Geralmente estes aparecem no seu estado fundamental. As dissonâncias não são comuns nesse gênero. As funções predominantes são a dominante e a tônica (V – I). A escolha das canções é determinada de acordo com o espaço de desempenho (salão, palco), cruzando com

os elementos musicais observados – melodia de lamento típica dos cantos sertanejos e harmonias simples de acordes perfeitos maiores e menores. No salão os músicos, estando mais a vontade em relação à performance, cantam versos com todas as repetições. Já em cima do palco são reduzidas as repetições das músicas apresentadas.

A performance é realizada a duas vozes, sendo que a segunda voz geralmente apresenta-se sobre um intervalo de terça abaixo ou acima da primeira voz. A primeira voz é feita em geral pelo violeiro que entoa as tônicas. A afinação não parece ser uma preocupação. Normalmente cantam "desafinados" para os padrões eruditos ocidental, embora quase que instintivamente procurem preservar os intervalos entre as vozes; as duas notas em muitos momentos chocam-se causando uma cacofonia. O timbre é bem característico da emissão de garganta, forte e agudo, além de se utilizarem vibratos frequentemente, o que são aspectos peculiares do canto sertanejo de Goiás e São Paulo. Essa distinção remete a forte presença da Curraleira nos cantos sertanejos e vice-versa. Ambos se influenciam mutuamente. Em geral, as melodias são simples, utilizando-se de graus conjuntos e alguns saltos de terças maiores e menores.

Para analisar o contorno melódico dessas músicas foi utilizado, de início, o método gráfico tipológico proposto por Adams (1976), em razão da dificuldade de se precisar as alturas do som. Vejamos o exemplo da melodia da Curraleira utilizada anteriormente. Essa melodia tem a nota mais aguda (H) maior em altura que a nota inicial (I), por sua vez a nota inicial (I) é maior em altura que a nota final (F), que é igual em altura que a nota mais grave (L). Veja como fica este contorno melódico pode ser representado no gráfico abaixo:

H>I>F=L

Gráfico 4 - Exemplo de Pulsação elementar na Música Kalunga

A partir desse tipo de gráfico, cada uma das duas melodias foram transcritas para notação.

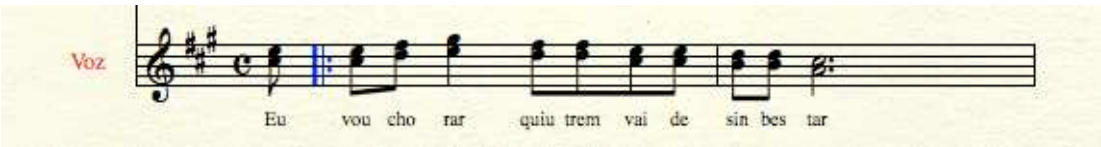


Ilustração 9 – Melodia correspondente ao contorno melódico acima

A nota mais aguda (H), no caso Sol, é maior em altura que a nota inicial (I), no caso Mi, por sua vez a nota inicial (I), no caso Mi, é maior em altura que a nota final (F), no caso Dó, que é igual em altura que a nota mais grave (L), no caso Dó também. Nota-se a textura de terças entre as duas vozes.

3.1.4. ASPECTOS RÍTMICOS

Os ritmos constituem o elemento musical de maior complexidade. O pandeiro segura a base rítmica, enquanto a caixa realiza diversos floreios. Estes floreios são feitos com rulos, apojaturas simples e duplas tocadas antes da nota principal. Entre os versos, eles indicam as mudanças na coreografia e nos versos. Os ritmos dos pandeiros dão a base para os cantos. Essas *time-lines* possuem características híbridas, remetendo a outras danças rurais. Na verdade, a Curraleira em sua essência lembra bastante a Catira. Enquanto na Catira são utilizadas palmas e batidas de pés, além da viola e da voz, na Curraleira os dançarinos usam apenas os pés em conjunto com violas, pandeiros e caixas de folia.

Nesse gênero, a polirritmia acontece na percussão entre as linhas da caixa e do pandeiro conforme podemos observar abaixo.

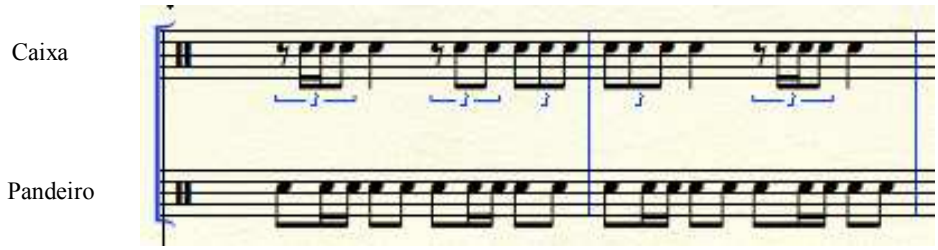


Ilustração 10 – Polirritmia encontrada na Curraleira

Na pauta superior encontra-se a grafia do ritmo da caixa e na inferior a do pandeiro. Observe a relação entre colcheias e semicolcheias do pandeiro, sobrepondo-se às tercinas da caixa. Trata-se da incidência de duas polirritmias: três contra dois (3x2) e três contra quatro (3x4), ambas presentes em diversos gêneros da cultura popular brasileira como o Bumba-meu-boi e o Congado.

No trecho a seguir, encontra-se o que pode ser chamado de sessão contrastante, consistindo em um solo de percussão. Além do pandeiro e da caixa, como no exemplo acima, agora surge um terceiro timbre, a batidas de pés, para completar a textura rítmica. As batidas de pés foram escritas no primeiro espaço do pentagrama e são realizadas em uníssono pelo caixista e pandeirista.

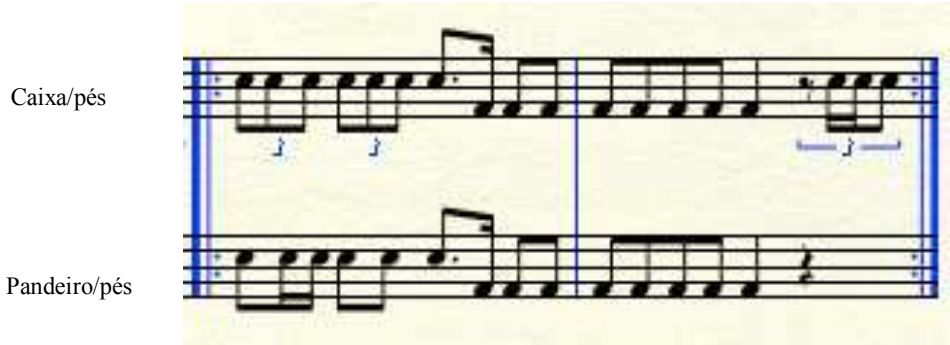


Ilustração 11 – Textura da percussão com a batida de pés

3.2. SUSSA

Conforme Siqueira (2006), os Kalungas mais idosos falam da Sussa sempre com muito entusiasmo, principalmente as mulheres. Há uma referência muito forte à sua memória afetiva, já que a transmissão da Sussa ocorre (ou ocorria) via contato familiar. As mulheres geralmente aprendiam essa dança com a mãe, avó ou tia.

As mulheres dançam equilibrando uma garrafa na cabeça (**Foto 15 e 53**). Segundo as tradições relatadas pela dançarina de Sussa conhecida como Martinha Kalunga, equilibrar a garrafa na cabeça é uma homenagem aos antepassados. Significa lembrar-se do tempo em que as quilombolas precisavam andar para o rio onde buscavam água. 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 duplo sentido. As mulheres gargalham, gritam e se movimentam em uma espécie de transe. Esse gênero musical permite a presença da mulher como instrumentista, diferentemente da Curraleira que é tocada apenas por homens. As mulheres usam como instrumento a bruaca, mala de couro utilizada para guardar mantimentos durante as viagens feitas em burros, que é percutida com as mãos. Tanto homens quanto mulheres podem cantar.

A Sussa pode ser dançada ocasionalmente por casais, com os corpos se aproximando e se afastando. Pela semelhança do movimento, essas umbigadas podem ser comparadas às do "lundu", do "jongo", "tambor de crioula", dentre outras, o que significa dizer que a Sussa é manifestação originária da matriz Batuque.[12] Em outros momentos,

[12] As festas noturnas de terreiro dos escravos eram chamadas genericamente de Batuque no Brasil. Conforme Paulo Dias (2001): "Na crônica histórica brasileira da Colônia e do Império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas *batuques*, são qualificados via de regra como diversão "desonesta", sobretudo pelos

somente os homens cantam e somente as mulheres dançam. Nesse caso, os volteios são mais constantes, lembrando os do candomblé (**Foto 16**). Apesar dos movimentos sensuais e maliciosos, essa dança tem caráter religioso, de devoção, e é usada para pagar promessas. Segundo Siqueira (2006, p. 94), "a Sussa, é uma dança que pode ser feita em qualquer ocasião, geralmente acompanha a folia, depois de cantados os cantos 'sagrados' e pode compor a parte 'profana'."

Existe uma preocupação por parte dos Kalungas mais idosos na continuação da prática da Sussa pelos mais jovens. Como dito anteriormente, as escolas existentes na área kalunga estão ensinado a Sussa com professoras nativas. Existe, no entanto, resistência por parte dos mais jovens que preferem o forró à sussa. Na verdade, "o que antes era aprendido no contexto familiar, com mães, avós e tias, hoje é ensinado como um conhecimento especializado" (SIQUEIRA, 2006, p. 87).

Trata-se de conflito gerado principalmente depois que o acesso ao Engenho II foi facilitado devido à melhora da estrada de terra. Antes só era possível chegar à comunidade com veículos apropriados para trilhas. Hoje um automóvel popular consegue ter acesso à localidade. Ou seja, o modo de pensar, ver o mundo e realizar suas festividades, está sendo constantemente modificado, principalmente devido à influência das "pessoas de fora" e da indústria cultural que chega trazendo as músicas da cidade, re-significando práticas e costumes. Para os mais antigos essa é uma ameaça constante, pois eles consideram a Sussa e suas manifestações como parte do respeito devido aos antepassados, memória e símbolo da identidade do grupo. Mas, contraditoriamente, esses mesmos Kalungas não se furtam em aceitar convites de várias lugares para apresentar sua dança e música fora do espaço da performance. Todos os anos eles marcam presença no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que acontece na Vila de São Jorge, no município de Alto Paraíso - GO.

Na ocasião do Encontro eles têm a oportunidade de apresentar suas danças tradicionais como a Sussa e a Curraleira, nesse caso já adaptadas ao novo espaço. Os foliões não tocam no chão, sem amplificar o som dos instrumentos, dividindo o espaço com as dançarinas, como ocorre nas festas Kalungas. Ao invés disso, os instrumentos são levados

---

representantes do poder político- administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratassem de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revoltas . No pólo oposto colocam-se os festejos públicos dos Reis Congos (congadas), considerados "diversão honesta" para os escravos e incentivados pelos senhores. Tratam-se de dois aspectos complementares da festa negra no Brasil: no terreiro, a celebração intra-comunitária, recôndita, noturna, onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana; na rua, a festa extra-comunitária, em que o negro, através das danças de cortejo, busca inserir-se nas festividades dos brancos e ganhar certa visibilidade social, mediante a adoção de valores religiosos e morais da classe dominante".

para cima do palco, onde são amplificados. Nesse sentido, as modificações foram realizadas desde a execução das músicas, como nos objetivos da performance. As dançarinas dançam em frente ao palco, mas na parte de baixo, junto com a platéia. Aqui diferente dos costumes das festas que tem um caráter religioso quando são apresentadas a Sussa e a Curraleira, o objetivo maior é divulgar essas tradições para o público presente. O contexto mais amplo do histórico-social, assim como o contexto da Festa traz significados múltiplos expressos por meio da sua música e as hibridações indicam uma cultura dinâmica.

A Sussa é tocada geralmente pelos mesmos músicos da Folia. Os instrumentos mais utilizados são o violão, a caixa e a bruaca (SIQUEIRA, 2006, p. 93). Embora existam outros instrumentos que podem fazer parte da Sussa, dependendo do espaço de realização e do grupo responsável isso pode ser modificado. De acordo com as observações foram encontrados outros instrumentos utilizados nesse gênero, como a viola caipira, o tambor onça e o acordeom.

O Guia, ou puxador, inicia as toadas cantando um verso. Em seguida os demais foliões realizam os contracantos ou respostas para os versos do puxador. As letras das cantigas de Sussa geralmente referem-se à relação com a vida rural. Falam de chuva, poeira, gado ou plantação. Algumas letras são jocosas e falam em tom lúdico sobre relações de gênero, como uma sobre a saia que se molhou, a formiga cuja picada dói, ou um papudo cujo papo se molhou na chuva (SIQUEIRA, 2006). Muitas letras são curtas e as estrofes se repetem durante muito tempo. Nas transcrições apresentadas em anexo foram colocadas apenas a primeira repetição da pergunta-resposta. As letras das canções estão sujeitas aos improvisos que rompem com as "voltas" normalmente esperadas. "Muitas tendem ao formato 'aberto' de pergunta-reposta, fruto de improvisações baseadas em desafios entre cantadores, formas lúdicas de expressão e comunicação" (VARGAS, 2007, p. 223). A seguir transcrevo o trecho de um verso de Sussa que ilustra bem o tipo de canto responsorial:

Sou eu, sou eu, sou eu meu sabiá **(Solista)**
Sou eu, sou eu, sou eu meu sabiá **(Coro)**
Passarim num canta, não dança di anel **(Solista)**
Passarim num canta, não dança di anel **(Coro)**
Adeus, adeus **(Solista)**
Vô imbora! **(Coro)**
Adeus, adeus **(Solista)**
Vô imbora! **(Coro)**

3.2.1. INSTRUMENTAÇÃO E REPERTÓRIO

Os instrumentos mais utilizados são a viola, pandeiro, caixa, "tambor onça" (**Fotos 50 e 51**), bruaca (**Foto 55**) e as vozes. A caixa utilizada na Sussa é a mesma da Curraleira. 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. As mudanças na instrumentação e repertório ocorrem de acordo com o espaço de desempenho e localidade. Na Festa de Santo Antônio do "Engenho II todos os músicos foliões conhecem o ritual e o repertório, assim como acontece na Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante.

Em geral, os temas da Sussa são motivos religiosos, invocação a Deus, louvor à natureza. Para Siqueira (2006, p. 76 – 77), os Kalungas "se orgulham por ainda rezarem do modo antigo, transmitido oralmente". Mas, recentemente rezas da igreja católica reformada têm sido introduzidas nas festas e novenas, "o que vem sendo rejeitado reiteradamente pelos mais velhos. O uso do som mecânico nas festas também tem atrapalhado as rezas." Por outro lado, o tipo de repertório vem se modificando na medida em que o tempo passa, seja por influência de outros grupos kalungas, seja por sentirem necessidade de renovação. Graças aos mais jovens essas mudanças vêm ocorrendo sem tanto choque, porque para os kalungas mais idosos tudo tem que ser do jeito tradicional. Segundo Sr. Jovino *"*us véi Kalunga, elis são tão sistemáticu, qui uma coisinha qui aconteci foi purque num cumpriu u devê... faltou com a obrigação qui tem qui sigui é assim". Essa ambigüidade acontece porque se de um lado os mais velhos tem na Sussa uma dança sagrada, por outro os jovens aproveitam para realizá-la em diversos momentos de lazer e descontração, e, não só como parte dos rituais festivo.

Algumas rezas que fazem parte da Festa de Santo Antônio do 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 por alguma graça alcançada por intermédio do Santo.

Muito importante para compreender os processos de transformação por quais passa a Sussa, são as ocasiões em que os Kalungas realizam a Sussa fora do momento ritual. Quando são convidados para apresentações em outros locais, nem sempre todos os integrantes

do grupo podem participar. Em algumas situações podem acrescentar outros instrumentos. Nesse caso, convidam um sanfoneiro para ajudar o próprio Edézio - conhecido como Parceiro – ou até o contrário, deixam de utilizar algum instrumento. Em entrevista concedida a mim, Sr. Jovino afirma que nessas ocasiões eles fazem uma apresentação compacta, tocam e dançam apenas por uma hora, porque sempre tem uma programação e horário a serem cumpridos, diferentemente de suas festas onde não tem um tempo estipulado para fazer o ritual. Sr. Jovino afirma que constantemente eles são convidados pelas prefeituras de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás, por que

> (...) é uma grana pa fazê uma festinha puxano nóis di lá, aí tem a Sussa, tem a fulia mermu só uma horinha, né. Vem todu mundu equipadu di lá, faz aí pá mostrá pra elis, inclusivu u donu di prefeitura aí, qui trabáia im prefeitura, pá mostrá quem é nóis di lá.

O Sr. Jovino diz que eles já foram diversas vezes dançar em cidades como Brasília, Goiânia, Bom Jesus da Lapa - BA, além de todos os anos apresentarem a Sussa no "Encontro de Culturas Tradicionais em São Jorge", distrito de Alto Paraíso - GO. “A sussa, nestas ocasiões, deixa de ser uma dança para eles, para a diversão própria, e passa a ser uma dança para os de fora” (SIQUEIRA, 2006, p. 98–99). Nessas ocasiões, excepcionalmente, são realizados ensaios. O repertório das músicas apresentadas são as mesmas, tanto nas ocasiões das festas, como nas apresentações realizadas em outros espaços, embora nas apresentações de fora nem sempre seja possível mostrar todos os elementos da Sussa por falta de tempo ou de pessoas preparadas. As músicas apresentadas têm uma seqüência lógica para eles: pedem licença ao santo para iniciarem e ao final se despedem agradecendo.

