



NOSSOS

REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

VOL. 06, Nº 2 - 2º SEMESTRE - 2021

ISSN 2448-1793

DOSSIÊ
ÁFRICA
E SUA DIÁSPORA:
PENSAMENTOS E LINGUAGENS



A SUSSA E A DISPUTA KALUNGA: ENCANTAMENTO E A PROBLEMÁTICA DA REPRODUTIBILIDADE DA ARTE

THE SUSSA AND DISPUTA KALUNGA:
 ENCHANTMENT AND THE PROBLEM OF THE REPRODUCIBILITY OF THE ART

<https://doi.org/10.5281/zenodo.5784506>

Envio: 30/08/2021 ♦ Aceite: 21/09/2021

Pedro Toschi



Graduado em História (licenciatura) pela Universidade Estadual de Goiás, mestrando em Ciências Sociais e Humanidades pelo PPGSS Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER/UEG), bolsista CAPES. Estuda, pesquisa e pratica as áreas de percepção encantada da vida, através de religiosidades populares e suas mandingas, macumbarias e terreirização do mundo.

Maxwell Moreira Martins



Graduação em História pela Universidade Estadual de Goiás. Graduação em Pedagogia pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz. Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Universidade Estadual de Goiás. Atualmente é professor pedagogo na rede municipal de Anápolis.

RESUMO:

O presente artigo trata das manifestações artísticas populares do povo quilombola kalunga de Goiás. Como o quilombo kalunga é composto por dezenas de comunidades, foram analisadas predominantemente as comunidades de Contenda, Vão das Almas e Riachão. Nota-se que para a possibilidade de uma compreensão mais congruente com o contexto kalunga, é necessária a percepção do elemento do encanto, que coloca o viver kalunga e suas respectivas manifestações artísticas como ações de contra golpe subversivas às heranças coloniais. Abre-se ainda a discussão acerca da reprodutibilidade da arte kalunga fora de seu contexto tradicional. Para a escrita deste trabalho nos fundamentamos principalmente em Simas e Rufino (2018), Marx (1996) e Walter Benjamin (1987). Em maior destaque, foram utilizadas ainda como referências historiográficas as obras de Mari Baiochi (1999) e Silva Júnior (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Kalunga; Encantamento; Reprodutibilidade da arte; Cultura popular.

ABSTRACT:

This article deals with popular artistic manifestations of the kalunga quilombola people of Goiás. As the kalunga quilombo is composed of dozens of communities, were analyzed predominantly the communities of Contenda, Vão das Almas and Riachão. For the possibility of a more congruent understanding with the kalunga context, it is necessary to perceive the element of enchantment, which insert the kalunga way of living and their respective artistic manifestations as subversive actions against colonial heritages. It also start the discussion about the reproducibility of kalunga art outside their traditional context. To the writing of this work, we based ourselves mainly on Simas and Rufino (2018), Marx (1996) and Walter Benjamin (1987). More prominently, the works of Mari Baiocchi (1999) and Silva Junior (2008) were also used as historiographic references.

KEYWORDS: Kalunga; Enchantment; Reproducibility of art; Popular culture.

1 - INTRODUÇÃO

Pensares mecanizados, indústria e consumo. Fabricação em larga escala, mão de obra, mais valia, lucro e assalto. Modernização e expansão urbana, o que resta em zona rural deve-se passar a boiada e tornar monocultura. Indústria e lucro. O plano de uma colonização segue vigente no país Brasil, não apenas ao pensar a ideia colonizadora em seus limites políticos territoriais, mas como também, como colonização de corpos, pensares e sentires. O homem não mais se percebe ou sente, rendido ao mecanismo que necessita do lucro e da produção. Expansões capitais e desmatamentos seguem o fluxo do desencanto do mundo. O desencanto do mundo, processo no qual afasta a magia, o oculto e o elemento místico, busca a substituição do excepcional pela ciência e pela técnica racional burocrática. Max Weber (2011) parece não crer que as consequências desse processo levem o homem contemporâneo a um conhecimento mais claro de suas próprias condições de vida do que, por exemplo, um índio que ainda não teve seu modo de vida social tocado pelos avanços mecanicistas, racionais e desencantados. Dessa forma, a intelectualização e a racionalização geral não significam maior conhecimento acerca da vida. Significam, portanto, que se alguém simplesmente quiser, poderia em qualquer momento experimentar a não existência de poderes ocultos, de maneira em que se experimente que todas as coisas possam ser dominadas

pelo cálculo e pela racionalização. Ou seja: Uma perspectiva desencantada da vida, na qual se excluiu a magia do mundo.

Esse desencantar do próprio viver parece ser fundamental para que um plano de colonização completo¹ siga sua aplicabilidade no território. Observa-se que qualquer rastro de encantamento² é por si só subversivo contra todo o mecanismo que visa o lucro em escala industrial. Aspectos culturais subjetivos alheios aos interesses políticos econômicos vigentes são retiradas da construção “homogênea” da cultura de uma nação. Preservar tradições e culturas indígenas, africanas e caipiras – a “várzea” sociocultural –, torna-se uma exímia manifestação não apenas de resistência frente às imposições criadas, mas também, de subversão. Ao compreender a resistência subversiva realizada a partir de práticas culturais alheias às “oficiais” vigentes, encontra-se em cada dança, reza e música, um grito subversivo contra a caça ao encante, em um verdadeiro culto ao mecanicismo. A diáspora africana deslocou uma quantidade gigantesca de seres humanos para o continente América. Nessas travessias transatlânticas, com experiências de morte (física e simbólica), corpos marginalizados se viam forçados a reinventar-se, recriando práticas e viveres em terras brasileiras. Neste sentido, a diáspora africana configura-se como uma encruzilhada enquanto se evidenciam o poder das sabedorias atravessadas e a inventividade dos que foram retirados compulsoriamente de suas terras natais (SIMAS e RUFINO, 2018).

A partir, portanto, dessa “epistemologia das macumbas”, como apontam os autores citados acima, podemos iniciar uma breve discussão sobre viveres e pensares não ortodoxos que, em terra Cerrado, encantam e reencantam a partir da arte, do corpo e mesmo da fé, o seu próprio viver. Com o avanço e concretização da colonização de corpos e pensares, determinados grupos e saberes foram retraídos em ponto de

¹ Entende-se por plano de colonização completo àquele que colonize corpos, pensares, sentires e percepções da vida, limitando o homem ao viver mecânico, racionalizado e empobrecido, como apresentam Simas e Rufino (2018).

² O encanto se compreende com o elemento místico permeado em todo o viver do indivíduo. Preces, danças, espaço, tempo, superstições, cantos e mandingas fazem parte da composição do elemento do encante, que por sua vez, também pode ser compreendido como antagonico a todo o processo mecanicista que busca em uma razão absoluta o progresso, urbano e financeiro. Dessa forma, o encantamento vai além e se torna, naturalmente, um movimento subversivo de ruptura com as imposições de padrões urbanos industriais. Padrões do desencanto.

(re)existência e afirmação da vida diária, tendo muitas vezes suas percepções reduzidas em regionalismos culturais e “causos” populares (termos aqui utilizados de maneira reducionista e empobrecida). Com o empobrecimento e enrijecimento humano, naturalmente as percepções foram sequestradas e tornaram-se cúmplices da necessidade de um embasamento e/ou fundamento pré-concebido, pré-formatado e pré-formulado enquanto assassinam o sentir da vida com golpes de desencanto em nome do progresso e do capital. Neste sentido, encontramos no Cerrado brasileiro, em território goiano, grande parte das comunidades quilombola kalunga, que ainda hoje expressam através de sua linguagem (verbal e corporal) a sua própria percepção de mundo, ou ao menos, de suas mais influentes raízes. Neste trabalho, são abordados aspectos culturais das comunidades kalunga próximas aos municípios goianos de Cavalcante e Teresina de Goiás. São elas a comunidade da Contenda, Vão das Almas e Riachão.

2 - COLUNAS INICIAIS QUE SUSTENTAM A CULTURA KALUNGUEIRA³

O povo kalunga é composto por dezenas de comunidades quilombolas diferentes que se estabeleceram no Cerrado brasileiro durante e após o ciclo do ouro na região. Formou-se a partir de escravos fugidos ou alforriados das regiões do norte de Goiás e sul da Bahia, tendo a maior parte das comunidades estabelecida na região do norte goiano, em torno de municípios como Cavalcante e Teresina de Goiás. Sabe-se que durante a vigência do processo de escravidão no Brasil, o termo “africanos” se compreende como uma maneira generalizada de referência que não representava a subjetividade de culturas envolvidas, uma vez que escravos eram recolhidos de diferentes partes⁴ do continente africano, fator que ainda era adicionado à realidade de

³ O termo kalungueiro passou a ser utilizado desde 1962 para designar os moradores da região da kalunga (SILVA JUNIOR, 2008). Assim, passou a ser utilizado em pesquisas sobre o povo kalunga para se referir a culturas, tradições, comunidades, etc.

⁴ Baiocchi (1999) apresenta que grande parte dos escravos do continente africano que viriam para o Brasil se originavam (constando apenas saídas do litoral, sem incluir origens do interior

escravos oriundos de diferentes partes do território Brasil para as minerações que aconteciam no Cerrado do século XVII, resultando, portanto, em um grande encontro de vias culturais (BAIOCCHI, 1999). Algumas pesquisas, como a apresentada por Gilmar Avelar e Marise de Paula (2003), nos apontam ainda que parte dos escravos fugidos que viriam a ser kalunga, percorriam o trajeto a partir de estados do norte e nordeste⁵, chegando a Goiás através das rotas do sertão⁶. Dessa maneira, Goiás se contextualizava como território de refúgio e resistência (AVELAR; PAULA, 2003).

Ainda deve-se considerar também a questão que se refere à miscigenação do povo kalunga, já que na região onde o quilombo se formou, viviam também grupos indígenas diversos que ocupavam a capitania de Goiás. Povos indígenas do tronco Gê⁷ compunham o maior contingente de habitantes do sertão goiano, no qual as terras ainda eram divididas entre povos indígenas Avá-Canoeiros, Xavantes, Kayapós, dentre outros. Dos indígenas citados, situavam em territórios das primeiras ocupações kalunga os povos Avá-Canoeiros e Xavantes, iniciando relatos históricos de miscigenação entre os quilombolas kalunga e grupos indígenas (CHAIM, 1974 *apud* CHIANCA, 2010). Alguns casos relatados também ajudam a compor parte da história de formação kalungueira. Como exemplo, tem-se o caso de índias jovens raptadas para fins matrimoniais, já que a fuga de escravas mulheres se tornava mais difícil do que as fugas de homens. A presença de indivíduos autóctones na região ocupa parcela importante na troca de conhecimentos e saberes que moldaram a cultura kalunga (CHIANCA, 2010).

Neste sentido, podemos remeter à noção de cultura popular, que será sempre um conjunto, uma colcha de retalhos e costuras de formas e elementos com origens em

africano) de Guiné Portuguesa, Costa do Marfim, Costa do Ouro, Costa da Mina, Golfo da Guiné e Angola.

⁵ Principalmente os estados do Maranhão, Bahia e Pernambuco (AVELAR; PAULA, 2003, p. 116).

⁶ As rotas do sertão, apontado como “caminho do sertão” por Loiola (2010), compreendia um ponto de intercessão entre Goiás e África (via porto de Salvador), no qual a maioria dos africanos escravizados trazidos a Goiás percorriam para chegar ao destino final. Era também um percurso para viagens de mercadorias.

⁷ Tronco linguístico indígena que se estende por todos os estados do Brasil, em exceção de Amazonas, Amapá, Roraima e Acre.

diferentes raízes e segmentos. Não significa, porém, que é uma cultura rasa de significados e isenta de erudição, mas sim, como um espaço de diálogos e interações que, como amálgamas, compreendem também um espaço de disputa. Disputa essa que reivindica sua autonomia, através da própria cultura popular, como também se distancia da legitimidade cultural de elite na qual é privada (DOMINGUES, 2011).

A cultura kalungueira é moldada através do encanto, de maneira em que no cotidiano, nas plantações, colheitas, curas, músicas, danças e festanças, a religiosidade se encontra sempre presente. Conhecimentos e sabedorias tradicionais são encontrados em curas e benzimentos realizados a partir de plantas do Cerrado. Sagrado e profano dialogam de forma harmoniosa em festas, comemoradas com fogo⁸ e rezo, pagam promessas enquanto dançam a sussa, ao mesmo tempo em que são encenadas as tradicionais disputas. A partir desse diálogo, a religiosidade kalunga é predominantemente católica (como eles próprios se consideram, em maioria), porém, com diversos elementos frutos de um processo de hibridização ao decorrer do tempo com povos indígenas e da própria herança africana. São realizadas procissões, missas, festejos, como também benzimentos e outras práticas populares (BAIOCCHI, 1999).

Neste presente artigo, trabalharemos com algumas manifestações culturais e artísticas que fazem parte da cultura kalungueira, não sendo necessariamente as que são de maior destaque dessa cultura específica, mas por se contextualizarem com a finalidade da pesquisa. Portanto, já com as bases e raízes culturais desse povo brevemente contextualizadas, vamos analisar a sussa e a disputa kalunga, valorizando percepções de mundo que versem com o encantamento, que são necessárias ao falar desse povo.

⁸ Bebida alcoólica (BAIOCCHI, 1999).

3 - A SUSSA E A DISPUTA

Nos festejos kalungueiros⁹ é comum, além das rezas e procissões, a presença do consumo de bebidas alcoólicas, músicas em grupo e a tradicional dança kalungueira: a sussa. No ápice da festa de São João¹⁰, dentre outras festas religiosas praticadas pelo povo kalunga, irrompe a dança sussa madrugada adentro. A sacralização também permeia sua compreensão enquanto dança. Alguns kalungas afirmam que é a partir da sussa em que se pagam promessas, sendo tocada, portanto, apenas em momentos e encontros pontuais, antes ou depois da subida do mastro ou no momento determinado em promessa ao santo por algum pagador de promessas. É dançada principalmente por mulheres, sendo a participação masculina mais reservada e vista em minoria das vezes (BAIOCCHI, 1999).

Num ritmo alucinante de batuque as mulheres rodopiam, os pés mal tocando o chão. Colocam garrafas nas cabeças equilibrando-as. Coçam-se umas às outras cantando o marimbondo. Postam-se em frente aos que estão fora da roda passando-lhes as mãos, o que obriga a entrar na roda. Existe na sussa a licenciosidade gestual consentida. [...] Além dos versos repetidos, os improvisos maliciosos deixam em dúvida a fidelidade de algum participante (BAIOCCHI, 1999, p. 54).

A simbologia de equilibrar a garrafa na cabeça remete aos tempos iniciais de fundação do quilombo kalunga, em que era necessário atravessar algum rio ou córrego para buscar água para a comunidade. As letras das músicas dançadas na sussa costumam ter duplo sentido, remetendo a certa sensualidade, pode também ser dançada ocasionalmente por casais, na qual apesar de movimentos que pareçam maliciosos, é permeada de caráter religioso, de devoção, o que elucida mais uma vez a relação do sagrado com o profano na cultura popular desse povo. As letras da sussa dizem respeito à relação da vida rural com a comunidade. Falam de chuva, plantações, colheitas, ciclos rurais, estações, religiosidades, além de situações cômicas. (SILVA JUNIOR, 2008).

Oh, menina o que você tem?
 marimbondo sinhá, marimbondo sinhá.
 É hoje, é hoje que a paia da cana voa

⁹ Em geral destinados a algum santo católico.

¹⁰ Nessa folia específica, Baiocchi (1999) trata sobre a comunidade da Contenda.

É hoje, é hoje que ela tem de avoar.
 (BAIOCCHI, 1999, p. 54).

Em certas letras da sussa também são encontradas referências que se relacionam à presença de Procópia na comunidade kalunga. Nascida em 1933 na comunidade Riachão, foi uma das primeiras mulheres negras a lutar em prol do desenvolvimento da comunidade, visando equidade social e fortalecimento da coletividade. É conhecida também como rezadeira, de conhecimentos que se referem aos remédios naturais, partos, dentre outras práticas da cultura kalungueira (SOUZA, 2014). Abaixo, segue a letra da sussa cantada para Procópia, fazendo também menção a Salu, Salustriano das Virgens, marido com o qual viveu durante 57 anos:

Oh! Procópia você é a salvação
 Oh! Procópia muié de pinião
 Eu falei no seu nome
 Você não me engana não
 Procópia eu falo Salu também
 Entende Lió que é Santíssimo Sacramento
 (BAIOCCHI, 1999, p. 73).

Com as diferentes letras que são dançadas através da sussa, é possível observar o encontro e o diálogo entre o sagrado e profano dentro de um mesmo evento social (que no caso é religioso), transcendendo, portanto, os limites de uma compreensão religiosa ortodoxa. A sussa torna-se então um exemplo preciso do encontro de polaridades de forma harmônica, em que ao mesmo tempo em que é compreendida como uma dança para pagar promessas em festejos católicos é utilizada em momentos de confraternização, com aspecto por vezes cômico e, também, sensual. Ainda sobre a sussa, Silva Junior (2008) elucida sua importância enquanto herança cultural:

A Sussa, junto com o Jongo, talvez seja uma das mais ricas heranças da cultura negra presente no folclore brasileiro e nas representações artísticas “afro -sertanejas”. As mulheres descalças, com suas saias rodadas continuam a festa. Uma ginga ondulante do corpo, os sorrisos constantes e a volta dos músicos rompe definitivamente com o sagrado. As letras, quase sempre com sentido dúbio falam de namoro, de traição, do baixo -corporal e trazem até lembranças da época das senzalas. Em hemiciclo os homens cantam e as mulheres giram indo e vindo, segundo um percurso sugerido pelo andamento de cada corpo (SILVA JUNIOR, 2008, p. 18).

O corpo, além de cumprir funções fisiológicas, é compreendido também como potencial de armazenar e manifestar memórias e informações de um contexto subjetivo do indivíduo. Através de sua corporeidade o sujeito se expressa ao mundo, faz de seu corpo uma ferramenta para a linguagem (BERTHERAT, 1997). Dessa maneira, nada mais plausível afirmar que a dança tradicional kalunga se compreende também como uma expressão de afirmação de mundo, através de percepção própria das comunidades, em que considera o contexto diaspórico subjetivo para se lançar contra interferências e violências culturais impostas por um modelo eurocentrado. A dança da sussa pode ser interpretada além de um “pagamento de promessas” ou de simples expressão de uma tradição, como também, de uma reexistência subversiva frente à violência do pensamento colonizador. Dessa maneira, assim como a sussa, outras manifestações tradicionais kalunga também podem ser percebidas a partir dessa ótica. É o caso da disputa que, para um observador atento, carrega diversas informações e percepções de mundo kalungueiras, afirmando mais uma vez seu ponto de reexistência e um brado de vida.

Cantadores, poetas e foliões kalunga denominam os improvisos cantados que se dão nos festejos como *verso*¹¹. A *disputa* se compreende enquanto um “duelo” satírico, em que os participantes desafiam e desqualificam um ao outro através dos *verso*, ao mesmo tempo em que uma parte é destinada ao louvor ao elemento divino, contando também com elementos que se caracterizam a partir de elogios, autoelogios, críticas, deboches e, por fim, a despedida e desfecho, a partir do qual congrega os motivos que regem a reunião da comunidade, identificados em alegria, amizade, fé e tradição. A *disputa* é acompanhada por músicos que tocam instrumentos percussivos como caixas, pandeiros e triângulos em ritmos mais acelerados e se baseia na alternância entre os dois cantadores, entendendo cada verso lançado, como um “golpe” do oponente, que o responde “golpeando” outro verso. O clima é de diversão, ao mesmo tempo, de tensão, de maneira em que algumas mulheres chegam a incorporar o clima do improviso da disputa e encenam tentativas de incentivar desistência de seu marido em combate.

¹¹ Sempre no singular: Os *verso*.

Portanto, nesse cenário cultural, esposas, filhas e parentes próximas se tornam também composição de toda a performance. Ocorre na disputa a inserção de *verso* sobre acontecimentos da própria festa e da própria vida dos participantes. É possível identificar em determinados momentos, embate de interesses entre moradores mais velhos da comunidade e de mais novos, que se posicionam contra ou a favor da modernização da comunidade, que acarretaria maior presença de pessoas no povoado, de forma em que tal embate é dado através de *verso* na *disputa*. Assim, nessa tradição cultural, características do povo kalunga e da própria festa irrompem de forma em que religião, fé, tradição e a presença de “forasteiros” conjugam na mesma linguagem, história, símbolos e relatos (SILVA JUNIOR, 2008). Após o início da disputa, o embate oscila entre piada e elogio. Com acirramento do confronto, a relação de respeito entre foliões é mantida, como se constata nos *verso* cantados pelo kalunga Salu, da comunidade kalunga da Contenda¹²:

Falô ni Prego que a guela dele parô
 Cê sabia que num dava conta ô Prego
 Pra quê que você cumeçô
 Rá rá rá ráii [...]

Coisa boa qu’eu acho é a’legria qui’stá
 U véis qui’u sinhô mi’nsinô meu cumpadi
 Agora eu vô ti insiná

Ê coisa boa é capela de oração
 Eu num insiná meus véis meu fi
 l’eu num sô fulião
 (SILVA JUNIOR, 2008, p. 15).

Nota-se que tanto na sussa quanto na disputa kalunga, existem elementos que os permeiam que são pautados em sua vivência cotidiana. Acontece como manifestação de fé, quando o kalunga paga sua promessa dançando a sussa, ou mesmo como celebração de uma colheita durante um festejo¹³ religioso. Acontece também durante a disputa, quando são expostos elementos não apenas religiosos, como também

¹² Contenda é um dos quatro núcleos principais de população kalunga, situado próximo às serras das margens do rio Paranã, estado de Goiás (BAIOCCHI, 1999).

¹³ Muitos festejos que acontecem em comunidades kalunga acontecem em tempos de colheita, após meses de plantação e cultivo (BAIOCCHI, 1999).

rotineiros da comunidade, exaltando ofensas e elogios, tal como narrando o que acontece durante o festejo. Encontramos o dito encantamento quando vemos o não cumprimento de uma linearidade e padronização pautada em interesses capitais euro ocidentais. Possui encantamento por considerar a magia, a corporeidade, o ambiente em que se vive, a crença e a fé como manifestação da própria vida. Dessa maneira, através da sussa e da disputa, o kalunga afirma em seu próprio corpo e linguagem a sua versão mais essencial de subversão à colonização. Através de tais manifestações, portanto, a colonização de corpos e pensares são veementemente negadas. Evidente que a própria existência de comunidades quilombolas, frutos de séculos de violência contra corpos africanos, já são por si só resultado da colonização agressiva de corpos, pensares e culturas. Porém, como Simas e Rufino (2020) apontam em pesquisa, são nas frestas¹⁴ em que o encantamento liberta:

A gerência de uma vida praticada em conexões plurais por uma perspectiva contrária à diversidade produz o desencanto: perda de vitalidade, que reifica as raízes mais profundas do colonialismo. A grande peleja que se trava nesse momento veste a pele dos “homens de bem” preparados para dar o bote contra os pluralismos, reconexões e sabedorias táticas operadas nas frestas onde o encantamento irriga o ser de possibilidades de liberdade (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 6).

Simas e Rufino (2020) ressaltam que para o plano de colonização e a ode ao capital sejam de fato bem sucedidos no Brasil, é necessária a profunda colonização dos corpos e pensares. Contudo, todo o processo de economia liberal e de propriedade privada que acaba por jogar parte da população para escanteio, acaba por gerar o que os autores chamam de “sobra viventes”, isto é, sujeitos que são descartados do ideal de sociedade justamente por não se enquadrarem em uma normativa de mercado e de sistema, no qual o consumo e a escassez vivem em harmonia simbiótica, tornando-se

¹⁴ Aqui, pode se compreender como frestas tudo o que acontece por entre os golpes e avanços dos interesses do capital. No caso kalunga, em meio à expansões de ruralistas de monocultura, políticas que reduzem ou dificultam acessos quilombolas, empregos oferecidos em condições desiguais, dentre outras agressões diretas que acontecem (inclusive em aspectos imateriais, como em casos culturais), a manifestação tradicional da sussa e da disputa emergem com forte aspecto de subversão e resistência, com e através seus próprios corpos e pensares cotidianos, que são por sua vez, alheios da padronização mecanicista do capitalismo urbano do séc. XXI.

premissa para existência. Evidentemente, automaticamente notamos referência ao analisar Marx (1996), nos levando a refletir (e ressaltar) o conceito marxista de “exército de reserva”:

Grosso modo, os movimentos gerais do salário são exclusivamente regulados pela expansão e contração do exército industrial de reserva, que correspondem à mudança periódica do ciclo industrial. Não são, portanto, determinados pelo movimento do número absoluto da população trabalhadora, mas pela proporção variável em que a classe trabalhadora se divide em exército ativo e exército de reserva, pelo acréscimo e decréscimo da dimensão relativa da superpopulação, pelo grau em que ela é ora absorvida, ora liberada [...] Quanto maiores a riqueza social, o capital em funcionamento, o volume e a energia de seu crescimento, portanto também a grandeza absoluta do proletariado e a força produtiva de seu trabalho, tanto maior o exército industrial de reserva. A força de trabalho disponível é desenvolvida pelas mesmas causas que a força expansiva do capital. A grandeza proporcional do exército industrial de reserva cresce, portanto, com as potências da riqueza. Mas quanto maior esse exército de reserva em relação ao exército ativo de trabalhadores, tanto mais maciça a superpopulação consolidada, cuja miséria está em razão inversa do suplício de seu trabalho. Quanto maior, finalmente, a camada lazarenta da classe trabalhadora e o exército industrial de reserva, tanto maior o pauperismo oficial. Essa é a lei absoluta geral, da acumulação capitalista (MARX, 1996, p.267-274).

A partir do exército de reserva, alguns se tornam sobreviventes no pauperismo que é legitimado de maneira sistemática. Alguns marginalizados alcançam através de sua própria cultura e identidade o “drible” e o golpe nas lacunas de sua própria exclusão. Tornam-se “sobreviventes”, como conceituam Simas e Rufino (2020). Essa “supravivência” dobra, cruza e vai além da realidade que é imposta, resistindo e transgredindo, em compassos de *sussa* e melodias da *disputa*, os golpes de mortandade que são recebidos.

Assim está lançada a tarefa do encantamento: afirmar a vida neste e nos outros mundos – múltiplos feito as folhas- como pássaros capazes de bailar acima das fogueiras, com a coragem para desafiar o incêndio e o cuidado para não queimar as asas. Chamuscados, feridos, mas plenos e intensos, cantando por saber que a vida é voo (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 18).

Neste sentido, parece coerente afirmar que são através de manifestações culturais que o povo kalungueiro reafirma sua própria identidade e seu espaço no mundo. Mas também, ao mesmo tempo, é pertinente considerar que o dito “drible”

deve ser reformulado constantemente, acompanhando também a dinâmica do capital, que por sua vez necessita do próprio desgaste para ascensão. É necessário reinventar-se cotidianamente, caso contrário, a própria manifestação cultural que parece conceder certo encantamento a contragolpe, pode se tornar o próprio veneno do mecanismo da engrenagem capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PROBLEMÁTICA DA REPRODUTIBILIDADE DA ARTE E NOÇÃO DE AURA

Walter Benjamin (1987) apontou que o processo da reprodutibilidade da arte, ou seja, uma manifestação artística reproduzida diversas vezes em série, poderia esgotar sua própria autenticidade que, por sua vez, levaria à destruição de sua aura¹⁵. No texto original, o autor esclarece que a arte sempre é reprodutível, chegando a ser reproduzida por terceiros em dado momento em que o lucro é visado. Porém, neste sentido, mesmo na reprodução mais perfeita, o elemento do “aqui e agora” se ausenta. Esse momento da “presença” que é perceptível em manifestações artísticas autênticas é o que determinaria a existência e permanência do que Benjamin compreende por aura, se esgotando, portanto, em suas demais reproduções. Em suas próprias palavras: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, p. 167, 1987). Neste sentido, a autenticidade de um objeto (no caso, manifestação artística) é o néctar do que foi extraído através de uma tradição, considerando raízes, origens, percursos e contextos históricos, considerando todo um cenário social em que ocorre. Com a reprodutibilidade da arte, o “testemunho” do “momento” (carga sócio histórica que compõe uma tradição

¹⁵ Aura aqui se compreende, para Benjamin (1987), como uma figura sui generis que é composta de elementos subjetivos tanto espaciais como temporais: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, p. 170, 1987). Desse modo, aura parece se assemelhar a um espectro, que é imaterial, de uma situação vinculada a um sentimento ou sensação, advinda de uma experiência específica.

ou manifestação cultural), se perde, permanecendo o “material” e esgotando seu peso tradicional em essência (BENJAMIN, 1987).

É pertinente apresentar neste trabalho uma breve noção do exposto por Walter Benjamin para que possamos, de certa maneira, refletir quanto à reprodutibilidade das manifestações culturais kalungueiras que foram neste trabalho abordadas. Torna-se inegável o elemento do encanto, o encantamento das percepções de mundo, presente em tradições kalungueiras. Porém, devemos nos atentar para um olhar acerca de sua reprodução em determinados momentos e contextos. O turismo na região da Chapada dos Veadeiros é crescente, assim como o crescimento de eventos culturais públicos e privados e workshops que acontecem na região, que buscam como finalidade valorizar e preservar culturas e tradições quilombolas, fato que tem sua relevância inegável em tempos de rupturas e dissoluções em contextos urbanos. Porém, neste trabalho que buscamos acentuar e valorizar uma percepção que considere uma visão do encantamento de mundo nas próprias manifestações culturais, devemos nos atentar e refletir para essa própria reprodutibilidade à luz do exposto por Benjamin (1987). Já esclarecemos sobre a maneira em que a sussa e a disputa podem representar o brado de (re)existência kalungueira, apontando ainda como um contragolpe às engrenagens capitais nas suas próprias frestas e lacunas, possuindo suas colunas erguidas sob o solo do encantamento. O questionamento toma novas direções e proporções ao analisarmos essas mesmas danças e cantos sendo reproduzidos fora do próprio contexto kalunga (suas festas e folias tradicionais), mas em eventos turísticos e urbanos que, muitas das vezes, cobram um valor monetário para participação do público para contemplar a apresentação. Não buscamos nesta pesquisa esgotar (o que seria impossível) e tomar conclusões quanto a isso, mas evidenciamos uma problemática. A percepção encantada de mundo kalungueira toma novas proporções em eventos fora do contexto original (festas e folias) ou caminharia para o esgotamento deste elemento específico? O elemento específico em questão, o encanto, seria inerente ao que Benjamin (1987)

compreende como aura, sendo que o próprio autor sugere uma resposta: O conteúdo (no caso a sussa e a disputa) permanece sendo reproduzível, porém, perde em essência (aura) fora de seu contexto original.

Não podemos concluir se as danças e cantos kalungueiras reproduzidas em eventos culturais urbanos seriam ainda um contragolpe às mesmas lacunas capitais que apontamos anteriormente, reafirmando assim a adaptação do encanto frente às engrenagens mecanicistas, ou se seria justamente o caminho do desencanto que Weber (2011) apontou ao pensar o mecanicismo e racionalização do mundo.

Evidente que ao lançarmos tal reflexão não apontamos críticas de reprovação para eventos que prezem pela preservação e manutenção de saberes e tradições. Porém, questionamos se a mesma riqueza subjetiva, congruente com o contexto original, se mantém em essência, ou se passa por adaptações, ou mesmo se se perde durante o percurso. Sem dúvidas deixamos lacunas abertas, aguardando novas flechas lançadas para refletir e perceber o próprio viver kalunga. Porém, certos de que a dinâmica do encanto e da macumba subvertem a engrenagem capital vigente, apostamos de que nestes conflitos surgem o cruzo da resiliência:

É neste vazio – fresta – que eclodem as táticas de resiliência que jogam com as ambiguidades do poder, dando golpes nos interstícios da própria estrutura ideológica dominante. Assim, as culturas identificadas como macumbas emergem tanto de seus repertórios vernaculares quanto dos vazios deixados pela ordem ideológica vigente (SIMAS; RUFINO, p. 14, 2018).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELAR, Gilmar Alves de; PAULA, Marise Vicente de. Comunidade Kalunga: **Trabalho e cultura em terra de negro: análise do cenário internacional e fatores determinantes**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF, Rio de Janeiro, ano 2003, v. 5, n. 9, p. 115-131, 2003. DOI <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2003.v5i9>. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13446/8646>. Acesso em: 20 agosto. 2021.
- BAIOCCHI, Mari de Nasaré. **Kalunga: Povo da terra**. Brasília: Ministério da Justiça Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- CHIANCA, Priscila Pessoa. **Nas vias do reconhecimento: emergência étnica e territorialização Kalunga**. 2010. 136 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, 2010.
- DOMINGUES, Petrônio. **Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica**. História (São Paulo), v. 30, n. 2, p. 401-419, 2011.
- LOIOLA, Maria Lemke. **Rotas do tráfico atlântico entre Goiás e África: o caminho do sertão**. História Revista, v. 15, n. 2, p. 285-302, 2010.
- MARX, Karl. **O Capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. **Vozes e versos na festa quilombola dos kalunga**. Revista África e Africanidades, Brasília, ed. 1, p. 1-21, 2008. Disponível em: http://africaeafricanidades.com.br/documentos/Vozes_e_versos_na_festa_quilombola_dos_kalunga.pdf. Acesso em: 20 agosto. 2021.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato - A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: Sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.
- SOUZA, Lourdes Fernandes de. **Letramento e história de vida: as memórias de Procópio dos Santos Rosa da comunidade Kalunga** – Riachão Monte Alegre – GO. 2014. Monografia (Licenciatura em educação do campo) – Universidade de Brasília, Planaltina – DF, 2014. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/9980>. Acesso em: 24/08/2021.
- WEBER, Max. **Ciência e Política: Duas vocações**. São Paulo: Cultrix, 2011.



Joana da Silva Machado | Óleo e folha de ouro sobre tela | 61 x 45 cm | 2020 | Foto: Joerg Lohse

Artista: Dalton Paula