

RESUMO/ ABSTRACT

LITERATURA E CULTURA DE NEGROS DO BRASIL CENTRAL: VERSOS, CANTOS E PERFORMANCE KALUNGA

Este artigo estuda um gênero poético, típico do festejo quilombola da Comunidade Kalunga, situada no nordeste do Estado de Goiás. A partir de canções coletadas na Festa do Divino Espírito Santo, fazemos uma análise histórica, simbólica, cronística e poética da romaria e dos “Verso” cantados em uma disputa. Questões ligadas à tradição e inquietações durante a festa (com a presença cada vez maior de pessoas alheias, “povos da rua”) relacionadas a sistemas culturais renovam uma vitalidade identitária nos acontecimentos.

Palavras-chave: romaria; Kalunga; *performance*; identidade; disputa.

LITERATURE AND CULTURE OF BLACK PEOPLE IN CENTRAL BRAZIL: VERSES, CHANTS AND KALUNGA PERFORMANCE

This article studies a poetical genre, typical of the festival quilombola of the Kalunga Community, situated in the north-eastern of the state of Goiás. From songs collected in the Festa do Divino Espírito Santo, we do a historical, symbolic, chronistic and poetical analysis of the pilgrimage and the “Verses” sung in a dispute. Questions related to the tradition and unquietness during the party (with the presence each bigger time of other peoples) connected to the cultural systems that renew identity vitality in the events.

Keywords: pilgrimage; Kalunga; performance; identity; dispute.

LITERATURA E CULTURA DE NEGROS DO BRASIL
CENTRAL: VERSOS, CANTOS E PERFORMANCE KALUNGA

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Professor Doutor de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília-UnB, Brasília-DF
augustorodriguesdr@gmail.com

[...] Nas emboladas, nos cocos, nos desafios, nos pregões, nos abôios, nos lundús e até nos fandangos, a gente colhe formas de metro musical livre e processos silabicos e fantasistas de recitativo, que são normais por aí tudo no país. Isso os artistas carecem observar mais

Mário de Andrade, 1963¹.

No festejo Kalunga, os procedimentos artísticos e extracotidianos congregam gestos, falas, músicas e danças, que marcam ritmadamente a história de um povo: *performances* poéticas irrompem de um conjunto de pessoas, dentro de uma duração, para serem assistidas por outras pessoas (GOFFMAN, 1985). Este trabalho divide-se em duas partes: a primeira percorre, por meio do discurso, um caminho etnográfico do festejo e define percursos teóricos para as relações entre literatura e cultura, entre poéticas orais e etnografia.

Na Romaria do Divino Espírito Santo, na Comunidade Quilombola, a questão historicamente racial está presente nos mais diversos meandros: a dificuldade de acesso – resquício topográfico de fuga, a população negra – genealogia de escravos fugidos, a presentificação dos passos de indivíduos que buscaram a liberdade – embora essa liberdade, ainda hoje, seja traduzida por uma condição social em processo de redefinição contínua.

Esta pesquisa etnográfica e de crítica literária recolhe elementos de uma poética oral que é conjugada com dramas sociais e metáforas liminares. A partir do sistema de imagens da festa popular, como Bakhtin (2002) o entende, fim e recomeço dialogam no ritual coletivo da alegria. A romaria, no ritual religioso da festa quilombola Kalunga, funciona como pausa e renovação. O estudo de suas

¹ Grafia e Normas da Língua Portuguesa respeitando as regras de 1928, data da publicação deste texto, intitulado: “Lundu do Escravo”. Estilo reproduzido na edição de 1963.

manifestações orais permite mapear costumes e marcas identitárias nos mais diversos âmbitos: a) o histórico, em que a junção das religiões africanas e católica presentificam o passado; b) o simbólico, que, na pausa brincante, permite a junção do cenário, dos atores, das regras e das ações espontâneas; c) o cronístico: metalinguagem inerente aos cantos e resposta à presença do observador “estrangeiro”; d) o político: os mais velhos, as lideranças e interessados, encontram nesse espaço a possibilidade de traçarem planos de ação e de analisarem o que vem sendo feito em prol da comunidade diretamente (pelos membros políticos) e indiretamente pelas políticas públicas; e) cultural: a romaria como união e (maior) reunião do grupo.

Nesse caso, seguindo os passos de Câmara Cascudo e Tinhorão, Victor Turner e Paul Zumthor, a peregrinação, o festejo e as poéticas orais podem ser entendidas como fenômenos liminares que congregam aspectos sociais e espaciais. De modo geral, infere-se que na visão dos “povos da rua” (não-Kalunga) a diferença está ressaltada. No festejo, porém, uma sensação de igualdade aflora na Comunidade. Fazer esta peregrinação em busca do poético no momento em que ele é enunciado permite estudar um discurso ligado ao seu contexto de produção vocalizado no instante da enunciação. Com suas limitações, esta pesquisa é etnográfica e interpretativa (no sentido teórico-literário) e deseja levar a voz dos negros para os povos de fora e fazer dos seus versos uma representação autoconsciente de um povo que luta há séculos pelo direito à voz.

O desafio é retirar a poesia oral do seu ambiente natural e colocá-la no papel impresso – onde o corpo e a voz estão ausentes. Uma vez que o gênero ensaístico exige certa consistência, entende-se que os *Verso*² e as *performances* documentam artisticamente importantes visões e pode-se afirmar que as manifestações orais Kalunga: [...] “marcam identidades, dobram e refazem o tempo, adornam e reformam o corpo, contam histórias e permitem pessoas desempenharem comportamentos que são ‘duplamente representados’” (TEIXEIRA, 2007).

Enquanto tudo se configura na brincadeira e no reencontro, “uma espécie de ingênuo e poderoso maravilhamento por algum tempo” é partilhado: uma alegria por estar “ali”, vivendo “aquilo” entre todos (BRANDÃO, 2004, p. 29). Os Festejos, parte importante dessa sociedade, funcionam como elo para as demais práticas culturais. A Romaria, por sua vez, é plena de fraternidade e de uma vitalidade renovada de elementos que necessariamente se mantém tradicionais para permanecerem.

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

Esse trabalho está ligado a uma pesquisa que analisa o processo de organização social, a relação entre literatura e *performance* quilombola e a relação cíclica da Comunidade Kalunga com a terra. Priorizando incursões participativas e de observação, ligados ao TRANSE³, que estuda “Performance e Identidade – O Estado das Artes Populares no Planalto Central”, utilizamos fontes orais, recursos audiovisuais, documentais etc., para analisarmos a construção identitária e a representação performática em um espaço particular.

Nesse momento, discutiremos a presença dos elementos culturais nos “cantados” afro-brasileiros do cerrado, especificamente na “disputa” estimulada pelo hasteamento da Bandeira do Divino Espírito Santo. Veremos a relação com o simbólico no andamento das ações e como os membros do grupo performam temas cotidianos no “confronto”. Trata-se de analisar uma poesia oral contemporânea, cujas origens remontam ao Século XVIII no Brasil e parte de uma perspectiva que exige que o intérprete saia de si mesmo e conheça “aquela coisa através da observação participativa (TURNER, 2008, p. 172). Este estudo considera as representações coletivas e os fatos sociais sempre ligados às ideias, expressões materiais e os valores associados às manifestações possíveis nas peregrinações. No sentido mais amplo do conceito de etno-crítica-literária pode-se dizer que há uma peregrinação religiosa e uma peregrinação do pesquisador de literatura que vai ao encontro de um “saber-fazer e de um saber-dizer” (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

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

Entre as práticas culturais, além do cultivo constante da terra, destacam-se as Festas do Vão de Almas e do Vão do *Muleque*. Grandes pausas, quando a seca atinge a região e os últimos grãos são colhi-

³ Desde 1995, o Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance/TRANSE (UnB) desenvolve pesquisas no campo da performance e suas interfaces com diferentes campos do conhecimento, nas ciências sociais e nas artes. Na Pesquisa, com auxílio do CNPq, efetivado no Laboratório entre os anos 2008/2010 Estudamos as transformações decorridas em quase dez anos de contato direto com “os povos da rua” (expressão utilizada para designar aqueles que não pertencem à Comunidade). Nosso marco inicial para análise é a Festa do Divino celebrada em 1999, cujo Projeto aproximou um conjunto de alunos da UFG e UnB para trabalhos interdisciplinares e interculturais.

dos. A primeira comemoração, em agosto, é dedicada ao Império⁴ do Divino Espírito Santo e à Nossa Senhora d'Abadia; a segunda, em setembro, ao Império: São Gonçalo do Amarante, Nossa Senhora do Livramento e a São Sebastião. Essas atividades festivas religiosas são circulares, demarcam a passagem do tempo, respectivas colheitas e uma oportunidade para as pessoas da comunidade congregarem a fé, a alegria, discutirem política e “matarem a saudade”. Durante vários dias, enquanto comungam os preceitos católicos e discutem o futuro, os cantos e os rituais avivam o novo ciclo. Como toda festa popular, elas são “demoradas e marcadas por uma contínua e deliciosa comilança” (BRANDÃO, 2004, p. 27), proclamando a abundância e a perspectiva de um tempo melhor.

Uma incessante corrente de novenas, ladainhas, bebidas e fogueiras evocam o poder dos mais velhos, legitimam famílias, abrem espaço para os mais novos. No cerimonial, reproduz-se simbolicamente a sacralização do Imperador, que se processa num ritual legitimador de linhagens. As questões ligadas ao passado africano atualizam-se e transparecem de forma sincrética e velada. Durante dias, os instrumentos de trabalho e suas batidas no chão seco do solo goiano cedem lugar aos tambores e cordas que contam as histórias de luta desse povo, marcadas pela ânsia de liberdade, saudade genealógica de onde seus antepassados foram arrancados (África), e uma constante sensação de incerteza diante do futuro no que diz respeito às ações e *entradas* dos povos da rua na Comunidade. Nas tradições musicais africanas, nos sapateados e nas rodas, a identidade se redefine. Nas danças, a linguagem corporal apresenta formas simbólicas de longos processos sociais e culturais. A Sussa⁵, a Jiquitaia, a Curraleira e a Catira têm características comuns, tais como: o pisado, a caixa, as palmas, o movimento giratório, o gingado e confronto de corpos. Essas variações corporais e musicais estão plenas de elementos culturais de seus ancestrais. Eles transparecem nos gestos cotidianos mais usuais, quase imperceptíveis, mas presentes. As práticas artísticas, articulando matrizes africanas trazidas pelos antepassados, reavivadas pelas *performances* dos descendentes, fazem enxergar o invisível na apresentação artística. As práticas do grupo irrompem como corporificação da cor e da forma.

Além da fé, essas reuniões para a reza, são motivo para uma aproximação e servem de mote para o reencontro festivo. Uma vez que os vãos são distantes entre eles, e que há muitas famílias, ou grupos, espalhados por todo o Território, essa época é vivida como um elo simbólico que reafirma a união.

⁴ A esquemática da festa no Brasil é a mesma de há séculos em Portugal com a instalação do Império – casa que relembra o palácio de onde a Rainha Santa Isabel saiu em procissão levando sua real coroa, encimada por uma pombinha, a fim de oferecê-la ao Divino (BRANDÃO, 1973).

⁵ Há uma variação linguística para o termo: Sussa, Sússia, Sussa. Admite-se que tenham advindo do termo português Súcia, regressão da palavra *suciedade* (de caráter burlesco). Como regionalismo, pode ser compreendido como pagode, reunião familiar, festa familiar.

A própria dificuldade para chegar ao local congrega o sentimento de romaria, facilmente perceptível, nos diálogos durante o trajeto, demarcado por serras e “pula-pulas” (passagens em que é necessário ficar subindo, descendo e pulando), nas travessias de rios, a pé ou em barcos, e ainda, a sujeição às mudanças na vegetação que (podem provocar a momentânea perda do grupo). O sacrifício está presente na peregrinação e articula um sentimento de voluntariedade, mas não exclui uma certa obrigatoriedade estrutural, conforme mostra Victor Turner (2008) na análise de diversas viagens sagradas em diferentes lugares do mundo. Parafraseando Brandão (2004) sobre os festejos populares do Estado de Goiás, diríamos que nessa comunidade, o mesmo devaneio de amor ocorre nessa “festa sem fim”. A dificuldade da chegada, a alegoria das danças, as efusões dos cantos e dos versos infundáveis leva todos a se unirem em uma infundável beleza e uma ânsia de “eterno retorno” das linguagens e apresentações ancestrais.

A história da festa do Divino começou em Portugal, inspirada pela Rainha Santa Isabel (1271-1336) e ainda hoje é celebrada com fervor na antiga Península Ibérica. Além do pacto com o Sagrado, os banquetes, virtualhas, doces, pães e vinho (no caso do Brasil, acrescenta-se na receita, a cachaça) celebrando a abundância e a alegria. Em suma, o caráter dionisíaco dos cultos pagãos convive com o Espírito Consolador do Divino Espírito Santo. Há uma forte herança romana das *janeiras* e trocas simbólicas da cultura camponesa com a eclesiástica em que diversas atitudes folclóricas são incorporadas livremente à liturgia. Theófilo Braga (1986) considera essa festa uma transformação de velhos cultos politeístas e liga seu desenvolvimento em Portugal a cerimônias religiosas contra a peste. Jaime Lopes Dias (1955), por sua vez, considera que o culto ao Divino Espírito Santo adveio da Alemanha, por meio da França, e que teria chegado à Península, tendo como principais características, a convocação do Imperador, a distribuição de esmolas e a consagração de Santos.

Nesse sentido histórico, nossa contribuição limita-se a uma das formas vivas existentes da Festa no Brasil. Mais especificamente no Cerrado, onde assistimos e participamos dos Festejos, desde agosto de 1999. Nossa pesquisa, em um plano específico (2007/2009) pretende verificar as mudanças e diferenças nos rituais Kalunga e a possível reinvenção dessa tradição quase dez anos depois.

A base esquemática no Brasil e dos Kalunga é similar a que ocorre há séculos em Portugal. Desde a instalação do Império, a Folia, o peditério de casa em casa, as novenas que antecedem o grande encontro, as comezainas, virtualhas e a participação coletiva em todas as atividades – montagem dos ranchos, festejo, chegadas e partidas. No caso da festa de negros, o Imperador ganha novas dimensões simbólicas na América Latina. Uma vez que o negro foi trazido para ser subalterno, sendo obrigado a deixar suas hierarquias e histórias de lado, na coroação aparente (para o colonizador) instaurava-se a memória dos “impérios” africanos. Por um instante, a memória da organização social e política era/é

recordada no ritual. Uma fusão subversiva comunga a conversão (obrigatória) ao cristianismo, mas ritualizava formas progressas de outro Continente e outras religiões.

Além disso, a carnavalização está presente como crítica à escravidão. Na coroação, uma consciência imiscuível de individualidade permite que os atores da ação façam suas reflexões e se afirmem culturalmente. A aparente inversão de papéis se dá aos olhos do colonizador, mas para o escravo essa representação metafórica afirma uma identidade e conclama uma reintegração de negro à sociedade. Na manifestação festiva irrompe a manifestação étnica que se revela pela ritualização e os *dois pólos do devir* comungam “sua unidade contraditória” (BAKHTIN, 2002, p. 176). No sistema da festa popular, um conjunto de símbolos das relações dos homens com o sagrado, uma vez esteticizadas, gera um processo em que os participantes internalizam valores, e um sentimento de *communitas* igualitário aproxima as pessoas, representando “um desejo de comunhão total” (TURNER, 2008, p. 255).

A Romaria do Divino dos Kalunga localiza-se às margens do rio das Almas. Próximo ao Rio Paranã, entre “fraldas” de morros e vaus, ocupados pelos descendentes africanos das minas de um mapa que englobaria as divisas entre os Estados de Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia. Para se chegar até o local é preciso subir serras (seis a sete horas de caminhada). Também é possível chegar de barco, mas o período de seca limita os percursos. O território é entrecortado por muitos rios, o solo cascalhado, o sol e a poeira intensos, traços típicos da seca e topografia do cerrado que dificultam ainda mais a chegada ao local e ampliam a força e os “objetivos sagrados e seculares das peregrinações em relação com suas festas de Santo” (TURNER, 2008, p. 178). Por isso, a Romaria realizada em Agosto recebe a visitação de dezenas de pessoas. Segundo eles, essa festa é a que mais concentra membros da comunidade. O espaço sagrado e a devoção aos Santos os levam ao esforço do deslocamento. Algumas famílias gastam quase dois dias para chegar, principalmente aquelas advindas da comunidade ligada ao Município de Monte Alegre, mais próximos da divisa do Estado e/ou aqueles que optam pelo trajeto feito com burro, advindos de Cavalcanti.

A Festa do Vão de Almas reúne inúmeras pessoas e demarca o encerramento de um longo ciclo de colheitas iniciado em junho, quando acontecem reuniões mais resguardadas com a presença menor de pessoas. De forma consciente, os festejos de agosto e setembro promovem, tradicionalmente, o encontro com “os povo de fora”: religiosos, políticos, comerciantes etc. das cidades vizinhas e até de outros Quilombos (hoje pertencentes ao Estado do Tocantins). E, desde a década de 1970, a presença de fotógrafos, redes de TV, antropólogos, etnólogos etc. compõe esse carnaval da fé.

O Império que se estabelece é o do Divino Espírito Santo e louva a Nossa Senhora d’Abadia. É o instante de afirmação da identidade kalungueira. O Império propicia a prática coletiva da religiosidade, ao mesmo tempo em que estabelece a convivência social necessária à reprodução cultural

e permanência do grupo. O espaço sagrado e simbólico constitui-se de um terreiro, que abriga a Cerimônia maior e vários rituais: novenas, levantamento do mastro, a fogueira, a execução da Sussa, as rezas dentro da capela, a Missa rezada (por Padre da cidade) à porta da Capela (por não comportar as pessoas), as cantorias, os *Verso*. A Festa recebe o nome de Romaria ou Império do Divino, ou Festejo do Vão de Almas. Nos primeiros dias, ela concentra-se no Divino, nos terços rezados nas casas, na construção efetiva dos ranchos e na chegada contínua de pessoas. Depois, praticamente com toda a aglomeração definida, louvam Nossa Senhora d'Abadia, coroam o Imperador, fazem os rituais do Império em torno da Capela. Nesses últimos três dias, os rituais intensificam-se, a alegria é redobrada, as famílias estão completas e as atividades duram ininterruptamente – enquanto uns se deitam, outros se levantam...

Essa força ancestral, a devoção e a alegria mantêm o estado de satisfação constante. Contentamento e júbilo em torno de acontecimentos felizes estimulam os fiéis e os brincantes a enfrentarem a noite cantando, dançando, comendo e bebendo. Os meios metafóricos erigem estruturas de ideias, sintetizadas em símbolos, e uma estrutura de posições sociais, expressa simbolicamente, ordena as forças estruturais e antiestruturais do grupo.

As rezas das novenas são solenes. São entoadas pelo rezeiro e cantadas em latim pelo coro de mulheres mais velhas. Há na comunidade, solenidades presididas pelo rezeiro, considerado mais importante que o padre que vem da cidade, devido à sua autoridade – com relação às festas e por ser um ancião. O padre da cidade oficia missas do lado de dentro e fora da igreja engendrando em seu discurso muito do interesse político da região. Tal como acontece em inúmeros momentos, a novena de cada noite finaliza-se com um longo canto, que envolve todos os presentes. Veja-se este exemplo do Hino do Divino (entoadado em 1999):

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

Um momento de mais beleza e emocionante é aquele que antecede a colocação do mastro. A fogueira alimentada, a reza terminada e foguetes contínuos. Com velas nas mãos, todos cantam e circulam três vezes ao redor da capela. A procissão chama atenção pelo terço, o latim macarrônico, benditos e outros cânticos oferecendo graças e evocando os pecados.

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

Imperadô, Imperadô
 Onti eu fui, hoje num sô
 “Imperadô, Imperadô
 Ont’eu fui, hoje e’num sô

E viva o capitão do masto
 E viva o juiz de fé
 E viva todos
 que’stá na função

As mulheres ensaiam uma roda de Sussa, os foliões tocam animadamente suas caixas e pandeiros e os desafiantes começam a entoar suas falas soltas. O giro das mulheres acelera e o movimento sério e religioso dá lugar ao movimento dos corpos. Depois da brincadeira, sem deixarem o mastro, alguns foliões, dentre os mais engajados durante a festa, entoam alguns desafios. Na festa de 2008, as ocorrências do desafio eram minguadas e não ocorreram especificamente. Em 1999, por sua vez, Seu Prego e Seu Salustiano, com a “guela” molhada de cachaça e vinho doce, ensaiam uma possível “disputa”, uma espécie de repente que congrega a seriedade da tradição do catolicismo ortodoxo e a alegria do catolicismo popular e suas variantes na aproximação com a cultura africana.

Peter Burke (1989, p. 136-7), ao tratar de herança cultural e criatividade, demonstra que a prática de “desafiar”, pelo poeta popular (“portador individual da tradição”), é remota e pertence aos mais diversificados povos. Ele salienta a importante seleção coletiva daquilo que eles inventam: “se o indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório da tradição” (BURKE, 1989, p. 138).

No capítulo “Formas tradicionais”, ele mostra que a cultura popular na modernidade manteve tipos básicos de danças e formas de cantar específicas, com regras e preceitos bem definidos (em toda a Europa). Para a dança, define padrões: lentas ou rápidas, com saltos ou voltas, para grupos, casais ou individuais; e as temáticas, ligadas ao amor, à guerra etc. Para as canções populares, ele aponta “uma luxuriante variedade de formas locais, com sua métrica, rima e nome próprio (Idem, p.

142) e uma recorrência de gêneros e combinações de função, humor e imaginação. Desdobrando sua análise, podemos dizer que as canções são satíricas, de despedida, de amor, moralistas, melancólicas, celebrantes, narrativas etc. E, em muitos casos, existe uma tendência a conjugar, na mesma canção, mais de uma visão.

Como afirma Tinhorão, o desafio foi praticado pelos gregos e teve seu ápice com os trovadores medievais. Dessa tradição advêm as contendas sertanejas que tiveram os ciclos do gado, o cangaço e as paisagens como inspiradoras dos “aedos de chapéu de couro” (TINHORÃO, 2008, p. 214).

No caso específico do canto ao pé do mastro, a “disputa” congrega várias partes: uma satírica em que um desafia e desqualifica o outro; outra de louvor; outra de autoelogios; trocas encomiásticas; colocações metalinguísticas, narrativas do festejo, menções à romaria e, por fim, a despedida (o desfecho) que transforma os temas e as variantes semânticas em motivos de alegria, amizade, fé e tradição.

Sob a música da folia e a roda imensa, em um dos momentos de mais êxtase religioso, o levante do mastro, alguns homens se desafiam para a “disputa”. Aos poucos, a dupla se define e começa o embate a partir de motes metalinguísticos sobre o desafio. De certa forma, lembram os repentistas e emboadores de diversas regiões do Nordeste brasileiro que trabalham um processo de improvisação entre dois cantadores. Um zomba do outro e mudam naturalmente de temas, (quase) sempre partindo da fala do companheiro.

Acompanhados a princípio por um folião que canta o “refrão” (o segundo verso) e dos músicos com suas caixas, pandeiros e triângulo, a disputa segue-se acirradíssima. À medida que continuam, os acompanhantes oscilam, desistem, voltam, aplaudem, gargalham. Esse coro de pessoas em volta, ora se diverte, ora zomba em conjunto. Ocorre uma espécie de disputa coletiva, corporal e gestual, em que as pessoas se posicionam à roda dos duelistas visando incentivá-los ou desanimá-los – o público assiste e participa da composição: “a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo” (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

O processo de versificação baseia-se na rima e na prosódia fiel às “nuanças da entonação e nalação sertaneja” (TINHORÃO, 2008, p. 14). Os cantadores e os ouvintes Kalunga denominam a composição e a disputa toda como *Verso*. Na transcrição abaixo, será visto que há uma separação em quadras, pautadas em rimas finais, com variações que dependem exclusivamente dos tons de fala e improvisação – conforme Mário de Andrade (1963) atestou na década de 1920, ao estudar o Lundu do Escravo. Isso também sopesa na disputa: além dos temas e embates, uma gaguejada, ou um “verso quebrado”, também é mote risível na próxima fala.

A disputa consiste na alternância entre os dois cantadores, como se cada um desse um “golpe” em uma briga, somente depois de receber a “batida” do oponente. O clima é divertido e tenso. As mulheres insistem muito para que eles “deixem essa prosa”! Elas aproximam-se de um, dos dois, chegam a dar puxões em seus braços e, uma vez frustradas, afastam-se: esposas, filhas e parentes próximas compõem mais um elemento da *performance*. Mário de Andrade no texto etno-analítico “Lundu do Escravo” mostra composições semelhantes aos versos encontrados na Comunidade Kalunga e aponta para a “liberdade rítmica” (1963, p. 79) das estrofes cantadas.

Mas, uma vez iniciado o “confronto”, tem-se a impressão de que ficarão a noite toda disputando. Cada qual canta primeiramente um verso (uma linha), depois o repete e, em seguida desfecha a ideia central. Importa ressaltar que essa quadra é formada por quatro frases, seguidas sempre de mais uma, que funciona de forma onomatopeica e confirma o caráter cômico da disputa: “rá rá rá rái”; isso é cantado de forma alongada (e funciona também como mais um tempo para o oponente pensar). A primeira parte define o tom da cantoria e o “arremate” pode ser provocador, encomiástico, em louvor etc. Normalmente, essa segunda parte (duas últimas frases) funciona como motejo na “resposta” do desafiado.

Fato interessante é a inserção de elementos da própria festa, da vida deles, do pacto entre os desafiados, a herança cultural e a considerável diferença de idade entre os “Cumpadi”. Seu Prego é o mais velho e o mais animado, Salu representa os jovens e uma nova geração de versificadores. Nesse embate de gerações, temos a presentificação (o que chamamos de cronística) de um problema na comunidade: os mais conservadores, contra benfeitorias na comunidade, o que acarretaria uma presença maior de pessoas no povoado; e os mais jovens, ávidos por mudanças, pela novidade do contato com as “pessoa da rua”. Nesse elemento cultural, extremamente performático, características desse povo, da festa e do ideário da época do festejo irrompem. A história, pautada pela religiosidade, pela presença de “forasteiros” e a própria prática de cantar ao pé do mastro, articula dramas e metáforas que conjugam, na mesma linguagem, história, símbolos e relatos.

Se temos uma fórmula que estrutura os *Verso*, é a improvisação. Ela possibilita uma multiplicidade de variantes, mas exige do “portador da tradição” um vocabulário amplo, e que ele seja um “iniciado” nessa arte. Enfim, as imagens da festa popular iluminam as composições, a realidade é transformada em poesia, mas há regras bem definidas para a composição.

Passemos à análise do duelo dos Kalunga. Ele consiste na alternância entre dois cantadores, como se cada um desse um “golpe” depois de recebê-lo. O clima é divertido e tenso. As mulheres insistem muito para que eles “deixem essa prosa”! Elas aproximam-se de um dos dois participantes, chegam a dar puxões em seus braços e, uma vez frustradas, afastam-se compondo mais um dos elementos da *performance*.

Cada qual canta primeiramente uma linha, depois a repete. Em seguida, desfecha a primeira quadra e a ideia central que convida a resposta. Além disso, uma linha extra funciona de forma onomatopeica como uma gargalhada e reforça o caráter cômico da disputa: “rá rá rá rá rái”. Isso é cantado de forma alongada e nasalizada (funciona também como mais um tempo para o oponente pensar). A primeira parte define o tom da cantoria e o “arremate” é utilizado como provocação, elogio, louvor etc. Normalmente, as duas últimas frases funcionam como motejo para a “resposta”. A criação é sempre livre e cada frase é composta por cinco, seis, sete ou dez sílabas. O tom do canto, na verdade, define a metrificação.

Fato interessante é a inserção de práticas da festa, da vida, do pacto entre os desafiantes e a diferença de idade dos “Cumpadi”. Seu Prego é o mais velho e o mais animado, Salu representa os jovens e uma nova geração de versificadores.

Vejam alguns detalhes. Na abertura, Prego desafia Salu. Tudo meio confuso ainda e com muitos homens falando e cantando:

Aivorada siguino procura quem é o cabeceira
 Aivorada siguino procura quem é o cabeceira
 Quem informô foi o Prego oi minino
 Quiêssa rosa é derradeira

Ô camunzão (?) meu pensamento virô
 Ô camunzão (?) meu pensamento virô
 Anda ligero meu fi
 Pois quero vê seu valô

Os desafios são jogados em cruzamentos indefinidos. Os portadores da técnica e das estratégias poéticas são muitos. Há um respeito mútuo entre os foliões e uma expectativa quanto à entabulação da disputa. Ao longo de toda a festa, os foliões de outros vãos e até de outras localidades (Minas Gerais, por exemplo) esperam a formação da dupla – percebeu-se que os moradores do Vão de Almas detinham certa vantagem no momento de formação da contenda. Os foliões emendam versos soltos. Passados alguns minutos de pausas, caixas batendo e parando, uma espera e silêncio de tensão, são quebrados. Prego faz o desafio, os outros respondem até que a devolução do desafio é feito por Salustiano. Depois que embalam, todos se colocam a acompanhar e torcer:

Prego: [2 versos confusos
vozes, batidas de caixa]
[...] Nossa Senhora das Neves
O Salu é que conta o que é que tem
Rá rá rá ráii
[Pausa; desafios cruzados...]
Salu: Falô ni Prego que a guela dele parô
Falô ni Prego que a guela dele parô
Cê sabia que num dava conta ô Prego
Pra quê que você cumeçô
Rá rá rá ráii⁶

Com o escárnio desde o princípio e o acirramento do confronto, a relação de respeito é mantida. Salu, por ser mais novo, faz a troça, mas não esquece a hierarquia. Na verdade, o embate oscila entre a piada, o elogio e o autoelogio; temas de devoção e de admiração mútua por cantarem naquele momento da festa são correntes. Como destaca Tinhorão, a descrição, a autolouvação e os motivos da festa são constantes:

Salu
Quand'ucê já canta minha voz já chega t'álgria
Quand'u sinhoru canta minha voz já chega t'álgria
Pruquê nós canta direito meu cumpado
Nóis dois é fulião di guia

Há uma passagem em que Salu coloca Prego como seu “mestre fulião”, enfatizando que só está em condições de desafiá-lo porque aprendeu essa arte com ele. Mas isso também lhe permite que, nesse momento, ele o “ensine”:

Salu:
Coisa boa qu'eu acho é a'legri'qui'stá
Coisa boa qu'eu acho é a'legria qui'stá

⁶ Esse recurso poético será suprimido das transcrições, somente por economia de espaço.

U véis qui'u sinhô mi'nsinô meu cumpadi
Agora eu vô ti insiná

Prego:

Coisa boa é capela de oração
Ê coisa boa é capela de oração
S'ieu num insiná meus véis meu fi
Ieu num sô fulião

Há outros motivos correntes, como as descrições do ambiente, da condição deles na festa, dos Santos e rituais (v. aleatórios): “A bandeira levantô foi visitá u Noé/; Imperadô do mundo todo mundo vai sê/; Responda no masto é capela de oração/; U masto levantô foi na porta da Igreja/; Que presença bunita meu cumpadi/Veja qui grande beleza; Tô cantando com muitia hora meu cumpadi/Num tem pinga pá mim bebê. Outras imagens constantes são práticas sertanejas, tais como a tropelia com o gado, as andanças pelos vãos e a navegação em canoas. Metáforas do próprio ato de seu Prego cantar: “Sua voz el' num só num volta na corredera”; “Batedô já tá feito qui a puêra aqui já desceu”; “Cumpadi minha canoa mai meu pensamento te deu hora”. Por outro lado, na fala de Salu, surgem termos técnicos do cantorio e que apontam para o rebuscamento da composição: “Procura os argumento meu cumpado”; “O senhoro joga um véis i u senhoro presta a razão”; “Eu canteno é prazerada”; “Mas eu canto impragerado [emprazerado] meu cumpadi”.

Outro tema recorrente é a incitação à desistência do adversário. Se um deles desistisse, ficaria desmoralizado diante da audição. Vejamos como a caçoadá afirma a continuidade na interpretação de uma passagem da contenda:

Prego:

Ê meu cumpadi minha perna pra mim já quebrô
Ê meu cumpadi minha perna pra mim já quebrô
Mi insina logo ô cumpade
Onde quẽ seu batedô

Salu:

Batedô tá feito qui a puêra aqui já desceu
Batedô já tá feito qui a puêra aqui já desceu

Procura seu parvorada meu cumpado
daonde qui já responde seu

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

A resposta de Salu, muito inteligente, inverte o sentido. Nesse caso, batedor não é para onde se vai; mas exatamente o local da disputa, para onde ele já foi e ficará. A imagem da poeira assentada reforça sua permanência e o longo tempo de estadia na festa. A palavra “alvorada” causa impacto, além de ser um termo festivo, afirma que é hora do outro ir embora porque ela estaria chamando: personificados, batedor e alvorada, mandam ironicamente “Prego” ir embora “duas vezes” na mesma estrofe.

Na organização das quadras, note-se que os versos finais de Seu Prego, geralmente, quando transcritos, são mais curtos. Isso advém da sua prosódia, de uma tendência a alongamentos de vogais no centro de cada linha. No terceiro verso, há duplicações de vogais para provocar maior duração. Essa pronúncia mais demorada de um som ou de uma sílaba tem finalidades enfáticas quanto ao tom da quadra. O riso, a empáfia ou o respeito são compostos de forma estilística e deixam transparecer traços dialetais da variante caipira da Língua Portuguesa. Isso também permite um tempo maior para escolher as palavras e pensar o caminho a seguir.

Enquanto eles continuam e os acompanhantes (que cantavam a segunda linha) desistiram há muito tempo, somente as mulheres insistem de forma mais veemente e conclamam a roda para a dança. Com isso, a cantoria começa a declinar e eles começam uma espécie de “negociação” para finalizar a disputa sem que nenhum saia derrotado:

Prego:
Ancê quem pede iõ nunca mais pidi
Êi mais nem pede iêu nunca mais pidi

Anda ligero meu cumpadi
Vamo imbora daqui

Salu:

Eu chamei u sinhoru u sinhoru quem convide primero
Eu chamei u sinhoru u sinhoru quem convida primero
Num sei quem é u capitão meu cumpadi
O sinhoru quem pense tráí'dele
Prego: Cumpadi minha canoa mai meu pensamento deu hora
Cumpadi minha canoa mai meu pensamento te deu hora
Pega cum Deus meu cumpadi
Agora eu vô mi'mbora

Salu:

Nóis pára agora nós tira o primeiru véis
Nóis pára agora nós tira o primeiru véis
Mas eu canto impragerado meu cumpadi
Pra mim cantá nesta féis (ta)

Logo depois, os tocadores entram com suas caixas e as mulheres começam a dançar a sussa. O sagrado, ainda presente nos versos, dá lugar à alegria da dança e à ligação com a cultura afro. Mesclada de instrumentos sertanejos, como os pandeiros de couro, o triângulo e, em alguns momentos, a palma das mãos, as mulheres descalças, com suas saias rodadas, continuam a festa.

A alegria da festa continua nos movimentos sensuais das mulheres, sorrindo continuamente e se movimentando como se estivessem em um terreiro de “candomblé” (honrando seus orixás). Essa dança, que tem um papel primordial na construção da identidade quilombola, nesse momento decreta definitivamente a ruptura com a parte sagrada do festejo. Depois dos versos, que funcionam como fronteira entre o sagrado e o profano, a dança encaminha a alegria – sem ligar para o ritual sério, ou a tensão de uma contenda verbal. Pensando com Victor Turner (2008), pode-se afirmar que as práticas religiosas, profundamente ligadas às partes do festejo, revelam a dinâmica social da comunidade quilombola. O ritualismo presente na duração cíclica do tempo deixa transparecer as constantes que se repetem e que articulam e apresentam as *performances* e celebrações.

O movimento, agregado ao próprio nome da dança, significando festejo e pagode, é acompanhado pela música de mesmo nome. Outros *Verso* são cantados e serão compartilhados em outros momentos. No giro dos corpos em transe, no canto das vozes incansáveis, no infinito sereno da madrugada, a imagem do Divino no alto de seu mastro observa a alegria da festa. Uma festa contínua que nunca quer chegar ao seu fim...

Referências bibliográficas

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

AMORIM, Lara. *A festa do Divino espírito santo no Brasil contemporâneo: uma etnografia de um Rito Popular em Goiás*. 170 p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

ANDRADE, Mário de. Lundu do Escravo. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia; INL; Fundação Nacional Pró-memória, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Folclore nacional: festas, bailados, mitos, lendas*. São Paulo: Melhoramentos, 1964. v. 1.

BAIOCCHI, Mari de Nasaré. *Kalunga: povo da terra*. Brasília: Ministério da Justiça; Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume; Hucitec, 2002.

BRAGA, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986 [1885]. v. II.

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

BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-45.

_____. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

DIAS, Jaime Lopes. *Etnografia da Beira: contos, lendas, costumes, tradições, crenças e superstições*. Lisboa: Livraria Férrin, 1955. v. III.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GUSMÃO, Rita (orgs.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora UnB, 2000.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Sons de negro do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 22 de setembro de 2010

Aprovado em 15 de outubro de 2010

