

Performance y la fiesta popular: siete días en el Quilombo de Kalunga.

Capdeville, Julia, Plínio Dos Santos, Carlos Alexandre y Diego Flores, Diego Gomes Pereira Flores.

Cita:

Capdeville, Julia, Plínio Dos Santos, Carlos Alexandre y Diego Flores, Diego Gomes Pereira Flores (2014). *Performance y la fiesta popular: siete días en el Quilombo de Kalunga. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/1208>

**Performance y la fiesta popular: siete días en el Quilombo de
Kalunga**

JULIA DE CAPDEVILLE E SILVA

**capdeville.julia@gmail.com | Alumna de Licenciatura en Ciencias Sociales
y Bacharelado en Antropologia**

CARLOS ALEXANDRE BARBOZA PLINIO DOS SANTOS

**carlosalexandrebps@gmail.com – Professor del Departamento de
Antropologia en la Universidade de Brasília**

DIEGO FLORES

diegoflores35@gmail.com | Alumno de Bacharelado en Antropologia

Búsqueda hecha com El apoyo de TRANSE – Laboratório Transdisciplinar de
Estudos sobre a Performance

ICS – Instituto de Ciências Sociais / SOL – Departamento de Sociologia

RESUMEN

En Brasil, dentro del sitio histórico y Patrimonio Cultural Kalunga, en el estado de Goiás, formado por 58 pequeñas comunidades repartidas en 37 mil hectáreas, está la mayor comunidad quilombola en extensión territorial brasileña, el quilombo dos Kalunga (quilombo son comunidades que se originan de los africanos esclavizados en Brasil).

Los momentos de encuentro de los quilombolas de las partes más distantes del territorio, son poco frecuentes y normalmente se dan en las fiestas católicas. Las celebraciones que más personas reúnen son las dos fiestas que tienen lugar a lo largo de una semana de Agosto en Vão de Almas, llamadas Romaria do Divino Espírito Santo y Festa de Nossa Senhora D'Abadia.

Juntas ellas componen una performance cultural con muchos elementos de la cosmología Kalunga. En esta semana es posible, por medio de todos los sentidos del cuerpo humano, entrar en contacto con esa cosmología. Se puede observar la Sussa: una danza de mujeres con faldas de colores; performances masculinas con puñal de plata; oír las canciones de las procesiones y los rezos en latín, además de experimentar comidas y bebidas típicas.

Para que todos esos elementos de la performance sean aprendidos y reproducidos a lo largo de los años por varias generaciones, depende de los mayores enseñar a los más jóvenes todos los oficios que competen a la fiesta. El hecho de enseñar y reproducir esas diversas partes de las performances, fortalecen la cosmología Kalunga. Eso ocurre debido a la tradición oral que es común a las sociedades tradicionales brasileñas.

Termos para indexación: oralidad, catolicismo, performance, cultura popular y folclore.

Quilombos

En Brasil, la primera definición de quilombos nace cuando los primeros esclavos escapan del trabajo forzado, buscando un lugar para vivir alejados de los señores (amos) y de los engenhos (campos de trabajo), con la finalidad de tener su libertad nuevamente. Sin embargo, en los días de hoy la definición de quilombo ha cambiado mucho, sea para los propios quilombolas, así como para las instituciones responsables por las políticas públicas de esas personas.

Gran parte de los estudiosos de esas comunidades las entendía desde un concepto que se prendía y reducía a una visión del Consejo Ultramarino – que era responsable por la administración de la Hacienda, rutas comerciales, decisiones sobre guerras y oficios de justicia – donde *Quilombo* designaba un grupo de negros fugitivos que abrigan en mínimo cinco personas, en un lugar que sea aislado, sin otras personas viviendo y sin ranchos (Almeida, 2002). Durante siglos, esa noción reduccionista de quilombo determinó el imaginario de la gente brasileña e hizo con que las comunidades quilombolas sean tratadas como si todas fueran iguales. Eso hizo, y todavía hace con que la visión que los juristas y abogados tienen sobre quilombos sea de un lugar totalmente aislado: físicamente, socialmente y culturalmente.

Las tierras de quilombo pueden tener varios orígenes. Algunos ex esclavos, después de libertados, migraron para otros Estados buscando un lugar para vivir, otros ganaron tierras de ex propietarios o trabajaban para poder comprar un pedazo de tierra para su familia, dentro de las haciendas donde eran esclavos. Este es el caso de la ex esclava Eva Maria de Jesus, fundadora de la comunidad negra *Tia Eva*, que después del año 1888 migró del estado de Goiás para lo que era en el tiempo la villa de Campo Grande, en el sur del estado de Mato Grosso. En ese lugar, después de adquirir una parte de tierra, se estableció, constituyó familia, creó sus hijas y constituyó relaciones familiares con otros ex esclavos. Por medio de la memoria colectiva de los ex esclavos, el área de Tia Eva se convirtió en un espacio con conexión a la esclavitud (Plínio dos Santos, 2012).

En 1988, cien años después de la abolición, la constitución ciudadana puso el quilombo como un espacio de sobrevivencia y lo clasificó como área de remanecientes de ex esclavos. Según Alfredo Wagner (ALMEIDA, 2002), es necesario mirar para los quilombos como ellos están constituidos actualmente y como esa autonomía fue construida al largo del tiempo. No es posible construir una idea genérica de lo que es un quilombo, sin llevar en cuenta sus particularidades e historia. La gente Kalunga, de que se trata este trabajo, es un ejemplo de una configuración diferente de la mayoría de los quilombos, la división de la tierra en espacios cercanos y alejados de la ciudad, hace con que los habitantes queden dispersos por el territorio, diferente de la mayoría de los quilombos, que son menores y las familias viven mas cerca.

El Sitio Histórico y Patrimonio Cultural Kalunga

El Sitio Histórico y Patrimonio Cultural Kalunga es el territorio en donde vive la comunidad Kalunga, la mayor comunidad quilombola de Brasil en extensión territorial, ocupando áreas de tres municipios del estado de Goiás: Cavalcante, Monte Alegre y Teresina, cubriendo aproximadamente 37mil hectáreas. En lo que se refiere a las características poblacionales, ese quilombo es formado por 58 comunidades menores donde viven aproximadamente 900 familias. A lo total, en este territorio viven más de cinco mil habitantes kalungueiros – como ellos mismos de llaman – dispersos por vanos y caminos del cerrado (BRASIL, 2005).

La división por número de comunidades o por municipios no es muy común entre los Kalunga. Ellos comprenden su territorio como dividido en tres partes: el Engenho, Vão de Almas y Vão do Moleque. Cada una de esas tres divisiones comprende una unión de comunidades.

Entre las tres, el Engenho es la parte más cercana de la ciudad y, quizás por eso, es la parte que es mas diferente en estructura e infraestructura. Las casas en Engenho son cercanas unas de las otras, como en una villa.

Por ser mas cercana de la ciudad y tener ahí en ese territorio tres cascadas muy conocidas en la región, la población del Engenho mantiene contacto con personas de afuera de la comunidad diariamente, lo que atrae turistas y genera dinero para los habitantes de ahí, ya que trabajan como guías

turísticos o ofrecen comidas, alimentos, etc. Ese dinero generado por los outsiders, mantienen muchos hombres que trabajarían afuera del quilombo como diaristas en las haciendas y en quintas en ciudades vecinas dentro del quilombo.

En el Vão do Moleque y el Vão de Almas, por otro lado, son distantes del centro de los municipios, no tienen energía eléctrica y tienen el acceso más difícil, por estar cercados por una sierra muy alta, en donde pocos autos pueden pasar. Por esa dificultad de acceso, esas regiones son poco visitadas por personas de fuera del quilombo, hasta los propios residentes tienen dificultad para entrar y salir para, por ejemplo, hacer sus compras en la ciudad. Tal vez también por la dificultad de acceso en esos dos espacios, los Kalunga no tienen asistencia del gobierno para casa de albañilería o hasta para un centro de salud. Ellos tienen apenas una escuela que, para tener acceso a ella puede llevar una caminata de horas.

Desde el Vão de Almas hasta la ciudad de Cavalcante, el único medio de transporte es un camión, de propiedad de Seu Jonas, un señor que, por cuenta propia, decidió hacer el transporte de los Kalunga. En la carrocería de este camión, Seu Jonas cobra R\$25,00, de cada persona, para realizar el trayecto. Sin ayuda del gobierno, o de la prefectura, él dice que es el menor precio que puede cobrar. Esas diferencias –desde el acceso hasta la ausencia o presencia de energía eléctrica- crea una frontera entre las diferentes partes del territorio, muchas veces haciendo que no reconozcan los habitantes de otra región como Kalunga. Los residentes de Vão de Almas y de Vão do Moleque parecen sentirse más cercanos entre ellos. Los de Engenho se sienten más cercanos de la ciudad de Cavalcante.

Esas diferencias resaltan barreras entre la comunidad que van mas allá de las físicas: a veces son visibles rupturas de identidad. Pero para que sean considerados un quilombo, significa que existe un pensamiento de pertenecer al lugar y de unión entre la población.

La identidad social Kalunga tiene como base su relación con la tierra y con la memoria. Con la tierra principalmente, por representar un espacio ancestral donde se planta, se cosecha, se festeja y se viva. La memoria colectiva del pueblo Kalunga marca su relación constante con ese pasado vivo. Existen lugares, personas y acontecimientos que están constantemente

presentes en el idioma hablado de esa gente, y esa memoria fue construida por medio de historias, que escucharon de sus padres y abuelos, sobre el pasado con la esclavitud, sobre la vida en el quilombo y sobre personas que ya murieron hace mucho tiempo, pero que permanecen como contemporáneas en la lengua de los más jóvenes.