3.2.2. CONFIGURAÇÃO FORMAL

Na Sussa, diferentemente da Curraleira, os cantos não são feitos a duas vozes. Existe uma divisão entre solista e coro (pergunta-resposta), onde o solista, ou puxado, inicia uma frase que logo em seguida é respondida pelo coro em uníssono. Essa forma pergunta-resposta constitui-se em aspecto característico desse gênero musical. Trata-se de uma música feita em versos que são cantados pelo Guia ou puxador, que, em seguida, é respondido pelos demais foliões em forma coro. Pensando na forma ocidentalizada de compasso, se a pergunta durar 4 compassos consequentemente a reposta irá ter esse mesmo número. Foram encontradas predominantemente a métrica de 2 ou 4 compassos nessas pergunta-respostas. Conforme Vargas (2007, p. 212 - 213), essas “formas musicais com um tipo de canto com

solista e coro – o canto responsório ou antifonal, de "chamada e resposta" – construídas em uma espécie de fluxo reiterativo de frases, (estão) muito próximos da estrutura da música modal"

Abaixo foi transcrito um exemplo que descreve bem a estrutura pergunta-reposta empregada nas toadas, rezas e ladainhas que integram Sussa. A pergunta inicia-se com anacruse e vai até o final do terceiro compasso. A resposta tem a mesma duração.

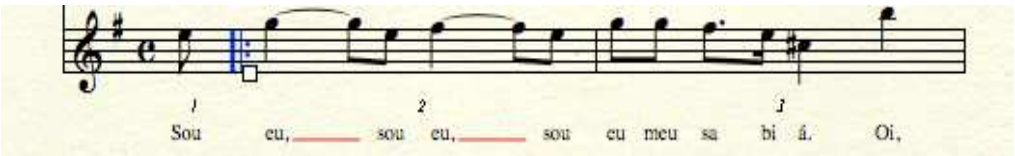


Ilustração 12 - Voz 1: Guia (solista) - Pergunta

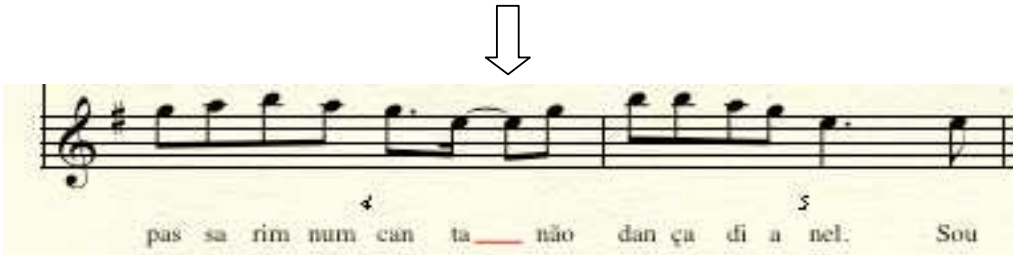


Ilustração 13 - Voz 2: Coro - Resposta

3.2.3. ASPECTOS MELÓDICOS E HARMÔNICOS

A Sussa tem melodias de difícil interpretação, as quais muitas vezes soam "desafinadas" ou "semitonadas" para ouvido ocidental. Essas "desafinações" são comumente percebidas na relação entre as vozes do coro. O que deveria soar em uníssono forma uma textura heterofônica. Esse aspecto é acentuado no coro onde existem tanto homens como mulheres e a textura formada por essas vozes varia bastante de altura, intensidade e afinação. Não existe um padrão definido na forma de cantar: cada um entoa a musica como se sentir mais a vontade.

O contorno melódico da frase musical correspondente à pergunta (**Ilustração 12**) corresponde à seguinte fórmula:

H>I>F=L

Gráfico 5 – Contorno melódico correspondente à voz 1 (guia)

Onde, a nota mais aguda (H), no caso (Sol), é maior a nota inicial (I), no caso (Mi), que é maior que a nota final (F), no caso (Dó#), é igual a nota mais grave (L), no caso

(Dó#) também. O gráfico correspondente à segunda melodia da resposta (**Ilustração 13**), e, coincidentemente, é o mesmo da melodia da pergunta:

H>I>F=L

Gráfico 6 – Contorno melódico correspondente à voz 2 (coro)

Onde a nota mais aguda (H), no caso (Si), é maior a nota inicial (I), no caso (Sol), que é maior que a nota final (F), no caso (Mi), é igual a nota mais grave (L), no caso (Mi) também. Observa-se que essa tessitura melódica encontra-se em uma região mediana, as notas musicais estão entre o Dó# 4 e o Si 4, ou seja: incluindo-se as duas vozes a tessitura dessa música não chega a uma oitava.

Com relação às harmonias percebe-se uma sonoridade típica do sertão, lugar que para Gilberto Freyre é um espaço mais ancestral do que o litoral, menos maleável e sincrético. São utilizados acordes perfeitos maiores e menores na sua maioria. Raramente apresentam alguma dissonância diferente das sétimas e nonas. No entanto, percebe-se que essa estrutura "ancestral", para usar os termos de Freire, sofreu grandes modificações no contexto pós-moderno pelo advento de tecnologias e mídias, o que se reflete também em harmonias heterogêneas. O que parece mais importar é a interpretação do músico que tem liberdade para criar e improvisar, ao contrário da tradição ocidental que valoriza a forma fixa da notação musical.

Tomando como exemplo as duas melodias apresentadas anteriormente, tem-se uma cadência harmônica que apresenta os seguintes graus: (Im – IIm - Im – VIm), na primeira melodia, e (Im – IIm – Im) na segunda melodia. Considerando o primeiro grau como o acorde de Mim, o segundo grau como Fa#m e o sexto grau como Dó#m, tem-se uma mistura entre o modalismo e o tonalismo, sendo difícil afirmar onde começa um e termina o outro. Nesse sentido, pode-se dizer junto com Vargas: "As músicas se caracterizam por um jogo híbrido entre ritmos sincopados de métrica assimétrica e harmonia e melodia que misturam o modal e o tonal, tudo baseado nas claves, e que multiplicam as possibilidades de entendimento do tempo porque ele já não é mais universal" (2007, p. 213).

3.2.4. ASPECTOS RÍTMICOS

A rítmica Kalunga é marcante e remete às suas raízes africanas. Os principais instrumentos de percussão utilizados são o pandeiro, a caixa, e o tambor onça, como dito em

relação à Sussa. Mas existem outros tambores: um conhecido como cuíca, semelhante ao tambor onça, só que sua circunferência, por ser menor, tem um som um pouco mais agudo. Outro tambor que não tem um nome específico apresenta o bojo abaulado e é fechado na parte oposta da pele. É tocado percutindo com a mão no couro (**Foto 52**). A dinâmica híbrida se encontra presente nessa música não somente em relação ao instrumental, como também na síncope presente em vários gêneros. A esse respeito, a maioria dos livros e dicionários de música define sincope como elemento estranho e desordenador da métrica regular; como um tipo de "deslocamento do acento rítmico esperado" (SANDRONI, 2008, p. 20). Isso, conforme Vargas (2007), evidencia a dificuldade da tradição ocidental em entender as polirritmias das músicas africanas presentes nas sínteses de vários gêneros. Nesse sentido, Sandroni diz que herdamos da cultura africana não a síncope, mas um sistema contramétrico, uma vez que a síncope na música brasileira não é exceção, mas sim a regra. "Os etnomusicólogos, ao traduzirem esses deslocamentos para a escrita musical ocidental, deram a eles o nome genérico de sincope que, para as praticas rítmicas da África negra, nada mais era do que um elemento constitutivo das formas básicas, porém assimétricas e complexas, de guiar as músicas" (VARGAS, 2007, p. 212).

Levando em consideração os parâmetros rítmicos propostos por Kubik (1979), e outros, observa-se os ritmos com ciclos de 8, 12 ou 16 pulsações. Os acentos podem ser deslocados, e esses ciclos, compostos por um total de pulsos pares, muitas vezes se compõe da soma de células de três pulsos (colcheia pontuada) e células de dois pulsos (colcheia), totalizando os numero de pulsos correspondente, padrão comum em músicas de comunidades descendentes dos povos africanos bantos.

No caso da Sussa e da Curraleira, a divisão assimétrica com os acentos caindo ora em um tempo, ora em outro, produz o que os musicólogos cubanos denominaram como *tresillo*. Trata-se de duas colcheias pontuadas e mais uma colcheia, um padrão encontrado em vários gêneros do continente influenciados pelos sons africanos. No caso brasileiro Brasil, o *tresillo* é ouvido, entre outros, nas palmas dos sambas-de-roda, nos toques dos gonguês do maracatu, ou mesmo no cavaquinho do choro (VARGAS, 2007). Vejamos o *tresillo* no exemplo abaixo:

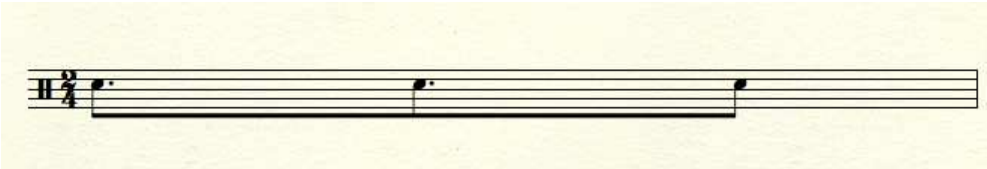


Ilustração 14 - Tresillo

No pandeiro da Sussa as acentuações ocorrem nos pulsos 1, 4, 7, formando um *tresillo*, e que pode ser demonstrado conforme o gráfico abaixo:

(8) XxxX xxXx

Gráfico 7 - Linha Rítmica das acentuações do pandeiro na Sussa

Abaixo, a acentuação da caixa que é um pouco diferente, mas ainda assim respeitando o pulso de 8:

(8) XxxX XxXX

Gráfico 8 - Linha Rítmica das acentuações da caixa na Sussa

Embora mais raramente, há casos em que são percebidas duas pulsações diferentes se sobrepondo, como uma pulsação de 8 e uma pulsação em 12. Nesse caso, tem-se uma polirritmia 2 x 3 (dois contra três).

Outro aspecto muito importante no contexto desse tipo de musica de festas está na coreografia, a qual se apresenta imbricada com o ritmo. Para cada variação na percussão, ocorre uma variação correspondente nos passos da dança. Essa relação fica clara na musica de matriz afro, onde é impossível dissociar estes dois aspectos interdependentes – música e dança – que não podem existir de forma separada. Além de acontecer nesse caso uma variação nos andamentos. No início do ritual as sussa apresentadas são realizadas em andamentos mais calmos, com o passar do tempo eles fazem o que chamam de "esquentar", que representa o momento que mudam de andamento, dando mais velocidade a dança. São três os andamentos, sendo que quando chegam ao mais acelerado, parecem estar num transe. A dança frenética e o ritmo alucinado levam não só os kalungas que fazem parte do ritual, como todo o público a uma espécie de êxtase momentâneo e coletivo.

4. REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS E HIBRIDAÇÃO NA CURRALEIRA E NA SUSSA

Considera-se identidade como "celebração móvel", formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987 *apud* HALL, 2006, p. 13). Aqui a identidade se refere aos inúmeros processos de representações culturais e de sistema de significações que confrontam as pessoas cotidianamente. Segundo Hall, mesmo sem termos consciência, nós assumimos algumas delas como parte da nossa identidade, mesmo que temporariamente.

Levando em consideração sua multiplicidade cultural que caracteriza o Brasil desde os tempos coloniais, é impossível pensar em "uma" identidade brasileira, como tradicionalmente se faz. Ao contrário, os processos identitários que se forjaram e se forjam no Brasil distancia-se de quaisquer determinismos, aliás, como de resto no mundo atual. Se as identidades se formam e transformam no interior das representações e se são múltiplas as representações, consequentemente tem-se identidades diversificadas com significados que são re-significados constantemente de acordo com o tempo e lugar.

Nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos - um sistema de representações culturais (HALL, 2006, p. 49). Entretanto, como explicar esse sentimento de lealdade e identidade pela nação? Pela idéia de "comunidade imaginária" (ANDERSON, 1983) é possível rever a idéia de homogeneidade característica da noção de identidade das sociedades modernas e perceber as ambivalências aí contidas. Para tal, é necessária a definição de cultura nacional não apenas como um conjunto de instituições, mas com sistema simbólico e de representações. Nesse sentido, uma cultura nacional é um "discurso" que produz sentidos e ações, sobre os quais podemos nos identificar.

A "comunidade imaginada" está alicerçada por suas histórias, mitos, símbolos, rituais, perdas e triunfos, com ênfase nas origens, na continuidade, na intemporalidade. Tudo isso forma uma trama que nos prende invisivelmente ao passado, ao mito fundacional de um povo, em resumo, a tradição. Trata-se de

> (...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, o que, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM & RANGER, 2002, p. 09).

No entanto, essa continuidade, é, segundo Hobsbawn, artificial, apontando para o fato de que "tradições que às vezes alegam ou parecem ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente" (*Ibidem*). Em outras palavras, as pessoas se apegam a um conjunto de idéias, valores e práticas, conscientemente em alguns casos, na maior parte das vezes não, gerando o que se entende por tradição. Mas, como a cultura é dinâmica, abandonam-se procedimentos, transformam-se aspectos e criam-se outros. Estar-se-ia, portanto, constantemente inventando-se tradições.

Traçando um paralelo com o contexto das comunidades kalunga em estudo, e considerando a música como discurso, a narrativa das comunidades imaginadas pode ser utilizada para descrever a sociedade kalunga, uma vez que seu universo é repleto de ambivalências, desde sua formação. Os kalunga assumem para si a identidade mestra brasileira, mas o fazem em conjunto com sua identidade afro-descedente e com as identidades de remanescentes de quilombolas, as quais longe da homogeneidade que a ela se atribuía, foi formada por uma plêiade constituída não só por negros fugitivos, mas também por indígenas, pelo "branco" que procurava a comunidade para se refugiar ou negociar, por padres buscando a catequização, dentre outros. Nesse sentido, Dona Dainda, de 55 anos, assim se pronuncia: "Dizem que ninguém conhecia a gente! Mas a gente ia para todo canto, para Cavalcante, Formosa, Goiânia. Meu pai ia para Barreiras buscar sal, ele conheceu Brasília quando aquilo era só mato, levando boiada de fazendeiro!" (TOSTA, 2011).

Dentro do contexto das festividades puderam ser identificadas e analisadas algumas das características identitárias da comunidade kalunga, levando em consideração os depoimentos e o que foi observado nas festas. Sr. Cirilo, Kalunga do Engenho II, em entrevista concedida a mim reafirma sua preocupação em manter vivas as tradições e mitos kalunga. Para ele o momento das festas, principalmente das religiosas, é onde ainda se pode preservar aquelas raízes. Nas suas palavras, "o nosso ponto forte aqui, o nosso tesouro é a cultura, né. Preservar a cultura porque senão (...), ser quilombola tem que preservar a história dos ancestrais, né. Não só as belezas naturais, a cultura também traz os turistas".

Essa fala deixa escapar que, se de um lado eles estão preocupados com sua suposta pureza identitária, por outro lado, o turismo ecológico é uma nova questão que eles estão aprendendo a lidar. No Engenho II existem duas cachoeiras. Para visitá-las é necessário o acompanhamento de um guia da comunidade. Assim que se chega de carro a localidade, a pessoa já é abordada por um kalunga oferecendo seus serviços. Quinze reais em média é o preço que se paga para conhecer em um dia as duas cachoeiras (Santa Bárbara e Capivara). Identidades contraditórias: uma baseada no mito da pureza e outra preocupada em

empreender, nesse caso, receber os turistas e ganhar por isso. Esse conflito identitário pode ser percebido não só nos indivíduos, como também nas festas que representam um atrativo para o turismo cultural. Pessoas de todos os tipos e lugares são atraídas para lá na época da festa: moradores de Cavalcante e regiões vizinhas, kalungas de outros Vãos, pesquisadores, músicos, fotógrafos, antropólogos, dentre outros. No caso da Festa de Santo Antônio, é evidente a re-significação de uma antiga tradição que foi remodelada.

Como assumir uma nova identidade sem perder a antiga? Esta é uma questão complexa, pois, cada pessoa em cada momento da vida assume mais de uma identidade. Hall (2006, p. 14/15) argumenta sobre o impacto da globalização na identidade cultural. O primeiro ponto que ele coloca é a capacidade de mudanças constantes, rápidas e permanentes. Esse "deslocamento", para usar o termo de Laclau (*apud* HALL, 2006, p. 16 - 18), se caracteriza nas diferenças que produzem uma variedade de "posições de sujeito". Nesse sentido a Sussa tem um papel importante na festa enquanto lugar de criação e re-significação, pois ela assume essas múltiplas identidades. Podemos destacar rapidamente duas representações identitárias presentes na Sussa: a de servir como suporte para as tradições e costumes e outra de trazer mais turistas, e, consequentemente, mais poder econômico para a comunidade.

Nas entrevistas realizadas, se percebe também as ambiguidades entre o passado e o futuro, tradição e hibridação, o religioso e o profano. Todos esses fatores influenciaram e influenciam as festas e a musicalidade kalunga. Essa ambigüidade aparece a todo o momento no ato de festejar. Com relação às músicas da Sussa e da Curraleira, pode-se observar que elas servem de instrumento para afirmação de suas identidades kalunga. É o momento onde podem mostrar suas culturas e tradições. Embora, por outro lado, seja também a hora de demonstrar que estão atentos às mudanças.

O ritual da Folia do Divino Pai Eterno realizada na casa do Sr. Jovino assume também um caráter ambíguo, onde sagrado e profano dialogam. Após a parte chamada Bendito de Mesa, é servido o jantar. Assim que acaba o jantar existem, segundo o Sr. Jovino, duas possibilidades: ou continuar com alguma outra dança kalunga como a Curraleira ou o Marimbondo, ou partir para o Forró, como ocorreu na Folia de 2010.

Essa ambiguidade se apresenta também sob a forma de como os kalungas se identificam e assumem suas identidades. Em entrevista concedida a mim no dia 05 de julho de 2010, Hemiliano relata "continuo kalunga puro... moro lá" e Jovino diz que "a tradição mesmo ta lá". Nas suas falas fica evidente a tentativa de preservar o que entendem como pureza, ou seja, a presença do mito fundacional, embora na prática o que se evidencia na Folia

do Divino Pai Eterno e na Festa de Santo Antônio é a invenção de novas tradições. Por sua vez, essas novas práticas vêem também carregadas de novos elementos que são absorvidos pela dinâmica do dia-a-dia, no qual os indivíduos dessas comunidades têm que viver.

As identidades kalunga assumidas na pós-modernidade variam de acordo com a localidade de ocorrência das suas músicas. Esta apresenta enorme variedade, dinamizada e disseminada por encontros polifônicos e polissêmicos, ocasionados e ocorridos pelas e nas festas. Nesses espaços de criatividade, criação e apropriação, as danças são perpassadas e transformadas na medida em que os corpos se sujeitam não só à força dos ritmos (bagagem da herança africana), como nos versos cantados carregados de conotações expressivas e de valores. Essas representações identitárias kalunga se expressam também na dança, nos novos ritmos, nas vozes e instrumentos. Encontra-se com novas influências advindas da globalização (rádio, televisão), do convívio com pessoas de comunidade e cidades vizinhas. Aspecto que se expressa na forma de se vestir, alimentar e nos seus ritos, inclusive no jeito de tocar.

Dessa forma, nota-se em suas festas o uso de amplificação para a música tocada no palco **(Foto 04)** coexistindo com as formas mais tradicionais. Também fortalecem seus laços de grupo na ocasião do Encontro da Chapada: nessa ocasião o orgulho de ser kalunga toma conta deles, e, por onde passam, parecem dizer com o olhar para os de fora que aquela região pertence a eles. Embora nessa ocasião também se relacionem com outras comunidades, o fato de estarem em ambiente que não o deles parece fazer com que tenham que se auto-afirmar constantemente, não só através da sua música, como impondo seu jeito um pouco desajeitado e até rude de lidar e tratar as outras pessoas. Às vezes chegam até a empurrar ou se colocar na frente de alguém, numa demonstração de marcação de território. Pode ser um reflexo da história de quem viveu tanto tempo isolado e marginalizado. Já no ambiente das festas isso não ocorre dessa maneira. Na sua localidade eles parecem bem mais à vontade: não se sentem ameaçados e nem "sufocam" os outros com seu orgulho kalunga.

4.1. HIBRIDISMO NA CURRALEIRA E NA SUSSA

Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte. Tomando como ponto de partida para identificar e interpretar os processos de hibridação na Sussa e na Curraleira, esses foram divididos em quatro tipos de processos como apresentados por Burke (2003, p. 23 - 42), ou seja, artefatos híbridos (arquitetura, artesanato, pinturas, gravuras,

instrumentos musicais ou textos), práticas híbridas (na religião, na música, na linguagem, no esporte, nas festividades e alhures) e povos híbridos (anglo-indianos, afro-americanos, luso-brasileiros, afro-brasileiros, dentre outros) e indivíduos híbridos. Esses hibridismos podem ser identificados segundo os padrões de "afinidades" ou "convergências" entre diferentes tradições, os quais são potencializados nos espaços heterogêneos das festas.

Nesses espaços as comunidades têm a oportunidade de compartilhar e interagir com outros grupos sociais. O papel da festa como momento de mediação, diálogo e apropriação, pode ser confirmado na fala do Sr. Jovino quando perguntado como é a participação da comunidade de Cavalcante no processo de preparação e realização da festa. Como encarregado, ele não possui nenhum patrocínio ou subsídio para que ela aconteça. Conta que o que move tudo é a fé no Divino. Nas suas palavras, tudo é feito de coração, por ele, pelas pessoas da sua família e os amigos que ajudam. Nas suas palavras, "todos gostam muito de festa, ainda mais festa gratuita, basta apenas chegar e participar. Em outras festividades, para entrar precisa pagar na porta, enquanto na Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante não tem porta, só uma porteira bastante larga". Com "porteira larga", e, consequentemente, com gente vinda de todo lado, é natural o aflorar de significados polissêmicos e polifônicos. Assim, os atuais gêneros Sussa e Curraleira são gerados por trocas culturais inseridas nos espaço da Festa de Santo Antônio e da Folia do Divino Pai Eterno.

No campo musical, os hibridismos culturais são "particularmente óbvios no caso de formas e gêneros híbridos como o jazz, o reggae, a salsa. Novas tecnologias, inclusive a 'mesa de mixagem' facilitaram este tipo de hibridização", como diz Peter Burke (2008, p.15). Não tão óbvio, mas mesmo assim intenso é o que acontece com a música de festas tradicionais como as duas abordadas neste trabalho. Os hibridismos musicais advindos dessas duas festividades se apresentam sobre uma pluralidade de influências e de sonoridades que vão desde os instrumentos musicais, as formas e os ritmos, como apresentado a seguir.

4.1.1. PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NA CURRALEIRA

São inúmeras as afinidades entre a Curraleira e a Catira: em primeiro lugar, situa-se o fato de serem dançadas apenas por homens; em segundo, porque ambas se constituem em danças de fileiras opostas, organizadas com a viola na ponta.

Na Catira, localizado na extremidade de uma das fileiras fica o violeiro, que, além de tocar, canta a primeira voz; tem à sua frente o responsável por fazer a segunda voz,

entoada uma terça abaixo ou acima. O início é dado pelo violeiro que toca o "rasqueado", um tipo de batida feita com as unhas, dando um som estalado nas cordas. Esses toques rítmicos específicos comunicam para os dançarinos o momento de entrarem com as palmas e as batidas de pés que compõe a textura rítmica. Já na Curraleira, os ritmos iniciam-se com o pandeiro e com a caixa; na sequencia da coreografia entram as batidas de pés para completar a percussão. As convergências estão nas batidas dos pés e em algumas células rítmicas comuns aos dois gêneros. Siqueira (2006) observa que na Curraleira Kalunga da Folia de Nossa Senhora Aparecida, as duas estrofes os foliões batem palmas em ritmo de catira.

A análise dos aspectos rítmicos revelou que as hibridações estão justamente na utilização da batida dos pés com células rítmicas e na incidência da polirritmias: três contra dois (3x2) e três contra quatro (3x4), ambas as células presentes em diversos gêneros como o Bumba-meu-boi e o Congado. Essa riqueza rítmica pode ser um resquício da influência banto na formação cultural do quilombo kalunga. Atualmente encontramos uma estreita ligação entre canto, dança e ritmo. A expressividade por meio dos ritmos traz uma infinidade de conotações. Cada toque, chamada ou batida, significa e representa a resistência de um tempo em que os toques dos tambores representavam ameaça para a cultura dominante. Hoje é diferente, mas a diversidade cultural brasileira é tão grande que mesmo entre os kalungas existem alguns que não aceitam que a folia passe por suas casas, como é o caso de kalungas convertidos à igreja protestante. Nas palavras de Sr. Jovino a folia girou por mais tempo do lado da vila em que existe um maior número de casas. Mesmo com bastante evangélicos, ainda sim foi possível realizar, o curioso é que a Folia não passa mais nas casas dos "crentes" como diz Sr. Jovino, porque eles não aceitam.

O padrão formal da Catira também é muito semelhante ao da Curraleira. Conforme descrito por Teixeira (2010) os músicos da Catira iniciam os cantos e em seguida, na repetição do rasqueado os dançarinos realizam as batidas de pés e as palmas, sempre alternando os versos cantados e as batidas de pé e mão. O tempo dos versos é o descanso dos dançarinos, que aguardam a volta do rasqueado. A Curraleira pode ter absorvido essa forma devido aos contatos entre os Foliões das Folia de Reis e do Divino Pai Eterno. Muitos foliões compartilham dos ritos das duas festas, ou seja, são devotos do Divino e de Santo Antônio, ou participam de qualquer outra Folia que aconteça na região. Dentre os músicos da Folia do Divino Pai Eterno, o pandeirista chamado Reino relatou que muitas vezes toca na Folia do Divino Espírito Santo.

Na Curraleira apresentada pelos kalungas, após o a repetição do segundo verso, a rítmica da percussão é destacada juntamente com a dança. Nessa hora acontece uma cadência percussiva e coreográfica. Iniciando com uma chamada da caixa.

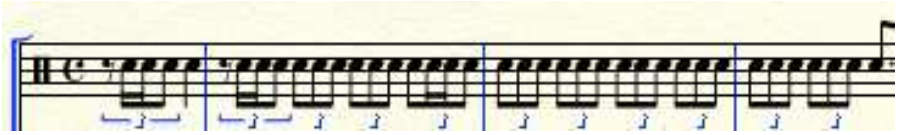


Ilustração 15 – Chamada de início na caixa da Curraleira

Após essa chamada começa um diálogo entre caixa a caixa e os pandeiros. Essa figura é repetida inúmeras vezes. Culminado em um uníssono de batidas de pés realizadas por todos.

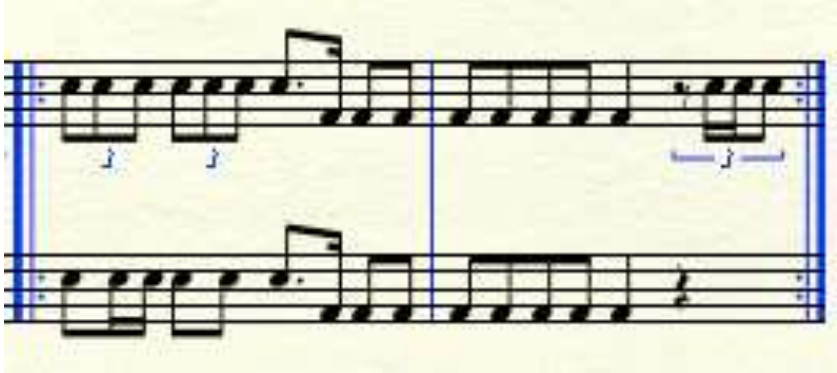


Ilustração 16 – Uníssono nas batidas de pés da Curraleira

As batidas de pés correspondem ao primeiro espaço da pauta. Isso acontece após as polirritmias. Pode-se perceber essa mesma célula rítmica executada em uníssono pelas batidas de pés em diversas Catiras.

Já no que diz respeito aos aspectos melódicos e harmônicos, a Curraleira se apresenta com a textura vocal em dueto, onde as segundas vozes fazem intervalos de terças acima ou abaixo da primeira voz. Essa característica vocal é facilmente encontrada nas músicas sertanejas originárias do interior goiano. Essa convergência, também pode ser considerada como consequencia da influência das músicas tocadas nas rádios e que chegam até eles.

Como diz Canclini, "(...) muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidem com os do meio rural, se não por que as interações comerciais deste com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas." (2008, p. 286). Em seus relatos, o Sr. Jovino conta como a televisão e o rádio tem influenciado as mudanças na cultura Kalunga, desde a alimentação até o jeito de se vestirem e a música que eles ouvem e tocam. Em suas palavras,

> Depois di uns quinzi anu pra cá, duns quinzi anus, entrô a televisão qui chegô a ganhá. Rendeu, a família creceu i saia muitu aqui pra Altu Paraísu, já inxerganu televisão. Aí agora meu amigu todu mundu chega cum a calcinha, bolsim todu aqui nu mei da perna. Qualé, fica lá só uns tempu, qué vim pra ondi é qui teim uns bar, pra lá, ô pra Monti Alegri, pra Teresina, ou pra qui. Pra vê uma televisãozinha, pra vê comu é qui ta voluinu.

A influência dos cantores sertanejos chegou até aos mais jovens. Durante a Folia do Divino Pai Eterno, o Forró é a hora mais esperada pelos jovens kalungas. Nessa oportunidade pude conhecer um kalunga chamado Cristiano, músico e integrante da dupla Forró "Mário e Cristiano", que se apresentou após a o ritual religioso da Folia. Fui presenteado com um CD da dupla gravado ao vivo. Nesse trabalho, Cristiano, junto com seu parceiro, toca um forró também híbrido que poderia ser chamado de "forró-brega-nejo" - forró eletrônico tocado com teclado programado, numa espécie de *playback*. A influência da música sertaneja também se apresenta nesse caso no intervalo entre as duas vozes. Nota-se também a presença de elementos musicais mais novos como de bandas como a "Calipso" e "Aviões do Forró", dentre outros.

Quanto aos processos de hibridação no contexto das harmonias, a Curraleira segue o mesmo caminho dos aspectos melódicos. Tratando-se de uma dança que como o próprio nome sugere vem do contexto rural, ela herdou da música sertaneja algumas características como a tonalidade bem definida. As cadências, como no caso da primeira Curraleira analisada que se inicia no primeiro grau (I), pula para o quinto grau (V), retornando para acabar no primeiro grau (I).

A complexidade de um espaço festivo e de um cotidiano que abriga diferentes influências resultou em diálogos que hibridaram rítmicas africanas com cantos sertanejos e elementos da Catira. Ou seja, a Curraleira, na sua essência absorveu elementos que se refletem na forma como esta adquiriu atualmente. Ainda continua em um processo de constante mutação, uma vez que se renovam os festeiros e as próprias festas.

4.1.2. PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO NA SUSSA

A Sussa pertence à categoria das danças em roda de origem africana, as quais, diferentemente das rodas de origem portuguesa, os integrantes do círculo não dançam, mas acompanham com palmas (ou percussão) as dançarinas que, no centro da roda fazem sua coreografia (algumas vezes os homens participam). "Num ritmo alucinante de batuque as

mulheres rodopiam, os pés mal tocando o chão. Colocam garrafas nas cabeças equilibrando-as. Coçam-se uma às outras cantando o maribondo. Postam-se em frente aos que estão fora da roda passando-lhes as mãos o que obriga a entrar na roda. Existe na Súcia, a licenciosidade gestual consentida" (NEPOMUCENO, 2011).

De acordo com VARGAS (2007), as linguagens corporais que entremeiam gêneros como o tango, o samba, a rumba e o bolero, sugerem uma mudança, uma leve diferença no ritmo, introduzida pelos acentos matizados das tradições africanas. Ou seja, em cada pequena variação rítmica, dos acentos, no caso das músicas dessas danças, assim como na Sussa, sugerem um novo passo para a dançarina, com intuito de acompanhar essa mudança. Isso gera uma espécie ornamento, um adorno, que contribuem para a beleza dessa música de dança. No caso da Sussa, os rodopios e volteios são precedidos por uma mudança sutil, quase imperceptível, nos acentos da percussão.

A Sussa é um gênero coreográfico-musical, onde se inclui um repertório musical, uma forma de tocar, cantar e de dançar próprios. Seu complexo performático é mostrado nos momentos festivos.

> As 'dançadeiras' vestem uma saia própria (exclusiva para a dança), os músicos se posicionam um ao lado do outro paralelamente, e as demais pessoas (espectadoras e dançadeiras) formam uma roda dentro da qual as dançadeiras vão 'rodar' e 'peneirar'. Há uma excitação geral, e podem ser ouvidos gritinhos de algumas pessoas: é um momento de êxtase. (SIQUEIRA, 2006, p. 95)

Esses movimentos das dançarinas de Sussa lembram os do Candomblé. Essa afinidade também pode ser percebida em outros aspectos, como o momento dessas danças dentro dos rituais, sendo colocados logo antes do "banquete". Seguem a Sussa os Benditos de Mesa (cantos católicos de agradecimento à mesa farta) e depois é servido o "banquete". Enquanto nos Candomblés "um último canto precede outros ritos próprios da festa, em algumas casas-de-santo de tradição nagô, ele antecede o banquete" (BARROS, 2000, p. 104). Este, por sua vez, se constituindo ao mesmo tempo em rito e prazer. Mas, para usar os termos de Bakhtin, não se trata do beber e comer cotidianos.

> Trata-se do *banquete* que se desenrola na *festa popular,* no limite da *boa mesa.* A poderosa tendência à *abundância* e à universalidade está presente em cada uma das imagens do beber e do comer (...) Essa tendência à abundância e à universalidade é o fermento adicionado a todas as imagens de alimentação; graças a ele crescem incham até atingir o nível do supérfluo e do excessivo. (BAKHTIN, 2008, p.243)

No caso da Sussa pode-se falar de um conjunto ritual que interliga em um todo orgânico o binômio corpo/espírito. Primeiro o grotesco da dança de umbigada, claramente

alusivo ao baixo-ventre, se constituindo em resíduo dos antigos ritos de fertilidade ao qual se segue os “Benditos de Mesa”. Estes sobrevivências re-significadas, na forma do catolicismo popular, de fórmulas portuguesas. Duas partes aparentemente em oposição, mas que se complementam e significam quando aliadas ao banquete ritual. Como diz Bakhtin (2008, p.245), imagens grotesca do corpo, o comer e beber, a palavra (aqui também cantada), a “verdade alegre”, se constituem em universalidade (ou constância antropológica) que perpassa as manifestações festivas populares.

Na Sussa, o canto solo e o canto coral são as formas como as melodias são entoadas. São apresentadas primeiramente em solo e em seguida respondidas em uníssono (ou algo que se aproxima do uníssono, como entendido pela música ocidental). No Candomblé, “as estrofes são curtas e de fácil memorização” (BARROS, 2000, p. 55), assim como na Sussa: “a repetição recorrente, pode ser vista como um fenômeno de realimentação. A repetição incide em um padrão, as pessoas ao repetirem esse padrão, criam um fluxo. Essas repetições geram uma espécie de mantra. O som gerado por essa corrente cria um fluxo que alimenta a energia social" (SIQUEIRA, 2006, p. 106). Assim, a força dessa música é expressa nas suas melodias simples em repetição assim como nos versos:

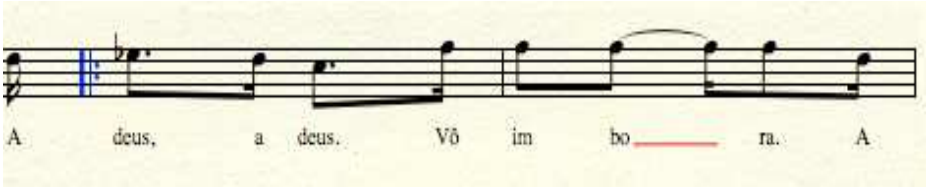


Ilustração 17 – Exemplo de melodia na Sussa

Nessa Sussa o Guia canta: "Adeus, adeus. Os foliões respondem: Vô imbora". Ficam repetindo essas duas estrofes durante alguns minutos.

Quanto à configuração formal, os cânticos antifonais ou responsoriais, conotam a um hibridismo com os cantos do Candomblé, que por sua vez se realizam utilizando a mesma forma. Essa afinidade mostra-se presente nos rituais afro-brasileiros de uma forma geral. Lembrando que as formas antifonais ou responsoriais também integram a música católica desde a Idade Média, pode-se reconhecer aqui um trânsito cultural difícil de elucidar. Trata-se de uma constância antropológica? Ou de um circuito de trocas entre Europa e África ou vice-versa? Na verdade, o que de fato importa é reconhecer um processo de cruzamentos do qual resulta produtos híbridos.

No caso da Festa de Santo Antônio, as formas apresentadas são diferentes das formas apresentadas no Encontro de Culturas Tradicionais, que se realiza no mês de

novembro, onde quilombolas de Goiás se reúnem em Cavalcante para celebrar o dia da consciência negra Na festa os Kalungas não estão preocupados com quem assiste e sim nas razões de sua realização: eles são sistemáticos com o ritual e não pode faltar nada, Caso isso ocorra por algum contratempo eles devem fazer na próxima festa, porque se não, como diz o Sr. Jovino, "o santo cobra". Por essa razão fazem a forma inteira das canções, já em apresentações foram do contexto da festa o tempo é reduzido, e, sendo assim, nem sempre seguem a ordem tradicional. Em síntese: a primeira forma de fazer é determinada pela fé e pela festa; já na segunda é apenas diversão e divulgação.

As variações rítmicas quando ocorrem na Sussa são muito sutis. As nuances estão mais nos "acentos" dos toques do que nas frases de chamada, conhecidas como "quebradas" executas dentro do tempo da música. As canções, em sua maioria, possuem um caráter predominantemente rítmico. A importância na precisão dos toques da percussão está atrelada diretamente com uma execução coreográfica também precisa. Se por um lado a dançarina sugere em seu movimento uma mudança na coreografia, a percussão imediatamente a acompanha, e vice-versa. É pertinente salientar que as letras podem sofrer alterações, ou adaptações, porém a base do ritmo deve permanecer quase fixa, pois essas são músicas extremamente coreográficas. Ou seja, o caráter da corporalidade atrelada ao ritmo é uma das características mais marcantes desse gênero. Nesse caso, os passos dependem do ritmo e um não poderia existir sem o outro.

Esse tipo de rítmica imbricada com a dança, com suas variações nas acentuações pode ser encontrada também nos toques dos orixás. Apesar de terem preservado em alguns aspectos a estrutura musical de origem africana, atualmente incorporaram à música o ritmo de vida atual, o que se refletiu na mudança de andamentos. Hoje em dia os toques são mais corridos. Essa interação ocorre em conjunto com as dançarinas que puxam e são movidas pelo ritmo dos tambores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pesquisar a musica Kalunga no contexto das festas pôde-se perceber as diversas teias de significados contidas nesses ambientes de intensa interação e trocas sócio-culturais, resultando em processos de re-significação e de hibridação. Processos que ocorrem entre os próprios membros da comunidade, e deles com Kalungas e outros personagens que vêm de fora para acompanhar as festas.

As Festas representam o momento de se assumirem enquanto grupo por meio de todos seus rituais. Notou-se a necessidade constante da afirmação de sua identidade enquanto Kalunga, ao mesmo tempo em que assumem e absorvem novas identidades. Nos casos da Folia do Divino Pai Eterno e da Festa de Santo Antônio realizadas pelos Kalungas, as Festas são um momento de encontro de kalungas de diversas localidades. Hemiliano, kalunga do Vão das Almas, se diz "Kalunga puro" por morar lá. No entanto, é muito difícil, senão impossível, precisar onde começa e onde termina a pureza, ou por outro lado, os hibridismos. No caso dos kalungas, assim como de outras sociedades, essa é uma questão muito complexa e caberia outro estudo para respondê-las.

Suas identidades são representadas pelas músicas, assim como pelas suas festas e danças. Embora se trate de uma pesquisa na área musical, buscou-se fixar o olhar não apenas nas músicas, como também nas representações sociais que ocorrem todos os dias e fazem parte do histórico-cultural. Percebeu-se as influências musicais contidas tanto na Sussa como na Curraleira. Esses processos de hibridação vêm ocorrendo desde a sua formação como quilombos, e foram sendo incorporados naturalmente nas suas crenças e festividades, assim como nas músicas kalunga. Atualmente elas ocorrem com mais freqüência, isso devido à implantação da energia elétrica que só chegou ao SHPCK em 2008, através do projeto luz para todos. Esse acesso à energia elétrica possibilitou a chegada dos sinais de Rádio, a TV, e, mais recentemente, da Internet, abriu novos paradigmas para os kalungas, pois trouxeram novas maneiras de se vestir e alimentar, assim como festejar, dançar e cantar. Preocupado com a inserção de novos valores na cultura kalunga, Sr. Jovino diz que essas tradições "não vão cair, com a ajuda do Divino e dos amigos".

Segundo Sr. Jovino, as músicas da Festa de Santo Antônio, da Festa de Nossa Senhora das Neves e da Folia do Divino Pai Eterno, fazem parte da mesma tradição, o que muda são somente as toadas, ou seja, para cada festividade existem letras específicas cantadas em homenagem ao respectivo Santo da Festa. Em todas essas manifestações, apesar de

acontecerem as Sussas e as Curraleiras, como nos casos pesquisados, o que vai diferenciá-las serão as letras das músicas. As Festas kalungas sintetizam a ambivalência desse povo, fazendo conviver em harmonia ou não, como visto, o lazer e o religioso, o sagrado e o profano, o antigo e o novo, a tradição e hibridismo, passado e presente. Essa ambivalência proporciona aos que fazem parte da devoção, um estado de conforto, êxtase e concretude da fé, ao mesmo tempo servem para diversão.

Ao investigar a música kalunga em dois diferentes espaços de performance, pode-se notar algumas características identitárias e diversos processos de hibridação dessa sociedade, representados por meio de danças e músicas nas festas, e outros, por meio do uso de sua música e dança como produto, ou moeda de troca. A partir das análises de dados colhidos em campo, e, cruzando esses dados com o contexto amplo do histórico e sócio-cultural, o espaço de desempenho e elementos internos à música, foi possível identificar por meio de amostragem as representações musicais. O material colhido em campo podem ser conferidos nos anexos dessa dissertação. Neles estão contidas as transcrições das entrevistas realizadas, os padrões rítmicos e melodias. As gravações podem ser acompanhados pelo do DVD (**anexo 4**), com os respectivos arquivos de áudio-visual.

Portanto, as músicas realizadas pelos povos kalungas em suas diversas localidades, festividades e gêneros tem como forte característica os processos híbridos que são caracterizados não só pelos padrões rítmicos que tem por base a figura conhecida como *tresillo* (duas colcheias pontuadas e uma colcheia), mas não esgota as diversas assimetrias contidas nas musicas kalungas.

Na questão melódica foram encontradas tanto canções tonais, assim como modais. Representam as variedades de sonoridades incorporadas e caracterizadas pelos contornos melódicos encontrados. As formas de pergunta-resposta, com solista e coro, também presentes nas músicas de matriz afro-brasileiras como nos maracatus, capoeiras, sambas-de-roda, cocos etc., (VARGAS 2007, P. 212-213), bem como na matriz portuguesa através da liturgia católica, chama a atenção para essas "formas musicais com um tipo de canto com solista e coro – o canto responsório ou antifonal, da chama e resposta – construídas em uma espécie de fluxo reiterativo de frases, muito próximo da estrutura da música modal". Esse padrão também existe em outras formas coreográfico-musicais. Todos esses ritmos, melodias e formas representam e sintetizam a essência desse grupo, fazendo parte do seu cotidiano e das suas crenças. A heterogeneidade representada nesse caso pela diversidade musical, dialogam a todo momento, com as novas influências e modos de vida, absorvidas diariamente na pós-modernidade, principalmente pela mídia de massa como o rádio e a televisão.

Cada localidade Kalunga tem uma ou mais escolas, e agora em que se deram conta de que a Sussa e outras manifestações festivas e musicais estão sendo valorizadas tentam 'resgatar' tais conhecimentos. (SIQUEIRA, 2006). Isso demonstra as transformações que manifestações musicais, como a Sussa e a Curraleira, vem sofrendo por conta das mudanças sociais geradas pelas últimas tecnologias e por mudanças na produção e circulação simbólica. Por outro lado, eles têm a preocupação de que suas tradições sejam preservadas em função do reconhecimento da importância de suas identidades tradicionais, e principalmente, por respeito aos antepassados.

A relação música e dança apresenta-se de forma clara na Curraleira da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante e na Sussa da Festa de Santo Antônio. "A importância cultural e estética dos aspectos coreográficos é grande e não pode ser desprezada, pois é parte constitutiva da música popular" (VARGAS, 2007, p. 219). Essas se mostram na influência mútua e dinâmica das festas que ocorrem em localidades próximas umas das outras, o que acaba interferindo mutuamente gerando estas mesclas. Como destacado anteriormente em muitos casos os mesmos músicos e dançarinos tocam e dançam em mais de uma festa ou folia.

Constatou-se que os kalungas recebem muitos convites para realizar apresentações como a Sussa e a Curraleira em eventos públicos. Entretanto, o Sr. Jovino reclama que quando são convidados, eles não recebem uma estrutura mínima para que possam se apresentar; há "interesse" do poder público nas manifestações populares, desde que recursos não sejam gastos. Foi relatado que houve algumas vezes que após tocarem em um evento não foi disponibilizado o transporte de volta como havia sido combinado. O ônibus não saía, a fome veio, e, nessa hora tiveram que se virar por conta própria ou contar com a solidariedade de amigos. Até mesmo pessoas e entidades particulares, ou com outros fins, não respeitam os kalungas quando são convidados para demonstrar suas tradições. Mesmo indignados com esse tipo de situação, os kalungas parecem conscientes do seu papel como cidadãos e do valor das suas manifestações culturais.

Nesse sentido, penso que se poderia criar uma parceria oficial entre governo local e a comunidade kalunga, com intuito de fortalecer o turismo e as tradições, o que seria bom para ambos, kalungas e prefeitura. As festas movimentam a cidade de uma forma geral, o comércio, as hospedagens são valorizados, enquanto os kalungas aproveitam para trabalhar na manutenção de suas tradições, apesar de todas as mudanças e hibridismos musicais encontradas nas duas festividades, que são naturais se levarmos em consideração o dinamismo da cultura e todas as construções decorrentes da globalização.

Portanto, o Brasil é um dos lugares em que as mesclas criativas proporcionam formas diferentes de afirmação cultural por parte de um grupo subalterno, espécie de resposta político-musical inusitada (SODRÉ *apud* VARGAS, 2007, p. 213). E isso se traduz, nas festividades estudadas, em um jeito de tocar dos kalunga que impressiona tanto pela maneira peculiar como manuseiam os instrumentos de percussão quanto pelas técnicas e sonoridades, as quais refletem a heterogeneidade e múltiplas possibilidades de hibridação, algumas delas colocadas "no campo instável, conflitivo, da tradução e da 'traição'. As buscas artísticas são chaves nessa tarefa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e ser vertigem" (CANCLINI, 2008, p. XL).

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS. C. R. Melodic Contour Typology. **Ethnomusicology**. Ann Arbor, Michigan, May, Vol. XX, Nº 2, 1976.

ALMEIDA, J. & SOUZA, A. Qualquer Festa é Festa (?). In: **Sensibilidades e Sociabilidades:** Perspectivas de Pesquisa. Goiânia. Editora da UCG, 2008.

ALVARENGA, Oneyda. **Babassuê**. São Paulo. Discoteca Pública Municipal, 1950.

AMARAL, K. **Pesquisa em Música e Educação.** São Paulo, 1991.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANJOS, R. S. A & CYPRIANO A. **Quilombolas** – Tradições e cultura da resistência. São Paulo: Aori Comunicação, 2006.

BAIOCCHI, M. N. **Kalunga:** Povo da Terra. Goiânia, Editora UFG, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília. Editora UnB, 1999.

_____. **A Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, J. F. P. **O banquete do rei Olubajé:** uma introdução à música sacra afro-brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Novo Milênio, 2000.

BARROS, José d'Assunção. A história cultural francesa: caminhos de Investigação. In **Fênix.** Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2005 Vol. 2 Ano II.

BLACKING, J. **Venda Children's songs:** A Study in Ethnomusicological Analysis. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

BRASIL, M. L. **Mudanças musicais no Babassuê de 1938, gravado em Belém do Pará**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

BRITO, E. Z. C de. História, historiografia e representações. In: KUYUMJIAN, Márcia de M. M & MELLO, Maria Thereza N. de (Org.). **Os espaços da História Cultural.** Brasília: Ed. Paralelo 15, 2008.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo – RS: Ed. Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo – SP: Edusp, 2008.

CATTANI, Iclea Bosi (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações sociais. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

COOK, N. **Música** - uma muito breve introdução. Brasília: Editora da UnB, 2008.

CÔRTES, Gustavo P. **Dança Brasil!** Festas e danças populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1994.

DEUS, Maria do Socorro de; SILVA, Mônica Martins da. **História da Festas e Religiosidades em Goiás**. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In **Festa:** Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. KANTOR, Iris; JANCSÓ, István. FFLCH/USP. São Paulo, Hucitec/Edusp, 2001.

ELLERY, Daniele. **Identidades em Trânsito.** África "na passagem"**:** identidades e nacionalidades guineenses e cabo-verdianas, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro - RJ. Ed. LTC, 1989.

GREEN, L. **Informal Learning and the school:** a new classroom pedagogy. Hampshire: Ashgate, 2005.

_____. **How popular musicians learn**: a way ahead for music education. England: Ashgate Publishing Limited, 2001.

GRILLO, S. V. de C. **A noção de campo nas obras de Bourdieu e do círculo de Bakhtin:** Suas implicações para a teorização dos gêneros do discurso. São Paulo, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro. DP&A Editora, 2006.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in Black music, games and dances of Brazil:** a study of African cultural extensions overseas. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário:** o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU, v. II, 1974.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Northwester: Northwester University Press, 1964.

_____. **An annotated bibliography of African and African-derived music since 1936:** Africa 21, 1951.

MOREIRA, J. F. R. & SILVA, C. A. **A Manifestação e Religiosa de Trindade (GO):** Estudo das Características Rural e Urbano nas Celebrações Sacro Profano na Festa do Divino Pai Eterno. 2010. Trabalho apresentado ao I Congresso Internacional do Curso de História da UFG, Jataí – GO, 2010.

MOURA, Glória. **Ritmo e Ancestralidade na força dos tambores negros:** o currículo invisível da festa. Tese (Doutorado). Departamento de Educação USP –SP, 1997.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na Música Popular Brasileira.** São Paulo, 1970.

NETTL, Bruno. **Theory and Method in Ethnomusicology.** New York: Free Press, 1964.

ORLANDI, Eni Pulccinelli. **As formas do silêncio.** No movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

PEREZ, Léa Freitas. Antropologia das efervescências coletivas. In **A Festa na Vida**: Significado e Imagens. PASSOS, Mauro (org.). Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2008.

_____. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In **Revista Brasileira de História,** São Paulo, v. 15, nº 29, 1995.

PRASS, Luciana. Músicos e músicas das comunidades quilombolas gaúchas na arena das políticas afirmativas. **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** (ANPPOM). Salvador - BA, 2008.

REIMER, B.; WRIGHT, J. E. (org). **On the nature of musical experience.** Illinois: University Press of Colorado, 1992.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.) **Espaço e Cultura:** Pluralidade Temática. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2008.

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

SEEGER, Anthony. Por Que os índios Suyá Cantam para as Suas Irmãs? In **Arte e Sociedade:** ensaios de sociologia da arte. VELHO, Gilberto (org.). Rio de janeiro: Zahar Editores, 1977.

SILVA, Antônio Gomes da. **O Divino Pai Eterno e o santíssimo de Trindade.** Brasília - DF: Centro de Pastoral Popular, 2005.

SILVA, Martiniano J. **Quilombos do Brasil Central:** violência e resistência escrava 1719 – 1888. Goiânia: Kelps, 2008.

SIQUEIRA, Thaís Teixeira. **Do tempo da sussa ao tempo do forró, música, festa e memória entre os kalunga de Teresina de Goiás.** Dissertação (Mestrado). UnB. Brasília, 2006.

SOUZA, A. G. R. Falando de Festas e Músicas na Terra dos Goyases. In **Extensão e Cultura** (UFG), v. 9, 2010.

_____. **Paixões em Cena:** A Semana Santa na Cidade de Goiás (sec. XIX). Tese (Doutorado). UnB. Brasília, 2007.

TEIXEIRA, M. F. **Os Traços da Manifestação Cultural da Catira nas Práticas Educacionais de Goiânia/GO.** 2010. Trabalho apresentado ao IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2010.

VARGAS, H. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação** Zumbi. São Paulo, 2007.

VIANNA, H. & BALDAN E. **Música do Brasil.** São Paulo: Ed. Ática, 2000.

VILAS, Paula Cristina. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24. 2005.

INTERNET

Ministro visita comunidades kalungas de Goiás. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/seppir/informativos/171.htm. 13/03/2010.

Disponível em: http://br.geocities.com/comunidade_Kalunga/. 14/04/2010.

Calunga. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Calunga. 17/04/2010.

BOLONI, Leonardo; CÂNTIA, Aline. **Kalunga, uma remanescente de quilombo no sertão de Goiás.** Disponível em: http://www.brasiloeste.com.br/noticia/1007/Kalunga. 21/04/2010.

ANJOS, Rafael Sânzio Araújo dos. Cartografia e Cultura: **Territórios dos Remanescentes de Quilombos no Brasil.** Disponível em: http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/rafaelsanzio.pdf. 05/05/2010.

Kalungas vão receber novas casas. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/seppir/informativos/169.htm. 10/05/2010.

BARBOSA, Cinara. **O modo Kalunga de ser.** Disponível em www.horizontegeografico.com.br/index.php?acao Acesso em 15/04/2011.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio.** Disponível em www.horizontegeografico.com.br/index.php?acao Acesso em 15/04/2011.

TOSTA, Lena. **Império Negro.** Disponível em www.horizontegeografico.com.br/index.php?acao Acesso em 15/04/2011.

VIDEOGRÁFICAS

O Povo Kalunga – Patrimônio Imaterial. 2008. 1 CD – ROM.

Povo Kalunga: Patrimônio Imaterial. 2008. 1 DVD.

ANEXOS

ANEXO 1 – FOTOGRAFIAS

Fotografias de Clênio Guimarães Rodrigues

Foto 01 – Cruzeiro montado em frente à entrada da casa para as comemorações da Folia do Divino Pai Eterno, realizada no município de Cavalcante – GO.

Foto 02 – Arco montado em frente à entrada da casa para as comemorações da Folia do Divino Pai Eterno, realizada no município de Cavalcante – GO.

Foto 03 – Altar em homenagem ao Divino Pai Eterno montado em frente à entrada da casa para as comemorações da Folia do Divino Pai Eterno, realizada no município de Cavalcante - GO.

Foto 04 – Palco montado no terreno da casa para a realização da Folia do Divino Pai Eterno em Cavalcante – GO.

Foto 05 – Mesa de alimentos oferecidos aos membros da comunidade e aos visitantes durante a Festa de Santo Antônio realizada no Engenho II.

Foto 06 – Preparação do jantar servido durante a Festa de Santo Antônio do Engenho II.

Foto 07 – Cruzeiro momentos antes de ser aceso durante as comemorações da Folia do Divino Pai Eterno da Cavalcante – GO.

Foto 08 - Músicos foliões durante as comemorações da Folia do Divino Pai Eterno, realizada no município de Cavalcante – GO.

Foto 09 – Alferes conduzindo a companhia o giro da Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante – GO.

Foto 10 – Cruzeiro no momento em que foi aceso durante a Folia do Divino Pai Eterno – GO.

Foto 11 – Devoto rezando em frente à bandeira, enfeitando-a e passando por baixo dela durante a Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante – GO.

Foto 12 – Tenda destinada à cozinha durante as comemorações da Festa de Santo Antônio do Engenho II.

Foto 13 – Tenda destinada à cozinha durante as comemorações da Festa de Santo Antônio do Engenho II.

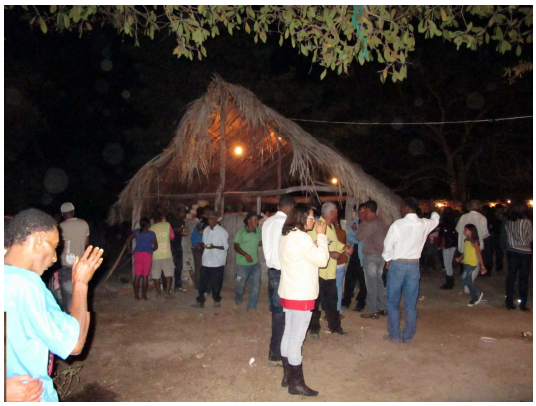


Foto 14 – Tenda de realização das danças da Sussa e do forró durante as comemorações da Festa de Santo Antônio do Engenho II.

Foto 15 – Dançarina de Sussa, equilibrando uma garrafa na cabeça.

Foto 16 – Dançarinas de Sussa realizando volteios.

Foto 17 – Hemiliano, Sr. Jovino e Clênio após entrevista em Cavalcante – GO.

Foto 18 – Jovino e Hemiliano.

Foto 19 - Folião tocando caixa durante a Folia do Divino Pai Eterno.

Foto 20 – Folião tocando pandeiro durante a Folia do Divino Pai Eterno.

Foto 21 – Preparação para sair a Folia do Divino Pai Eterno.

Foto 22 – Nilo, guia na Folia do Divino Pai Eterno.

Foto 23 – Encarregado fazendo os movimentos com a bandeira.

Foto 24 – Encarregado girando a bandeira.

Foto 25 – Caixa e bandeira.

Foto 26 - Foliões reunidos saudando a bandeira.

Foto 27 - Encarregado passando a bandeira para o Alferes.

Foto 28 - Giro da folia pela vila.

Foto 29 – Folia retornando à casa do Encarregado apos o giro.

Foto 30 – Dona Albertina (esposa do sr. Jovino) à esquerda e sr. Jovino.

Foto 31 – Alferes na frente da comitiva.

Foto 32 – Folia preparando-se para a entrada na passarela.

Foto 33 – Sr. Jovino e foliões adentrando a passarela.

Foto 34 – Folia atravessando a passarela em direção ao altar.

Foto 35 – Foliões em ação.

Foto 36 – Alferes chegando ao altar.

Foto 37 – Encontro da bandeira com o altar.

Foto 38 – Devota ajoelhada em frente ao altar.

Foto 39 – Estrada de terra no caminho para o SHPCK.

Foto 40 – Placa na entrada do SHPCK.

Foto 41 – Continuação da estrada de acesso ao Engenho II.

Foto 42 – Placa na entrada do EngenhoII.

Foto 43 – Cantores de forró se apresentando na Festa de Santo Antônio do Engenho II.

Foto 44 – Tecladista do forró.

Foto 45 – Sr. Cirilo após entrevista no Engenho II.

Foto 46 – Por do sol na estrada do Engenho II.

Foto 47 - Dançarinas de Sussa no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros.

Foto 48 – Crianças dançando a Sussa.

Foto 49 – Instrumentos da Sussa.

Foto 50 – Tambor Onça.

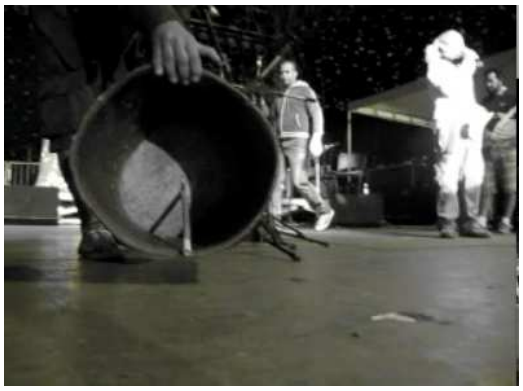


Foto 51 – Tambor Onça (interior).

Foto 52 - Tambor Onça (esquerda, Tambor (centro) e Cuíca (direita).

Foto 53 – Dançarina de Sussa com a garrafa sobre a cabeça.

Foto 54 - Dançarinas de Sussa.

Foto 55 - Bruaca

Foto 56 - Curraleira

Foto 57 – Pisadas da Curraleira

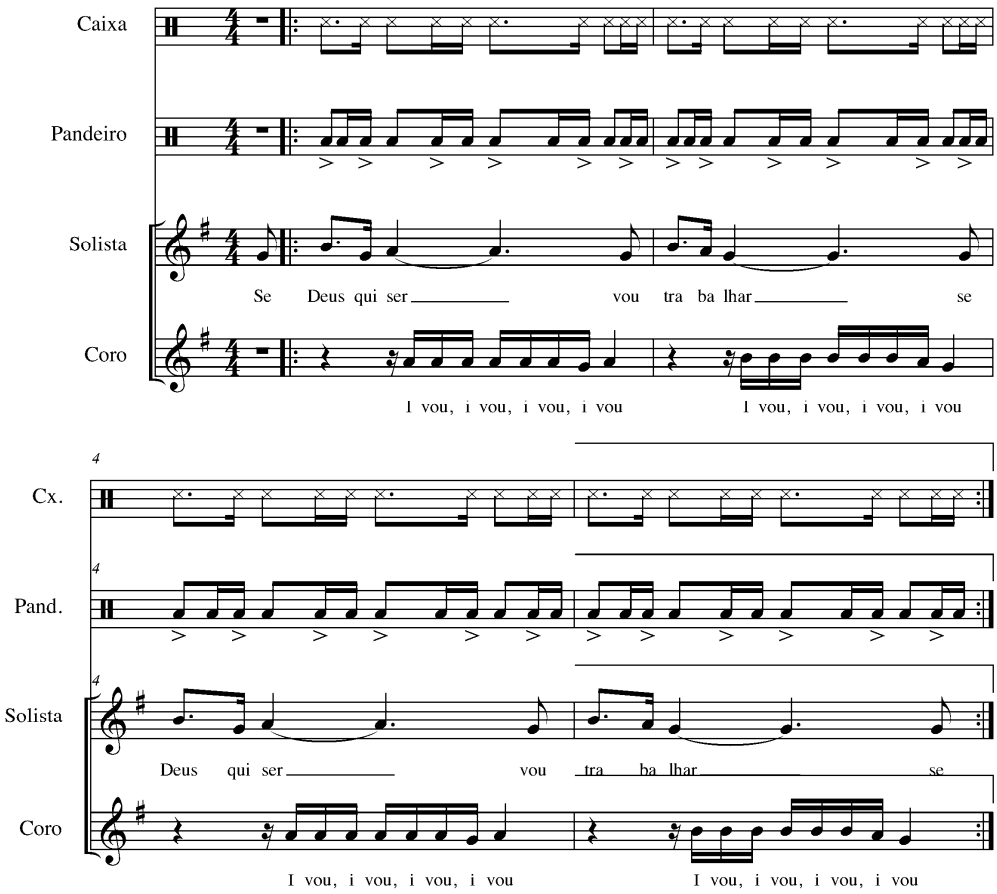
Foto 58 – Pisadas da Curraleira

Foto 59 – Pisadas da Curraleira

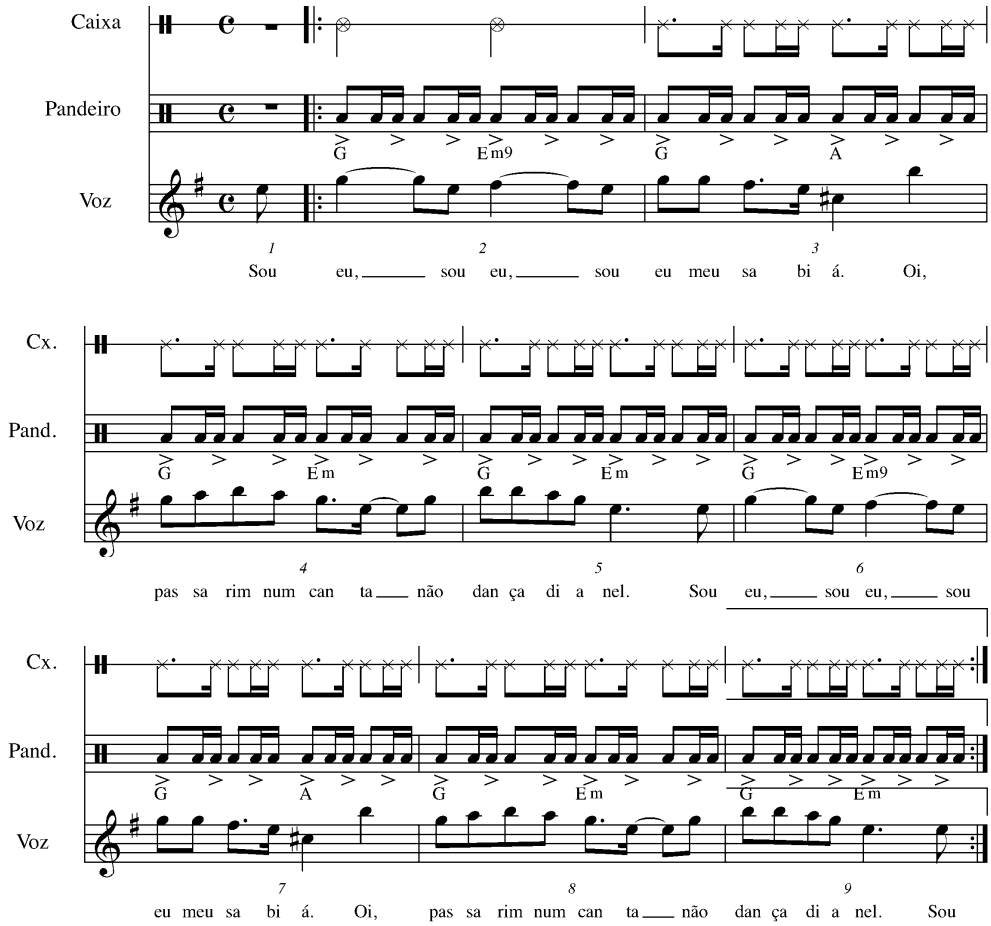
Foto 60 – Pisadas da Curraleira

ANEXO 2 - TRANSCRIÇÕES DE ÁUDIO

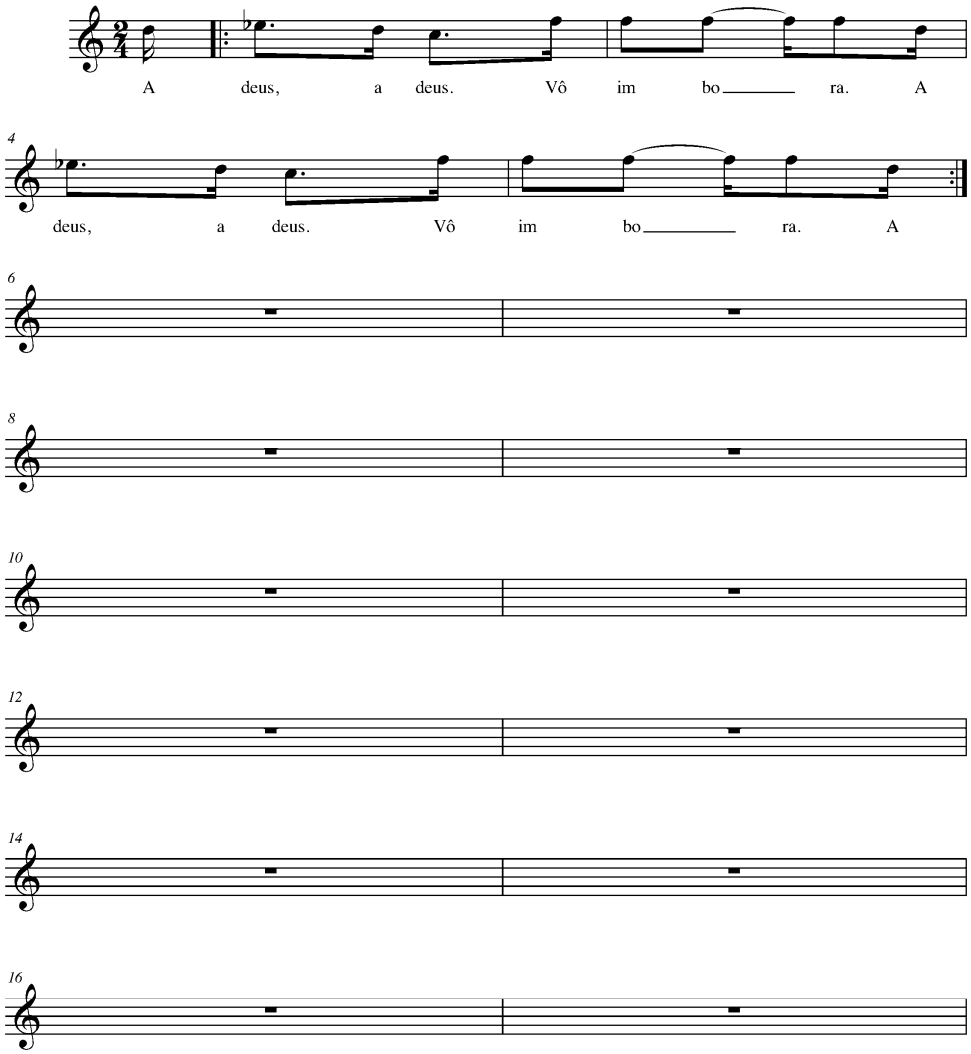
Sussa - Se Deus quiser



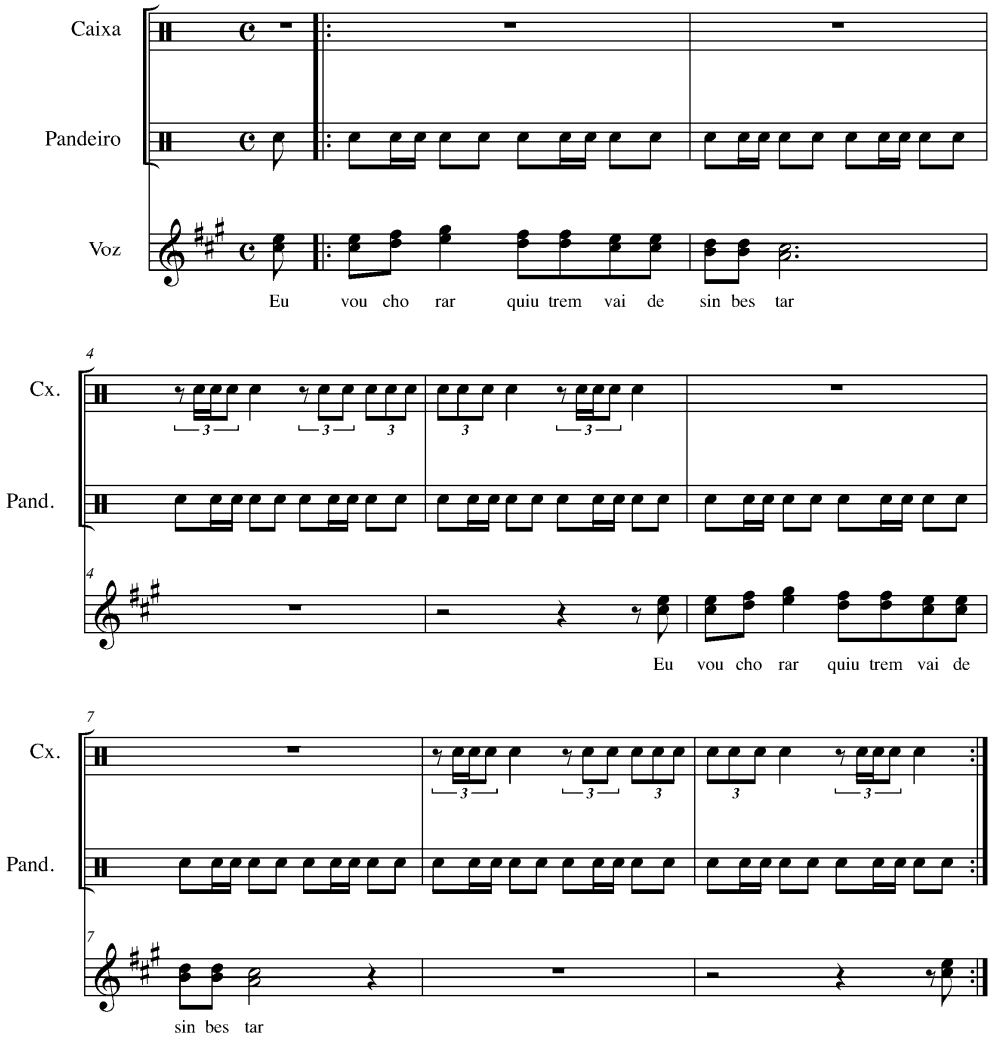
Meu sabiá


Caixa
Pandeiro
Voz
G Em9 G A
Sou eu, sou eu, sou eu meu sa bi á. Oi,
Cx.
Pand.
Voz
G Em G Em G Em9
pas sa rim num can ta não dan ça di a nel. Sou eu, sou eu, sou
Cx.
Pand.
Voz
G A G Em G Em
eu meu sa bi á. Oi, pas sa rim num can ta não dan ça di a nel. Sou

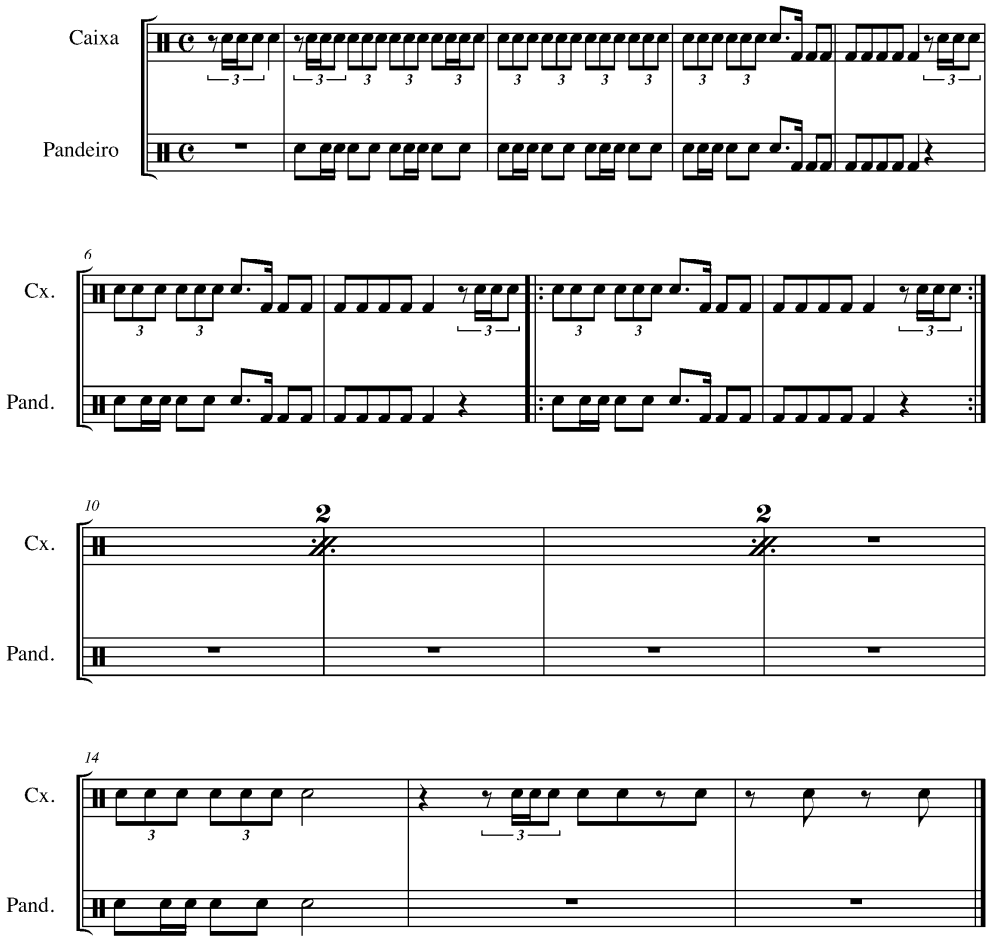
Adeus, adeus



Curraleira


Caixa
Pandeiro
Voz
Eu vou cho rar quiu trem vai de sin bes tar
4
Cx.
Pand.
Eu vou cho rar quiu trem vai de
7
Cx.
Pand.
sin bes tar

Curraleira 2



ANEXO 3 - TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTA

Entrevista com Sr. Jovino e Hemiliano realizada dia 05 de julho de 2010 em Cavalcante/GO

(Clenio) Como vocês fazem para homenagear ao Divino Pai Eterno? Como é realizada a confecção das bandeiras?

(Jovino) Converso com o padre já marcu, ...u, ...u prazo pra num inrolá, tomém da padrueira né.

(Clenio) Porque tem também lá, né?

(Jovino) Tem também lá, daí uns, uns dez dias, né Hemiliano.

(Hemiliano) É!

(Jovino) A folia delis lá.

(Hemiliano) Uhum!

(Jovino) Sai, ...eu acho qui ela sai dia, ...dizenovi, dizênu, ...dia 18.

(Hemiliano) É dezoito, pá dizenove. Começa 18...19 ela sai.

(Jovino) Aham, aham...lá vai saí,...a...a... fulia, da padruêra, vai saí uma bandêra du Divinu, cum uma di Nossa Sinhora Santanna qui é a...a... padruêra da...di Cavalcanti é Nossa Sinhora Santanna, né. Vai saí duas bandêra. A minha como fui eu qui mandei pintá a bandeira, levei lá, o padre benzeu, né, aí a minha sai só uma bandeira...só uma purque essa bandeira eu tenho ela im casa, tenho a licença delis, já marcu u tempo pra não trapaiá, mas aí eu não tenho duas bandeira porque eu mandei pintá só uma, então num deixá pra saí ar duas padruiera né...num é.

(Clenio) E, aonde é realizada essa folia do dia 18?

(Hemiliano) Aqui na igreja.

(Jovino) Aqui, aqui... ela reuni,... tem u incarregadu dela, reuni, i aí quano fô dia vinti cinco, ela arremata na igreja aqui.

(Clenio) Ah... e acaba lá... na igreja?

(Jovino) É acaba lá.

(Clenio) Vai passando em todas as casas? Essa faz a volta toda?

(Jovino) Sim, isso, eh,... só qui lá, elis já,... tem tudu, tem tudu, só qui é di leilão, elis lá já é.

(Hemiliano) É...comu diz, é a igreja, né...ô..é,...elis faiz aquilu já pra, pra arrecadá alguma coisa.

(Jovino) Tudo u... qui você vai usá lá é um leilão, vai paganu pa arrecadá, pa arrecadá,... pa podê pagá a festa. Cada quem põe uma coisinha, já ta pelu dinhêru.

(Hemiliano) Nóis, u qui cada um vai gasta aqui é deli mesmo...

(Jovino) E nóis, a nossa, o qui nóis tem di dá, nór dá tudu cum boa vontadi di graça.

(Hemiliano) I aqui é na hora...um canta na folia..., outro vai ajudá a...a...as cuzinheira,... outru vai buscá umas madeira dessa, umas palha, e assim, cada um faz o qui quer.

(Jovino) Si tivé uns cincu contim...dá di ajuda pra comprá as madêra, si num tivé vai trabalhá...genti di todo jeitu...arruma uns companhêro pra ajudá qui é cansativo cê rumá essas madêra, rumá palha daqui pralí.

(Hemiliano) Eu num tenhu, eu num tenhu terra aqui..., aí pra consegui umas madêra dessa teeem qui pidíií..., as vezis pédi aondi tem perto..., num podi; pédi vai busca longi mas precisa, tem que si humilhá, né...ô.

(Jovino) Agenti como tem a boa vontade, genti arrisca tudo pra podê fazê, nóis num pede patrocínio purquê agenti é qui tem aquela boa vontadi, né. Vai na raça, até arrastano a barriga nu chão mair vai. Na hora ta tudo prontim.

(Clenio) Mas acaba que a comunidade participa, os amigos, o pessoal que mora por aqui. Como é a participação da comunidade nesse processo? Eles ajudam?

(Jovino) Todu mundo, todu mundo.

(Hemiliano) I neguim gosta di festa viu, ainda mais festa grátis.

(Jovino) Si você vê uma festa dessa aí ó..., do outro lado aí, ondi é próximo à igreja, você podi vê qui tem u pontu di entrada, pra entrá tem qui dexá u trocadim lá..., i aí como agenti abriu u portão..., é nossu, é liberadu.

(Hemiliano) I aqui ó a largura da portêra, i sem porta, num tem porta não...vai cheganu.

(Jovino) É..., num é liberado só us barzim di...di...di cachaça qui ta lá pur fora. É..., mas u qui tem aqui dentro também nóis tamu danu, é tudu liberadu. é a vontadi.

(Hemiliano) Isso aqui elis tem também qui é pra arrecadá alguma coisa. Você viu, os bares são lá di fora, si você quisé tomá uma; agora prá entra pra festa, você já entra livrimenti.

(Jovino) Livrimenti. Si você fô dá a cumida toda, pá a..., quantidade pessoa qui ocê tem boa vontadi, qui vem, i dá a..., a bebida aí, juêa qui nem levanta mais...ha,ha,ha, ha, ha. Dá trabalhu, dá trabalhu,... dá trabalhu. He, he..., he, he, he.

(Clenio) Sr. Jovino, qual a sua relação de vocês? O que ele é do senhor?

(Jovino) Ele, ele é meu irmão..., ele num mora aqui, ele mora lá mermu aondi é qui...qui é nosso lá, né.

(Hemiliano) Eu ainda continuo Kalunga puro,... moro lá.

(Clenio) Que bom. O senhor é lá do Vão das Almas também?

(Hemiliano) Sim. Já to aqui há cincu dia já, ajudandu elis.

(Jovino) É...mas tem uma época qui ele vem, ele vem pra ajudá. Aí como ele chegô a...a fulia já tinha as pessoa qui mais ô menus tava nu jeitu, né. Aí ele ficô aqui só ajudano.

(Hemiliano) Agora hoji à tardi eu vô mi imbora.

(Clenio) Depois volta não é? Aí continua.

(Hemiliano) Voltu, eu venhu...chego a vim aqui até treis vez pur mês.

(Clenio) É dá pra vir. Tem que interagir. É importante também, mas não pode perder essa coisa que o senhor falou, original e pronto. Não pode perder não.

(Hemiliano) Conhece o Engenhu II aqui?

(Clenio) Ainda não, quero ir agora lá, dia 13.

(Hemiliano) Dia 13...começa hoji lá a fulia.

(Clenio) Já, é? Depois que prepara a festa?

(Hemiliano) É não, ó..., qué vê..., começa a fulia, vai imbora..., vai girá, lá pra dentru da serra, pra lá, e ela vai arrematá dia trezi.

(Clenio) Dia 13?

(Hemiliano) É..., mas cumeça hoji.

(Clenio) Olha só, tenho que ir. Tenho que ir lá. Semana que vem vou voltar pra ir lá.

(Hemiliano) Hum..., vai lá.

(Clenio) Hoje tenho que ir embora, mas semana que vem eu vou lá. O senhor Jovino vai me levar lá.

(Hemiliano) Brasília é?

(Clenio) É, eu sou de lá.

(Hemiliano) Aham. Tem qui ficá aqui. Vai não?

(Clenio) É..., dá pra fazer, não é tão longe não.

(Hemiliano) Duas horinha i pôcu, treis hora nu máximu, né?

(Clenio) É..., 3 horas, umas três horinhas...dá pra vir tranquilo. Aí eu venho aqui, vou encontrar com o senhor lá. Qual é mesmo o nome do senhor?

(Hemiliano) Hemiliano.

(Clenio) Hemiliano, beleza!

(Hemiliano) Viu...num precisa dispidir também comu hoji.

(Clenio) Também.

(Hemiliano) É..., aí quano chegá na festa, antis ou depois qui passá u seu trabáiu, elis devi tê uma fuguerinha lá, aí arrenti apruveita pra contá alguma história.

(Clenio) Ah, é..., bom demais.

(Hemiliano) Eu gostu muitu.

(Clenio) Vamos, eu gosto de conversar também com vocês.

(Hemiliano) Pois é.

(Clenio) Eu estou aprendendo aqui suas tradições, eu admiro demais.

(Hemiliano) Tá, brigadu.

(Clenio) Senhor Jovino, tem muitas festas lá. Porque e como o senhor trouxe essa tradição pra cá?

(Jovino) Nossa! Tem dimais. Não, vai lá! Purque lá também tem aquela, aquela época qui, às vezis, tem até quatro, cincu festa. Uma vem pra qui, vem pra cá, outra começa aqui, vai pra lá. A da tradição mermu, ta lá.

(Clenio) É em agosto?

(Jovino) Em agosto, em agosto. Aí como foi pur causa da...da...da minha véia qui era da comunidade aqui di pertu né, ela num güentô a caminhada di lá, eu tivi qui ficá aqui. Depois as três minina casô, separô..., acuei aqui cum os netim nu colégio, aí eu num posso mudá das minha tradição lá, entaum eu puxei pra cá, purque aí dá numa época qui lá num tá, num tem. Acabô mais pra cima, i, ó..., elis vem pa observá u qui eu trouxe di lá pra qui, num é?

(Clenio) Aham. Eles devem adorar.

(Jovino) Purque inclusivi, inclusivi quando cumeçô esse projeto, Kalunga, us primeiro qui si instalo, us Kalunga geral..., aí lá num tinha comunicação nenhuma, nem o Engenho II num tinha, num tinha telefone, num tinha nada. Aí eu fui u conselheru fiscal geral da, du..., du projeto, né. Aí é qui vim, comprei a casinha aqui pá tê contatu, purque aqui já tinha telefoni, já tinha contatu cum as pessoa qui tava, num é.

(Clenio) Entendi.

(Jovino) I aí pur aí fui ficano, já começô separá duas das minina; aí um pôco a ôtra. Falei uai,eu já to aqui, eu vô quetá aqui mermu qui é melhó deu tê us contatu pá daqui eu jogá pra

lá. I di lá também eu venhu puxano pra cá, purque daqui é qui eu levu inclusivu..., as proposta melhó pra nóis é eu qui puxu daqui i levu tudu pra lá.

(Clenio) Você faz o meio de campo?

(Jovino) É..., o meio de campo.

(Clenio) Ha, ha, ha, ha, ha.

(Jovino) Ha, ha, ha ha.

(Clenio) Olha, bom demais.

(Jovino) I...

(Clenio) É necessário.

(Jovino) É..., é...

(Clenio) Tem que ter isso aí, no dia-a-dia.

(Jovino) Dia-a-dia.

(Clenio) Na luta.

(Jovino) É..., dia-a-dia.

(Clenio) Legal. Qual a importância das músicas dentro das festas? Como acontecem as musicas na festa? Não existe uma festa sem música não é?

(Jovino) É..., não existe festa sem musga (música). Não dá pra existi. Não podi, não podi.

(Clenio) O senhor além de receber a folia aqui, toca algum instrumento? Quais os instrumentos o senhor toca?

(Jovino) Toca..., toco sim, us instrumentu qui nóis tem eu toco di todus elis. Pandêro, a cáxa, a viola. Nós temo mais ôtro tambô qui é u onça...esse num foi apresentadu aqui purque aí já tem u...u...pactu pra musga. Quando cê caba di remata a fulia, qui nóis fala, aí já vem a ladainha, aí agora u povu já tão todu mundu querendu a cumida, qui cê acaba di resolvê, fica muitu tardi pra í pru palcu, mais lá é...é..., só essis poquim qui ainda tem qui incaminhá...é...é, a...a dança da sussa, qui é dus nosso antepassado.

(Clenio) Isso. Na Sussa que se utiliza o onça?

(Jovino) É..., usa u onça, mais nóis faiz aqui só cum us instrumentu da fulia mermo.

(Clenio) Também.

(Jovino) Mais é..., num deu u prazu di juntá umas seis mulher i uns quatru homi pra dançá. Purqui aí um já qui tá cobrano uma coisa, otro ta cobrano otra, né.

(Clenio) Aham. Mas sempre tem?

(Jovino) Mas tem toda vez qui termina a...a...a reza né. Aí, isso qui ainda vô panhá para u anu, mais ainda vô rumá um lugarzim quandu terminá, quem quisé i si virano pur aqui tudu bem, nor vamu tirá uma hora, uma hora e meia pá fazê aquilu qui não foi feitu du anu passado até essi ano.

(Clenio) Ah..., tá certo. Ficou devendo o santo cobra, não é?

(Jovino) Ficou devenu..., ha, ha, ha, ha. O anu passadu eu inaugurei essa bandêra, foi três dia. Essi anu foi seis dia. I inda ficô genti querendu qui nóis voltassi mas, mas nóis num volta, depois de ocê fecha a rua é...é, agenti tem aquilo du nosso antepassado, você num podi voltá cum aquela bandêra i fazê uma cruiz. Fomo criadu nessi sistema, i nór não dexa furá. Sempri si você cruzá cum uma bandêra, cê nu ôtro anu, argum daquelis memo qui já tinha di morrê, mas eli morri, eli põe na cabeça, é purque cruzô cum a bandêra, né. A pessoa tem u dia chegadu né, mais us véi Kalunga, elis são tão sistemáticu, qui uma coisinha qui aconteci foi purque num cumpriu u devê..., né? Ha, ha, ha, ha.

(Clenio) Acredito. É..., obrigação.

(Jovino) É, obrigação, faltou com a obrigação qui tem qui sigui é assim. Num é?

(Clenio) É, tá certo. Lição bonita, hein. Bonita demais.

(Jovino) É..., é..., agora ela, comu eu já puxei essa tradição pra qui, só ta faltandu mais um poquim du custumu nosso lá pra eu encaixá aqui. Mas tamém agora eu já não posso pará aqui..., i voltá pra lá. Eu cada hora vou mi fortalecendu mais aqui, com a ajuda do, do, dos amigo, di quem enxerga i vê o esforço, i vê o trabai, i u custu, purque num é fácil não.

(Clenio) Realmente, não. Sai caro, uma festa dessa aí, não é?

(Jovino) Eu faço purque gosta né...he,he,he,he..., é..., num é fácil não, num é fácil não. Mas ela agora vai continuá aqui num é purque eu mudei ela toda di lá. Mas u..., u..., u meu cantim qui eu tenhu lá, comu eu num posso ta lá ni todas, né. A vontadi qui eu tem, eu já ponho um pouquim aqui, qui daqui algum qui tomém igual eu qui já tá mais pra aculá, ou qui já ta pra cá, junta tudu pa vê u qui é qui nóis tem lá qui eu puxei pra aqui, né?

(Clenio) É, ta crescendo. Eu vi que haviam muitos Kalungas, o pessoal tradicional vem, e vem o pessoal da cidade também junto.

(Jovino) Vem, vem. É..., ixatamenti.

(Clenio) É uma hora até de vocês trocarem os conhecimentos, não é?

(Jovino) Isso, isso. Purque elis aí..., qui às vezis elis pega cum algo aí..., é uma grana pa fazê uma festinha puxano nóis di lá, aí tem a Sussa, tem a fulia mermu só uma horinha, né. Vem todu mundu equipadu di lá, faz aí pá mostrá pra elis, inclusivu u donu di prefeitura aí, qui trabáia im prefeitura, pá mostrá quem é nóis di lá. Nu fim só panha, genti ganha a cumida, vai imbora até aliás u dia qui termina pá i imbora ad um sufoco, você tem qui panhá as pessoa qui eli buscô lá, pá i danu cumida, aqui, ali, nu, nu, nus vizinhu, nus conhecidu, até chegá manhã, depois da amanhã, pá eli arrumá u carru, pá bota imbora lá nu lugá qui panhô u povu, num é.

(Clenio) A prefeitura não dá o transporte não?

(Jovino) Pá, pá i buscá elis panha na hora certa, pá fazê u eventu; aí agora não u carru só amanhã, só depois di amanhã. Aí num tem cumida mais, agenti é qui tem qui tá danu cumida, cum aquilu, recolhenu as pessoa. I eu fazenu aqui, eu queru vê, eu cum tudu prontu, si elis vão panhá meu povu lá pá fazê um eventu qui eu faço aqui, elis fazê ali. Eu tenhu, eu dô aula pá todus us eventu qui nóis temus lá, eu dô aula di dança, di musga, eu dô pra elis lá. I eu dô aqui, i eu queru vê elis puxá di lá pra i pá lá, faiz aqui. Num é?

(Clenio) É, exatamente.

(Jovino) Faz aqui, qui eu tô sabenu tudu, tô venu tudu, tô cuidanu di tudu.

(Clenio) Porque que eles não vem pra cá? Tem que ir prá lá prá que?

(Jovino) Mas elis são ispertu, sabi que qui é lá u probrema? Elis são ispertu, elis marca, elis vai nu órgão delis, pega u patrocíniu, elis forma a festa delis, aí elis arma aquelas coisa di, di, di..., oferecê, mas nu dinheru, junta aqueli povão pá assisti, mas tudu qui tem ali elis tão recebenu si u cara quisé ô entrá, ô cumê tem qui pagá di tudu. Então fica prá eli.

(Clenio) Aí quebra a tradição.

(Jovino) Quebra. Eu façu a minha tradição pá mostrá u puder qui nóis tem da sabeduria, di sabê fazê aquilu. Todu mundu vem, inxerga, i nóis faiz tudu certim, i pá evitá. Qui precisão tem delis panhá a pessoua di lá pá vim pra aqui fazê u eventu qui elis recebi a grana e depois num contribui cum nóis. Eu façu issu pá mostrá qui nóis sabi, num tô interessadu ni contribuição não. Quem inxergá i vê u agradu qui dé nóis num dispensa também. Mas eu num vô num órgão desse dessi prá lá falá, eu queru uma grana pá fazê issu, issu, issu, i depois num gratificá quem fez aqueli trabalhu, puquê u trabáiu pá fazê só é aquela quantidadi, né. Depois fica aí chupandu u dedu, não, tem qui tê u seu valô..., he, he, he ,he, he.

(Clenio) Você falou que ensina tanto a parte da dança como os instrumentos também. Como é realizado esse aprendizado? Qualquer membro da comunidade Kalunga que queira aprender?

Ou tem que ter já um “start”, a pessoa acha que leva jeito pra isso, ou não? Pode ser qualquer criança ou tem uma idade para aprender a música?

(Jovino) Não. Quarqué criança, quarqué idadi, si eli gosta i fala eu num tenhu jeitu, di jeitu ninhum, que qui cê podi fazê pra mim. Falu, uá, entra na aula i ocê vai venu seu jeitu, cê vai venu cê vai aprendenu, que tudu nóis aprendi ao oiá u ôtu, num é. Tenta fazê que nunca a pessoua que nunca fez uma coisa eli entrá fazenu. Eli vai debatê dimais.

(Clenio) Tem que ter uma preparação.

(Jovino) É. Prepará, prepará e nu fim eli incaxa i logu vai.

(Clenio) Essas pessoas como o senhor são muito importantes. O que vocês representam para a comunidade Kalunga? O que a comunidade Kalunga acha dessas pessoas que estão sempre levando a tradição? Vocês tem muita importância?

(Jovino) Elis acham muitu bom, que inclusivu, quandu essis ispertu qué alguma coisa cum elis lá, sempri põe eu na frenti, pá í lá marcá, avisá, contá quantus elis precisa, i nu fim eu qui ficu disacusuadu. Purque elis pudia falá assim: não, queru qui você vai, junta elis lá, ô você veim cum elis pá mostrá a suas tradição, u qui pintá aqui di partrocínu é di vocês, vocês leva imbora. Mas elis num faz assim, elis faiz, elis pega u patrocínu i junta a...a...agenti lá i só fica pra, pra elis.

(Clenio) Eles são espertos, é até falta de respeito.

(Jovino) Né, i eu, eli aqui meu irmão, nóis dá aula pá di dança, di...di...di viola, da, da..., du custumu, nóis dá. Nóis dá di qualqué instrumentu, qualqué instrumentu.

(Clenio) Eu mesmo uma hora quero aprender viu senhor Jovino.

(Jovino) Qualqué instrumentu.

(Clenio) Eu gosto de percussão.

(Jovino) Qualqué instrumentu da brincadera nossa.

(Clenio) Pra gente brincar um dia junto, aprender, vou vir com calma aqui.

(Jovino) Mas, numa boa, numa boa. Só aquela barulhada.

(Clenio) Coisa boa.

(Jovino) Não...só aquela barulhada.

(Clenio) Eu quero ver se eu acerto.

(Jovino) I di todus us instrumentu qui nóis precisa lá, eu tenhu aqui.

(Clenio) Opa.

(Jovino) Tenhu, tenhu.

(Clenio) Na hora.

(Jovino) Mais óia.

(Clenio) Então o senhor falou que a Folia do Divino Pai Eterno realizada por vocês aqui em Cavalcante acontece desde 2010 que foi o primeiro ano?

(Jovino) Não. Dois mil i...i..., foi u anu passadu, 2009.

(Clenio) 2009. Isso.

(Jovino) Eu mandei pintá a bandêra, qui eu vi uma fulia em Campos Belo, cum uma bandêra formosa igual essa nossa, né.

(Clenio) E as cores que usam são o vermelho. O que significam essas cores? Porque é vermelha a bandeira? Tem algum significado?

(Jovino) É o vermelho. Purque u, u Divinu, nu meus antepassadu, elis falava qui u Divinu sempri vermelhu qui eli é tipu u São Jorge guerrero, né. Eli é tipu guerra, eli trabáia, eli luta e venci.

(Clenio) Maravilha.

(Jovino) He, he, he, he, he..., né.

(Clenio) Eu tenho fé também.

(Jovino) Eli luta i venci, né.

(Clenio) Então vocês vem trazendo essa tradição, mas ela é aberta à novas pessoas, novos membros participarem?

(Jovino) Sim, sim, sim.

(Clenio) Tá aberto.

(Jovino) É abertu, é abertu. Purque essas coisa qui nóis tem dus nossos antepassados, elas só num foi mais aberta purque agenti nunca, nunca pois im prática. Tá lá, tudu lá nu Vão das Alma, que agora du anu passadu pra cá qui tentô infiá um tratô lá, quebrá mais alguém pá vê a tradição nossa lá tinha qui rodá pela área di Monti Alegri, saltá u rio Paranã, subi di pá num í im avuadêra.

(Clenio) Antes o acesso era mais difícil, só de burro, mula, de carro mesmo só agora.

(Jovino) Ixatamenti. Agora qui tá cumeçandu a voluí dividu a ária di Monti Alegri, depois du du projetu, pruquê a ária di lá quebrô chegô nu riu. A capela tá du riu pra cá, pru ladu di cá, é pru ladu di cá. I a ária qui tamém tem Kalunga, na ária di Monti Alegri incosta na bêra du riu. Mar depois du projetu lá já tem colégio bom, tem energia, tem tudu, di lá prá cá. Mas pá saltá u riu não tem, lá é isoladu. Mas na épuca da da da Rumaria, us trabái é trinta dia, até mais levanu as coisa, subinu di barcu, que quanu vai cheganu próximu, arrocha dimais cum tanta

genti qui qué í. Hoji você vai lá nu dia da Romaria, você vai, pessoa leva u dinhêru nu bolsu, tudu qui ocê qué tem lá, tem lá. Mas elis tem qui infrentá dificuldadi antis, i agora u anu passadu, agora u anu passadu, elis quebrô uma serra qui ia di Teresina pra lá, que já tinha quebradu numa pulítica mais só foi, foi uns vinti carru lá na Romaria. Mas foi um tratô siguinu, toda hora puxava, na serra tinha qui puxá, mas agora elis deru uma quebrada boa. U carru vai nu pontu di tomá banhu da festa, essi riu ta aí só aqueli tantu di água ó, nu pontu di tomá banhu. A festa tá na beradinha deli pra lá, i aí ocê chega u carru daqui já quebrô até lá.

(Clenio) Então se agente quiser ir lá no Vão das Almas dá pra ir de carro? Pra conhecer é só pegar o carro qualquer hora?

(Jovino) Dá pra conhecer de carro, aí já vai agora, agora. I daqui até lá diz qui faiz mais um, um retoqui na serra.

(Clenio) Nós sabemos que os Kalungas se espalharam em vários núcleos, Vão das Almas, Engenho, Vão do Moleque, Ribeirão dos Bois, dos Negros. Como se deu esse processo?

(Jovino) Certo. É, purque aí quandu u Lula entrô, qui elis cunheceram pá amuntá u projetu, elis viu qui na...Teresina é, é...dizoitu, dizoitu, é quinzi, dizoitu anu só municipadu, era tudu Cavalcanti, né. U municípu di Cavalcanti é grandi di mais, né; aí municipô Teresina tem um, uns catorze ou quinzi anu, num tem mais, né. Aí nu projetu, i Monti Alegri já vem di Campus Belu pra cá ta d u riu Paranã pra lá, mas a bacia lá ond é u qui aconteceu essi, essis povu iscravu qui é du meu povu, elis ispaiô aqui, elis veiu di lá pra cá, topô nu riu Paranã, aqui elis ficô, aí quandu deu família, uns berô u riu aqui pra baxu, otrus pulô u riu pra qui. Aí rendeu, aí nu projetu tevi qui pô Cavalcanti, municípiu maió, qui tem Ingenhu II, Vão du Mulequi , é tudu nu municípu di Cavalcanti. Tevi qui pô, u, u, u tomém Teresina puque tem muitu di lá di nóis im Teresina. Monti Alegri qui ta na berada pra lá tevi qui pó uma ária tamém.

(Clenio) Então são esses três municípios que tem incidência Kalunga, Teresina de Goiás, Cavalcante e Monte Alegre.

(Jovino) Us treis municípu.

(Clenio) Todos eles por aqui.

(Jovino) Todus. Di Teresina a ária é piquena, puque tomem u municipiu é piquenu, di Monti Alegri a ária é maiozinha, u municípu é gandi, mas a ária só pôdi pegá um pocu pá num estová tomém us qui já tava, us fazendêru qui já tinha, mas pegô us treis municipu.

(Clenio) Que bom. E hoje tem esse sitio histórico preservado. A área é de vocês, ninguém toma mais. Graças a Deus.

(Jovino) Ixatamenti. Ninguém toma mais. I vamu, i tamu, ó deu u qui dé, mas temu qui vê essa muié qui vai entrá na, na vaga du Lula, purque si fô vê nóis já tevi muitu presidenti mas nenhum olhô pra setuação nossa aqui. Num olhô não, puque num tô falanu mal, ma tô falanu u qui aconteceu dentu du meu conhecimentu, dentu du meu conhecimentu. Eli veiu inaugurá a nergia qui tem nu Ingenhu hoji ta fazenu treis anu i pocu, né. Foi dozi di marçu ta fazenu, fez três anu. Eli vei, eli tevi treis hora i meia lá cum nóis. Eu levei meu equipamentu dessa dança, dançamu nus pé deli lá moçu, peganu neli, eli é simpli dimais. Simpli, simplis, eli num tevi orgulhu di nóis não. Pegava neli, noi dançanu, a muiezada dançanu essa Sussa, né. Eli ficô treis hora i meia.

(Clenio) E elas rodaram? Com a garrafa na cabeça?

(Jovino) Nossa, tudu. Fizemu tudu, moda di viola, tudu, tudu, tudu. Depois cum treis hora i meia eli pegô u helicópteru, né, i foi imbora. Passô pur cima aí, nem imbarcô aí pra vê u qui era Cavalcanti. Issu tudu genti fica agradecidu, né. Purque foi lá só pur causa du qui eli tinha garantidu di cunhecê essa ária necessitada, né. Então num é puque us otrus presidenti é ruim, mas foi u qui inxergô nóis.

(Clenio) Depois de tanto tempo.

(Jovino) Num, é. Depois di tantu tempu.

(Clenio) Vocês Kalungas estão por aqui há mais de trezentos anos.

(Jovino) Nossa. Trezentus anu, mais di trezentus anu.

(Clenio) Há mais de trezentos anos.

(Jovino) Mais.

(Clenio) Então essa tradição já existe desde quando vocês vieram pra cá, há mais de trezentos anos.

(Jovino) Isso, ixatamenti, ixatamenti.

(Clenio) Com relação a esse grupo de foliões que vocês reúnem para tocar na Festa do Divino Pai Eterno. Existe algum tipo de preparação, ou ensaio para vocês apresentarem umas coisas bonitas como as que nós vimos aqui? Vocês ensaiam pra fazer, ou chega na hora todo mundo já sabe o que tem que tocar?

(Jovino) Não, não. Todu mundu já sabi u que qui tem qui tocá.

(Clenio) Já sabe.

(Jovino) A festa é minha, foi minha aí, né. Mais si ôtu tivé uma festa dessa aculá, eli falá, ó eu tenhu a minha festa. Você qui vai sê u guia da minha festa, puque u guia é aquli qui, qui começa.

(Clenio) Que puxa.

(Jovino) Qui puxa, né. Aí eu já vô pá festa deli. I eu sei fazê tudu. Aí essi guia qui eli é até parenti da da minha muié.

(Clenio) Qual o nome da pessoa que guiou aqui?

(Jovino) O Nilu.

(Clenio) Nilo.

(Jovino) Nilim. Qui nóis trata eli Nilim, mas é Nilu. Agora você veio, qui na du anu passadu tamém eli tava.

(Clenio) Cantou bonito, com sentimento.

(Jovino) Mas, tem mais ali. Você vai naqueli, fala, você vai sê u guia da minha fulia, aí você nus ôtu, falá, você tá capaizim, i eu vô, i eu vô vê. Logu mais uma semana eu ti dô a certeza. Aí elis vão avisá. Quandu é nu dia certu, já chega todu mundu quis sabi fazê aquilu. Aí, é, é puque u guia ali, u Nilu qui era u, u guia, u cabicêra, mas tinha mais uns quatu.

(Clenio) Uns quatro que eram guia também e estavam ali.

(Jovino) Mema coisa, mema coisa.

(Clenio) Mas que no dia eles estavam só fazendo a resposta.

(Jovino) Só di resposta.

(Clenio) Então cada dia da folia é um guia, cada um tem a sua hora?

(Jovino) É. Puque cê sai, comu foi, seis dia, si saí um, um guia sozim du dia qui sai fazenu diretu é, é bem cumpridão pa saí, maiozão pa chegá.

(Clenio) Se não, não dá conta de segurar.

(Jovino) Si eli pegá tudim até chegá, a, a idéa vai pu, pu, pus quintu. Ha, ha, ha.

(Clenio) Ha, ha, ha, ha, ha. Fica sem voz.

(Jovino) Num é. Fica sem voz. Toma logu.

(Clenio) Seis dias, não dá. E haja cachaça.

(Jovino) Né. É... tem qui caí uma pa animá mais, num tem. Ei..., he, he, he, he.

(Clenio) Qual foi o percurso que vocês fizeram esse ano?

(Jovino) Nós fizemus a vila todinha aqui, já tinha us coisu nu pou su di aguardá a bandêra cheganu a noiti. Teim us pontu certu, da, du ladu daqui, da vila, foi treis noiti pa discansá, i lá foi duas noiti só. Nois, cantamu mair di lá di que di cá, qui lá é maior. Tem mais genti. Que mermu qui teim bastanti é, é crenti, mais já é mais genti.

(Clenio) Pois é, as igrejas evangélicas já estão chegando nos Kalunga também, nos Vãos?

(Jovino) Não. Só aqui nu Ingenhu, qui desci i assim memu ainda é contra. Mais lá é tudu, tudu natural di nóis memu, né. Aí, apanhamu di mais, mas como nois era um seis, i tantu faiz um comu u ôtru, nois metemu u caceti assim ó, assim, assim. I fizemu tudu, agradamu todu mundu, i pulamu pra cá di novu.

(Clenio) Maravilha. Então vocês não ganham pra tocar, vocês não recebem nada, nenhuma ajuda.

(Jovino) Não, não, não.

(Clenio) É mais o coração mesmo.

(Jovino) É, é, é.

(Clenio) A vontade.

(Jovino) É.

(Clenio) Legal. Então vocês tocam em todas as comunidades, todas as folias.

(Jovino) Tudu, tudu, precisô.

(Clenio) Tem bastante músico.

(Jovino) É, é. Tudu, tudu.

(Clenio) Todo o pessoal aqui gosta de tocar pandeiro.

(Jovino) Ih! ha, ha.

(Clenio) Como são inseridas as músicas dentro do ritual da folia? Pude ver que ela começa na hora em que acende-se o cruzeiro. Depois fazem a volta. A caixa puxa junto com os movimentos que o senhor entrou e fez com a bandeira.

(Jovino) Isso. Ixatamenti, aham, aham.

(Clenio) Existe uma ordem do repertório, tem uma música para cada hora daquela? Uma música na hora que vai entrar, uma música na hora que vai começar? Como que é isso?

(Jovino) Teim, num é musga. A músiga é uma sozinha. Agora você vai prestanu tenção qui ni cada pontu daqueli qui teim um cruzeru, tevi u altu, tevi um cordão. Aí na mesma músiga di cada lugar pa mudá dum lugar pra ôtru, tem uma separação di versus na cabeça, é... saudanu aquilu, né. Sem trocá di musiga muda di pusição, pa pusição só um versu diferenti du ôtru. Cê deu fé qui nu cruzeru quanu eu benzi chegô duas sinhora, era uma promessa. Uma moça qui tava bem juntu di mim, aqui qui eu tava ajudanu, ela, ela, dormiu aí cum a boca torta, intortôa cara toda. A mãe dela fez a promessa, pá ela assisti u cantu di juelhu, di lá du cruzero até u alto, levantá um poquim i terminá di sisti aqui, né. Hum, moça ficô boa na hora, pra vim ela já ficô boa. Ela caiu, levô pra Brasília, falô não ela tevi um problema di derrami i ela vai ficá assim. Aí a véa mãe dela fez a promessa, ela troxi ela pra aí, ela foi recuperanu, nu dia aí ela tava boa. Hoji eu liguei lá, ta numa benção. Puquê u coração agora é a pilha da genti. Tenu a fé é qui cura. Puquê hoji nóis tamu numa manera, que antigamenti pra nois lá, num ixistia médicu pa, pa muié ganhá neném, num ixistia um médicu pa dá um remediu. Era tudu na basi da erva. Véi sabidu lá, qui ia lá num matu, rancava uma pranta; cara pudia ta adornadu aí, dum dia pra ôtru eli machucava ali, botava uma aguinha fervenu, eli bibia, abria us ói na hora.

(Clenio) Ha,ha,ha,ha,ha. Muito bom esse conhecimento aí. Não tem melhor não.

(Jovino) He,he,he,he. Num, é. He, he. É, é..., num tô ti falanu. Ó, nois tem véi la qui morreu u anu passadu cum 115 anu, eli pa aposentá aqui, u, u, um bisnetu deli trouxi eli quasi agarradu, aposentô, só pa fazê us papel i levô eli imbora. U, u, u bisnetu qui tirava u dinheru, eli num cunhicia... Essi velhu eli morreu u anu passadu, eli morreu cum 115 anu, eli ficô dois, dois anu, treis anu aposentadu qui u bisnetu troxi. Eli não cunhicia um carru paradu, istacionadu, puque di lá essa pista qui vai pa, pa, pa Campus Belu cê iscuta u causu la essis caminhão pesadu, zoa, iscuta lá. Eli cunhecia carru pela zuada.

(Clenio) Só agora que ele foi ver carro.

(Jovino) Quanu troxi eli meu amigu, u véi falô não, issu aqui num é lugá pra mim não. Hora qui foi oiá, u bisnetu é qui tinha qui tirá u dinheru, pertu di morrê. I assim tevi mais, tevi uma história di Maria lá qui morreu mais veia deli.

(Clenio) Mais de cento e quinze anos?

(Jovino) Aqui ó, nu Ingenhu II, tem umas fotu dela na paredi. Ali tem uma véa, uma dona di todus. Essa dona mininu vem, vem vê as fotu dela la. Tem muito, ela tem uns filhu lá i uns netu aqui. Na épuca qui nem aqui tinha dotô, ela foi a assistenti la, ela tem mais di trezentus filhu qui ela pegô.

(Clenio) Parteira.

(Jovino) Partera, partera. Mais di trezentus filhu qui ela pegô. Ela morreu u anu passadu. Lá nu Cirilu aondi vai tê a Festa agora di Santu Antônio, ta as fotu dela la na paredi. Ela morreu cum centi novi anu, morreu u anu passadu. Ma morreu andanu assim ó, cunversanu.

(Clenio) Pessoal aqui dura muito, é forte demais.

(Jovino) Eu falu pu meus mininu aqui, qui us mininu na idadinha delis já ta tudu froxo. Eu falu até pa meus filhu, elis qui é assim, falu cês num guenta não. Ocês já foram criadu na açúcar. Tudu bom qui nóis temus hoji é tudu quimicu, tudu químico. Eu fui criadu us véi, di tardi elis trazia a, a, a mandioca, di manhã ferventava aquela mandioca, nóis cumia i ai pa roça. Chegava mei dia, ô às vezis nem vinha mei dia, levava aquilu numas panelinha, sirvia

uma mandioca cum um ingenhim qui elis fazia di duas muenda. Muia uma cana lá ó, bibia uma garapa cum mandioca ferventada lá mei dia, só vinha cumê di noiti im casa. Tudu da terra, da terra. Caldu di cana puru, puru, puru. Tudu qui nois fomu criadu, tudu criadu da terra.

(Hemiliano) Ninguém ingordava.

(Jovino) É.

(Clenio) Tudo no jeito certo.

(Jovino) Tudu nu jeitu certu.

(Hemiliano) É, ninguém ingordava, ninguém tinha essa moleza qui tem. Hoji im dia é priguiça di mais né mininu.

(Clenio) Tudo parado.

(Jovino) Ah, às vezis...

(Hemiliano) Oh, eu vou di manhãzinha, era seis i poquim, fomu lá im Teresina. U asfaltu cheim di seis hora pra cá, u asfaltu cheim di genti aí, fazenu caminhada, gorduchim. Falei, ó, pra que?

(Clenio) Ha, ha, ha.

(Hemiliano) Ora. Num precisava dissu tamém. Às vezis, cê ta fazenu caminhada, ó, vai podá uma árvori. Cê ta apruveitanu cara. Além di você permaneci a saúdi também cê ta ajudanu natureza. Aí não caminhá , otus correnu, ah ta perdenu seu tempu. Bom, vali purque eli ta imagrecendu, mas a única coisa qui eli ganha é esse imagrecê, i si tivessi fossi trabalhandu assim, cê ta perdenu seu tempu. Perdenu não, é, é, é querenu comu si fossi, i ocê tiria u máximu, você conseguiria alguma coisa. Mas, não, neguim ta nem aí.

(Clenio) Pegar na enxada ninguém gosta não. Ha, ha, ha.

(Hemiliano) Ha, ha, ha, ha. Intendeu. Ai a minha mão dói.

(Clenio) Ha, ha, ha, ha.

(Jovino) Angenti... Então, agenti não cumia sem a, a, a carni purque nu meu tempu lá essi riu Paranã era cheim di pexi. Todu dia você cumia u pexi.

(Clenio) Então não tem mais peixe como antes?

(Jovino) Não até hoje tem. Só qui rendeu redi i tarrafu, i na época não tinha. Aí diminuiu bastanti.

(Clenio) Rede e tarrafo?

(Jovino) Cê cumia um.... ó, cê... Hoji eu cunheci u, u, u meio ambienti, vivu aí a, a, ajudanu u IBAMA. U cara qui Altu Paraisu era Viaderu, tinha açougui di, di, di, di carni di viadu, di ema, di anta, tudu.

(Hemilano) Di ema. Só carni boa du cerradu.

(Jovino) Só, só, né.

(Clenio) Mas isso aí destrói o meio ambiente.

(Hemiliano) Rendeu tanta genti. Mas us bichu distrói tudu. Bichu era mais pocu, si não tivessi cortadu já era. Vendeu. U homi é um trem sem vergonha. U homi não sabe fazê nada não, mas destruí eli sabi.

(Jovino) Nóis lá era assim ó, cê fazia um, um cercadim assim ó, puque não tinha espingarda. Fazia um cercadu, botava uma madera aqui im riba, botava um purretim aqui im baxu, vinha um , um tatú, um só, u pau caia im riba, ai daí seis mesis você pegava ôtru. Num tinha coisa cê pegá, daí a pocu cê ta venu bixim corrê. Di veiz im quanu cê pegava um tudu bem. Num tava erradu, num é, tava aí.

(Hemiliano) É, nois tem tanta coisa qui u homi feiz. Serra dessa, água, cachuera, um cerradu bunitu. Intrega pra u ôtru homi, qui é nois num somu homi nada morô, somu uns ser vivu aí qualquer. Só viemu aqui pra destruí. Tudu bem, nois temu muita coisa qui vali nu mundu, muitu, mais muitu, oh. Hein, u computadô, u celulá, mas quanu u bichu chegaram nissu aí já tinham distruídu u qui valia muitu mais.

(Clenio) A natureza.

(Jovino) Hoji. Chegô dimais, pá ganhá dinhero.

(Hemiliano) Rapaz, pu cê intendê, acumpanhá, eu num sei qui qui eu façu não.

(Jovino) Já entra nu riu de tarrafo, pega u pexi, é, é, é vendi pá pa ôtus qui panha aí i vai vendê la mais pra fora. Aí vai diminuinu, diminuinu.

(Clenio) Que peixe tem aí?

(Jovino) Lá tem todu u pexi. Até aqueli douradu, num sendu daqueli grandão tem.

(Hemiliano) Du jaú, pra cá tem.

(Clenio) Dourado é bom, né?

(Jovino) Douradu, piraúna, piapanha, papa-terra.

(Clenio) Não é à toa que os antepassados de vocês foram pra lá.

(Jovino) Tem, tem, tem, i pega muitu. Tem uma épuca aqui ó, qui us vão elis sobi la pu rio du prata, sobi qui, qui elis disperdiça pexi dimais. Enchi duma manera qui, qui u cara joga uma redi assim levanta us pexi cê ta tudu assim venu us pexi. Agora, agora cum tantu reclami nossu issu naum vai mais acuntecê.

(Hemilano) Agora um mudu di açaí, eu gostu também. Eu ficu aqui pu kalunga mais eu gosto di passiá pra lá. É, passeiu. Eu achu paraisu é la na cidadi grandi.

(Clenio) Tem muita coisa ruim, muita violência.

(Hemiliano) Mas você sabi que qui aconteci meu irmão. Si di repenti cê vai aí, trupeçô, torceu u pé, em nu máxim dez minutu você ta numa consulta, nu máximu. I lá? Lá muitas vezis cobra já mordeu as muiére pra dá luz a criança agenti joga na rua i veim imbora na istrada meu amigo, ó. É bom, mas as complicações são muitas.

(Clenio) São maiores. Mas agente vai se adaptando, não é? Vocês sempre sobreviveram desse jeito não é? Não pode ficar dependente disso.

(Hemiliano) É mais, cê, cê sabi que qui aconteci. Puque tem muita coisa diferenti. Agenti gripava, agenti duia a cabeça, agenti num fazia nada. Tem uns remediu lá qui era usa só uma veiz, i vixi. Agora hoji ta mei complicadu, puque cê tá usandu e num tá resolvenu.

(Clenio) As doenças estão mais fortes e agente mais fraco. Aquele negócio, não se alimenta direito aí pega qualquer coisinha derruba.

(Hemiliano) É.

(Jovino) A pior coisa qui num ta siguranu essis remédiu assim, puque com u custumi di criá daqueli jeitu, cum as coisa só daqueli jeitu, aí quanu foi cheganu essas coisa diferenti, aí nóis bobu di lá também falô opa! Vô mudá.

(Hemiliano) Neguim toma uma gelada.

(Jovino) Ha, ha, ha. Veim uma gelada. Veim uma coisa inlatada, aí, essis aqui é gostosu. Mas só u venenu. Entrô u açuca qui nóis criamu. Aquilo é qui matô, qui matô.

(Hemiliano) Pur exemplu. Açúcar. Inquantu lá também tinha açúcar, i tinha pinga natural.

(Clenio) Da cana.

(Hemiliano) Agora veim cum químicu.

(Clenio) Pra ficar branco. Agente sabe que açúcar não é dessa cor.

(Jovino) Ixatamenti. Ó, lá assim, cê ia, cê caminhava até uns deiz quilômetru, i às vezi caminhava di cincu quilômetru. Tinha u Ingenhu 1, depois elis foru...

(Hemiliano) Chamadu iscaroçador.

(Jovino) É..., criadu assim no iscaroçador.

(Hemiliano) Quatru homi pegadu cincu hora da manhã. Uma hora desssa teim uns dois tachu di, di, di garapa. Daqui a pócu tem meladu, tem rapadura, ô açuca si quisé.

(Jovino) Depois, aí já foi vinu aquelis qui furtaleceu mais. Dexava dois bizerrim crecê. Treinava dois...

(Hemiliano) Fazia um ingenhu deli.

(Jovino) Fazia u ingenhu di madêra, us treis muendu, e marrava us burru. Aí agenti, aí agenti tinha u treim, né. Hoji você vai lá pu cê vê si teim. Argum teim uma moitinha di cana hoji, né, us ôtu na boa inchendu.

(Hemiliano) I era muitu. U cara num tinha iscola, né. Us mininu ia tocá us boi, que boi é sem vergonha, quandu tá pesadu eli para, né. Aí bota a mininada cum us ferru.

(Jovino) Depois di uns quinzi anu pra cá, duns quinzi anus, entrô a televisão qui chegô a ganhá. Rendeu, a família creceu i saia muitu aqui pra Altu Paraísu, já inxerganu televisão. Aí agora meu amigu todu mundu chega cum a calcinha, bolsim todu aqui nu mei da perna. Qualé, fica lá só uns tempu, qué vim pra ondi é qui teim uns bar, pra lá, ô pra Monti Alegri, pra Teresina, ou pra qui. Pra vê uma televisãozinha, pra vê comu é qui ta voluinu.

(Clenio) TV também. Você vai vendo aquilo na televisão. Eu quero ver é depois. Os tempos mudam demais.

(Jovino) Queru vê é depois. He, he, he. Pois é meu amigu, tamus aí, essa tradição não vai caí, cum fé nu Divinu e a ajuda dus amigu.

(Clenio) Isso aí. Estamos aqui também para ajudar ta bom Sr. Jovino.

(Jovino) Oh, ajuda dus amigu. Issu é u qui eu queru. Foi um prazê. I tamus aí.

(Clenio) Beleza. Bom demais. O sr. é um cara 100%.

(Jovino) Nós vamu jeitá pa, pa nóis i la nu Ingenhu, pu cê vê a di lá.

(Clenio) Vamos. Eu estou com o telefone do senhor. Eu vou ligar pra gente ir lá.

(Jovino) Intão ta. Puque lá muda só a tuada.

(Clenio) Só a toada.

(Jovino) É, só a tuada. Qui a tuada daqui é uma, du Divinu, a tuada di Santu Antôniu é ôtra. Lá cincu di, cincu di setembru tem uma di Nossa Sinhora das Nevi, a tuada é ôta. É, muda só di tuada, mas a coisa é uma só. É da fulia. Cês teim qui aprendê cum nóis, pu cês vê u qui qui nóis teim aí, qui pelejamu pa mostrá.

(Clenio) Isso aqui senhor Jovino, se Deus quiser, é pra gente mostrar pras pessoas também o que acontece aqui. E pra vocês, serve pra vocês. Eu gosto, admiro, pra levar essas tradições. Vamos fazer isso.

(Jovino) Ixatu. Ixatu. Oh, numa boa, numa boa. Aqui teim uma sinhora, ela mi ligô di Brasília, i veiu aqui, eu cunversei ela. Ela dissi qui ta fazenu, correnu atráz dum patrocíniu la, i, i falô, ó. Ela vei aqui, eu cunversei cum ela, falô, num dia di sua festa eu venhu, nóis vamu cunversá. Si saí um patrocíniu lá, eu vô levá ocê nu Riu, cum sua turma, cum seu equipamentu. Falei uai, corri atraz, si ela ligá. Liga uma semana antis qui eu botu a turma nu

jeitu, né. Ela vei, ela tava aí, tava aí. Falô to correnu atraiz. Gostô di mais, filmô. Ela, ela, era um casal. Uma du olhu bem azul.

(Clenio) Como que é o nome dela?

(Jovino) É, é, é, é..., Custódia. Aham ela tava aí. Aí ela filmô tamém. Falô, ô, eu tô correnu atraiz. Si tudu dé certim, eu vô ti ligá uma semana antis, cê junta u equipamentu i nóis vamu. Eu mandu um ônibus, aí cês vão fazê essi iventu la nu Riu. Falei, uai, é só ligá, mais ó.

(Clenio) Ha, ha, ha, ha. Pra passear.

(Jovino) Nóis tamu prontu, falta juntá. Não é.

(Clenio) Isso aí.

(Jovino) He, he, he, he. Oh, qui prazê, qui prazê.

(Clenio) Gostaria de agradecer. Prazerzão.

(Jovino) Até uma próxima. I cês tão, vai imbora, né, essis dia.

(Clenio) Vou, mas irei voltar na próxima semana pra ir la na Festa de Santo Antônio do Engenho 2.

(Jovino) Issu, issu. Só ligá, eu tô aqui.

(Clenio) O senhor vai ficar por aqui?

(Jovino) Vou fazê um sirvicim ali. Aqui logu próximu, pega telefoni, aondi eu tô trabalhanu, eu tô cum celulá. Só ligá.

(Clenio) Tá. Pega celular da vivo, né. Da vivo é que pega aqui.

(Jovino) É vivu, a vivu aqui funciona.

(Clenio) Eu tenho o número aqui da sua casa. Eu vim aqui com outro colega que tirou umas fotos.

(Jovino) Issu, issu, issu. Eu tô aqui, tô aqui, é só ligá. I foi um prazê.

(Clenio) Prazerzão.

(Jovino) Prazerzão.

ANEXO 4 – GRAVAÇÕES DE ÁUDIO-VISUAL

Este DVD contém:

- Fotografias – realizadas durante a Folia do Divino Pai Eterno de Cavalcante/GO, Festa de Santo Antônio do Engenho II e Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros

- Entrevistas – realizadas com Sr. Jovino e Hemiliano, com sr. Cirilo

- Vídeos – Curraleiras e Sussas apresentadas no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros