



VARIAÇÕES INTERÉTNICAS

etnicidade, conflito e transformações

Organizadores

Stephen Grant Baines
Cristhian Teófilo da Silva
David Ivan Rezende Fleischer
Rodrigo Paranhos Faleiro

Brasília, 2012

EDIÇÃO

Universidade de Brasília – UnB
Instituto Internacional de Educação do Brasil – IEB
Centro de Pesquisa e Pós-Graduação Sobre as Américas – CEPAC
Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos
Naturais Renováveis – Ibama

Produção Editorial

Centro Nacional de Informação Ambiental – Cnia

SCEN - Trecho 2 - Bloco C - Edifício-Sede do Ibama

CEP 70818-900, Brasília, DF - Brasil

Telefones: (61) 3316-1225/3316-1294

Fax: (61) 3307-1987

<http://www.ibama.gov.br>

e-mail: editora@ibama.gov.br

Equipe Técnica

Capa e diagramação

Paulo Luna

Normalização bibliográfica

Helionídia C. Oliveira

Revisão

Maria José Teixeira

Enrique Calaf

Vitória Adail Brito

Catálogo na Fonte

Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis

V299 *Variações interétnicas: etnicidade, conflitos e transformações* – Stephen Grant Baines...[et al.]. Organizadores. – Brasília: Ibama; UnB/Ceppac; IEB, 2012.

560 p. : il, color. ; 21 cm

ISBN 978-85-7300-362-8

1. Etnia. 2. Índio. 3. Recursos naturais. 4. Desenvolvimento sustentável. I. Baines, Stephen Grant. II. Silva, Cristhian Teófilo da. III. Fleischer, David Ivan. IV. Faleiro, Rodrigo Paranhos. V. Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis. VII. Cnia. VIII. IEB. IX. UnB. X. Título.

CDU(2.ed.)502.175(047)



Atribuição-Uso não-comercial-Compartilhamento pela mesma licença
CC BY-NC-SA

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Sumário

Apresentação 11

Introdução 13

Primeira variação: identidade, movimento e territorialização

Capítulo 1 Contatos interétnicos em regiões de fronteiras:
a visão dos Ticuna e dos Galibi do Oiapoque. 19
Claudia López Garcés

Capítulo 2 Memória, identidade e território dos Arara:
uma análise a partir do contexto de identificação da Terra
Indígena Arara do Igarapé Humaitá/AC, Brasil. 43
Cloude de Souza Correia

Capítulo 3 Os Laklãñõ na região do Alto Vale do Itajaí, estado de Santa
Catarina, Brasil. 59
Alexandro Machado Namem

Capítulo 4 Wyty-Catê: cultura e política de um movimento
Pan-Timbira. 97
Jaime Garcia Siqueira

Capítulo 5 Uma aventura entre a cruz e a espada que mudou a história:
20 anos de luta indígena no Rio Negro. 129
Gersem José Santos Luciano

Segunda variação: desenvolvimento e meio ambiente

Capítulo 6 A natureza dos povos indígenas e os povos indígenas e a
natureza: novos paradigmas, desenvolvimento sustentável e a
politização do bom selvagem. 165
Thiago Ávila (in memoriam)

Capítulo 7	Trocando vitalidade: um exemplo de manejo ecológico no noroeste amazônico. 177 <i>Luis Cayón</i>
Capítulo 8	Ecoturismo e conservação no litoral norte da Bahia: um olhar sobre a interação entre cientistas conservacionistas e a comunidade costeira. 205 <i>David Ivan Fleischer</i>
Capítulo 9	Os Tremembé do litoral nordestino e um empreendimento turístico internacional. 229 <i>Isis Maria Cunha Lustosa e Stephen G. Baines</i>
Capítulo 10	São Thomé das Letras e São Jorge: gênese, conflito e identidade na constituição dos atrativos para um mercado turístico. 247 <i>David Ivan Fleischer e Rodrigo Paranbos Faleiro</i>
Capítulo 11	Dois conceitos articuladores no contexto indigenista de Roraima: projeto e desenvolvimento.283 <i>Maxim Repetto</i>
Terceira variação: conflitos, direitos e Estado	
Capítulo 12	Náwa, índios ou ribeirinhos? Quando os órgãos públicos entram em conflito. 321 <i>Rodrigo Paranbos Faleiro</i>
Capítulo 13	Conflito socioambiental sobre a gestão dos recursos naturais e simbólicos do território do Monte Pascoal e seu entorno. 339 <i>Luis Guilherme Resende de Assis</i>
Capítulo 14	Projeto de mineração do São Francisco e da Terra Indígena Araré/MT: um caso de negação ao exercício da governança local 351 <i>Cláudia Tereza Signori Franco</i>
Capítulo 15	A identificação de terras indígenas como objeto de investigação antropológica. 367 <i>Rodrigo Pádua Rodrigues Chaves</i>

Quarta variação: etnicidade, midiaticização e outras metamorfoses

- Capítulo 16 Por uma Antropologia visual das relações interétnicas: impressões sobre a exclusão social e a inclusão da arte indígena em Vancouver, Canadá. 399
Cristhian Teófilo da Silva
- Capítulo 17 Além da técnica: o simbólico nas artes indígenas. 419
Katianne de Sousa Almeida
- Capítulo 18 Um estudo das transformações musicais e festivas entre os Kalunga de Teresina de Goiás, Brasil. 447
Thais Teixeira de Siqueira
- Capítulo 19 Los petroglifos de América del Sur. 467
Santiago Plata Rodríguez
- Capítulo 20 Comentários sobre Yanomamo Series. 479
Maria Inês Smiljanic
- Capítulo 21 Metamorfoses Sanumá e a subjetivação dos objetos. 497
Sílvia Guimarães

Quinta variação: perspectivas extracontinentais

- Capítulo 22 Identidades sociais no Líbano: sectarismo, etnicidade e outras variáveis. 511
Leonardo Schiocchet
- Capítulo 23 De anedotas antropológicas a perspectivas do contato em África: reflexões Herero. 539
Josué Tomasini Castro

Capítulo 18

Um estudo das transformações musicais e festivas entre os Kalunga de Teresina de Goiás, Brasil

Thaís Teixeira de Siqueira

Introdução

Este artigo é baseado em minha dissertação de mestrado na qual desenvolvo reflexões acerca das manifestações festivas e musicais por meio da abordagem da memória das pessoas da comunidade Kalunga, principalmente a memória das mulheres idosas. Analiso os contextos festivos e musicais sob a luz de recentes transformações ocorridas na comunidade, especificamente nas localidades que se encontram no município de Teresina de Goiás: Ema, Limoeiro, Ribeirão, Diadema e Jataroba. Investigo os diversos aspectos da comunidade e as transformações ocorridas recentemente, relacionando-as com os contextos festivos e musicais e suas respectivas transformações.

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

Numa de minhas idas a campo, estava acontecendo a Romaria de Nossa Senhora Aparecida e, ao contrário do que imaginava, durante toda a festa houve apenas 15 minutos de sussa. A dança que ocupava as noites no período festivo era o forró e não a sussa, motivo da minha frustração original – por não encontrar a sussa da forma em que já havia presenciado em outras ocasiões

ou como era relatada na bibliografia sobre o tema –, o que direcionou meu objetivo de pesquisa.

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

Territorialidade, problemas fundiários e os recursos externos

A grande área Kalunga divide-se em cinco subáreas ou municípios, sendo eles: Vão do Moleque, Ribeirão dos Bois, Vão das Almas, Contenda e Kalunga, ou Vão do Kalunga. Essas grandes subáreas ou municípios são divididos em inúmeras localidades: Riachão, Sucuri, Tinguinzal, Saco Grande, Volta do Canto, Olho d'Água, Ema, Taboca, Córrego Fundo, Terra Vermelha, Lagoa, Porcos, Brejão, Fazendinha, Vargem Grande, Engenho, Funil, Capela, entre outras. Segundo dados do IBGE, de 1990, a população Kalunga é formada por mais de três mil pessoas ocupando uma área de 250 mil hectares na microrregião da Chapada dos Veadeiros, no norte de Goiás. Dados mais recentes apontam que a comunidade Quilombola ocupa área de 253,2 mil hectares e população estimada de quatro mil habitantes. Já o ex-vereador Tico defende que há cerca de cinco mil pessoas na região.

Os Kalunga ocupam uma área que começou a ser reconhecida oficialmente em 1991 pelo governo do estado de Goiás como sítio histórico que abriga o Patrimônio Cultural Kalunga. Ao contrário do que muitos pensam, essas terras foram apenas demarcadas e não regulamentadas. O principal ainda está por fazer, que é indenizar e retirar os posseiros da área, o que, para além dos slogans publicitários governamentais, trará benefício significativo para a população. Com a chegada dos posseiros, os Kalunga ficaram “espremidos”, o que fez com que diminuíssem a produção. Muitas famílias se mudam para a cidade por não terem onde plantar ou sequer construir suas casas. A invasão das

terras tem criado inclusive problemas ecológicos, afetando o tênue equilíbrio do modo de produção artesanal por eles praticado.

Ao indagar como eram os contatos com a sociedade no passado, percebe-se que, a partir de determinado momento, eram controlados por eles. Não creio que eles tenham ficado isolados da sociedade. Ao contrário do isolamento apontado por alguns autores, o que houve foi um controle dos contatos. Eram eles que escolhiam aonde e quando ir para fazer as trocas necessárias e, é claro, a necessidade de uma ida periódica à cidade para a aquisição de alguns produtos indispensáveis.

A construção da estrada de asfalto é um marco para a comunidade Kalunga. Antes da construção da estrada, eram eles que iam à sociedade e, para fazer uso da metáfora de Lévi-Strauss, faziam uma bricolagem dos elementos escolhidos. Compravam sal e querosene, uma roupa ou outra, assistiam a alguma festa e ouviam as músicas da época. Em suma, tinham acesso a diversos elementos e elegiam entre estes quais seriam interessantes para apropriação, feita, é claro, dentro da própria lógica e para fins próprios e específicos. Depois da construção da estrada, tornou-se impossível fazer uso do recurso da invisibilidade. Houve uma perda do controle e agora a sociedade vai até eles. O que acontece é uma entrada indiscriminada de valores, produtos industrializados, grileiros, políticos, músicas etc. Uma quantidade bombardeadora de elementos em que não há tempo para uma apropriação dentro de sua lógica própria.

A influência das transformações nas manifestações festivas e musicais

Todas essas mudanças afetam também os festejos e a relação dos membros da comunidade com as manifestações festivas e musicais. Vários projetos governamentais e não governamentais estão sendo implantados na região. Ester, que é uma das lideranças na localidade de Ema, afirma que a comunidade quer trabalhar com geração de renda, além de buscar incentivos que, para ela, são prioritários para a produção de farinha, criação de peixe, produção de rapadura, coleta de frutas e flores do Cerrado. Ester também quer incentivo para os festejos, pois, para ela, “os festejos também são fonte de gerar de renda, pois atraí pessoas e podem ser vendidos os produtos”.

A própria questão da regularização fundiária tem influenciado as festas. Se a parcela para o plantio de terra for menor, a produção vai diminuir e o excedente, que seria gasto na festa, será quase nulo. Em festas católicas

rurais, como uma romaria ou folia, há, em certos momentos, a distribuição de alimentos a todos os presentes. Numa romaria, todos devem levar alimentos para consumirem em seus barracos durante o período festivo, ou seja, a comida é um dos elementos fundamentais para a realização da festa e muitas vezes não tem sido suficiente, como afirma Ester:

A questão das festas envolve a regularização das terras também porque muitas coisas atrapalham por isso. Às vezes, a pessoa quer trabalhar numa parte e não pode, porque envolve entrar numa área e não pode entrar nas fazendas, pois os fazendeiros não deixam. Entrar pra produzir, pra ajudar também, porque muitos plantam, mas não têm aquela colheita que esperam, né? Até a farinha diminuiu bastante porque as pessoas não têm um local de fazer um plantio bom de mandioca.

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

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

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

A juventude já não quer mais, eles querem é modernizar mesmo, desde que não mude a cultura, a tradição, mas eles querem ter uma vida mais... não quer ficar no regresso, quer o progresso. Num sentido assim que não vá destruir a comunidade. Os jovens é que estão dançando e eles querem dançar é forró, com som mecânico. Mas a gente tá querendo ver se preserva essas... os mais velhos não dançam porque não têm as danças da sanfona. Mas a gente quer voltar esses costumes (Ester).

O reconhecimento do grande interesse por parte da sociedade por suas manifestações musicais tem levado a atitudes que objetivam certo resgate de práticas não tão presentes. A sussa, agora, está sendo ensinada nas escolas. Cada localidade Kalunga tem uma ou mais escolas e só agora é que se deram conta de que a sussa e outras manifestações festivas e musicais estão sendo valorizadas. “Estamos incentivando eles para não acabar a tradição”, como afirma Ester.

Os gêneros musicais

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

A noção de gênero musical é usada frequentemente em estudos etnomusicológicos como uma forma de classificação dos estilos musicais, de modo a organizá-los e esquematizá-los para fins de análise. Essa classificação, no entanto, sempre é determinada a partir de uma definição nativa de gênero musical. Ana Maria Ochoa considera que a própria classificação em gêneros musicais pode ser problemática. A autora dá o exemplo da salsa, que é um termo que designa, na verdade, vários subgêneros musicais e, portanto, a própria definição em um gênero musical pode ser conflitiva (OCHOA, 2003, p. 85).

A ênfase para a classificação é dada na construção histórica das categorias e no pertencimento cultural. A aceitação e os padrões de definição de um estilo são construídos cultural e ideologicamente. O que ocorre, na verdade, é um processo em que os estilos musicais (cultural e historicamente aceitos) adquirem novos significados, de acordo com novos processos históricos e culturais, ou até novos estilos passam a ocupar um espaço que pertencia a

outros estilos. Esse processo também ocorre na área Kalunga, onde existem até estilos musicais que entram em conflito entre si, como no caso da sussa e do forró entre os Kalunga.

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

A sussa exemplifica de forma bem clara essa caracterização de Ochoa, pois está passando por uma crise de transmissão em termos de geração. Há valores fortemente associados com sua prática e inter-relacionados com outros valores da comunidade, porém, esses valores são aceitos e praticados principalmente pelas pessoas mais velhas do grupo. Essas pessoas mais velhas denunciam que os jovens têm comportamentos inadequados para seus parâmetros, em termos sociais e musicais. Ao invés da sussa, o interesse dos jovens é para o forró, portador de uma estética bem diferente que está relacionada a padrões de comportamento também bastante diversos dos da época da sussa.

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

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

O que ocorre, segundo a autora, é uma tendência a arraigamento em certo lugar concreto e a busca por uma suposta continuidade com o passado. Essas tendências são tidas por algumas comunidades como elementos que definem o valor do gênero musical: “Esto quiere decir que el estudio de asuntos

tales como la atención a evidencias históricas de cambio estético y cultural y la presencia simultánea del género en múltiples lugares, no son abordadas o incluso pueden ser rechazadas como no deseables” (OCHOA, 2003, p. 87).

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

Para Ochoa (2003, p. 89), as categorias de gêneros musicais não são evidentes nem naturais: o passado e a localização aparecem como valores musicais que determinam a maneira como se define o gênero em si e sua definição está associada a certos processos históricos de valoração do musical e de mobilização cultural. De forma semelhante, existem conflitos de gerações na forma de apropriação da sussa e do forró. Como também mostra José Jorge de Carvalho: “Lo negociable y lo innegociable (lo que se puede cambiar y lo que no) en el terreno de los géneros musicales es un territorio en disputa no sólo entre diferentes culturas sino incluso frecuentemente al interior de una misma cultura” (CARVALHO, 2002, apud OCHOA, 2003, p. 89).

Nesse cenário surge uma série de conflitos entre tradição e criatividade, conservadorismo e inovação. O poder da indústria de afetar ou determinar os paradigmas classificatórios das músicas e suas formas de circulação também tem um efeito profundo sobre os gêneros musicais e as práticas culturais associadas a esses gêneros (OCHOA, 2003, p. 89). O efeito da indústria cultural se faz sentir na prática tradicional da sussa, como é discutido de forma mais extensa adiante. À medida que as dançadeiras são chamadas para se apresentar em eventos em outras cidades há uma espetacularização da sussa. A dança que era vivida passa a ser ensaiada e a motivação é medida em termos de “agrados” que são dados às dançadeiras.

José Jorge de Carvalho (2000, p. 6) mostra que ao estudarmos um texto musical podemos perceber “quanta coisa se oculta por trás dos níveis de expressão simbólica e estética ativados nesses complexos eventos culturais:

tambores, danças, roupas, representação mímica, movimento”. Além da estrutura musical em si, estão envolvidos todos os elementos circundantes, todo o contexto imediato, e até murmúrios ocasionais. Isso é mais verdadeiro ainda quando se trata de uma manifestação musical rural, como a sussa dos Kalunga, em que estão envolvidos o contexto religioso, festivo, os outros gêneros musicais executados durante a festa, além de vários outros elementos. Quando redirecionamos nosso olhar para esses detalhes percebemos o quanto a música diz de uma sociedade e o quanto a mobiliza. Para Carvalho, os gêneros musicais são necessários, pois precisamos de gêneros musicais estáveis para expressar nossas dimensões emocionais, afetivas, sociais, políticas e espirituais.

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

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

Trata-se de antiga discussão no Brasil que exige mais pesquisa histórica e empírica para sua reformulação – a suposição de que a nação angolana do candomblé possui uma liturgia mais mesclada em termos de seu material musical e linguístico. Dessa maneira, podemos realmente traçar a passagem de um repertório angolano estritamente ritualístico e ortodoxo, primeiramente para o repertório dos cultos de umbanda, que constituem um tipo muito mais sincrético de cultos, em seguida, para gêneros seculares tradicionais, dos

quais alguns podemos chamar de rurais, ou comunitários, como a capoeira, o maculelê, o samba de roda e o jongo, chegando finalmente à variedade de gêneros de música popular, da comercial à independente, *cult* ou experimental (CARVALHO, 2000, p. 5).

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

A sussa

A sussa é mencionada de forma muito carinhosa pelas pessoas mais velhas da comunidade, principalmente pelas mulheres. Há uma referência muito forte à memória afetiva dessas mulheres, já que a transmissão cultural da sussa é (ou era) familiar. Elas geralmente aprendiam a sussa com a mãe, a avó ou a tia: “aprendi a dançar sussa com minha vó, pois aquele tempo tinha mais era sussa, mas o povo dançava sussa da boca da noite até o sol raiar, mas era sussa mesmo, era sussa mesmo e até hoje tenho saudade da minha sussinha” (D. Sinésia).

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

A dança da sussa, da forma como é descrita pelas mulheres mais velhas, é o maior demonstrativo da antiga complementaridade entre os sexos. A sussa é o único gênero musical em que a presença da mulher como instrumentista é prevista, pois bater a buraca é uma tarefa feminina. O homem batia a caixa e a mulher batia a buraca e ambos dançavam a sussa até recentemente. Tanto os homens como as mulheres cantam a sussa, mas há um repertório mais masculino

e outro mais feminino. Algumas músicas são mais cantadas por mulheres e outras mais cantadas por homens, embora não creio que existam sussas excludentes. O que se vê é que algumas são preferidas por um sexo e preteridas por outro.

A dança realizada por homem e mulher (que presenciei apenas rapidamente) é uma espécie de desafio. A mulher avança em direção ao homem e vice-versa, de forma que as forças equilibram-se na dança. Há o avanço e o recuo, o avanço e o recuo e assim sucessivamente. Se as forças não se equilibrarem, pode acontecer o que foi descrito por uma das dançadeiras: “se o homem não tomar cuidado, acaba enrolado na saia da mulher”. O que, é claro, provoca risadas nas pessoas em volta.

Essa dança pode ocorrer em qualquer ocasião e geralmente acompanha a folia depois de cantados os cantos sagrados. Pode compor a parte profana assim como a curreleira, a valsa (não mais praticada por eles) e o forró. Mas pode acontecer em outras ocasiões, como em meras brincadeiras dos jovens (moçadinha) na beira do rio ou nos campos. A sussa, acima de tudo, é uma brincadeira, uma diversão. Na vida rural dos Kalunga de certo tempo atrás, em que não tinha energia elétrica e em que o maior passatempo era o trabalho, a sussa era o maior entretenimento e reunia crianças, jovens e adultos dentro do universo lúdico e musical. Na época da seca, em que se contava com a chuva para que a próxima colheita viesse com fartura, podia-se dançar a sussa para que Deus trouxesse a chuva para eles. D. Ditinha explica como funcionava:

Só uma cantiguinha assim de chuva, quando chegava aquelas épocas em que a chuva tava pouca, e ia cantar essas cantiguinhas para ver se Deus abençoava para trazer chuvinha para nós. Aí sempre cantava, batendo a buraca, cantando e dançando. Juntava meu pai e minha mãe: “faz penitência meus filhos, que é para Deus ajudar e trazer a chuva para nós, senão, que jeito que nós vamos viver sem a chuva? As plantas estão morrendo, meus filhos, vamos fazer uma penitência.

A cantiga de sussa transcrita a seguir foi apontada como sendo para pedir chuva. A referência ao boi, presente nesta cantiga, é muito recorrente no mundo rural sertanejo e nas cosmologias banto-africanas:

Chuva chova hoje
para meu boi beber
para nascer capim
ô morena, para meu boi comer,
boi, boi, boi de sinhá
boi, boi, boi de sinhá.

Quando eram cantadas para trazer chuva vinham acompanhadas de rezas para que sua eficácia fosse maior: “Botava as crianças, as pessoas, os pequenos pra andar rezando, fazia a sussa na hora que chegava a casa, meninada tudo caía na sussa, as moçadinha... Tinha vez que quando cabava de dançar a sussa chuva caía!” (D. Maria de Sérgio).

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

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

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

Dançar com a garrafa na cabeça, minhas tias e minha avó dançavam. Também peneiravam com a garrafa na cabeça e aí me botaram para aprender também. Ensinavam e nós aprendíamos e eu fui ensinando as outras... Dançava com as garrafas e na hora que cansava dava para a outra. Uma passava pela outra, todas de garrafa na cabeça, mas hoje ninguém dança mais.

Hoje em dia são muito poucos os homens que dançam a sussa. A sussa tornou-se um estilo de dança feminino, porém, de acordo com o que elas mesmas dizem, apenas as mulheres mais velhas são as verdadeiras dançadeiras. Elas detêm os parâmetros e critérios de quem sabe dançar a sussa e de como deve ser dançada e tocada. Muitas vezes essas mulheres repetiam os nomes de quem sabe dançar a sussa, mostrando que esse conhecimento está centralizado por algumas dançadeiras que o detêm, e que chega a correr riscos, pois elas são poucas e estão em idade avançada. Muitas dançadeiras afirmam que tentaram ensinar seus filhos, mas que nenhum deles aprendeu. É frequente na fala das mulheres mais velhas que os jovens não sabem dançar sussa, e quando vão tentar dançar elas pulam, ao invés de peneirar:

Dançava de par, não tinha esses ribocubacas relando nessa negrajada. Esse lá, lá, lá, lá! Essa negrada assombrada, não senhora, nós dançávamos era assim (mostra como dançavam). Por isso é que eu não danço mais. Quando eu vejo fazer esse chumerê, esse barulho, esse tanto de gente dançando assim, eu saio fora que eu tô vendo a hora de me derrubarem, eu fico de fora. Aí eles não estão sabendo fazer essa sussa, de jeito nenhum, ainda não é assim não! Dançar esse mundo de gente pulando que nem cavalo brabo? – dança Sinésia! – dançar de que jeito, homem? Vou dançar no meio deles, para eles me derrubarem? (D. Sinésia).

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

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

Dançava de longe, e hoje é assim: um cercando o outro que chega tá que nem um cumbaré, não é? De primeiro não, era tudo assim, dançava de longe, ninguém não encostava numa unha, mas hoje é outra vida não é? A vida do tempo de outrora acabou, é a mesma coisa, hoje quem quer dançar sussa? Só ainda dança a sussa esses homens mais velhos.

A Sra. acha que a sussa vai acabar?

Eles não querem mais dançar, minha filha. Lá vão aquelas novas, cadê que elas querem dançar? Eu só vejo dançar os velhos. Teve uma sussa lá na Lapinha e só os velhos dançaram. No Vão de Almas não, no Vão de Almas tem um bocado de jovens que dançam. Lá tem aquelas mocinhas novas que dançam, aqui é que eles não gostam, é dança de velhos!

D. Maria raciocina de forma bastante consciente. Ela acha que a vida mudou, o tempo passado acabou e junto com ele a forma de vida a que ela estava acostumada. Ela se pergunta: quem, dentro do contexto atual quer ainda dançar sussa, se a sussa é, para os jovens, a dança dos velhos? A sussa vive principalmente na memória das mulheres e na idealização feita no Vão de Almas, lugar em que nasceram e passaram a infância.

Outro fator que tem influenciado a sussa são os convites para apresentações em outros locais. Quase todas as senhoras que entrevistei já foram diversas vezes dançar em cidades como Brasília-DF, Goiânia-GO, Bom Jesus da Lapa-BA, e todos os anos há apresentação de sussa no Encontro de Culturas Tradicionais em São Jorge, Distrito de Alto Paraíso-GO. A sussa, nessas ocasiões, deixa de ser uma dança para eles, para a diversão própria, e passa a ser uma dança para os de fora. São feitos até ensaios para essas apresentações, para que as ‘novas’ aprendam a dançar junto com as ‘velhas’.

Algumas mulheres mais velhas já se esgotaram e cansaram de ir se apresentar fora da comunidade. Muitas reclamam que as pernas doem e que a “ideia tá fraca”, a memória já não funciona como quando elas eram jovens. Agora, com essas demandas externas, as jovens vêm sentindo a necessidade de aprender a dançar a sussa. Elas têm sido procuradas por isso e são pagas pela execução da dança:

Larga de fazer agrado para as dançadeiras e vai fazer agrado para quem não dança, nunca vi quem não trabalha ganhar. Ainda queria ir agora, mas a chuva veio e não fui. Mas a sussa tá iniciada aí, eu falei para Maria: quem é que vai dançar sussa, Maria? Não! vocês têm que chamar as mulheres pelo menos para dançar, têm que chamar três das velhas e três das novas, agora vocês juntam seis

das novas e duas das velhas, assim não, nós não dançamos sussa assim não. As mulheres daqui não gostam de dançar, aprenderam sussa agora, de pouco tempo para cá (D. Sinésia).

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

Eu cantava e dançava, agora a sussa acabou. Mas era bom demais. Eu sei contar o que é a sussa, mas hoje não. Hoje até a dança da sussa eles mudaram porque a sussa é feita rodando que nem engenho, hoje não, hoje é assim: (começa a pular). Não tinha isso, se você observar as mulheres do Vão de Almas para dançar uma sussa para você ver, você fica besta (D. Sinésia).

No olhar dessas mulheres, o Vão de Almas contrasta com Diadema (e as outras localidades próximas ao município de Teresina de Goiás), assim como a sussa contrasta com o forró. O Vão de Almas é invocado como o lugar em que as coisas ainda são como eram, a sussa é usada como um termômetro para toda a situação social atual. Quando D. Sinésia diz: “Hoje até a dança da sussa eles mudaram”. Ela está referindo-se para uma série de mudanças que chegaram a afetar até o que era mais singular para eles: a sussa.

O forró

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

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

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

O forró é tocado no rancho, depois que se acabam todas as cerimônias da festa e começa já em noite avançada (em torno de meia-noite ou uma hora

da manhã). Todas as pessoas da comunidade estão presentes, com exceção das pessoas mais velhas, que não se animam, de pessoas doentes e de bebês de colo. Crianças, jovens e adultos estão presentes e dançam. É grande a liberdade dada às crianças, porém alguns jovens são vigiados por seus pais. A dança do forró é feita por pares, um homem e uma mulher que dançam bem agarrados, com as pernas encaixadas. Apesar de a dança ser agarrada e ser grande o clima de paquera entre os jovens, não presenciei cenas de namoro em público, fato que denota respeito, principalmente pelos mais velhos.

Notas conclusivas

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

Fazendo uso da dicotomia artesanal/industrial, que serve para marcar dois momentos distintos da comunidade, pode-se dizer que a sussa é artesanal e o forró industrial. Os jovens de hoje usam roupas apertadas, de acordo com a moda da cidade, e as moças usam calça *jeans* justa e blusas de *lycra* de cores fortes, ao invés da saia, blusa e lenço usados por todas as mulheres mais velhas.

Os Kalunga têm vocabulário muito próprio e uma forma de falar muito singular. Muitas palavras usadas por eles não são encontradas em nenhum dicionário. Esse é mais um dos fatores que comprova a forma como se dava o controle dos contatos. Eles iam ao “mundo da cidade”, buscavam e incorporavam diversos elementos culturais dentro de sua lógica própria. Mas o mundo da cidade não ia até eles, eles não difundiam os seus elementos singulares e nem mesmo a sociedade envolvente tinha noção do tamanho da comunidade.

Agora, a presença de estranhos já é tão comum que muitos vão às suas festas: políticos, antropólogos, turistas e pessoas das cidades vizinhas. Suas músicas, danças e festas passam a ter valor para os de fora, além do valor que já tinham para os de dentro. O que antes era só deles e para eles passa a ser difundido. As festas começam a adquirir uma estrutura comercial e a ter o objetivo de representá-los perante os de fora. Muitos, entretanto, não se dão

conta de que a entrada desordenada de elementos externos está mudando as festas. Ao incentivar a divulgação dos festejos e a venda de produtos, algumas pessoas mostram não ter consciência da delicada estrutura de devoção e reciprocidade que é uma festa católica rural.

Grande parte das mulheres mais velhas sente essas transformações de forma mais drástica. A memória de seu tempo não as deixa ver essas transformações como algo normal nem mesmo desejável. Contudo, têm consciência da sua inevitabilidade.

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

Referências

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

ALMEIDA, A. W.B. de. (Org.). **Jamary dos Pretos**: Terra de Mocambeiros. São Luís: SMDH/CCN-MA/PVN: 1998.

BANDEIRA, M. de L. Terras e Territórios de Negros no Brasil. **Textos e Debates**, NUER/UFSC, Florianópolis, v. 1, n° 2, 1990.

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

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

BRANDÃO, C. R. **A festa do santo preto**. Goiânia: UFG, 1985.

BRANDÃO, C. R. O desencanto do outro. In: **Anuário Antropológico/91**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

CARVALHO, J. J. de. **Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea**. Brasília, Universidade de Brasília, 1999. (Série Antropologia, 266).

CARVALHO, J. J. de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: **Celebrações e saberes da cultura popular**: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte; Iphan; CNFCP, 2004. (Série Encontros e Estudos, 5)

CARVALHO, J. J. de. **Estéticas da Opacidade e da Transparência**: mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental. Brasília: UnB, 1991. (Série Antropologia, 108)

CARVALHO, J. J. de. **Black music of all colors. The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of afro-brazilian music.**, Brasília: UnB, 1993. (Série Antropologia, 145)

CARVALHO, J. J. de. As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latino-Americana. **Dados – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 35, n° 3, p. 403-434, 1992.

CARVALHO, J. J. de. (Org.). **O Quilombo do Rio das Rãs**: histórias, tradições, lutas. Salvador: UFBA, 1996.



CARVALHO, J. J. de. Quilombos: símbolos da luta pela terra e pela liberdade. **Cultura Vozes**, nº 5, v. 91, p. 149-160, 1997.

CARVALHO, J. J. de. **Um Panorama da Música Afro-Brasileira – dos gêneros musicais tradicionais aos primórdios do samba**. Brasília: UnB, 2000. (Série Antropologia, 275)

CANTANHEDE FILHO, A. **Aqui nós somos todos pretos**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1996.

CASTRO, Y. P. de. **Falares africanos na Bahia** - um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CRUCES, F. et al. **Las culturas musicales**. Lecturas de etnomusicología. Madrid: Trotta, 2001.

CHAVES, R. P. R. **Os kalungas: um estudo de identidade no sertão de Goiás**. 1997. Dissertação (Graduação) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1997.

GLUCKMANN, M. Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna. In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org). **A antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Global, 1987.

JATOBÁ, D. **A comunidade kalunga e a interpelação do estado: da invisibilidade à identidade Política**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

KARASH, M. Os Quilombos do Ouro na Capitania de Goiás. In: REIS, J. J.; GOMES, F. dos S. **Liberdade por um fio – história dos Quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LEITE, I. B. Os Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. **Textos e Debates**, Florianópolis, Nuer/UFSC, nº 7, 2000.

LÜHNING, A. Métodos de Trabalho na Etnomusicologia - Reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 32, n. 1/2, p. 105-1206, 1991.

LÜHNING, A. Música: coração do candomblé. **Revista USP**, n. 7, set/out/nov, 1990.

MERRIAN, A. P. The Anthropology of Music. Evaston: North Eastern University, 1964.

- MOURA, C. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: USP, 2004.
- OCHOA, A. M. **Músicas locais en tiempos de globalización**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- O'DWYER, E. C. (Org.). **Quilombos- identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- O'DWYER, E. C. (Org.). Territórios Negros na Amazônia: práticas culturais, espaço memorial e representações cosmológicas. In: WOORTMANN, E. **Significados da Terra**. Brasília: UnB, 2004.
- PERFIL das Comunidades Quilombolas: Alcântara, Ivaporunduva e Kalunga. Instrumento Facilitador para o Agenciamento de Políticas públicas. Programa Brasil Quilombola, SEPPPIR- Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial.
- REIS, J. J.; GOMES, Fdos S. **Liberdade Por um fio** – história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- SECRETARIA DA EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Uma história do povo kalunga**. Brasília: MEC; SEF, 2001.
- SOARES, L. E. **Campesinato e ideologia política**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
-