No mundo camponês, onde se inserem as comunidades negras rurais, a memória é o caminho pelo qual os grupos percorrem os espaços da vida e constroem a imagem de si e da terra particular no tempo. O mundo camponês como universo próprio de coisas e signos, práticas e rituais, públicos e privados, individuais e coletivos, tem a oralidade como forma de preservação e sustentação desse mundo e busca nela os instrumentos de sua luta.(GUSMÃO, 1995:71)

Según Richard Schechner (2003) son siete las funciones para las performances: entretener, hacer algo que es bello; marcar o cambiar la identidad; hacer o estimular una comunidad; curar; enseñar, persuadir o convencer y, finalmente, lidiar con lo sagrado y con el demonio.

A pesar de atender a todas las funciones de la performance citadas por Schechner, el punto a ser explorado en este trabajo es como una performance cultural, que sirven como actos de transferencia, transmitiendo conocer social, memoria y sentido de identidad. Por medio de acciones repetidas, pueden contribuir en lo relacionado con la manutención de la identidad y cohesión de un pueblo y, al mismo tiempo, mantener la tradición de una religión dentro del quilombo, así como en Brasil.

En cierto trabajo de investigación de campo hecha en Engenho, fue relatado que existía una fiesta muy importante para la comunidad, y que todos se esforzaban para ir a ella. Esa fiesta ocurre en el Vão das Almas por meados del mes de Agosto, en el pico de la seca. La fiesta es un momento de reencuentro entre los kalungueiros de las esquinas más distantes.

La fiesta de los siete días

En Agosto, la seca es severa en la región centro oeste. Las lluvias son escasas, casi inexistentes, dificultando el cultivo de la tierra. Los Kalunga viven

de agricultura de subsistencia, por eso la lluvia es imprescindible para mojar sus campos de arroz.

En el pico de la seca, sin mucho trabajo en sus campos de agricultura o en los de dueños de tierras donde los hombres trabajan por diarias, los Kalunga viven, en una semana, dos fiestas muy difundidas por toda la comunidad y en la región.

Estas fiestas suceden en la Capela, una ciudadela construida especialmente para esta semana de celebración. En ella, varios kalungueiros – como ellos se llaman- construyeron casas y ranchitos de adobe y hojas de coqueros secas, y en ellas hay espacio para dormir, cocinar y abrigar a otros kalungueiros o outsiders y sus tiendas.

La ciudadela tiene una pequeña capilla, la única en Vão de Almas, que dá nombre a la ciudad. Allí, dos fiestas son vividas en el espacio de una semana. La primera es la fiesta del Divino Espírito Santo y después ocurre la fiesta de Nossa Senhora D'Abadia.

Neto, residente de Engenho, cuenta que la fiesta de Agosto es la que es “*realmente buena*”. El relata que muchas personas del Engenho peregrinan hasta Vão de Almas y que esa peregrinación puede ser hecha a caballo, con el camión de Jonas – que hace diariamente el transporte entre Cavalcante, Teresina de Goiás y Vão de Almas – camiones ofrecidos por las prefecturas de Terezina y de Cavalcante en la época de la fiesta, autos con o sin tracción: desde que los “conductores tengan coraje”.

El momento de peregrinación es un viaje marcado por la devoción y por la comunión en vuelta de un objetivo, lo que distingue este tipo de viaje de un turismo religioso.

Cada peregrinação comporta uma estrutura essencial: um peregrino que caminha pela estrada; um lugar de chegada escolhido em razão da sua situação em relação ao sagrado; uma motivação do peregrino que procura e espera um encontro com uma realidade misteriosa e invisível (Ries, 2012:634).

Los motivos que llevan las personas a las fiestas son variados y pueden ser un agradecimiento por una gracia alcanzada o por motivos religiosos mas profundos, como los musulmanes que deben visitar Meca una vez en la vida. Aún habiendo motivos diversos, los peregrinos, mientras están en ese camino, pasan por momentos de sacrificio y purgación de los pecados y, en aquel

momento, comparten de un factor identificador. El encuentro de esas personas que viven lejanas, pero comparten de un mismo sentimiento de *communitas*, culmina no apenas en rezas, pero en música, canto y danza y un sentimiento de comunión y libertad peculiares a la fiesta popular y predominante en el catolicismo brasileño.

La Festa do Divino tiene su origen en Portugal, con la Reina D. Isabel en el siglo XIV, fue traída y ampliamente celebrada en Brasil desde el siglo XVI hasta los días de hoy. Con música, coronamiento de un nuevo Imperador de la gente, tirón de la Bandera do Divino con una paloma blanca estampada y largas peregrinaciones, y desde que fue traída, la fiesta es “recepcionada devocionalmente por toda parte” (Cascudo, 2012, p. 266-267), lo que ilustra como la cultura popular en Brasil es marcada por un fuerte sincretismo religioso.

Las fiestas barrocas son compuestas por ropas, instrumentos, estandartes, himnos, santos, incienso y elementos que son motivados por la fe Cristiana (SABINO & LODY, 2011, p28). Esas fiestas sacro profanas barrocas también sirvieron para marcar un dominio de la iglesia y del estado portugués sobre los reinos africanos, pero las propias corporaciones que promovían esas fiestas incentivan y, a veces, forzaban cortejos que representaban reinados de África. Esos negros que participaban de las procesiones, bailaban e incorporaban elementos de su cultura adentro de esas fiestas católicas. Pero adentro de los engenhos, esos reinos no podían ser separados, como era hecho en las calles por la iglesia, entonces las naciones presentes empezaron a crear sus propias fiestas y a expresar por medio de su danza su alteridad. Eso puede ser visto en esa fiesta Kalunga, la celebración de la llegada del Divino Espírito Santo tiene el modelo del cortejar barroco incentivado en el periodo colonial por la iglesia católica.

Performances

Son muchas las idiosincrasias que hacen parte de ambas las fiestas. Según Cavalcanti (2009) los juegos populares pertenecen a la orden de las performances rituales, siempre falladas, abiertas y fragmentarias. Todo eso se

observa en cada manifestación que compone la fiesta. Por eso aquí las consideraremos performances.

Según Schechner, performance es *“fazer crer no jogo, por prazer (...) é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais “cheia de verdade”, mais “real” que uma experiência comum”* (in Ligiéro, 2012 P.19). El entiende que la performance, en su sentido lato, puede caracterizar cualquier actividad – aunque el la entienda de una manera menos abierta. Para el autor, la performance es como un juego teatral, un tipo de creación de escena en donde caben rituales, ceremonias y el juego.

Las fiestas que son investigadas en este trabajo son compuestas por diversos rituales y ceremonias, desde bailes, cantos, procesiones, hasta la preparación de la fiesta. Algunas se repiten a lo largo de los siete días de fiestas, lo que tiene que ver con la presencia en la Capela, otras son parte de otras fiestas en la comunidad y otras, comunes a las dos fiestas.

Hay una performance que es hecha por hombres, en ambas las fiestas, donde el baila con una daga de plata en las manos. En movimientos abruptos, la daga es sujeta por el mango, por veces, teniendo la punta de la lanza apoyada en la punta de los dedos. Desde el tronco hacia abajo, el cuerpo poco se mueve. Los brazos y el tronco se convierten en ejes para la daga y ella se mueve en su alrededor, como si hubiera ganado vida. Esa performance sucede en frente de los arcos que protegen la familia de monarcas de las fiestas. La performance con la bandera demuestra la destreza del guerrero en frente de la familia que antes de su performance, junto al sujeta bandera también conocido como alfere, está amparado debajo del arco de colores.

El Sujeta Bandera agita su bandera, a veces con una mano, otras con las dos. El la mantiene siempre erigida y abierta. Ella es hecha de tejido y aviamientos, tiene el dibujo del símbolo que representa la fiesta, en el caso de la Festa do Divino, es una paloma blanca en tejido rojo, y en la de Nossa Senhora D’Abadia, un imagen de la santa hecha en tejido blanco, y el mástil es hecho de papel crepón colorido.

Otra performance muy difundida en la comunidad, mas allá de la fiesta, es la Sussa. La Sussa es una danza específica de las mujeres. Todo ocurre de manera sincronizada dificultando la observación detallada de cada una de sus partes. Mientras las mujeres bailan, sus faldas de colores de chita ganan vida

haciendo saltos y movimientos circulares alrededor del cuerpo que las llevan. La música que las conducen va calentando el baile de forma progresiva, hasta llegar en un pico, donde movimiento y canciones no pueden ser mas veloces , y todos los participantes de esa performance están conectados de manera tan íntima que parecer estar en un trance. Ese ‘trance’ es invocado por varios instrumentos – viola, pandeiro, buraca, sanfona, caixa – y canciones, también entonadas de forma penetrante y altura también progresiva, así como la partitura corporal compuesta por giros y mas giros en vuelta de su propio eje, en vuelta de otras mujeres, en vuelta de la fiesta, que va subiendo la velocidad, pero no deja nadie caer. Después de los giros de trompos, convirtiendo el dibujo de las faldas de chuta en un solo color, el ritmo gradualmente disminuye y la danza y los cantos lo acompañan hasta la música terminar. Desde la observación de la Sussa, se puede percibir un profundo dialogo de esta performance con elementos sertanejos, africanos y portugueses, lo que muestra el sincretismo de símbolos y creencias representados en una fiesta católica.

La música que conduce el baile es alegre y progresiva, llevando en el final de la música al éxtasis del ritmo. Las canciones son entonadas en alto y buen sonido, tratan de temas religiosos (católicos), de cosas cotidianas, así como el trabajo, la fauna y la flora que los cerca y de topografías corporales (BAKHTIN, 2002) con fuertes sugerencias ambiguas y sexuales, con letras dotadas casi siempre, de doble sentido.

El baile es circular, con órbita alrededor de si misma y también acompañando un grande movimiento pendular de aproximación y distanciamiento entre los cuerpos. Algunas mujeres llegan a bailar en parejas, estableciendo confrontas y contactos corporales y visuales, entre ellas así como con los pocos hombres que acaban entrando en el universo de la danza (SIQUEIRA, 2006).

La Sussa como una performance femenina, es bailada en la fiesta de Nossa Senhora D’Abadia, donde la figura femenina es celebrada y el personaje de la Reina es más importante que la del rey, el inverso de lo que sucede en la fiesta del Divino Espirito Santo.

Durante la investigación de campo citado anteriormente – periodo de la Folia de Reis en el Engenho en enero de 2013 – uno se entra en contacto con

un ritual opuesto en genero a la Sussa. En la Folia de Reis, el ritual es predominantemente de hombres. Los hombres tocan sus pandeiros y violas, bailan la curraleira y cantan canciones religiosas. A la mujer normalmente le queda reservado el papel de cuidar de la comida servida a los foliones (si la casa es el lugar de la folia).

En el primer día de la Folia de Reis, después de dejar la primera casa, dos señoras vestidas con faldas, durante la canción en que los foliones piden a la dueña de la casa (que es una de las señoras) permiso para entrar, las dos empezaron a bailar girando y moviendo sus faldas largas, y era reconocida el baile como la Sussa, pero con la peculiaridad de ser performada al sonido de una curraleira. El ritmo de la curraleira pasa a ser acompañado por palmadas, encorajando a las dos mujeres que sigan en la danza.. Aún que sea de una forma muy sutil, esta incursión es bien aceptada, a pesar del predominio masculino en esta fiesta.

Cuando se trata de la fiesta popular, comunidades tradicionales y oralidad, no se puede perder de vista la memoria. Las letras de las canciones referencian historias de la propia comunidad, por otras veces, abordan la propia trayectoria de esclavitud de la propia Comunidad. Las letras son la manera de percibir como transita y se perpetúa la memoria. Pero el baile que es repasado de generación a generación, los movimientos y la entonación de voz que se repiten con el pasar de los años, también muestran que ese tiempo que pasa y las voces que de tan lejos vienen con ecos: “[...] *as técnicas corporais refletem os modos de ser (identidade) e de estar (performance) de um povo e as maneiras de servirem-se do corpo*” (SILVA JR, 2009, pg. 2).

Las canciones entonadas en las fiestas de agosto, adentro de las performances conectadas directamente a las fiestas – procesiones, misas, representaciones – son en su mayoría de carácter religioso, de historias de la comunidad o juegos entre los cantantes y los participantes de la fiesta.

El tema de la seca, entre varios temas, puede ser observado en las canciones que conducen la Sussa:

“De agosto a setembro

Tempo de ema botar

Dei um porrete (?) na ema, ô ema

*Suspira, imagina`de meu bem
Pensar (chorar)”*

La ema es un ave que tiene como *hábitat* natural Sudamérica y es fácilmente encontrada en el Cerrado y en la región de la Chapada dos Veadeiros. Ella es capaz de poner hasta 30 huevos en un mismo día. Por razón de la situación climática de los meses de agosto a septiembre, la ema puede significar fertilidad para el suelo en esos difíciles tiempos para el cultivo.

*“Chuva chova hoje
Pra meu boi beber
Pra nascer capim
Ô morena, pra meu boi comer”*
(Siqueira p.95, 2006)

En esta canción, la apelación por la lluvia es clara, pero se vuelve para el ganado. Aunque no sea la actividad predominante en el local, también son encontrados pastos en los territorios Kalunga. Cuando las canciones piden lluvia, son también acompañadas por rezas, para “garantir” el efecto (Siqueira p.95, 2006).

Las letras pueden también auxiliar en las performances de la semana de fiestas:

*“Imperador, imperador
A bandeira do mastro levantou” (ibid. p. 107)*

*“Arriba a saia mulher
Não deixa a saia molhar
A saia custou dinheiro
Dinheiro custou ganhar” (ibid.)*

Las danzas, canciones, el doble sentido de las letras, la bebida, el bajo corporal (BAKHTIN, 2002), los tambores de matrices africanas, ilustran un festejar marcado por el sincretismo religioso que evidencia la alteridad del catolicismo en el quilombo, cuando comparado a un catolicismo oficial europeo.

Esa comparación extrapola la noción de esa religión dentro del quilombo y también delinea el catolicismo brasileño.

Si pensamos a partir del concepto de función (RADCLIFFE-BROWN, 1935) ese y otros festejos de la comunidad atienden a lo que Schechner propone. Pero la performance en sí, no tiene el poder de la manutención, sin su propagación y construcción dentro de una determinada cosmología.

Es imprescindible para la performance cultural que ella haga parte de la tradición para ser parte del folclore y de la cultura de la gente, es necesario que sea difundida en la comunidad, enseñada y reinventada.

La Sussa es un ejemplo de performance que hace parte de la cosmología Kalunga. Las más viejas enseñan a las más jóvenes, normalmente dentro de la propia familia. Y, de generación en generación, el transe giratorio, los cantos y los tambores ganan vida en la tierra de los kalungueiros. Además de ser una danza famosa dentro de la comunidad y entre los quilombos, los kalungueiros son conocidos en todo Centro oeste por esa danza, lo que se comprueba y si propaga en un encuentro de culturas que ocurre en el estado de Goiás, 100km distante del quilombo e los Kalunga, con muchos pueblos indígenas y quilombolas del cerrado y de la Amazonia.¹

Para la comprensión del festejo y sus idiosincrasias, como costumbre y tradición dentro del quilombo de los Kalunga, es necesario que se entienda la cultura popular sobre la luz de los conceptos de performance y oralidad como medios de reverberación de costumbres a lo largo de generaciones.

Oralidad en el contexto de las sociedades tradicionales

El pensamiento moderno fue construido desde la quiebra de algunos paradigmas del pasado, uno de ellos fue la concepción de ciencia. Aunque todavía exista alguna resistencia a las formas alternativas de la construcción del conocimiento que no la científica positiva, la segunda mitad del siglo XX trae la abertura para nuevas formas de comunicación, de integración y de

¹ Para más informaciones, acesar: [HTTP://www.encontrodeculturas.com.br/](http://www.encontrodeculturas.com.br/)

construir el saber. Un marco importante para el estudio de las sociedades tradicionales en el ámbito de ese cambio de paradigmas es el reconocimiento de la oralidad como fuente de saber científico primordial para antropólogos y estudiosos del área.

En las sociedades tradicionales, la cultura registrada por la escrita no es algo tan presente como en el resto del contexto nacional. Los conocimientos sobre la tierra, sobre identidad, sobre cultura, las memorias, etc., todo eso es transmitido de generación para generación por medio de historias: por medio de la oralidad.

En el libro *Literatura Afro-Brasileira* de Souza e Lima (2006), el concepto de oralidad es explorado y gana nuevo significado, dentro del contexto de comunidades afro-brasileñas, desde la época de la esclavitud. En él se explica que es por medio de la oralidad que se comprende la historia. A partir de ella y de la voz de narradores “os mitos e os modos de organização dos rituais são transmitidos. (SOUZA e LIMA, 2006 p.80). Esa historia oral, contada por medio de mitos, pasa para las nuevas generaciones una relación con el pasado que orientan sus acciones, relaciones esas que son “constituídas de palavras organizadoras dos caminhos e vivências de cada um, em particular, e da comunidade.” (ibid). La oralidad es descrita como una arte milenar que “difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria” (ibid) y para ejemplificar los que se explica en estas palabras, el autor escribe:

“A memória das antigas sociedades africanas se apoiava na transmissão continuada de histórias, contendo conhecimentos, princípios e valores que preservavam, entre outros, o sentido agregador enquanto família e vinculação à terra. Portanto, o ato de lembrar está na essência das tradições que sustentam a organização comunitária e formas de governar nessas sociedades.” (ibid).

La oralidad es compuesta por tres elementos principales: voz, mensaje y lenguaje. Paul Zumthor afirma que el lenguaje y el mensaje no pueden ser

pensados sin la voz. Desde eso él caracteriza como vocalidad y en aquello que la voz agrega de substrato cultural y memorialístico, convierte esa “possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora” (ZUMTHOR, 2010, p. 10 e 11).

La oralidad está presente en el cotidiano de todos, desde el habitante rural al de la ciudad. Pero, tratándose de una sociedad alfabetizada, ella es poco explorada, principalmente en los medios urbanos. En las comunidades tradicionales, la costumbre de las historias, sean folclorísticas o las historias míticas contadas de generación en generación, los desafíos, los repentes improvisados, los gritos de trabajos en las ferias (BAUMAN, 2008), las inúmeras canciones compuestas y ejecutadas en las radios todos los días: en todo eso hay oralidad. Esa expresión que suena por las formas del cotidiano, es indiscutiblemente un medio de transmisión de tradiciones y costumbres y de manutención y transformación de la cultura.

Performance y oralidad están íntimamente conectadas. Según Turner (2008) la performance es una gran arena de estudios, y son varios las áreas que la componen, tanto en la práctica así como en la teoría. En la teoría es fácil percibir lo tanto que es interdisciplinar el área de performance. En la práctica la performance extrapola un acto teatral. Ella puede ser solo cuerpo, solo voz o solo movimiento. O todo junto.

La voz está directamente relacionada a un código simbólico: representativo y memorialístico, pleno de los valores y creencias humanas.

Según Zumthor “o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” e a “performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, pg. 13 e 31). Verifícase la performance unida a la esquina como constructores y fortalecedores de lazos sociales y culturales.

Los momentos de la performance van, por lo tanto, más allá de la transmisión y percepción. Hay el momento de producción de contenido poético o, todavía, su libre improvisación, conservación y repetición. Esa repetición, o reiteración, implica en reconocimiento e “[...] se desenvolve em uma trama de crenças, de hábitos mentais interiorizados, constituindo a mitologia do grupo,

qualquer que seja ele” (ZUMTHOR, 2010, pg. 33). La oralidad depende del cuerpo. Sin la boca y todo el aparato vocal, no hay sonido. Sin la capacidad de formar frases, no existe mensaje. Sin lenguaje común, del cual se comparten símbolos con otros individuos, no existe transmisión.

Consideraciones Finales

Se sabe que los grupos africanos que vinieron para Brasil pertenecían a varias etnias diferentes y que cada una de esas etnias tenía cosmologías propias. Con la esclavitud, esa gente fue obligada a convivir y acabaron teniendo que reinventar sus tradiciones para poder mantener cierta identidad, como es el caso de los Candomblé. La constitución republicana de 1980 clasificaba todos los cultos espiritistas, sean ellos de origen africano o no, como crimen contra la salud pública, porque en esos cultos se practicaban rituales que tenían como propósito curar las personas, los espiritistas fueron acusados de curanderismo y fueron obligados a marginalizarse para no ser arrestados. (GIUMBELLI, 2003). Ya ciertos grupos acabaron siendo catequizados y comenzaron a seguir la religión católica. A pesar de ser católicos, muchas de sus tradiciones de curanderismo no fueron perdidas, apenas reinventadas para que pudiesen hacer sentido en su cultura, como poner un vaso de agua en la cabeza y rezar para algún santo católico para la fiebre pasar. Ese catolicismo negro es presente en varias comunidades negras rurales, que acabaron por culturalizar la religión católica a su propia manera, haciendo fiestas con tambores y danzas que nos aluden a su pasado africano, como la propia Sussa y las fiestas del Divino y de Nossa Senhora D’Abadia aquí tratadas.

Desde que el catolicismo fue traído para Brasil para catequizar los indios y posteriormente los negros (CAPDEVILLE, 2013), los europeos asumieron estrategias de enseñanza de la religión católica para los indígenas. Ellos no podían celebrar gigantescas misas en latín; primero no ser comprendidos por los indígenas y segundo por ser sermoneador y tardar mucho, por eso, nada atractivas. Luego, encontraron la alternativa de una misa mas dinámica: con performances, sermones que abusaban de la peculiaridad de performance de la oralidad y de fiestas, peregrinaciones y color, mucho color, por veces

buscando inclusive la incorporación de símbolos y santidades ²de las religiones no cristianas practicadas por aquellos que ellos buscaban catequizar. Hacemos aquí una diferenciación entre catolicismo oficial y el catolicismo brasileño.

Oficial, aquí, es usado a la luz de los estudios de Mikhail Bakhtin e Schechner, donde los autores exploran la idea de una cultura oficial, hegemónica. En el caso del catolicismo, para efecto de comprensión del catolicismo diferenciado propuesto dentro del quilombo y en Brasil, se piensa en el catolicismo oficial como un catolicismo europeo. Cuando fue traído para Brasil, esa religión ya fue modificada, por causa del idioma de catequización, y los desafíos en la didáctica, la pluralidad de religiones y creencias existentes en el lugar, especialmente en la época de Brasil colonial. Algunos autores entienden el catolicismo brasileiro como catolicismo carnavalizado (CAPDEVILLE, 2013), o catolicismo negro (SILVA W, 1994).

El catolicismo negro de raíces múltiples, el transe y la rueda que gira, todos esos elementos demuestran la riqueza cultural de un pueblo que construye su cosmología a la luz de diversas culturas.

Sin la noción de oralidad que es medio y fin de la construcción de la cultura popular, la comprensión de las idiosincrasias de la religión y del festejo en el quilombo queda incompleta. Por medio de ella se propaga la performance, las costumbres, las ideas y la tradición. El concepto de oralidad dentro del contexto Kalunga, así como en todos los segmentos de la sociedad, es de extrema importancia para la construcción de la noción de identidad y, consecuentemente, de pertenecimiento.

La tradición, las ideas y todo aquello que es pasado de generación para generación hace parte del saber de la comunidad: el saber de la gente. Y es ese saber qué es lo que llamamos de folclore (Cavalcanti, 2002) que, así como la performance, es un campo de estudios. El “é dinâmico, transforma-se o tempo todo, incorporando novos elementos” (ibid, p.3), o sea, todo aquello que llamamos de performance o mismo cultura popular, puede ser entendido como folclore, entendiendo que él es como una arena (Turner, 2008) de estudios.

Retomando la idea de Schechner sobre las funciones de la performance, para efecto de conclusión de este trabajo, es imprescindible relatar lo que fue

² Es común en Brasil, hasta las personas que son católicas.

dicho por Neto, un kalunguero foli3n en la folia de Reis. El kalunguero de Engenho cuenta que fue percibido, en los 3ltimos 5 a3os, una disminuci3n en la cantidad de cat3licos en la comunidad. El giro de la Folia de Reis, por ejemplo, ya no pasa por tantas casas. Las religiones de la l3nea evang3lica son las que m3s crecen en la comunidad. Cuenta que siente que los festejos cat3licos llaman la atenci3n, tanto de los que comulgan de la misma religi3n como de los otros, y atraen fieles para la iglesia. Entonces, adem3s de recuperar y revivir la memoria presente en la comunidad, los festejos tienen una funci3n primordial: auxiliar en la permanencia de los ritos y performances que son parte del catolicismo negro.

Los m3s viejos y los m3s nuevos bailan y cantan juntos, durante una semana. Despu3s que ella pasa, cada uno vuelve a sus quehaceres, muchos de ellos fuera de la ciudad. El saber de la gente y la memoria se encuentran en espacio y tiempo definidos, donde el dialogismo de los saberes, del festejo y de los instrumentos crea un ambiente de comuni3n y de reinveni3n.

4. Refer3ncias Bibliogr3ficas

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de (2002). "Os quilombos e as novas etnias." *Quilombos: identidade 3tnica e territorialidade*. Ed. FGV83-108.

Rio de Janeiro:

BAKHTIN, Mikhail. (2002) *A cultura popular na Idade M3dia e no Renascimento: o contexto de Fran3ois Rabelais*. 5.ed. Trad. Yara F. Vieira. Anablume; Hucitec. S3o Paulo.

BAUMAN, Richard. (2008) *A Po3tica do Mercado P3blico: Gritos de Vendedores no M3xico e em Cuba*. In: Antropologia em primeira m3o / Programa de P3s Gradua33o em Antropologia Social, UFSC. Florian3polis.

BRASIL, Secretaria Especial de Pol3ticas de promo33o da Igualdade Racial. (2005) *Perfil das comunidades quilombolas: Alc3ntara, Ivaporunduva e Kalunga*. Bras3lia, DF.

CAPDEVILLE, Júlia. *Carnavalização do Catolicismo: Dança e Transe no quilombo* Kalunga.

In:Kátia Regina Franco; Luciano Novaes Vidon; Vivian Pinto II ENCONTRO DE ESTUDOS BAKHTINIANOS. VIDA, CULTURA, ALTERIDADE. [Encontro Bakhtiniano com a Vida, a Cultura e a Alteridade. EEBA/2013-Caderno 1].

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o folclore*. (2002) Rio de Janeiro, março de 2002. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

_____. (2009) Tempo e narrativa no Folgado do Boi. In CAVALCANTI, M.L.V.C. e GONÇALVES, J. R. (orgs). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa.

CASCUDO, Luis da Câmara. (2012) *Dicionário do folclore brasileiro*. 12 ed. São Paulo, Global.

GIUMBELLI, Emerson.(2003) O "*baixo espiritismo*" e a história dos cultos mediúnicos. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 9,n. 19.

GUSMÃO, Neusa Maria M. de. (1995). *Terra de preto, terra de mulheres: Terra, mulher e raça num bairro rural de negros*. Fundação Palmares/MinC. Brasília/DF.

LIGIERO, Zeca. (2012) *Performance e Antropologia*. Zeca Ligiero (org.). Maud Editora. Rio de Janeiro, RJ.

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA / (2006) organização: Forentina Souza, Maria Nazaré Lima. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Fundação Cultural Palmares. Brasília

RADCLIFFE-BROWN, A. R. (1970) "On the Concept of Function in Social Science", *American Anthropologist*, V 01. 37 (julho-setembro de 1935), p. 394402. Disponível: Extraído de: PIERSON, Donald. 1970. *Estudos de*

organização social – Tomo II: leituras de sociologia e antropologia social. São Paulo.

RIES, Julian. (2012) *Symbole, mythe et rite*. Constantes du sacré, Paris, Cerf.

SCHECHNER, Richard.(2003) “O que é performance?” in Estudos da Performance, O Percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética, Departamento de Teoria do Teatro, UNIRIO. Ano II, no. 12.

SILVA JR, (2009) Augusto Rodrigues. *Vozes e versos na festa quilombola dos kalunga*. in: Religiosidade , identidade e resistência/ organizadores, André Luiz S. Silva, Nágila Oliveira dos Santos. – Maricá: Ponto de Cultura.

SILVA, Vagner Gonçalves. (1994) *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Editora Ática.

SIQUEIRA, Thaís Teixeira. (2006) *Do Tempo da Sussa ao Tempo do Forró: Música, Festa e Memória Entre os Kalunga de Teresina de Goiás*. (135 f.). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

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

ZUMTHOR, Paul. (2010) *Introdução a poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG.