



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
CENTRO DE ENSINO E PESQUISA APLICADA À EDUCAÇÃO (CEPAE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO NA EDUCAÇÃO BÁSICA (PPGEEB)

THAIS GOMES FERRAZ

**A dança Sussa no município de Cavalcante/Goiás: possibilidades
no contexto educacional**

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
CENTRO DE ENSINO E PESQUISA APLICADA À EDUCAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESE E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Thais Gomes Ferraz

3. Título do trabalho

A DANÇA SUSSA NO MUNICÍPIO DE CAVALCANTE/GOIÁS: possibilidades no contexto educacional

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Helena Santana Dalla Déa, Professor do Magistério Superior**, em 28/08/2022, às 14:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **THAIS GOMES FERRAZ, Discente**, em 30/08/2022, às 10:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3146765** e o código CRC **F82AC2E7**.

THAIS GOMES FERRAZ

**A dança Sussa no município de Cavalcante/Goiás: possibilidades
no contexto educacional**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Ensino na Educação Básica.

Área de Concentração: Ensino na Educação Básica

Linha de Pesquisa: Concepções teórico-metodológicas e práticas docentes

Orientadora: Vanessa Helena Santana Dalla Déa

GOIÂNIA

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferraz, Thais Gomes

A dança Sussa no município de Cavalcante/Goiás: possibilidades no contexto educacional [manuscrito] / Thais Gomes Ferraz, Vanessa Helena Santana Dalla Déa. - 2022.

142 f.: il.

Orientador: Prof. Vanessa Helena Santana Dalla Déa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Centro de Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE), Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica (Profissional), Goiânia, 2022.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui fotografias, tabelas.

1. Educação. 2. Linguagens. 3. Dança Sussa. 4. Decolonização. I. Dalla Déa, Vanessa Helena Santana. II. Dalla Déa, Vanessa Helena Santana, orient. III. Título.

CDU 793.3



ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO E DO PRODUTO EDUCACIONAL

Aos vinte e nove dias do mês de julho do ano 2022, às 09:00 horas, via webconferência, foi realizada a **Defesa da Dissertação** intitulada **A DANÇA SUSSA NO MUNICÍPIO DE CAVALCANTE/GOIÁS: possibilidades no contexto educacional**, e do **Produto Educacional** intitulado **Vamos dançar sussa?** pela discente **Thais Gomes Ferraz**, como pré-requisito para a obtenção do Título de Mestra em Ensino na Educação Básica. Ao término da defesa, a Banca Examinadora considerou a Dissertação e o Produto Educacional apresentados **APROVADOS**.

Área de Concentração: Ensino na Educação Básica.

Proclamado o resultado, a Presidente encerrou os trabalhos e assinou a presente ata, juntamente com os membros da Banca Examinadora.

Profa. Dra. Vanessa Helena Santana Dalla Déa (PPGEEB- CEPAE/UFG) – presidente

Profa. Dra. Maria Alice de Souza Carvalho Rocha (PPGEEB-CEPAE-UFG) – membro interno

Profa. Dra. Marlini Dorneles de Lima (FEFD-UFG) – membro externo



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Helena Santana Dalla Déa** Professor do Magistério Superior em 07/08/2022, às 14:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Alice de Sousa Carvalho Rocha** Professor do Magistério Superior em 08/08/2022, às 07:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima** Professora do Magistério Superior em 08/08/2022, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site: [ps://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3063963** e o código CRC **DD6639F**.

FERRAZ, Thais Gomes. **A dança Sussa no município de Cavalcante/Goiás: possibilidades no contexto educacional**. 2022. 133f. Dissertação (Mestrado em Ensino na Educação Básica) – Programa de Pós-graduação em Ensino na Educação Básica, Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO.

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados de uma investigação sobre a dança sussa, desenvolvida durante o Mestrado Profissional em Ensino na Educação Básica do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu do CEPAE/UFG, entre os anos de 2019 a 2022, cujo produto educacional apresentado é o livro digital: “**Vamos dançar sussa?**” Essa pesquisa de cunho qualitativo e etnográfico apresenta como delineamento um estudo referente à dança Sussa na Comunidade Kalunga Vão de Almas e na cidade de Cavalcante. A temática a ser investigada consiste na pesquisa e na apresentação da dança Sussa, de modo que ela possa se tornar uma possibilidade de conteúdo a ser introduzido na escola em diferentes áreas de conhecimento. Propôs-se, assim, como objetivos específicos: Conhecer a história das mulheres dançadeiras de Sussa no município de Cavalcante e comunidade Vão de Almas; apresentar informações sobre o desenvolvimento e as características da Sussa, oriundos da região onde as mulheres dançadeiras de Sussa residem; desenvolver um produto que possa ser utilizado para introduzir a Sussa no ambiente escolar. A metodologia foi desenvolvida em fases que enfocam: levantamento bibliográfico, observações, diário de campo, entrevistas, captação de vídeos e fotografias e análise e interpretação dos dados coletados. Foram entrevistadas 4 mulheres residentes na cidade de Cavalcante e na comunidade Vão de Almas, que foram indicadas por apresentarem reconhecimento entre moradores da cidade de Cavalcante em suas histórias de vida e por apresentarem relações com a dança Sussa. Para a análise de dados, utilizamos a análise de conteúdo de Bardin. Entre os resultados encontrados, através da metodologia utilizada, pôde-se obter informações relevantes para a construção do conhecimento oriundo na Sussa e nas histórias de vida de mulheres, que contribuem no fortalecimento de sua cultura, trazendo, ainda, em seus discursos, o interesse da manifestação da dança Sussa no espaço escolar. Concluímos, portanto, que a dança Sussa como conteúdo na Educação Básica pode favorecer a discussão sobre a cultura afro-brasileira e decolonização da dança.

Palavras-chave: Educação. Linguagens. Dança Sussa. Decolonização.

FERRAZ, Thais Gomes. The Sussa dance in the city of Cavalcante/Goiás: possibilities in the educational context. 2022. 133f. Dissertation (Master's in Teaching in Basic Education) – Postgraduate Program in Teaching in Basic Education, Center for Teaching and Research Applied to Education, Federal University of Goiás, Goiânia, GO.

ABSTRACT

This dissertation presents the results of an investigation about the sussa dance, developed during the Professional Master's in Teaching in Basic Education of the Stricto Sensu Postgraduate Program of CEPAE/UFG, between the years 2019 to 2022, whose educational product presented is the digital book: "Let's dance sussa?" This qualitative and ethnographic research presents as a design a study regarding the Sussa dance in the Kalunga Vão de Almas Community and in the city of Cavalcante. The theme to be investigated is the research and presentation of the Sussa dance, so that it can become a possibility of content to be introduced at school in different areas of knowledge. It was proposed, therefore, as specific objectives: To know the history of the women dancers of Sussa in the municipality of Cavalcante and the community of Vão de Almas; to present information on the development and characteristics of Sussa, coming from the region where the women dancers of Sussa reside; develop a product that can be used to introduce Sussa into the school environment. The methodology was developed in phases that focus on: bibliographic survey, observations, field diary, interviews, capture of videos and photographs and analysis and interpretation of the data collected. Four women living in the city of Cavalcante and in the community of Vão de Almas were interviewed, who were nominated for showing recognition among residents of the city of Cavalcante in their life stories and for presenting relationships with the Sussa dance. For data analysis, we used Bardin's content analysis. Among the results found, through the methodology used, it was possible to obtain relevant information for the construction of knowledge originating in Sussa and in the life stories of women, which contribute to the strengthening of their culture, also bringing, in their speeches, the interest of the manifestation of the Sussa dance in the school space. We conclude, therefore, that the Sussa dance as a content in Basic Education can favor the discussion about the Afro-Brazilian culture and the decolonization of dance.

Keywords: Education. Languages. Dance Susa. Decolonization.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer às quatro mulheres: Juraci Souza Rodrigues, Wanderléia dos Santos Rosa, Marta Faria da Silva e Irene Francisca da Conceição, que se prontificaram a participar deste trabalho e contribuir, socializando seus conhecimentos e sabedorias referentes à Sussa.

Agradeço, ainda, a todos que contribuíram e ajudaram neste projeto:

Diego Mesquita da Silva (*in memoriam*), que, sendo meu companheiro de anos, sempre apoiou meus projetos, contribuindo de forma ativa e dedicada.

Raiza Mesquita Gomes, minha querida filha, que, com sua leveza e limitada paciência, esteve próxima de alguns momentos desta pesquisa, participando, rodando a saia e, também, aprendendo a dançar a Sussa.

Minha mãe, Geny Gomes da Silva, que, com seu amor, paciência e dedicação, sempre apoiou com preocupação meus projetos.

Rodrigo Mesquita da Silva e Kananda, amigos e parceiros da vida e de Cavalcante, que estiveram bem próximos desta pesquisa, participando ativamente na aventura em serras desconhecidas, com altitudes acentuadas e perigosas. Participaram, ainda, do aprendizado inerente na Sussa, contribuindo com imagens e vivenciando a dança Sussa na comunidade Vão de Almas.

Ao meu namorado, Rogério Alencar Ramos, pelo apoio e paciência em estar próximo, dedicando-se com amor e com deliciosas comidas nas incessantes horas deste trabalho. Agradeço, ainda, a nossa querida Lunna, que, em meu ventre, acompanha parte desta trajetória, juntamente a mim, com coragem e paciência.

Aos músicos e dançadeiras de Sussa: Romes dos Santos Rosa, Dirani Francisco Maia, Sulene Francisco Pereira, Josiana Francisco Pereira, Josélia Pereira Maia, Aldersan Francisco Pereira, Leandro Francisco Maia, Joseli dos Santos Ferreira e Adenilson dos Santos Rosa, que contribuíram de forma relevante com esta pesquisa.

Ao grupo de capoeira, Águas de Menino, e ao Mestre Plínio, por compartilharem seu amplo conhecimento referente à cultura popular.

Agradeço, ainda, a minha queridíssima orientadora, Vanessa, e a todos os professores e amigos que, diretamente ou indiretamente, passaram por minha vida e contribuíram com este processo.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 Caminhos Metodológicos.....	16
1.1 Tipo de pesquisa.....	16
1.2 Procedimentos realizados.....	19
1.3 Local da pesquisa.....	20
1.4 Conhecendo as mulheres susseiras participantes.....	20
1.5 A apresentação dos dados e produto educacional.....	21
2 Resultados: Dançando nos relatos das mulheres dançadeiras de Sussa e na literatura.....	23
2.1 Histórias das mulheres, a dança Sussa e o papel das mulheres na comunidade e na família.....	24
2.2 A dança Sussa na comunidade Kalunga - espaços, ocasiões, tradições festivas e datas.....	40
2.3 A dança Sussa – origem, suas formas, gestos e movimentos.....	47
2.4 Musicalidade na dança Sussa - Instrumentos e cantos.....	56
3 A Sussa na escola - O grupo Flores e Frutos do Quilombo Kalunga, a importância na cultura afro-brasileira e decolonialidade.....	62
3.1 Grupo de dança Sussa- Flores e frutos do quilombo Kalunga.....	62
3.2 A importância da Sussa na escola na construção de uma educação para as relações étnico-raciais e para o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana.....	64
3.2.1 Sobre o que dizem as entrevistadas.....	64
3.2.2 Sobre a importância da cultura afro-brasileira, a lei 10.629/2003 e a Dança Sussa na escola: O que diz a bibliografia?.....	67
3.3 Decolonialidade na educação.....	71
3.4 Decolonialidade: a Sussa na escola.....	76
Considerações Finais.....	797
Referências.....	84
Anexos.....	87
Anexo A.....	87
Anexo B.....	90
Apêndices.....	91
Apêndice A – <i>Ebook Vamos Dançar Sussa?</i>	91

Introdução

Dialogar sobre o tema disposto neste trabalho se entrelaça com minha trajetória como professora de dança em escola pública desde o ano de 2006. Através da minha formação acadêmica em educação física, o trabalho com a dança na escola é permeado, ao longo dos anos, pela abordagem de diferentes eixos temáticos. O contato com práticas culturais e corporais inerentes a minha formação acadêmica e artística possibilitou um olhar para a cultura popular que materializou, no contexto escolar, trabalhos desenvolvidos com o boi bumbá, a capoeira, a dança Sussa, dentre outras. Essas práticas estiveram, também, associadas a uma proposta de educação inclusiva.

Inserida ainda como integrante do grupo de capoeira angola Águas de Menino, coordenada pela contramestra Renata Lima, despertou-me um olhar ampliado para a relevância da cultura popular e da cultura tradicional afro-brasileira, inserida no contexto escolar como possibilidade de dar espaço às práticas corporais que pouco são compreendidas, praticadas, valorizadas ou discutidas como conhecimentos conectados a uma prática pedagógica decolonial.

Vivencio o contato com o município de Cavalcante há cerca de 17 anos. Considero Cavalcante minha segunda casa e pude, como moradora, presenciar inúmeras vivências culturais oriundas neste território. Envolvi-me, ao longo dos anos, em projetos sociais em algumas comunidades kalungas, levando oficinas de capoeira e atividades de lazer. Presenciei, ainda, muitos festejos religiosos de folia em diferentes comunidades kalungas.

Ao cursar a disciplina de mestrado, no Cepae-ufg, de produção de vídeo, no ano letivo de 2019, ministrada pelas professoras Maria Alice Carvalho e Deise Nanci, tive a oportunidade de efetivar a produção de um vídeo denominado: A ponte¹, no qual a fala do professor Romes dos Santos Rosa, que ministrava aulas em uma escola no Vão de Almas, localizada no município de Cavalcante, despertou-me a necessidade de modificar minha pesquisa de forma radical. Anteriormente, estava pesquisando a capoeira em uma perspectiva de inclusão.

O professor Romes, em entrevista concedida em setembro de 2019, para a produção do vídeo citado acima, ressalta:

¹ Ver: Ferraz (2020).

“[...] dentro dessas aulas a gente consegue fazer uma Sussa, fazer com que essas criança cresçam, porque elas estão um pouco dispersas da nossa cultura, da nossa realidade e ali eu faço com que eles tenham uma visão e começa a preocupar com a nossa cultura, com as nossas tradições culturais, porque ali tá a nossa história e a gente sem história é a gente sem identidade.” (FERRAZ, 2020).

A fala deste professor kalunga, nascido e criado no Vão de Almas, foi imprescindível para que a pesquisa com a dança Sussa adquirisse impulso e se materializasse neste trabalho. Isso oportunizou, assim, uma possibilidade de retornar algo ao município de Cavalcante e às comunidades kalungas que tanto me acolheram e socializaram seus conhecimentos e sabedoria popular.

O Quilombo Kalunga está geograficamente localizado na microrregião homogênea Chapada do Veadeiros, limitando-se com os municípios de Arraias (Tocantins) e com três municípios da região nordeste do estado de Goiás: Teresina, Cavalcante e Monte Alegre, abrangendo cinco núcleos de referência: Vão de Almas, Vão do Muleque, Contenda, Kalunga e Ribeirão dos Bois. Subdividem-se em quase uma centena de agrupamentos. Os habitantes, denominados como Kalungas ou Calungas, que, na língua banto – uma das diversas línguas africanas que eram faladas pelos negros trazidos na diáspora, principalmente de Angola, Congo e Moçambique – significa lugar sagrado e de proteção (BAIOCCHI, 2006).

A chegada, no início do século XVIII, de africanos submetidos à escravidão e de seus descendentes, no estado de Goiás, está relacionada às bandeiras colonizadoras, ao movimento minerador em pleno ciclo do ouro e à necessidade de mão de obra na mineração. O árduo trabalho e a violência na qual eram submetidos geraram resistência e fugas desses escravos para locais de difícil acesso, como os vãos, serras, morros, vales. Assim, foram se formando as comunidades quilombolas isoladas e distantes de seus opressores, em busca de sua liberdade, do resgate de seus valores, crenças e identidade cultural (BAIOCCHI, 2006). A autora ressalta, ainda, que grande parte dos escravos que foram trazidos para Cavalcante e para outros municípios que permeiam a região quilombola no Estado de Goiás tiveram contato com os indígenas que ocupavam o território, o que fez com que se iniciasse, assim, um processo de miscigenação biológica e cultural.

Em alguns agrupamentos Kalunga, a acessibilidade é mais complexa, visto que as estradas para o local são de difícil acesso. Nesse sentido, chega-se, apenas, de carro

traçado. Na época das chuvas, o volume dos rios (que são trajetos para as comunidades) aumenta, o que dificulta ainda mais a passagem dos carros, visto que não há pontes, ocasionando, assim, o isolamento da comunidade por vários dias.

Pensando no processo histórico construído pela comunidade, na sua identidade cultural, percebo como importante o registro e a socialização das manifestações culturais de origem popular², como a dança Sussa, que tem sido, por longos anos, inerente às práticas corporais e tem ganhado reconhecimento cultural.

Para Silva e Falcão (2021, p. 144-145):

[...] a identidade se constrói, também, no fazer corporal. Esse fazer por sua vez, se insere numa trama complexa de afirmações, disputas, distinções, oposições, fronteiras, controvérsias, mitos, agenciamentos, tensões, conflitos e conveniências que, dinamicamente, vão edificando processos de identificação, ainda que transitórios e fluídicos.

Silva e Falcão (2021, p. 147) ressaltam, ainda, que os processos identitários permeados por relações de poder adquirem um caráter ativo e produtivo. Por conseguinte, através de um jogo político complexo que vai hierarquizando, deslocando e definindo processos identitários, a construção de identidades se perfaz de forma cada vez mais enredada. Assim, pode-se identificar esse movimento de forma representativa no contexto das manifestações culturais de origem popular.

A dança Sussa vem sendo introduzida como conteúdo educacional em algumas escolas das Comunidades kalungas e na cidade de Cavalcante. Podemos, assim, ressaltar a Lei 11.645/08 (BRASIL, 2008), que estabelece diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática histórica e cultural da cultura afro-brasileira e indígena. Ela dispõe, ainda, que conteúdos referentes a essa temática deverão ser ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de artes, literatura e história brasileira. Conforme Taveira (2018):

[...] a educação tradicional desagrega e dificulta a construção de um sentimento de identidade, provocando uma exclusão no interior da própria escola. Evidências dessa exclusão no interior do sistema são os

² O termo popular, aqui, é compreendido de acordo com Lima e Falcão (2021), que o definem como “[...] os saberes e fazeres tradicionais forjados no interior de comunidades, no lado de fora das instituições formais de poder, tais como o Estado, a Igreja e as instituições de ensino, embora, eventualmente, eles possam estabelecer com essas algumas relações, sejam conflitivas ou de apoio”. (SILVA E FALCÃO, 2021, p. 148).

livros didáticos ofertados, que não permitem aos estudantes negros ter uma visualização positiva de sua etnia. (TAVEIRA, 2018, p. 09).

A autora ressalta, ainda, que as escolas da Comunidade Kalunga necessitam de um tratamento que dialogue com as especificidades oriundas de sua cultura quilombola. A educação tradicional ofertada à comunidade é insuficiente para a reconstituição da história do povo remanescente quilombola e não propicia o fortalecimento das relações sociais e de identidade desse grupo. Faz-se necessário uma qualificação profissional de professores para atuarem nas comunidades remanescentes dos quilombos, que inclua temáticas referentes à cultura africana e afro-brasileira. Desse modo, isso possibilitaria o fortalecimento de suas tradições culturais, o que daria, também, visibilidade aos sujeitos para que sintam orgulho de serem quilombolas (TAVEIRA, 2018, p. 10).

Assim, ressalta-se a necessidade de identificar, aprofundar e registrar a prática cultural da dança Sussa, pertencente à cultura local e pouco conhecida fora do contexto das comunidades, criando assim uma possibilidade de se concretizar um material que possa auxiliar o corpo docente no espaço escolar das comunidades kalungas e em escolas fora dela, a desenvolver conteúdos que tematizam a cultura afro-brasileira.

Até o período de maio de 2022, poucos são os estudos encontrados que envolvem a temática Sussa na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (*BDTD*). No contexto educacional, não há registros científicos sobre o desenvolvimento do trabalho com a dança Sussa. Encontramos apenas 5 estudos, sendo eles: Santos (2011), Siqueira (2006), Rodrigues (2011), Santos (2013) e Rosa (2015).

Um dos estudos que dialoga com a temática da dança Sussa, encontra-se no pesquisador Marcos Paulo de Oliveira Santos, que, em 2011, desenvolveu sua pesquisa de mestrado na Universidade de Brasília, na qual discorre sobre “As representações sociais das práticas corporais na comunidade Kalunga-Go”. Sua pesquisa, de cunho etnográfico, apresenta a Sussa como uma das práticas corporais que pode ser identificada nas comunidades Kalungas.

Siqueira (2006), em pesquisas com a dança Sussa em sua dissertação de mestrado na Universidade de Brasília, descreve-a composta por passos sapateados, que lembra o samba de roda ou uma dança de coco. Segundo a autora, 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, rodado que nem engenho são alguns dos termos usados para caracterizar uma Sussa bem dançada”. (SIQUEIRA, 2006, p.95).

Rodrigues (2011), em sua dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal de Goiás, intitulada como “Sussas e Curraleiras kalungas: Na folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante-GO e na festa de santo Antônio da comunidade de Engenho II”, desenvolvida na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, apresenta uma abordagem que dialoga com elementos referentes à musicalidade da dança, além, ainda, dos elementos culturais, inserindo alguns festejos onde a dança se manifesta.

Outro trabalho que dialoga com o tema é da autora Rosirene Campelo dos Santos (2013), também realizado no mestrado na Universidade de Brasília, que tem como título de sua pesquisa: “O processo ritual nas festas da comunidade Kalunga de Teresina de Goiás”.

Outra dissertação de mestrado, defendida também na universidade Federal de Goiás, na Escola de Música e Artes Cênicas, de relevante contribuição, identifica Eloisa Marques Rosa, que, em 2015, traz, em seu trabalho, uma pesquisa referente à performance da Sussa em Natividade, estado do Tocantins, apresentando elementos referentes à festa, ao batuque e à ancestralidade, oriundos da dança. Apresenta, em seu contexto, a Sussa como uma manifestação de “encruzilhada”, na intersecção entre o batuque do negro e a devoção cristã.

A dança Sussa deve ser valorizada, de forma que possa, assim, visibilizar a cultura Kalunga no espaço escolar. Concordando com o MEC (2001), é necessário criar um elo entre o mundo de fora e a experiência cotidiana das crianças Kalungas. É de suma relevância que a educação quilombola não apenas possa aprender os conteúdos inerentes aos currículos escolares, como, também, possa contribuir com sua cultura e história a ser ensinada a professores e estudantes que não são kalungas. História, essa, que negros quilombolas foram capazes de construir para afirmar e defender sua própria dignidade. Podemos, assim, defender a construção de uma educação que caminha na busca de uma igualdade para todos, onde a diferença tenha lugar e possa ser respeitada.

Diante do contexto da pesquisa, é de suma importância pensarmos em uma educação que abranja a descolonização dos conhecimentos no espaço escolar, visto que as temáticas referentes à cultura africana e afro-brasileira são uma forma de conhecimento não inclusa nos currículos escolares ou, ainda, com um espaço muito restrito, isto é, que encontra inúmeras dificuldades de se concretizar (Rocha, 2018).

A decolonização no espaço escolar e na Sussa também se apresenta, neste trabalho, como um tema relevante para ampliar possibilidades de concretização de pedagogias decoloniais.

A Dança Sussa, no âmbito da escola, propicia o conhecimento da cultura afro-brasileira, que tão pouco é evidenciada nos currículos escolares. Assim, estamos falando da inclusão de conteúdos construídos pela cultura negra, identificando-os como sujeitos históricos, valorizando seus pensamentos e ideias e propiciando, ainda, discussões referentes aos preconceitos e estereótipos inerentes à sociedade no que diz respeito ao racismo.

Diante das discussões acima, relacionadas à pesquisa, traça-se como objetivo geral: Apresentar a Sussa como possibilidade de conteúdo no espaço escolar. Propõe-se como objetivos específicos: Conhecer a história das mulheres dançadeiras de Sussa no município de Cavalcante e na comunidade Vão de Almas; apresentar informações sobre o desenvolvimento e as características da Sussa, oriundos da região onde as mulheres dançadeiras de Sussa residem; desenvolver um produto educacional que possa ser utilizado para introduzir a Sussa no ambiente escolar.

Como produto educacional, propõe-se, portanto, um material didático (*e-book*) referente à dança Sussa, onde insere ainda histórias de mulheres dançadeiras de Sussa, que viabiliza possibilidades de ampliação de conteúdos afro-brasileiros no espaço escolar.

1 Caminhos Metodológicos

1.1 Tipo de pesquisa

A pesquisa de cunho qualitativo e etnográfico foi desenvolvida no município de Cavalcante e comunidade Vão de Almas, localizada na região norte de Goiás. O estudo pretende se apoiar no método da pesquisa etnográfica, caracterizado por um estudo em comunidades kalungas.

Conforme a metodologia de pesquisa de Trivinos (1992), a pesquisa foi desenvolvida em fases que enfocam: levantamento bibliográfico, trabalho de campo, análise e interpretação dos dados obtidos e sistematização dos dados coletados. Apresentou-se um certo grau de flexibilidade para modificar decisões já tomadas ou retomar elementos anteriores em função de necessidades e problemas que poderiam surgir de forma inusitada.

No levantamento bibliográfico, até o período de maio de 2022, foram utilizadas pesquisas encontradas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), que dialogam com a manifestação da Sussa. A temática dança Sussa, assim como outros nomes como a dança, é conhecida em diferentes comunidades e localidades do estado de Goiás e Tocantins (dança sússia, suça ou súcia) e festas kalungas. Esses foram alguns recortes utilizados para identificar pesquisas inerentes ao tema. As pesquisas datam entre o período de 2006 até 2015, em que são encontradas cinco dissertações de mestrado, dentre elas, três da Universidade de Brasília e duas da Universidade Federal de Goiás. Entre os programas que identificamos as pesquisas, estão: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-UNB (SIQUEIRA, 2006); Programa de Pós-Graduação em Educação Física-UNB (SANTOS, 2011) e (SANTOS, 2013); Programa de Pós-Graduação em Música-UFG (Rodrigues, 2011) e Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais-UFG (ROSA, 2015).

O trabalho de campo consistiu em observações, entrevistas semiestruturadas com histórias de mulheres praticantes da dança Sussa, captação de vídeos e fotografias em comemorações festivas que inserem a dança Sussa. O trabalho de campo aconteceu entre o período dos meses de junho a julho de 2021.

As observações foram materializadas com registros em diário de campo. Dentre os aspectos observados nas visitas que aconteceram nas residências das entrevistadas, destacaram-se as vestimentas inerentes à dança Sussa, a forma de se movimentar na

dança, os instrumentos musicais utilizados na dança, a organização espacial das mulheres na dança, objetos pessoais inerentes à cultura kalunga, o trabalho no cotidiano das mulheres, a alimentação, a moradia, suas plantações e as conversas informais, que trouxeram muitos elementos que enriqueceram os dados desta pesquisa.

As entrevistas semiestruturadas foram executadas com quatro mulheres dançadeiras de Sussa, residentes na cidade de Cavalcante e comunidade Vão de Almas, que estão inseridas e são militantes nas comemorações e festejos que inserem a dança Sussa. As mulheres escolhidas para as entrevistas foram indicadas por moradores da cidade de Cavalcante, pois elas são referências na cidade quanto ao tema dança Sussa. As entrevistas envolveram questionamentos básicos, que dialogam com as histórias de vida dessas mulheres dançadeiras de Sussa e suas relações com as teorias e hipóteses que envolvem a pesquisa. Para o roteiro de entrevistas, selecionamos os seguintes questionamentos:

- Iniciando, gostaria que me contasse quem é você.
- Conte sua história: onde nasceu, como e onde foi sua infância.
- Diga, por favor, quem lhe ensinou a Sussa, quando, o que essa pessoa lhe ensinou e qual a importância desse ensinamento para sua vida.
- Descreva como é sua família e qual papel você desempenha nessa família.
- Fale como é ser mulher em uma comunidade kalunga, o que isso representa para ser quem você é.
- Conte para mim sobre as festas daqui da comunidade, como é a música, a dança e os costumes?
- Diga, por favor, qual é a importância da Sussa em sua vida e na cultura afro-brasileira.
- Descreva: em sua comunidade, qual o grupo de Sussa em que participa e como são as mulheres que participam com você.
- Me conta se existe algum ritual que você gosta de fazer ou que deve ser feito antes de entrar na Sussa.
- Da forma que você aprendeu, me diga como a Sussa é dançada, se a dança tem se modificado com o tempo e que roupa é mais adequada para dançar a Sussa.

- Me diga qual é a origem da dança Sussa e quem é a pessoa mais antiga que conhece que dança a Sussa.
- Conte em quais festas/ comemorações a dança Sussa se manifesta.
- Pode cantar uma ou mais músicas presentes na dança Sussa que você mais gosta?
- Você considera importante que a dança Sussa seja trabalhada nas escolas das comunidades kalungas e em outras escolas do estado de Goiás? Por quê?
- Hoje, qual sua idade? O que tem de Sussa em você e o que tem de você na Sussa?
- Caso queira complementar com mais algum fato, fique à vontade.

A análise dos dados se apoiou no conceito utilizado por Bardin (1977), definido como método de análise de conteúdos, em que se assinala três etapas básicas: a pré-análise (organização do material), descrição analítica (material submetido a um estudo aprofundado orientado pelas hipóteses e referenciais teóricos) e, como última etapa, a fase de interpretação referencial.

Outro autor que orienta o método de pesquisa, sob um olhar etnográfico, é Carvalho (2001), o qual defende uma etnografia dos subalternos. Diante desse olhar etnográfico, este trabalho se propõe pesquisar a dança Sussa, de modo a dar reconhecimento às mulheres susseiras, com suas falas e seus saberes, considerando, assim, pesquisar “com elas”, em detrimento do que seria pesquisar “elas”. Trazer a voz dessas mulheres, em uma etnografia dos subalternos, segundo Carvalho (2001), significa:

[...] não a de revisar o quadro de significação (sempre caótico) das obras literárias já de prestígio consagrado dos países centrais, mas inscrever as obras (conjuntos de fragmentos) anônimas de nossas populações. E o ato de inscrevê-las não deve ser entendido como um ato neutro, puramente acadêmico. O efeito das narrativas deve fazer-se sentir, primeiro de tudo, no próprio etnógrafo: e deve deixar-se impactar por um discurso que se apresenta como estranho, distante, inacabado, inadequado..., porém desenraizado, pária, desimpedido, aberto à alteridade, com uma vocação irredutivelmente universalizante. (CARVALHO, 2001, p. 140).

As fotos e vídeos foram captadas durante as entrevistas e em uma apresentação particular concedida por uma das entrevistadas, Dona Tuta. As comemorações previstas

para esta pesquisa, que aconteceriam em três ocasiões – a festa de Santo Antônio, que ocorre no mês de junho, na comunidade kalunga do Engenho II, a festa da Caçada da rainha, que ocorre na cidade de Cavalcante, no mês de julho, e o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que ocorre na vila São Jorge-Alto Paraiso e também ocorre no mês de julho –, não puderam ser captadas, devido ao atual cenário de pandemia no qual estamos vivendo.

As imagens e vídeos captadas nesta pesquisa foram permitidas pelas participantes da pesquisa, por um documento de autorização de uso de imagem, além do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Também, essa pesquisa foi aprovada pelo comitê de ética da Universidade Federal de Goiás, com número CAAE 40672920.2.0000.5083. A pesquisa, respeitou todos os procedimentos éticos.

O contato inicial foi feito através do envio do Termo via *WhatsApp*, mas, ao chegar na casa das entrevistadas, certificamo-nos de que o termo foi lido. Perguntou-se, verbalmente, se as entrevistadas tinham dúvidas e se estavam de acordo com os termos do documento e, apenas posteriormente, elas assinaram o documento.

A escolha do conhecimento para a construção de material didático referente à Sussa será em diálogo com as histórias identificadas nas entrevistas e nas imagens das mulheres dançadeiras de Sussa, bem como com os referenciais teóricos que abordam a temática.

1.2 Procedimentos realizados

Em junho de 2021, retornei à comunidade Vão de Almas para executar a pesquisa aqui proposta. Dentre os procedimentos executados na comunidade, podemos apontar observações, registro de imagens, o conhecer da manifestação da dança Sussa na comunidade e, também, a coleta da entrevista de uma dançadeira de dança Sussa (Dona Tuta), juntamente com sua história de vida. Imagens e vídeos foram captados durante a entrevista e em uma apresentação particular de Sussa, organizada pela entrevistada, juntamente com o seu grupo, que foi concedida em sua residência, nessa mesma comunidade.

Além da comunidade Vão de Almas, ainda foram coletadas histórias de mulheres residentes na cidade de Cavalcante, através de entrevistas que foram agendadas no mês de junho, em suas respectivas residências. Nessas entrevistas, foram captadas imagens

(fotos) e, por opção das mulheres entrevistadas, as falas foram concedidas apenas por áudio.

1.3 Local da pesquisa

O município de Cavalcante se localiza no norte do Estado de Goiás, a cerca de 530 km de Goiânia e a 320 km de Brasília. Sua população, em 2004, era de 9660 habitantes. Ele abriga 60 % da área total do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros. Segundo relatos históricos, sua origem se remonta a partir de 1736, com a exploração do garimpo na região.

Segundo Baiocchi (1999), as comunidades Kalungas são divididas em três municípios: Cavalcante, Teresina de Goiás e de Monte Alegre de Goiás, todas na Chapada dos Veadeiros. As comunidades mais populosas estão situadas no município de Cavalcante, com mais de duas mil pessoas, abrangendo cinco núcleos de referência: Vão de Almas, Vão do muleque, Contenda, Kalunga e Ribeirão dos Bois.

Podemos ressaltar que as moradias Kalungas oriundas no Vão de Almas, localizada a cerca de 100 km de Cavalcante, são construídas de tijolos de adobe, madeira e cobertura de palha de buriti, sendo que algumas trazem seus telhados com telhas de barro. Há, também, nas comunidades, algumas construções de tijolos furados, telhas de barro, com portas e janelas venezianas. Pouquíssimas casas possuem banheiros e o piso das casas é de terra batida.

Para a geração de alimentos e de renda, fazem suas lavouras de milho, arroz, feijão, mandioca, batata, abóbora, manga, pimenta, banana, criação de animais, produção de óleos (coco indaiá, pequi, mamona, gergelim), farinhas de mandioca e gergelim artesanatos de capim dourado, palhas de bananeira, tapetes e colchas de algodão, dentre outros. Muitas famílias também recebem um auxílio social (bolsa família) para manterem seus filhos na escola.

Os conhecimentos sobre as ervas medicinais também foram preservados e são muito utilizados pela comunidade, isto é, eles são uma alternativa para curar doenças mais simples, visto que a comunidade não possui postos de saúde e o acesso até a cidade é bem limitado.

1.4 Conhecendo as mulheres susseiras participantes

As mulheres pesquisadas são reconhecidas na comunidade por seu conhecimento pela dança Sussa. Possuem idade de 47 a 59 anos. Três delas moram em Cavalcante e apenas uma em Vão de Almas, além disso, todas têm filhos. No quadro a seguir, apresentamos os dados das pesquisadas.

Tabela 1 – Mulheres entrevistadas

DANÇADEIRAS	IDADE	LOCAL	NÚMERO DE FILHOS
IRENE	57	Vão de Almas	09
MARTA	47	Cavalcante	02
JURACI	59	Cavalcante	03
WANDERLÉIA	47	Cavalcante	02

Fonte: Elaborado pela autora

1.5 A apresentação dos dados e produto educacional

Considerando o contexto de pesquisa, nosso posicionamento e a coerência com a literatura, optamos em manter os relatos das pesquisadas em blocos na apresentação dos dados para, assim, valorizar as experiências contadas e permitir outras análises das pessoas que irão conhecer este trabalho.

Como produto educacional relativo a esta pesquisa, optamos pela construção de um *Eletronic Book (E-book)*, ou seja, um livro em formato digital. O nosso *E-book* foi construído com parâmetros acessíveis e faz parte da Coleção Inclusão³ da Universidade Federal de Goiás. Ele ficará livre para consulta, sem nenhum custo, com fácil acesso e disponível por um link⁴.

De acordo com o Documento da Área de Ensino da CAPES (BRASIL, 2013, p. 24-25), durante a pesquisa do mestrado profissional, o mestrando deve:

[...] desenvolver um processo ou produto educativo e utilizá-lo em condições reais de sala de aula ou de espaços não-formais ou informais de ensino, em formato artesanal ou em protótipo. Esse produto pode ser, por exemplo, uma sequência didática, um aplicativo computacional, um jogo, um vídeo, um conjunto de vídeo-aulas, um equipamento, uma exposição etc.

³ Ver: UNIVERSIDADE..., [c2022?].

⁴ Ver: FERRAZ, [c2022?].

Acreditamos que o Produto efetivado nesta pesquisa poderá ser uma ferramenta para o professor da Educação Básica incluir a cultura quilombola e a Dança Sussa em suas aulas.

2. Resultados: Dançando nos relatos das mulheres dançadeiras de Sussa e na literatura.

A dança Sussa surge nas comunidades quilombolas e pode ser identificada por diferentes nomes, de acordo com a região onde os fazedores a denominam: Sussa, sússia, suça ou súcia. Em registros encontrados (ROSA, 2015), podemos localizar a presença dessa dança no norte de Goiás e Tocantins, trazendo como matriz os batuques herdados do período de escravidão e da exploração do ouro no estado de Goiás. Encontra-se, ainda, relatos sobre a presença da Suça também no noroeste de Minas Gerais, região de Unaí.

Encontra-se a Sussa⁵ inserida em meio às devoções e festividades católicas, onde celebra-se tradições, ritos, costumes, crenças. Isso revela, ainda, a dinâmica cultural das comunidades negras rurais.

Um som de tambor em meio a festas herdadas do período colonial, em que a fé católica progride e se atualiza. É batuque de negro! E o tambor como objeto e símbolo aglutinador de uma comunidade específica anuncia em sua voz o som de ancestralidades africanas... O tambor toca o corpo e o corpo dança o tambor. (ROSA, 2015, p. 06)

No município de Cavalcante-GO, a dança Sussa pode ser identificada em comemorações de tradições festivas tanto nas comunidades quilombolas rurais quanto no meio urbano. Festas de folias, festivais e apresentações, onde os kalungas são convidados a socializar sua cultura, festa da Caçada da Rainha e Giros, são algumas ocasiões em que podemos presenciar a manifestação da dança Sussa. Podemos, assim, afirmar que os encontros dançantes com a presença das dançarinas susseiras:

[...] celebram com muita alegria a confraternização dos corpos, que congregam diferentes motivações, sejam elas de cultos religiosos, datas comemorativas do calendário da igreja católica, pagar promessas a santos, como também para celebrar o fim da rotina do trabalho. (LIMA; SANTOS, RODRIGUES, 2011, p. 111).

Para compreender a dança Sussa, é fundamental investigar todo o cenário no qual essa dança se encontra inserida. Para tanto, é imprescindível saber como dançam, suas vestimentas, quem são essas mulheres, qual o ritual e seus significados, seus cantos, instrumentos, representações identitárias, de modo a conhecer, ainda, os espaços e

⁵ O termo Sussa, apesar de possuir diferentes denominações entre as comunidades quilombolas, será definido, neste trabalho, pelo fato da região escolhida – o município de Cavalcante –, identificá-lo assim.

ocasiões em que é celebrada. Desenvolvemos, portanto, um diálogo entre pesquisadores e essas fazedoras da dança Sussa, para conseguir identificar, neste trabalho, como essas dançadeiras visualizam e compreendem essa manifestação.

2.1 Histórias das mulheres, a dança Sussa e o papel das mulheres na comunidade e na família

As mulheres que fizeram parte deste trabalho, como poderemos verificar nos relatos aqui apresentados, convivem com a Sussa durante grande parte da sua história. Dona Irene (57 anos) começou a dançar a Sussa aos 12 anos. Marta (47 anos) iniciou a dança aos 28 anos, mas as duas já acompanhavam as festas e a dança na comunidade e na sua família. Wanderléia (47 anos) relatou que dança desde criança. Dona Juraci (59 anos) também vivencia a Sussa desde pequena, mas, como relatou, sentia vergonha de dançar, e aprendeu a dançar na igreja, há cerca de 12 anos atrás.

A seguir, apresentaremos como foi nossa visita às mulheres dançadeiras de Sussa nesta pesquisa. A primeira visita realizada foi na casa da senhora Irene Faria da Conceição, conhecida como Dona Tuta.

Imagem 1 – Dona Tuta



Fonte: Acervo da autora.

A visita à casa de Dona Tuta aconteceu no dia seis de junho de 2021. Conheci Dona Tuta, mulher kalunga, de 57 anos, por intermédio de Valcilene, residente no município de Cavalcante. Apresentei para Dona Tuta a proposta da pesquisa e ela se interessou em contribuir. Recebi um convite para um almoço na casa dela, seguido de uma roda para dançar a Sussa. Dona Tuta é residente na comunidade Vão de Almas, localizada a 70 quilômetros de Cavalcante. Apesar de possuir casa na cidade de Cavalcante, Dona Tuta prefere morar onde nasceu e foi criada. O Vão de Almas possui uma estrada de difícil acesso e a comunidade não conta com postos de saúde, o que dificulta a vida das pessoas que residem lá. Senti-me um pouco apreensiva de visitar a comunidade por conta da pandemia, mas fiquei relativamente aliviada de saber que todos na casa de Tuta já haviam sido imunizados com a segunda dose da vacina contra a covid-19.

Para chegar à comunidade, subimos o trecho com um veículo 4x4, em uma estrada de chão de 20 km, passando por uma serra com uma altitude bem acentuada e bastante perigosa. No entanto, a beleza da paisagem do cerrado e de suas serras é de uma riqueza fenomenal, o que faz valer a pena. A estrada tem muitas bifurcações e, para chegar à casa de Tuta, foi um pouco complexo, visto que o GPS (Sistema de Posicionamento Global) não captou a localização. Assim, chegamos com algumas explicações de Sulene, uma das filhas de Tuta.

Chegando à casa de Dona Tuta, fui recebida por ela com muito respeito e atenção. A moradia de Tuta é de um estilo tradicional kalunga, feita de adobe, telha de palha de buriti, janelas e portas de madeira e chão batido. Muitas plantações, como mandioca, feijão, arroz, gergelim, milho, abobora e pequi e frutas, como tamarindo, banana, amora, mangaba e goiaba também são cultivadas. Observei, ainda, o cultivo de ervas medicinais e a criação de animais, como galinhas, porcos, cavalos e burros, que servem como alimento e meio de transporte. A 200 metros da casa, passa o Rio Capivara, que auxilia a família de Tuta na alimentação, com peixes. O rio abastece a casa e sua água é utilizada para cozinhar, beber e nas plantações na época da seca. No rio, as mulheres também se reúnem para cantar enquanto lavam as roupas.

Um delicioso almoço, de uma comida tipicamente kalunga, feita por Dona Tuta no fogão a lenha, foi servido: frango caipira, linguiça de porco, carne de porco, feijão,

abobora e arroz com pequi, suco de tamarindo. Todos esses alimentos são produzidos na casa de Dona Tuta. Filhos, netos e genros, que moram próximos à casa, estavam presentes. Logo, almoçamos todos juntos. Dona Tuta tem 9 filhos, 3 mulheres e 6 homens. Seu filho caçula, Toniel, de 09 anos, é uma criança com Síndrome de *Down*.

Após o almoço, a entrevista com Dona Tuta me foi concedida. E, após a entrevista, preparamo-nos para dançar a Sussa. Alguns instrumentistas vizinhos chegaram para acompanhar a dança Sussa. Dentre os instrumentos, estava presente a caixa, que foi tocada por uma mulher chamada Dirani, residente no Vão de Almas. Os demais instrumentos, pandeiros e violão, foram tocados por Romes, Joseli e Adenilson, também residentes no Vão de Almas, Leandro (genro de Tuta) e Aldersan (filho de Tuta). Nem todos os instrumentos que fazem parte da Sussa estavam presentes, visto que outros instrumentistas não estavam disponíveis naquele dia. Dentre os demais instrumentos que também são inseridos na dança Sussa naquela comunidade, quando estão presentes mais instrumentistas, destacam-se: a bruaca, a ronca e a sanfona.

Entre as mulheres que dançaram a Sussa, estavam presentes Sulene e Joseana (filhas de Tuta), Josélia (nora de Tuta) e Dona Tuta. A dança se inicia com cântico de louvação a Deus e aos santos, seguido de músicas, nas quais o puxador inicia e o coro responde. As mulheres seguram, com as mãos, suas longas saias em balanceios, giram, executando vários círculos em torno de si mesmas. Mantendo o eixo do corpo sempre firme, movimentam os pés, aproximam e afastam os corpos. Uma vez que eu estava fora da roda, sou convidada a dançar e, através de gestos e olhares, sou conduzida por Tuta às movimentações inerentes à dança, que aceleram ou diminuem, conforme o ritmo da percussão. Encerra-se a dança com um canto de adeus e um agradecimento aos santos e às pessoas que estavam presentes na roda de dança.

Após a dança, Dona Tuta, que faz parte de uma associação da comunidade Vão de Almas de mulheres quilombolas kalunga, Mãe de óleos Kalunga, apresentou-nos os produtos que são produzidos por ela e por outras mulheres da comunidade: óleos vegetais (indaiá, pequi, buriti, mamona e gergelim); remédios caseiros; sabonete de tingui; incenso de cera de abelha; farinhas (coco indaiá, baru, jatobá e mandioca); temperos (pimenta de macaco e açafraão; alimentos (gergelim, arroz de pilão, paçoca de amendoim, feijão e outros). Produzem, ainda, artesanatos: colchas, tapetes, toalhas de mesa, bruacas e caixas. Adquiri alguns produtos, que, por sinal, são muito bons, de altíssima qualidade e

apreciados tanto pela comunidade quanto por pessoas que residem em Cavalcante ou turistas que passam pela cidade.

Despedi-me com muita gratidão de Dona Tuta e de toda a sua família que estava presente e segui para Cavalcante (um percurso de 2 horas de carro), descendo a serra. No caminho, ao cair da noite, pude contemplar o espetáculo de um céu estrelado no meio do cerrado.

Imagem 2 – Wanderléia



Fonte da foto: Acervo da autora.

A visita à casa de Wanderléia dos Santos Rosa aconteceu dia nove de junho de 2021. Tive o primeiro contato com a Wanderléia via *WhatsApp*. Apresentei a ela a proposta da pesquisa e ela se interessou em participar. Marcamos um encontro na secretária municipal de educação de Cavalcante, que é o seu atual local de trabalho. Na secretária de educação, ela exerce o cargo de Secretária Pedagógica das escolas municipais urbanas. Expliquei-lhe mais detalhes sobre a pesquisa e ela me convidou para ir até a sua casa à noite, para que fizéssemos a entrevista de forma mais calma.

Em sua casa, falou-me sobre o grupo de dança Sussa que coordenava na cidade de Cavalcante, que leva o nome *Flores e Frutos do Quilombo Kalunga*, constituído em

2012. Contou-me, ainda, que também estava cursando o mestrado em Brasília. Para executar a entrevista, ela preferiu que eu gravasse apenas o áudio. Foi uma entrevista bem extensa e com bastante informações importantes sobre a dança Sussa.

Wanderléia está com 47 anos e nasceu na comunidade Vão de Almas. Saiu da comunidade para estudar e trabalhar em Brasília, retornando à comunidade alguns anos depois. Atualmente, mora em Cavalcante, em uma casa própria que conquistou com o esforço de seu trabalho. Considera-se a base da família, que é composta, também, pelo marido e dois filhos.

Na ocasião, conheci um dos seus filhos, que também participa do grupo de dança Sussa e o seu marido Salviano, que também chegou em casa durante a entrevista. Identifiquei que, por coincidência, eu já havia conhecido seu marido em um evento, há dois anos atrás, que aconteceu no Vão de Almas.

Ao término da entrevista, conversamos sobre educação, sobre o grupo, sobre o Vão de Almas, fazendo planos para que, futuramente, no final da pandemia, eu tenha a oportunidade de conhecer todo o grupo de dança Sussa, que, atualmente, não se encontra presencialmente, pois permanecem apenas em encontros através de *lives*, nos quais executam ensaios de reza, “pai nosso do quilombo kalunga”.

Imagem 3 – Dona Juraci



Fonte: Acervo da autora.

Fui à casa de dona Juraci no dia 15 de junho de 2021. Conheci a dona Juraci, por intermédio de Solange, que também é moradora de Cavalcante. Fui a sua casa, expliquei sobre a proposta do projeto. Ela se interessou em participar e, no dia seguinte, agendamos a entrevista. Apresentou um dado novo, apontando que aprendeu a dançar Sussa na igreja católica Nossa Senhora de Santana, localizada na cidade de Cavalcante.

Mais conhecida na cidade como Dona Si, 59 anos, viúva, Dona Juraci mora sozinha em uma casa na cidade de Cavalcante. Ela tem três filhos, que moram em Brasília. Em nossa conversa, contou-me que nasceu na zona rural da região de Cavalcante e que, com 10 anos, mudou-se para a cidade de Cavalcante para trabalhar como empregada doméstica. Não teve oportunidade de estudar, pois tinha que trabalhar para ajudar a família. Contou-me, também, que ela passou por muitas humilhações ao trabalhar em diferentes casas. Há trinta anos atrás, através de uma entrevista oral, passou em um concurso como merendeira na escola municipal da cidade. Entretanto, ela desenvolveu um problema de saúde e não pôde mais trabalhar como merendeira. Assim, na escola, ela foi direcionada a ajudar a professora de educação física nas aulas. Contou-me que muitas pessoas, na escola, foram contra ela ser professora, pois ela não era alfabetizada, mas a diretora da escola insistiu que ela ficasse na função, pois ela conseguia direcionar as aulas de forma satisfatória e as crianças gostavam muito dela.

Na entrevista, ela preferiu que gravássemos imagem e som. A princípio, ficou insegura, acreditando que não teria capacidade de responder as perguntas. No decorrer da entrevista, tentei tranquilizá-la. Ao término da entrevista, conversamos mais um pouco e ela me mostrou como equilibrar a garrafa na cabeça para dançar a Sussa. Contou-me, ainda, como ocupava seu tempo livre e, também, me mostrou alguns produtos de beleza: perfumes, hidratantes, batons e sabonetes que comercializava.

Imagem 4 – Marta Kalunga



Fonte: Acervo da autora.

Marta é uma pessoa muito conhecida em Cavalcante, por isso, durante a ida de taxi até a sua casa, não foi preciso informar ao taxista o endereço dela, visto que o taxista já a conhecia e sabia onde era a sua residência. Marta está com 46 anos, possui casa própria em Cavalcante, conquistada como o fruto de seu trabalho. Na mesma residência, ela montou um *hostel*, onde recebe hóspedes que vão à Cavalcante em busca do turismo.

A entrevista concedida por Marta foi executada através de áudio. Marta preferiu não gravar a imagem de sua entrevista. A entrevista fluiu bem, apresentando informações relevantes ao trabalho.

Ao término da entrevista, Marta me mostrou sua casa, seu trabalho no tear, no qual produz belíssimos cachecóis, bolsas, mochilas. Assim como Dona Tuta, Marta é uma das integrantes do grupo de mulheres quilombolas kalunga, Mãe de óleos Kalunga, e sua casa é um dos espaços onde podemos encontrar, também, diferentes produtos que são comercializados, oriundos dessa associação de mulheres kalungas.

Em sua casa, mostrou-me, ainda, um dos instrumentos mais relevantes no ritual da Sussa, que é a bruaca, que se materializa em formato de baú, feita com coro de boi. A bruaca é utilizada não apenas como instrumento musical, mas, também, como bolsa para carregar diferentes objetos em percursos de viagens a burros e cavalos, que acontecem nas comunidades rurais, durante os festejos. A bruaca, em viagens, é anexada em uma cangaia feita de madeira e é posta em cima do burro, ou cavalo, para garantir a estabilidade no transporte, assim se pode percorrer longas distâncias. Marta me concedeu, ainda, uma demonstração de como tocar o instrumento, que foi acompanhado de um canto

executado nas apresentações de Sussa. Abaixo, podemos observar uma foto da Bruaca que estava na casa da entrevistada, Marta.

Imagem 5 – Instrumento: Bruaca



Fonte: Acervo da autora.

As primeiras questões realizadas nas entrevistas com as mulheres susseiras tiveram como objetivo conhecer um pouco quem são essas mulheres, quais são suas histórias na comunidade e como percebem o papel/valor da mulher em sua comunidade.

Inicialmente, pedi para as mulheres que dissessem quem são elas e solicitei para que contassem um pouco de suas histórias, deixei que elas direcionassem seus relatos e, algumas vezes, solicitava que complementassem com mais alguma informação. Dona Tuta nos contou:

Meu nome é Irene, mas o povo me conhece mais por Tuta. Chegar em Cavalcante aqui no Vão de Almas e perguntar por Tuta, todo mundo me conhece, mas Irene são poucas pessoas que me conhece, moro aqui no interior, município de Cavalcante na comunidade Kalunga. Eu nasci e fui criada aqui na Comunidade Kalunga no Vão de Almas e a minha infância foi "inté que me conheci inté hoje" foi muito legal! Fui nascido e criado aqui e inté hoje moro aqui (Informação verbal)⁶.

Sobre sua infância Dona Tuta conta:

As brincadeiras da gente, a gente tinha muitas brincadeiras, tinha aquelas amiguinhas da gente, quando a gente era criança, aí juntava as prima... que eu fui criada sem mãe só com meu pai, daí a gente ficava

⁶ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

na casa dos avô da gente. Aí a gente tinha aquela brincadeira que a gente fazia no meio do terreiro, da menina mulher com os menino homem, aí a gente tinha uma brincadeira "corre cotia de noite e de dia". Rezar o pai nosso com a ave Maria. Aí, depois disso, inventaram a Sussa, que é essa que até hoje, não acabou esse negócio de Sussa, nunca acabou e nós não quer que acaba! Porque uma coisa que chama muita atenção de nós, da gente, igual eu que conheci e fui criada por minha madrasta, minha avó é minha tia... A gente brincava com elas, elas ensinavam para gente, eu ensinei pra minha filha e posso ensinar para minha neta. Então não quero que isso acabe, eu quero que vá para frente (Informação verbal)⁷.

Sobre sua família, ela diz:

A minha família como pessoas legal, a gente somos pessoas fracas, mas a gente somos tudo unido! A gente foi criado por meu pai e minha madrasta e meus filhos foram criados por mim pelos pais, mas nós somos pessoas unidas eu mais meus filhos. Então, a gente foi criado aqui na roça e unidos (Informação verbal)⁸.

Ao ser perguntada sobre quem é a Wanderléia, ela conta:

Então, sou Wanderléia né, Wanderléia dos Santos Rosa, Quilombola Kalunga, da Comunidade Vão de Almas, né. Nasci na Comunidade, vivi nessa comunidade até os 14 anos, né, juntamente com meus pais (Faustino e dona Teodora). Aí, teve um tempo, eu tive que sair da comunidade por volta de 1989 por aí. Eu vim pro município de Teresina onde que concluí o quinto ano, concluindo o quinto ano eu fui pra Brasília, lá eu terminei o ensino médio (Informação verbal)⁹.

Conta ainda:

Fiquei um tempo por lá e vinha aqui só na época das festas. E aí, eu vinha e voltava, e tinha um namorado que eu deixei aqui, né, que é daqui. Aí chegou em 1996, nós resolvemos casar. E aí casamos, resolvi levar ele pra lá, achava que a vida tinha que ser feita lá. E quando foi em 1998, resolvemos ter o primeiro filho, e aí não foi fácil! Não tinha emprego fixo, pagando aluguel, morando na Ceilândia... aí não deu né, a gente foi parar numa chácara no Piriapau ali em Planaltina, aí ficamos lá por mais de um ano. E aí, eu fiquei desesperada, agoniada, porque eu não aguentava ficar ali naquela chácara só cuidando de menino e ele cuidando dos bicho dos outros, né, dos animais, e eu fiz uma reflexão, né, falei: mas a gente vem de um quilombo que tem um monte de terra, tem tudo lá, e a gente tá aqui cuidando de galinha, porco e cavalo dos

⁷ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁸ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁹ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

outros, sendo que a gente pode tá lá cuidando do nosso? E aí, eu vim embora pra cá (Informação verbal)¹⁰.

Continua:

Na realidade, era uma época de uma campanha política e eu recebi uma proposta pra mim dar aula aqui, e aí eu não tinha feito o técnico administração lá... é daí, eu não tinha nem prática e fui parar numa escola do Estado lá no Kalunga I, no ano de 2020. E aí fiquei por lá, né, fiquei 2 meses e o meu marido, que é o Salviano, ficou com Henrique nosso primeiro filho, ficou lá na chácara. E eu comecei a dar aula, aí fevereiro, março... no finalzinho de março, eu fui... e a gente só conversava, porque, na época, até o ano de 2000, nem telefone num era essa febre que tá hoje, né. E aí, eu falei; não, lá vai dar certo, já vi que vai dar certo "vamo simhora"! E aí eu fui lá só pra ele arrumar as malas e a gente vim. E aí, eu fiquei nessa escola, a gente não tinha nem casa aqui nem nada, né, viemos pra morar na escola e aí ficamos morando lá, mudamos de "mala e cuia". Aí, ficamos um tempo, eu dando aula, era tanto que eu fiquei na Comunidade do ano 2000 a 2008, né. Quando foi no início de 2009, eu recebi uma proposta pra vim trabalhar numa Secretária aqui, Secretária de Igualdade Racial. Bem antes disso, em 2003, eu corri pra fazer o Pró Formação, que era um curso que dá habilidade para dar aula, né, fiz o curso em 2003, fiquei direitinho. E, quando foi em 2009, eu fiz o concurso do Município e passei. E aí passei no concurso, tava tranquilo em 2008. Quer dizer, passei no concurso do Município e aí já tava recém... e aí foi quando praticamente quando eu recebi a proposta também pra vim pra Cavalcante, né, pra trabalhar na Secretaria de Igualdade Racial aqui. E aí, eu vim em 2009, fiquei de 2009 a 2012. Em 2009 mesmo, eu fiz o vestibular da Licenciatura em Educação do Campo e passei, né, aí comecei a ir pra Brasília, pra Planaltina na Licenciatura em Educação do Campo (Informação verbal).

Conta ainda:

E lá que eu peguei o gosto de ver a potência que tem um coletivo, mesmo informal, né, a gente... o grupo de trabalho, no grupo de Licenciatura, tem uns princípios bem bacanas, sabe, que é pra vida mesmo. Então, lá, a gente começou a vivenciar, praticar aquela questão do grupo de trabalho, né, o grupo de trabalho, todo mundo, tinha algo pra fazer, que também era dentro das propostas do curso, né. Então não tinha essa de homem ou mulher, tinha que lavar banheiro, outros iam cuidar das crianças e das mães... tinha toda tarefa, lavar as louças, outro dia limpar a casa... Assim era nosso grupo de trabalho, e eu achei o máximo! Porque, por aqui, quando a gente saiu, menino não podia limpar casa, num podia lavar louça, né, a gente foi aprendendo isso. E aí, dentro do curso, a gente via as discussões, né, do Movimento Sem Terra. Tinha um povo do Movimento Sem Terra que era bem articulado

¹⁰ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

e eu achava o máximo isso, né, fui aprendendo com eles, né. Eles têm uma formação política fantástica nos movimentos sociais. É muito, muito boa! E daí, eu já fui pensando, que a gente precisa criar um grupo, porque antes era só Liderança, meia dúzia de Liderança pra buscar "as coisas", né, porque já vinha, desde 82, caminhando atrás das escolas, que sempre foi difícil no Quilombo, né. Daí, começou Dona Procópio, com mais outras pessoas pra buscar as escolas, né, que aí chegaram às Escolas Estaduais Kalunga. Daí, também já tinha um pessoal nosso que nem ensino médio direito num tinha, que começou a alfabetizar, que inclusive um deles, meu pai, tomou a frente um tempo, ficou alfabetizando, porque antes era só os professores de fora, né. E daí, a gente pegou esse gosto, né. Eu continuei aqui em Cavalcante, mas fazendo licenciatura, que era uma metodologia que... como é que eu digo? Que você tem um tempo na escola e o outro na comunidade. É a pedagogia da alternância. Aí, eu ia, né, um tempo, né. Normalmente, escolhia as férias e vinha. Aí, eu fazia os trabalhos na comunidade na escola, apresentava na faculdade. E sempre com esse propósito do movimento organizado, né, de fortalecer as associações, do teatro também que teve, né, que tem ainda dentro da licenciatura. E, assim, bem no final do nosso curso, a gente pensou em criar um grupo que a gente chamou... nós criamos, a turma 2, 3 e 4, criamos o Comitê de Educação do Campo. Era um grupo informal, só para ter o nome mesmo, para dizer que estávamos começando a organizar. E o que esse grupo fazia? A gente discutia, lia e discutia os textos que vinham, né, que, normalmente, eram lidos e discutidos na comunidade entre os alunos, né. E a gente tinha um propósito que era ajudar quem tava chegando na licenciatura, porque, daí para cá, desde 2008, só entrando gente do nosso povo (Informação verbal)¹¹.

Relata também:

A gente ficou com esse grupo um tempo, né, até criamos uma associação, Associação de Educação do Campo do Território Kalunga e Comunidades Rurais, que é a Epotecampo hoje, Educação, Povo e Terra. Essa Associação, primeiro, foi o Vilmar, que hoje é prefeito, eram dois anos, ele ficou quase quatro anos nela. Aí, depois, fui eu, fiquei acho que foi quatro anos também. Aí, hoje, é a minha colega Malu que tá nela, que é representante dela hoje. E nesse propósito eu pensei, a gente tinha um propósito... e no meu TCC, eu trabalhei; "Reza, Rezadeira e a Juventude na Comunidade Vão de Almas," né, eu sempre via assim, como eu me desvinculei da Comunidade. Fui para Brasília um tempo e assim eu sempre gostava, era tanto que eu vinha uma vez por ano, mas eu sempre vinha no momento em que eu tinha oportunidade de fortalecer com tudo o que era da cultura, né. E muitas outras das meninas das que foram, quando vinham, já não gostava mais, não importava, né, e eu comecei a me preocupar com isso, aí já eu usei estratégia de organizar para fortalecer isso. Aí, quando eu já estava aqui em Cavalcante, eu via como tem muitos pais aqui igual eu, né, e tem muitas pessoas do Quilombo que tá aqui, e eu tive a ideia de chamar os filhos deles para gente formar um grupo de

¹¹ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

dança, que é a Sussa, né. No Vão de Almas, a Sussa era uma coisa que eu gostava muito, né. Eu nasci vendo meu pai lidar com a Folia de Reis, a Folia de Reis..., eu já tenho 46 anos. Quando eu nasci, o meu pai já fazia, na casa dele, essa Folia de Reis. E a Folia de Reis é assim, ela é organizada no dia primeiro de janeiro, (Santo Reis) e aí ela sai à noite nas casas da comunidade. E eu, pequena ainda, acompanhava a folia, porque eu gostava de dançar Sussa, é que faz o canto da Folia de Reis. E quando termina o canto, vem a Sussa, para finalizar, os foliões cantam a Sussa, né, e para mim era... desde esse tempo, eu me amarrava em dançar! (Informação verbal)¹².

Sobre qual a importância da Sussa na sua formação, Wanderléia disse:

Uai, para mim é assim, é mais do que um dançar, sabe? [...] eu acho que, por aí, quando você cai no balanço da Sussa, solta a voz com um verso, né, com uma trova uma cantoria, eu acho que é uma expressão que você vai se libertando também, né. E as crianças e os jovens, eu acho que tem de aproveitar disso, porque os nossos mais velhos têm esse saber. Às vezes, eu fico pensando como é isso, né, pensar aqui um verso sobre você rimar e tocar no ritmo da Sussa, né, eu acho uma sabedoria incrível (Informação verbal)¹³.

Sobre sua identidade como mulher dançadeira de Sussa, Wanderléia diz:

Hoje eu tô com 46 anos, eu acho que em mim tem tudo da Sussa, por mais que eu queira sair da Sussa, a Sussa não sai de mim! A verdade é essa, porque, assim, eu sinto falta mesmo assim. Porque, às vezes, eu tô aqui, mas se tem uma festa eu quero ir! Então, aquela vontade, aquele desejo de ver a expressão do povo..., também porque eu acho bem legal, é uma maneira dos mais velhos se divertir, porque tem muitos que não dançam baile nem nada, se eles não dançam a Sussa, mas eles quer cantar a Sussa, sabe, eu acho que ele se liberta naquele momento da cantoria e fica uma euforia total, todo mundo, né. E, para mim, é muito bonito ver isso! E aí, eu fico (quando eu não tô) ... eu fico imaginando... então, é um momento de... por mais que eu queira sair da Sussa, a Sussa não sai de mim! (Informação verbal)¹⁴.

Já Dona Juraci, contando sobre quem é e sobre sua história, descreveu:

Me chamo Juraci Souza Rodrigues, sou filha de Cavalcante e trabalho aqui. Sou merendeira do colégio Tia Ceci. Dancei a Sussa na festa de Nossa Senhora Santana e eu gosto de dançar Sussa. Minha infância foi em Cavalcante mesmo, nasci em Cavalcante e minha infância foi em Cavalcante mesmo. E, brincava, não tinha condição. Nós brincava com

¹² Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

¹³ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

¹⁴ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

boneca de milho, fazia boneca de pano...sabe, era essa nossa rotina, nós trabalhava em roça... a rotina nossa era essa (Informação verbal)¹⁵.

Sobre como aprendeu Sussa, ela relata:

A Sussa eu aprendi na porta de "Senhora de Santana" de Cavalcante. Na época da festa, a gente pega e dança, e o pessoal toca, né. E, no caso, as mulheres pega e dança, aí, eu aprendi a dançar a Sussa. Não lembro (quem ensinou a dançar). Foi na festa mesmo, sabe, eu não lembro! Já tem muitos anos... tem uns 11 ou 12 anos. Aprendi pegando o ritmo do pessoal, né. A gente busca uma direção né, uma direção... eu gosto. É junto com as folias do mês de julho. Nossa Senhora Santana. Tem, de São João também. É em julho. Nós dança (Informação verbal)¹⁶.

Marta, ao contar sobre quem é e sobre sua história, disse:

Eu me chamo... meu nome é Marta, né. Eu nasci e fui criada na comunidade, né, até meus quatorze anos (14). Mas, hoje, eu sou conhecida como "Marta Kalunga". Atuo em Cavalcante desde 2004. E aqui estou! Eu nasci no Vão de Almas, mas fui criada acima do Vão de Almas, mas dentro da comunidade até meus quatorze anos de idade. A minha infância foi dentro do Sítio Histórico, né, da comunidade. Trabalhávamos muito na roça, plantávamos, tínhamos comida e tudo era dali mesmo. Meu pai... meus pais tiveram onze (11) filhos eu sou a quarta e até meus quatorze anos nossa vida era essa entendeu, roça... muito banho de rio... Ai que delícia! (risos). Então, eu fui embora, né, porque eu queria coisa diferente, eu não queria só aquilo de morar na roça, queria conhecer outras coisas, né! E, devido ao que aconteceu, eu fui pra fora, foi difícil porque saí do chão batido pra ir pra uma cidade, né? Foi meio difícil, mas eu queria viver aquilo e fiquei até meus trinta e oito anos (38) e quando voltei, voltei pra Cavalcante, já pra onde estou hoje (Informação verbal)¹⁷.

Ela conta ainda:

Fui pra Brasília, sim, fui pra Brasília. Nesse período, trabalhei em Brasília de doméstica, babá e meus últimos trabalhos foi de cuidadora. Mas, mesmo depois que eu voltei, em 2004, que eu voltei pra cá, aí fiquei aqui até 2011, em 2011, eu voltei pra Brasília. E, quando eu vim pra cá, eu comecei a mexer com hospedagem, né, esse negócio de turismo... E aí, depois de eu "separada", eu mexi com restaurante aqui dentro da minha casa (porque eu não mexi mais com pousada). Aí, inventei montar restaurante meu, aqui na minha casa (porque antes a pousada era do meu ex marido), e não deu certo! Aí, em 2011, eu voltei pra Brasília, né, com meus dois filhos. Eu sou mãe de dois filhos (Vitória e Pedro). E 2013 eu voltei, foi quando minha mãe teve um

¹⁵ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

¹⁶ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

¹⁷ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

AVC, morei em Teresina, mas trabalhando em Brasília, nessa época eu trabalhava, nos fins de semana que eu trabalhava, comecei a trabalhar de cuidadora. E depois, meu filho viajou com o pai, minha filha já não estava comigo, minha filha depois de maior ela foi pra Goiânia, ela mora em Goiânia hoje. E aí, eu fiquei mais aberta pra dar continuidade ao trabalho, porque aquilo me prendia muito aos meus filhos, né, e o Pedro viajou com o pai, então esse tempo eu fiquei em Brasília um bom tempo, assim, trabalhando... era semana toda e eu vinha pra casa só aos fins de semana. Mas quando eu voltei, que eu morei em Teresina que foi em 2013, foi quando minha mãe teve AVC, e em Teresina só mora uma irmã, então, eu fiquei por ali para ajudá-la, né, eu trabalhava final de semana fora, mas, durante a semana, eu tava em casa. E aí, foi isso e hoje voltei pra cá. Em 2018, voltei pra cá, tô aqui e abri um “Hostel”, eu tenho dois quartos que alugo e moro aqui (Informação verbal)¹⁸.

Ela relata, também:

Faço, faço os trabalhos no tear... olha o *tearzinho* ali... olha essa bolsa que eu tava terminando de fazer, faço no tear! Tava mostrando pro Índy. Fui colando à mão mesmo, entendeu? Forando, né, e aí tô fazendo as coisas né, trabalho – essa aqui é as linhas dos meus trabalhos (risos)! Agora vou mexer também com a “tingição” da linha Kalunga... eu tô bem por dentro assim das coisas, tem muitas coisas... Na verdade eu quando criança eu não aprendi muita coisa, acho que minha mãe não tinha muita paciência, era muito filho, né, e trabalhávamos muito na roça. E chegava fim de semana acho que a “bichinha” queria era ficar livre, então ela não ensinou a gente a mexer com tear, essas coisas... ela também não tinha tear onde a gente morou. E... ah, eu aprendi a mexer com tear, é um trabalho bom, trabalho bem lucrativo, dá uma relaxada boa, e tô aí, trabalhando, fazendo... (risos) (Informação verbal)¹⁹.

Outro questionamento que fizemos para nossas entrevistas foi sobre como é ser uma mulher na comunidade kalunga, com objetivo de entender o papel da mulher nesse espaço e de entender, também, se existe alguma relação da Sussa com essa condição.

Sobre o que é ser mulher na Comunidade Kalunga, Dona Tuta me contou:

Na Comunidade Kalunga, eu sou uma mulher muito guerreira, trabalhadeira. Eu não tenho estudo nem nada, mas sou guerreira! Eu trabalho com óleo de coco, óleo de pequi, óleo de mamona, sabão de acuada..., muitas coisas que eu mexo, farinha, a mandioca, o gergelim, o jatobá, a farinha do coco... Trabalho com muitas coisas, o "conde de algodão" eu fino, eu fuso e trabalhar em roça, que a gente planta roça (Informação verbal)²⁰.

¹⁸ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

¹⁹ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

²⁰ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

Wanderléia me contou:

E pensando, ser mulher numa Comunidade Kalunga, para mim, hoje já é bem diferente de antes, né. Eu acho que... Falar um pouco da convivência que eu tive do ser mulher com minha mãe, né, que era uma pessoa que teve 11 filhos. Minha mãe teve 11 filhos e sempre ajudou meu pai em tudo na roça e ainda cuidava de casa, né. Ela tinha, para ela, que ela sentia na obrigação de todos os serviços da casa ser tudo dela, né, e o meu pai não fazia nada porque achava que aquilo não era serviço dele. E, para mim, hoje, ser mulher Kalunga eu acho que é uma transformação, né, uma transformação do que era a família de antes né, numa concepção de igualdade de direitos, né. Pelo menos, eu e o meu marido, a gente faz tudo de igual, dentro de casa, se tem que lavar roupa, lava! Se tem que limpar a casa, você vai limpar também, porque eu tô trabalhando, tô sustentando essa casa também, né! E, assim, do ser mulher antes, eu sei que não é fácil essa transformação tudo, né, mas, às vezes, hoje, eu fico refletindo... se minha mãe tinha que fazer tudo dentro de casa, mas por que que ela tinha que ir para roça também, né? Então, é difícil de entender, é aquela questão machista, mas, assim, é uma cultura que foi passando de geração em geração, né, num tô falando criticando meu pai, ele também foi criado assim, porque eu acredito que a vó dele não deixava ele socar o arroz, porque socar o arroz era atividade de mulher, [P: Até hoje é assim, em muitas famílias, muito machismo ainda!] então né, ele veio e foi sendo criado... E acho que os filhos da gente é o que a gente educa em casa, né, tem que ser ainda quando é pequeno, né (Informação verbal)²¹.

Sobre seu papel na família, Wanderléia contou:

Minha família hoje é aqui! Então, minha família é formada por eu, meu esposo e dois filhos, né. Eu, toda vida eu não sei, mas eu senti a base da família toda vida, né, porque, bem no início do casamento, a gente resolveu ir para Brasília. Lá, meu marido não conhecia quase nada e eu que já conhecia tudo né, e apesar de não ter emprego fixo né, eu trabalhava fora, pagava aluguel e ajudava ele e sempre direcionava por que ainda ia aprender ali. Voltando do mesmo jeito, eu já fui parar numa escola, já tinha um salário fixo, né, e aí, já comprava logo as coisas que faltavam dentro de casa, plantava roça e cuidava das coisas, né, e era só troca, né. E é isso, eu me sinto a base da família. E, hoje, na família, a gente faz uma troca, sabe, não é para dizer que eu banco tudo ou ele banca tudo, a gente faz meio a meio (Informação verbal)²².

Dona Juraci, ao conversar comigo sobre como é sua família e qual o papel que ela desempenha na família, comentou:

²¹ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

²² Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

Eu tenho filho, eu tenho pai, eu tenho mãe ainda, graças a Deus... Minha mãe é uma pessoa muito tranquila, sabe, muito tranquila minha mãe. Guerreira, trabalhadora... Trabalhou toda a vida na roça, plantou com minha mãe e meu pai foi a vida toda na roça, sabe. Aí, depois de mais velho, que mudou aqui para cidade. Ih, tem muitos ano (que mudaram para a cidade). Eu mudei, fui para cidade tinha uns 11 ano, para trabalhar, né, a gente era uma família pobre, nós somos uma família pobre, sabe, aí a gente teve que sair para trabalhar. Trabalhava de doméstica. Tenho três filhas. Minhas filhas nenhuma moram aqui, uma mora no Maranhão, a outra mora em Goiânia e a outra mora em Portugal. Já eu, sou viúva, meu marido morreu já tem 4 anos, agora em julho vai fazer 4 anos que meu marido morreu (Informação verbal)²³.

Já Marta Kalunga comentou sobre sua percepção em como é ser mulher em uma Comunidade Kalunga dizendo:

Olha eu quando criança, isso foi devido, isso foi o que mais me ocorreu de sair da comunidade é ir pra fora conhecer outras histórias. E... na nossa cultura.... eu, desde criança, eu não aceitava muito a respeito, tipo, a mulher casar e casa! É muito machismo! O homem acha o dono da mulher e tem a mulher ali, tipo: você vai ter o que eu quiser te dar! E isso pra mim, sempre foi [...], nunca aceitei esse tipo de coisa! E devido isso, foi quando eu fui embora de casa, né. E não aceito mesmo isso até hoje! As mulheres trabalham, os homens pegam o dinheiro, hoje as mulheres ficam espertas, bem diferente, né. E devido isso, eu convidei algumas delas que deixam as coisas delas para vender aqui em casa, eu ajudo elas assim. E fico muito chateada quando elas chegam com o marido, que eu passo o dinheiro para elas, e elas dá pro marido, tanto é que eu dou bronca, né: O dinheiro é seu, é seu suor, porque você dá pro marido? Então, eu acho que mulher tem direitos iguais, trabalhou tem que receber seu dinheiro e gastar com o que bem quer. Eu acho isso! Não é certo? [P: Com certeza!] Mulher é mulher! Eu trabalho, eu pago minhas contas, criei meus filhos, entendeu. Por que eu não posso? Posso sim, igual a todo mundo! (Informação verbal)²⁴.

Sobre seu papel na família, Marta relatou:

Eu vim de uma família, né, trabalhadora, muito todos nós! Eu vim de uma família que sempre trabalhou e nos ensinou. Meu pai e minha mãe tiveram onze filhos, dos onze filhos, então, todos trabalharam, eles nos ensinou a gente a trabalhar, tanto que eles falam assim: Meus onze filhos... hoje somos oito [interrupção pelo celular]. E aí, é isso. eles nos ensinou a trabalhar, a gente trabalhava na roça, não tinha infância. Aí, nossa infância foi tão diferente das infâncias das crianças de hoje! A gente não tinha muitos brinquedos, mas nos divertimos, com as

²³ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

²⁴ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

plantações, com... a gente nunca teve bicicleta, boneca, essas coisas, não tínhamos! Nós tinha os bichos, os animais, a gente brincava, a gente brincava muito de fazer “arapuca” botar no mato pra pegar os pássaros, ah tinha muito esse tipo de brincadeira, né. E os meus pais nos ensinou, me ensinou muita coisa boa. Pelo menos, hoje, do ensino deles, eu vejo quem sou hoje, né, é... da mulher que eu sou hoje, da minha inteligência como pessoa, como ser humilde, como... É daí também, foi deles que veio essa história de meus filhos eu ensinar meus filhos de uma maneira, né. E hoje, quando as pessoas dizem pra você: poxa, seus filhos são tão educados e você! Sabe?! Tem pessoas igual o Índy, que olha pra mim e sabe que eu sou uma pessoa amiga, uma pessoa de confiar de acreditar assim. E isso eu aprendi com eles, entendeu? E é isso, e meus filhos, eu ensinei meus filhos do mesmo jeito que aprendi com eles (Informação verbal)²⁵.

2.2 A dança Sussa na Comunidade Kalunga – espaços, ocasiões, tradições festivas e datas.

Para este momento, trazemos algumas referências bibliográficas de pesquisadores e depoimentos das mulheres entrevistadas, no que se refere à dança Sussa, associada a espaços, ocasiões, tradições festivas e datas. Trazemos, dentre as referências bibliográficas, uma das entrevistadas, Wanderléia dos Santos Rosa, e seu conhecimento no que tange às datas comemorativas e à religiosidade inerente às tradições festivas da comunidade Vão de Almas.

A Sussa pode ser presenciada em diferentes ocasiões, como festas e eventos culturais presentes na região de Cavalcante e em cidades próximas, onde os grupos de folia são convidados para apresentarem a sua cultura. Siqueira (2006) ressalta que a dança Sussa pode ser dançada em qualquer ocasião, geralmente, acompanha as festas de folia, uma vez que é executada depois de cantados os cantos sagrados. Pode-se, ainda, identificar a dança Sussa em meras brincadeiras dos jovens na beira do rio ou nos campos, comemorações em festas kalungas, momentos de lazer e, também, em comemorações escolares inerentes nas escolas de Cavalcante e comunidades kalungas (Vão da Almas, Vão do Moleque, Engenho, entre outros.)

Identifica-se, ainda, no trabalho de Siqueira (2006, p. 94) que, na época que não existia energia elétrica nas Comunidades Kalungas rurais, onde o passatempo era o trabalho, a Sussa se manifestava como diversão, “[...] reunia crianças, jovens, adultos dentro do universo lúdico e musical. Na época da seca, em que se contava com a chuva

²⁵ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

para que a próxima colheita viesse com fartura, podia-se dançar a Sussa para que ‘Deus’ trouxesse a chuva para eles”. A dança Sussa se manifestava acompanhada de cantigas para trazer a chuva e rezas para ampliar a eficácia.

No que tange ao espaço nas comunidades quilombolas rurais, onde essas festividades são comemoradas, Lima, Santos e Rodrigues (2011), observa, nas comunidades pesquisadas, que não há separação, na ocupação do espaço, entre dançarinos e espectadores. Ressalta-se, ainda, sobre a semelhança com as condições dos quilombos, na época que escravos ainda viviam nas senzalas, em espaço rural, onde, em condições precárias, realizavam seus rituais e danças. Essas celebrações eram realizadas a céu aberto. Ainda nos dias atuais, essa realidade mantém “[...] sinais de condições precárias, como galpões inacabados, denunciando muito mais do que a suposta tentativa de manter a tradição, o descaso, das políticas públicas, para com essas comunidades” (LIMA; SANTOS, RODRIGUES (2011, p. 123-124).

Quando identificamos o imaginário dos espaços das danças eruditas, encontramos celebrações em palcos, teatros e palácios, onde espectador e dançarinos ocupam espaços diferenciados. Na concepção de Robatto (1994), no que se refere ao espaço onde são celebradas as danças das tribos e danças primitivas, é comum essa não separação entre dançarinos e espectadores, como também não há diferenciação do espaço do uso cotidiano e espaço dos rituais. Identificada também na dança Sussa, “[...] essa integração de espaço pode representar uma relação sagrada com a vida e uma relação de igualdade de integração social” (ROBATTO, 1994, p. 51 *apud* LIMA; SANTOS, RODRIGUES (2011, p. 131).

Outro exemplo de espaço que podemos destacar se pauta em ocasiões em que os kalungas são convidados para se apresentarem em espaços e festas fora de suas festividades e comunidades, observa-se uma mudança no cenário e até mesmo no formato do ritual da dança Sussa. Algumas dançadeiras de Sussa mais antigas manifestam insatisfação com apresentações que são realizadas fora do seu contexto cultural. No entanto, existe uma divergência de opiniões, que prevalece na necessidade de apresentar sua cultura a outras pessoas, trazendo oportunidade, ainda, de gerar uma renda extra, através da venda de mercadorias (comidas, artesanatos, ervas e óleos) que são comercializadas pelas comunidades nos espaços (festivais e eventos culturais) onde são convidados a se apresentarem.

Perguntei à Wanderléia se, além dessas festas de folia, existem outras ocasiões,

também, em que acontece a Sussa, e ela disse:

Hoje em dia, sim, né. Antes, a Sussa era uma dança uma expressão cultural só para Comunidade e em eventos religiosos. Hoje não, já tem as apresentações fora dessas tradições religiosas, né. Porque o pessoal tem grupos que vão para São Jorge, tem grupos que vão para Goiânia... (Informação verbal)²⁶.

Sobre as tradições e datas festivas, Dona Tuta me disse:

As festas da comunidade começam assim, que no dia a dia, igual, aqui em casa, hoje, vai ser uma festa, uma hora você vê tocando vários movimentos... O povo já tá começando a chegar e é gente trocando ideia com outro, é gente cozinhando para dar comida para o pessoal. Aí, quando dá de noite, aí vem a reza, que todo mundo sabe que tem a reza que a gente reza, que começa... "Divino Senhor do céu...". Aí, depois da reza, que termina a reza, vem a Sussa. Que é essa Sussa que a gente tem a tradição dela. E depois da reza que vem a Sussa, aí vem um forrozinho até o dia amanhecer. Aí, quando amanhece... as mulher que quer ajudar vão tudo unir para lavar as vasilhas e as que não quiser, pega chapada vai embora pra casa! Tem do Senhor São João Batista, que a gente festeja uns 4 dias de festa. Aí, lá na hora tem uma folia, que ele solta a folia. Aí depois que arremata a folia, vem a reza e depois da reza vem a Sussa. Aí vem Nossa Senhora da Abadia também, que é no mesmo lugar que festeja a Sussa de São João Batista, festeja Nossa Senhora da Abadia. Tem o Divino Pai Eterno e Nossa Senhora das Neves que também é no mesmo lugar. A gente festeja, depois que quando a folia sai que arremata Folia, a gente vai rezar, aí depois da reza a gente brinca a Sussa e, depois da Sussa, a gente vai brincar o forró (Informação verbal)²⁷.

Dona Tuta contou, ainda, que, além das festas de folia, existem outros eventos em que a Sussa aparece.

Tem, tem outras festas que a gente faz sem folia. Tem Nossa Senhora do livramento, aí não tem reza nem nada. A gente reza no dia de hoje, só deu à noite a gente reza, aí, depois da reza, vem a Sussa, aí, depois da Sussa, vem o forró. Mas nossa primeira tradição de nós aqui antes de ter o forró é a Sussa (Informação verbal)²⁸.

Sobre as festas, a Wanderléia me contou:

Então, assim na Comunidade, nem só na comunidade Vão de Almas, mas no quilombo inteiro, é movida a festa, então festa... [P: Não só lá, mas nas outras né, e aqui em Cavalcante também, né tem algumas?] Sim! Então lá, para mim que vivi na comunidade, de janeiro a dezembro

²⁶ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

²⁷ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

²⁸ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

tem festa, né. Então, começa em janeiro, com a Folia de Reis, né, e aí sai dia primeiro e dia 6 com o "recolhido" da Folia, né. E aí, tem festa, tem reza, tem dança, não, tem reza, tem Sussa primeiro, e aí, depois, dança, né. E aí janeiro, fevereiro, março... março sempre no vizinho do meu pai lá, não, em fevereiro que tem uma festa de "boca de noite" que é Nossa Senhora das Candeias. E, em março, já tinha, em 18 de março, Nossa Senhora do Parto, que era uma vizinha do meu pai que fazia. Março, abril e maio tem a Folia do Divino que é também o povo da minha família que organiza, né, e, às vezes, outra família pega, mas aí quem organiza tudo é a família do meu pai, os povo lá. Em junho, já tem Santo Antônio do mesmo jeito, né, era uma Romaria eu lembro, né, que eram três dias e começava dia 10, com as novenas de Santo Antônio, 11 e 12 tinha a recolhida da Folia, né, 13 aí o povo saía da festa dia 14. Dia 14 e 15, já era a novena de São João, São João é celebrado naquela romaria, não sei se você conhece a Romaria lá do Vão de Almas? Que é um espaço que tem os ranchos, a igreja, o barracão... [P: Eu já ouvi falar, mas não tive a oportunidade de ir] Pois é, aí em junho já tem a Romaria de São João, porque, em maio, é só a Comunidade que vai né, e aí, nessas festas, é do mesmo jeito, tem as rezas todas as noites, né, lá começa dia 22, 23 e 24, que é o dia de São João, 25 e 26 que a comunidade sai do festejo. Aí, todo dia, é um levantamento, Sussa, reza na igreja e depois Sussa... a dança da Sussa... Tudo à base de agradecer e celebrar é a dança, né. E aí passou junho, né. Julho, na comunidade, também tinha a folia de São Sebastião, que era dia 18, 19 e 20, era uma "romariazinha", que tem numa outra comunidade lá, chamada Forno, comunidade acampa num espaço lá. Em julho. Agosto vem folia de Nossa Senhora das Neves, que eu acho que é uns oito dias no giro, girando em toda comunidade, aí dia 5, tem a recolhida e encerra, aí, na recolhida, tem reza na igreja, tem levantamento de mastro, tem baile e dança na comunidade, né. E aí, vem agosto, que é a Romaria, aí esse é o encontro dos encontros né. [P: Aí todas as comunidades participam né?] Todas as comunidades participam! Todas as pessoas da comunidade que estão fora, pelo menos, tinham a vontade de [...] [P: É em homenagem a algum Santo?] É de Nossa Senhora da Abadia. Aí, pelo menos nessa Romaria aí, todo mundo que tava fora tinha vontade de vir porque era [...] [P: E onde elas se reúnem essa Romaria em agosto? É numa comunidade, tem lugar específico e é sempre no mesmo lugar todos os anos?] É na comunidade Vão de Almas. Sempre no mesmo lugar. Lá nesse lugar, a comunidade tem uns rancho, né, que é de palha e adobe, a comunidade se hospeda nos ranchos, os visitantes sempre têm barraca, e é um espaço imenso lota lá. [P: Os moradores do engenho, todo mundo vai?] Não é todo mundo, assim, em peso, né, mas a maioria vão. Da cidade vai muita gente. Hoje em dia, praticamente lota e a gente já tá até preocupada, porque, assim, a estrutura aqui é mínima né. Em 2015, eu pensei nessa problemática da infraestrutura dentro dos festejos com tanta gente que já estão indo né. Aí, eu acabei fazendo pela Epocampo, o que é Associação de Educação do Campo, né, que a gente fundou, a gente tentou um projeto que é o edital do DGM BRASIL, não sei se você já ouviu falar? É uma organização lá de Monte Claros e que faz a coordenação dos subprojetos. O DGM BRASIL tem comitê internacional que tem integrantes; Indígenas, Quilombolas... já para os editais contemplar comunidades tradicionais, e eu escrevi um, né, que tinha como proposta levar infraestrutura para dentro dos festejos. E aí,

deu certo! A gente ganhou o projeto e lá no Vão de Almas a gente fez: 8 sanitários convencionais, 4 duchas, 3 caixas d'água de 5.000 litros. E aí, lá no Vão do Moleque, a gente fez: um reservatório de ferro e cimento, acho que com trinta e poucos mil litros de água; aí, fizemos 4 duchas, 2 sanitários seco e 8 convencionais; os convencionais é com fossa ecológica. No Facebook, também tem toda trajetória desse projeto que eu coloco. E parece que tudo que eu penso é voltado para essas festas, pra essas romarias. Eu vim de família também, até hoje eu conheci os meus avós cuidando daquilo que almejam, a igreja que eles zelavam, todo aquele espaço era meu avô e minha avó, eles faleceram, e aí, ficou meu pai e meu tio. E aí, eu me apego (Informação verbal)²⁹.

Dona Juraci contou um pouco de como são as festas:

As festas inicia com uma reza, com a caçada da Rainha. Pois é, aí começa com a caçada da Rainha, aí já tem as rezas... do Sussa vai para reza. [P: Aí a senhora dança Sussa lá na caçada da Rainha?] Danço, dança Sussa da caçada da Rainha, lá na igreja. A gente dançava lá na igreja, aí mudaram lá para praça, mas sempre foi na igreja. Começou na igreja e depois foi para a praça. [P: E aqueles músicos que tocam lá na Caçada, quem são eles? A senhora conhece? São Kalungas também? A senhora também é Kalunga? Seus pais também são kalungas?] Conheço, eles moram aqui de Cavalcante mesmo. É, são kalungas também. E sou Kalunga. São Kalungas! Essas festas... Tem o pessoal daqui que toca, né, os foliões, os filhos de Cavalcante que toca, nas roças, aqui dentro da cidade... é forrozão mesmo! Forró (Informação verbal)³⁰.

Ao perguntar sobre as festas da cidade de Cavalcante, das Comunidades Kalungas, sobre como é a música, a dança e os costumes, Marta Kalunga respondeu:

Cavalcante... como eu morei sempre na roça e, quando eu fui pra Brasília, não tinha esse negócio de dançar Sussa, essas coisas, né, Brasília era bem diferente dessas coisas aqui da região. Mas Cavalcante já tem muito a complementar com o que tem nas roças lá dentro do Kalunga, né. É porque Cavalcante... chega nas épocas festivas, nas épocas de Nossa Senhora, então tem às danças das Sussas, mas é muito pouco, quando vem as mulheres que estão por aqui, do Vão de Almas, mas, aqui mesmo, também não tem. Mas dentro do Kalunga, onde sempre teve as folias, teve as rezas, os remate da folia, as saídas, que isso acontece, sempre à noite, até os pousos da folia... Depois que chegava folia, cantava tudo, que os foliões descansava, eles iam bater nas caixas pras mulheres dançar. Isso era uma forma de agradecer pela comida, pela força que as mulheres, aquele todo trabalho das mulheres, ia bater as Sussas pra, tipo, um agradecimento, né. É assim... os forrós também, a gente se diverte. Desde que eu aprendi, me divertia muito

²⁹ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

³⁰ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

assim. Não tinha rádio, não tinha radiola na época. Logo depois, apareceu radiola, depois o gravador, o rádio, né. Primeiro, o rádio, depois, o gravador. E nos divertimos assim, com os batuques, com as cantigas, né. Tinha os senhores que sabiam cantar bastante, as catiras... os homens se divertiam com as catiras, e fomos crescendo vendo isso, né. Hoje, já não temos mais quase nada, né! As folias acabaram, a Folia de Reis, são poucos lugares que ainda tem. Mas é isso, aprendi assim. O que mais a pergunta? [P: Quando criança você dançava Sussa também?] Não, quando criança, eu não dançava. Ah, sei lá, eu era meio tímida, eu tinha vergonha de dançar errado, de fazer errado, mas tava sempre por dentro, né, olhando como fazia. Até meus quatorze anos, eu nunca dancei Sussa, mas dançava os forrós (risos), os forró, oh! E voltei a dançar Sussa depois que voltei pra cá, depois dos meus trinta anos, meus vinte e oito anos, que comecei a dançar Sussa. Aí, eu participei de eventos na Cidade de Goiás, né... participação da Sussa aqui em Cavalcante, em Brasília, já participei de muitas coisas. Ih, eu adoro dançar Sussa, gosto muito! (Informação verbal)³¹.

Wanderléia, sobre como se finaliza a festa, disse:

Para finalizar, normalmente, tem o “Adeus homem, adeus mulher para o próximo ano se Deus quiser”,. Aí tem esse de finalizar [P: Esse de finalizar também agradece ao Santos?] É, eles falam que tá cumprimentando todos os homens e mulheres, né, que estão participando na roda. E, por fim, se ajusta dizendo que... “até o ano que vem, se assim Deus permitir”, né. E é isso (Informação verbal)³².

Já que a dança Sussa está presente nas tradições festivas e em outras práticas religiosas, segundo as entrevistadas, podemos identificar, ainda no trabalho de monografia de Wanderléia dos Santos Rosa (2013), as principais festividades em que as rezas³³ estão inseridas: romarias, impérios, festas de santos, arremates de folias, festas de meio dia e festas de boca da noite, com suas respectivas datas e santos a serem celebrados. Para Wanderléia, na comunidade Vão de Almas:

As principais romarias são: Romaria de São João, de 22 a 26 de junho, e que junta cerca de 150 famílias da comunidade; Romaria de Nossa Senhora da Abadia, de 12 a 17 de agosto, que reúne cerca de duas mil pessoas entre romeiros, visitantes e pesquisadores. As festas de ‘meio dia’ e de “boca de noite”, são atividades em louvor aos santos da igreja católica, tais como: Santos Reis; Nossa Senhora da Candeia; São José; Divino Espírito; Santo Antônio; São Sebastião; Nossa Senhora das

³¹ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

³² Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

³³ “A reza é denominada como o conjunto das expressões orais, em voz alta ou baixa, envolvendo Deus, homem, santos, plantas, animais, água, fogo, terra e simpatias, ou seja, seres vivos e não vivos, naturais e sobrenaturais. Ela é conjunto de orações rezadas nas tradições festivas e em outros momentos religiosos, tais como: terços, novenas, casamentos, batizados na fogueira, velório, e etc. Rezam-se nos momentos solenes e nos rituais religiosos as seguintes orações: Pai Nosso, Ave Maria, Salve-rainha e os benditos (tipo de reza cantada)”. (ROSA, 2013, p. 23).

Neves; Nossa Senhora da Aparecida; Todos os Santos; Nossa Senhora da Conceição; e Santa Luzia. As rezas são realizadas ao meio do dia e à noite nas casas das famílias. As rezas também estão inseridas em outras práticas religiosas, como novenas, benzimentos, casamentos na fogueira, casamentos na igreja, velórios (excelências), promessas e etc. As rezas presentes nas festas religiosas do Vão de Almas têm como base o catolicismo. As festas se dividem entre os ritos das rezas e os momentos dedicados às folias e às danças, que apresentam elementos da cultura afro-brasileira tendo como principal expressão a Sussa. (ROSA, 2013, p. 23).

Segundo Baiocchi (2013), a Sussa é considerada, pelos kalungas, uma dança de pagar promessas, sagrada, e tocada apenas em momentos certos, que estão associados à subida ou descida do mastro³⁴ ou do momento do pagamento de promessa que alguém tenha feito ao santo.

Percebemos a forte influência do catolicismo nas tradições festivas religiosas dos kalungas, que, por sua vez, foi trazida ao Brasil por missionários em suas festividades e rituais. Os negros escravizados, segundo Rosa (2013), foram submetidos a aceitar a religião católica, no entanto, mesclaram costumes e religiões de seus antepassados, promovendo o que podemos identificar como sincretismo religioso, apresentando características oriundas da cultura afro-brasileira.

Baiocchi (2013) afirma que “[...] a religiosidade dos kalungas situa-se entre o homem e a divindade, entre o homem e os santos, entre o homem e as práticas fetichistas (magia, adivinhação, tratamentos, amuletos, etc)” (BAIOCCHI, 2013, p. 57).

Registramos, na tabela a seguir, o cronograma de todas as tradições festivas e religiosas que acontecem na comunidade Vão de Almas:

Tabela 2 – Lista de tradições festivas e religiosas da comunidade Vão de Almas

Nome da festa	Dia	Local
Festa da Folia de Santos Reis	06 de janeiro	Casa senhor Faustino
Festa de Nossa Senhora das Candeias	02 de fevereiro	Casa senhora Jandira
Festa de Nossa Senhora do Pasto	18 de março	Casa senhor Benedito
Festa da Folia do Divino	05 de maio	Família indefinida

³⁴ “O capitão do mastro organiza a busca da madeira (pindaíba), para o mastro na localidade denominada kalunga, sendo necessários de cinco a oito homens para transportá-la. Após a colocação da bandeira com a imagem do santo, cerca de quinze homens levantam o mastro, que em geral mede de dez a dezoito metros.... Quando o mastro vai subindo, a fogueira já crepita, a reza já terminou e a bebida farta é servida a todos pelo imperador. Com velas de cera de abelha-jataí nas mãos, cantam e circulam três vezes ao redor do mastro”. (BAIOCCHI, 2013, p. 58).

Festa da Folia de Santo Antônio	13 de junho	Casas Dona Silvina e Seu Alvino
Romaria de São João	22 a 26 de junho	Capela Vão de Almas
Festa de São Sebastião	18 a 20 de julho	Festejo no Forno/Vão de Almas
Festa da Folia de Nossa Senhora das Neves	05 de agosto	Capela Vão de Almas
Romaria de Nossa Senhora da Abadia	12 a 17 de agosto	Capela Vão de Almas
Festa de Nossa Senhora do Livramento	08 de setembro	Casa Dona Domingas
Festa de Folia de Nossa Senhora Aparecida	12 de outubro	Casa Dona Carmelia
Festa de Todos os Santos	02 de novembro	Casa Seu José
Festa de Santa Luzia Casa Seu Santino	13 de dezembro	Casa Seu Santino

Fonte: Rosa (2013, p. 29).

2.3 A dança Sussa – origem, suas formas, gestos e movimentos.

Neste item do trabalho, iremos identificar origem, formas, gestos e movimentos da dança sussa, através de relatos das entrevistadas, em associação a uma revisão de literatura para contextualizar nossa pesquisa.

As mulheres susseiras consideram a dança Sussa e suas manifestações como uma forma de respeito aos seus antepassados, preservação das memórias da comunidade, e, também, o símbolo de identidade kalunga. O seu aprendizado pode ser transmitido via contato familiar (mãe, avó, tia), através das mulheres que tiveram contato com as tradições e rituais que envolvem a dança.

Ao perguntar sobre a origem da dança e sobre como ela começou a dançar Sussa, Dona Tuta me disse:

A pessoa mais antiga que eu conheço aqui que dança a Sussa, aqui... tem a Jandira, que é das pessoa mais antiga que dança Sussa, tem a Teresa, que é a minha sogra também que dança a Sussa, tem uma outra mulher, a Tonha e que agora não tá podendo, porque tá bem fraquinha que já é muito idosa e dança a Sussa (Informação verbal)³⁵.

Dona Tuta relata, ainda:

³⁵ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

Até no meu conhecimento, eu conheci... não sei em tempos atrás, quando eu comecei a ter o entendimento, nos 12 anos de idade. Igual eu tô te dizendo, fazia a festa e depois da reza, vinha a Sussa... aí eu vi o pessoal de idade dançando, igual eu tô te dizendo hoje tem as meninas da minha idade que tá interessada, então, a gente não pode... igual fui eu com pessoal mais velho deixava, eu tinha vontade e era curiosa pra modo de aprender e aprendi. Então, a gente tem as crianças que a gente não pode tirar elas, se ela tá com vontade tem que deixar (Informação verbal)³⁶.

Diz ainda:

As mulher que participa comigo é da minha idade, mais véia do que eu é mais nova que participa da Sussa. Porque todo mundo tá interessado e todo mundo tá aprendendo, tem criança que tem oito, nove, dez anos e todo mundo já quer participar da Sussa. Então, se a gente está aí para ensinar, então deixa com a gente e a gente deixa espaço para eles aprender, porque senão, acaba essa tradição. Começa a tá interessado em aprender a gente tem que deixar o espaço... Ou eles bailear junto com a gente, ou a gente deixar o espaço pra modo de eles também aprender (Informação verbal)³⁷.

Wanderléia me contou:

Olha só, para mim falar da origem da Sussa, eu tenho que pensar na origem da constituição da Comunidade que é há mais de duzentos anos, é a aproximação que a gente tem, mais de duzentos anos a gente sabe que existia comunidade, e, na comunidade, existia as festas “boca de noite” e as festa de Romaria. E as festas de Romaria tinha Sussa, né, então muito tempo, né... há mais de 300 anos já existia a Sussa. Aí, para mim, pensar uma pessoa assim, mais antiga... Hoje, viva, eu acho que nem aguenta dançar mais e deve ter seus quase 80 anos, é a Dona Jandira, que é uma rezadeira. Ela tanto canta, faz a reza, né, e canta Sussa e dança, hoje ela não aguenta mais dançar né, mas eu acho que a pessoa mais velha que eu sei que dança. No mais, tem minhas tias, minha mãe, outras mulheres que não são mais velhas, né, e continuam dançando, ainda aguentam dançar, né, porque as mais velhas mesmo não aguentam mais, né, porque é um ritmo duro. Eu acho que é uma verdadeira academia também, né. O Salve Rainha, aqui em Cavalcante, eu não conhecia muito, foi a partir de 2008, também, que eu comecei... porque Cavalcante não era fácil pra gente vir também, né, eu passei muito tempo quando criança e eu não vinha em Cavalcante (Informação verbal)³⁸.

Dona Juraci não soube dizer da origem da Sussa, disse-me:

³⁶ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

³⁷ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

³⁸ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

“Não, num sei não” (Informação verbal)³⁹.

Ao perguntar sobre quem é a pessoa mais antiga que ela conhece que dança a Sussa, ela relatou:

“Num sei nem o nome desse povo mais... O pessoal do Kalunga mesmo!” (Informação verbal)⁴⁰.

Já Marta Kalunga, relatou:

Bom, eu acredito que "da África" né, porque... esse pessoal, os meus antepassados eles são filhos dos filhos dos que vieram da África, né. Os antepassados deles vieram da África. Então, eu acredito que eles aprenderam com os Africanos quando aqui eles chegaram e foram passando, né, foram passando, né, foram passando de pais pra filhos... Acredito que vieram da África, sim! (Informação verbal)⁴¹.

Para entender sobre a gestualidade e movimentos da dança Sussa, perguntamos para as mulheres pesquisadas: “como se dança Sussa?”.

Dona Tuta me contou de que forma essa Sussa é dançada:

“A gente dança rodado... tem um outro puxadinho que a gente “vai lá e vem cá” assim...” (Informação verbal)⁴².

Perguntei à Wanderléia como a Sussa é dançada, como ela aprendeu e se a dança mudou com o tempo, e ela relatou:

Sim, com certeza tem se modificado. Eu lembro muito... e, até hoje, se você vê as mais velhas dançarem, elas dançam nas pontas dos pés e o olhar dela com seu par é diferente, né. Normalmente, a dança é em dupla então normalmente ela tem aquele olhar... pode ser duas mulheres ou também pode ser um homem e uma mulher que eu já vi, né. E aí, é o balançar, é o rodopiar, é o sapatear diferente, eu vejo minha sogra, né. Tem a tia Luzia que eu adoro ver elas dançarem... a Fiota dança muito! Eu gosto de ver a Fiota dançar, mas ela não dança igual a minha sogra é totalmente diferente, né. Porque aquele balançar, né, você vê o peneirado, não balança muito o corpo, o molejo é nas ponta do pé

³⁹ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴⁰ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴¹ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴² Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

mesmo sabe e o sentido é fazer a saia rodar, né, e aí roda e mexe todo corpo, né. É totalmente diferente, tem mudado, mas eu ainda prego que tem que ser igual Mercina, Luzia... tem várias pessoas que eu fico apontando (Informação verbal)⁴³.

Ela disse, ainda:

Na tradição, assim começou a tocar Sussa, o único sentido que eu reparava antes, que até eu tento passar para os jovens hoje que é assim: começa batendo na viola, na bruaca, no pandeiro e, aí, não entram dançando, se organize e espere cantar. Eu acho que, depois que começa a cantar, antigamente era assim, depois que começava a cantoria, aí que ela se colocava dançar. Aí, hoje em dia, não começou a bater a bruaca ainda, tá pensando no que vai cantar, o povo já estão dançando. Mudou um pouco isso sabe, que aí eu ficava reparando e vendo hoje e é isso. Eu sei que eu saio pra dançar aqui, porque eu tenho meu par, todo mundo que sai para dançar aqui tem um par... Puxa um aqui outro acolá, mas não é para dizer assim que só tem uma dupla dançando, são várias duplas que dançam ao mesmo tempo (Informação verbal)⁴⁴.

Dona Juraci disse que acha que a dança Sussa não se modificou com o tempo, ela me disse:

“Têm os passos específicos... não, não consigo descrever não... usa saia e aí você dança Sussa” (Informação verbal)⁴⁵.

Perguntei a ela se dança a partir do quê: “do ritmo... e aí roda saia?”. Ela respondeu:

“É do ritmo da música, no ritmo da música. Roda saia, nós roda saia...” (Informação verbal)⁴⁶.

Sobre o movimento dos pés, ela disse:

“É o mesmo ritmo da música, nós dança com o litro de garrafa na cabeça, nós roda” (Informação verbal)⁴⁷.

Sobre dançar com a garrafa na cabeça, ela relatou:

⁴³ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴⁴ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴⁵ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴⁶ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴⁷ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

“Consigno! Eu danço com a garrafa na cabeça! Ah, eu não sei não...sei lá, para equilibrar na cabeça, né” (Informação verbal)⁴⁸.

Marta Kalunga, sobre como é a dança Sussa, relatou:

E as mulheres, antes, dançavam muito com uma garrafa na cabeça, hoje, são poucas, né. E o jeito também delas dançarem, era diferente, era mais tipo "sapatadinho", hoje é mais "pulado", né. Eu mesmo, não sei dançar sapateando como elas dançavam, eu sei dançar ela mais pulado. A Fiota minha prima, ela dança do tipo antigo, entendeu (Informação verbal)⁴⁹.

Eu disse para Marta que tinha uma curiosidade e perguntei o por que da garrafa na cabeça. Então, ela disse:

(risos)... Então... a garrafa na cabeça das mulheres, dançavam com a pinga na cabeça e depois tomavam aquela pinga. Ah! diziam, não sei se era brincadeira ou se era crença mesmo, não sei direito. Mas eu aprendi quando criança que elas dançavam com a garrafa na cabeça e depois tomavam aquela pinga e diziam que era uma "pinga benzida". Você acredita que era uma garrafa de 51, e aí, bebiam... e, às vezes, ainda, dançava um pouco e aí dançando ia lá e tomava um gole daquela pinga, vinha e dançava de novo. E era assim! Eu danço com a garrafa na cabeça, quer dizer, dançava, né, agora nem sei mais, tem um tempão que eu não danço (Informação verbal)⁵⁰.

Relatos de alguns pesquisadores (RODRIGUES, 2011; SIQUEIRA, 2006) identificam a dança Sussa, executada, na maioria das vezes, por mulheres, em que giram suas saias coloridas, em que aproximam seus corpos, semelhante a uma espécie de umbigada. O uso de bebidas alcoólicas, como leite de onça (bebida preparada por mulheres kalungas em festejos que inserem a dança Sussa e que leva, em seus ingredientes, uma mistura de leite de vaca com cachaça), cerveja, pinga e conhaques, enquanto acontece a dança, é muito comum no ritual.

Identifica-se, ainda, a dança Sussa praticada ocasionalmente por casais. No entanto, há momentos em que apenas os homens cantam e somente as mulheres dançam. Os movimentos da umbigada oriundos na Sussa são semelhantes aos do lundu, jongo, tambor de crioula, podendo-se, assim, ressaltar que a Sussa é uma manifestação originária

⁴⁸ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁴⁹ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁵⁰ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

da matriz Batuque. Paulo Dias (2001) faz referência ao batuque como danças de terreiro dos escravos negros e pode ser definido como:

[...] uma dança em que os participantes se defrontam em duas linhas, uma de homens outra de mulheres. O ponto culminante da coreografia é a umbigada trocada entre o batuqueiro e a batuqueira, segundo alguns autores um gesto de mímica sexual ; o Batuque poderia ter sido uma antiga dança de fertilidade, associada talvez ao "lembamento", cerimonia de noivado angolana descrita pelo cronista Ladislau Batalha. Seus instrumentos são o *tambú* (solista), enorme tambor de tronco sobre o qual se senta o executante, que tira dele uma grande variedade de timbres, e o *quinjengue* (acompanhamento), tambor em forma de cálice semelhante aos instrumentos do candomblé. As modas, melodias do batuque, falam do cotidiano da comunidade, de temas amorosos ou picantes, ou associados à resistência e ao protesto social e político. (DIAS, 2001, p. 12).

Siqueira (2006, p. 95) ressalta que a dança Sussa pode ser definida como:

“[...] um gênero musical coreográfico, ou seja, inclui um repertório musical, uma forma de tocar e cantar e uma forma de dançar. Pode ser vista como um complexo performático, pois para a execução em momentos festivos cria-se toda uma performance pelas pessoas que a executam”.

Em seu ritual, as dançarinas de Sussa, com suas saias rodadas e coloridas, concentram-se no meio de um círculo, envoltas por músicos que se posicionam um ao lado do outro paralelamente e às demais pessoas (expectadores e outras dançadeiras).

Entre os movimentos observados na Sussa, Siqueira (2006) ressalta, ainda, que a dança Sussa se compõe por passos sapateados, semelhantes ao samba de roda ou dança de coco. Entre os adjetivos que as dançarinas susseiras utilizam para descrever a dança Sussa, encontramos o *peneirar* (movimento na horizontal, de um lado para o outro, mas com o eixo firme, coluna vertebral reta, pequenos pulinhos e apenas as pernas se movem na horizontal), o *passarinhar* (remete-se a leveza do movimento, como um passarinho que anda no chão, pés quase não tocam ao chão, permitindo uma movimentação rápida dos pés sem que o corpo se movimente muito) e o *rodar que nem engenho* (vários círculos em torno de si mesmas, mantendo o eixo do corpo firme e rodando, ocasionando, assim, leveza e equilíbrio capaz de manter as dançarinas equilibrando uma garrafa na cabeça).

Na pesquisa de Rodrigues (2011, p. 60), encontram-se relatos da dançarina de Sussa conhecida como Martinha kalunga, em que ela ressalta que equilibrar a garrafa na

cabeça durante a dança Sussa simboliza uma homenagem aos antepassados. Remete-se, ainda, ao tempo em que os quilombolas precisavam andar para o rio onde buscavam água.

Na coreografia da dança Sussa, Rodrigues (2011) a identifica:

[...] imbricada com o ritmo. Para cada variação na percussão, ocorre uma variação correspondente nos passos de dança. Essa relação fica clara na música de matriz afro, onde é impossível dissociar estes dois aspectos independentes- música e dança- que não podem existir de forma separada. Além de acontecer nesse caso uma variação de andamentos. No início do ritual, a Sussa apresentada são realizadas em andamentos mais calmos, com o passar do tempo eles fazem o que chamam de “esquentar”, que representa o momento que mudam de andamento, dando mais velocidade a dança. São três os andamentos, sendo que quando chegam ao mais acelerado, parecem estar num transe. A dança frenética e o ritmo alucinado levam não só os kalungas que fazem parte do ritual, como todo o público a uma espécie de êxtase momentâneo e coletivo”. (RODRIGUES, 2011, p. 69).

Para outro pesquisador, Santos (2011), observa-se a formação de um círculo para a execução da dança Sussa, em que se observa uma dinâmica semelhante à capoeira, formando-se uma roda, na qual um par adentra-se para dançar, quando esse par sai, entra, então, outro par na sequência e assim sucessivamente. No entanto, o movimento acontece em parceria, embora lembre um desafio, que ocorre entre mulheres ou entre os gêneros. A diferença dos movimentos acontece de forma em que se observa, nas mulheres, bastante movimentação das saias, enquanto, nos homens, manifesta-se maior movimentação na batida dos pés.

Santos (2011) ressalta, ainda, que, para os kalungas, o movimento na dança Sussa:

[...] é algo que está no sangue (o que configura a marca identitária do movimento). Disseram-me também que não é possível determinar um padrão de movimento, visto que cada kalunga sente a música e a representa de sua maneira. (SANTOS, 2011, p. 75).

A dança Sussa se caracteriza como manifestação coletiva, podendo ser de longo tempo de duração e seus passos podem ser repetidos várias vezes, carregando, em sua movimentação, um diálogo com o ritmo do batuque, expressando espontaneísmo e ancestralidade nos corpos que dançam. Para Robatto (1994, p. 74) “[...] as verdadeiras danças étnicas têm, pelo contrário, qualidades da simplicidade e do despojamento como características estéticas”. Observa-se essas características no ritmo, na movimentação e

na dramatização. Para a autora, propicia-se, assim, a recriação, o resgate e o sentido primordial de cada comunidade, conectando o público para o sentimento oriundo naquela tradição.

Wanderléia, umas das entrevistadas desta pesquisa, que também coordena, em Cavalcante, o grupo de Sussa Flores e Frutos do Quilombo Kalunga, ressalta que a dança tem uma relevância para os Kalungas que vai além do dançar:

Quando se pensa na Sussa é uma expressão corporal fantástica, para mim hoje observando e hoje costumo dizer que o grupo "Flores e Frutos" cantam, dançam e tocam a Sussa, porque, todo mundo tem que saber cantar, tem que saber dançar e têm que saber tocar os instrumentos sabe. Eu acho que é uma arte interdisciplinar, para mim é isso sabe e além do mais eu acho que você se descontraí é uma expressão que você também se liberta, né, não tem essa de timidez na dança (Informação verbal)⁵¹.

Na bibliografia de Ligiéro (2011), considera-se que, nas performances africanas, a dança é somente um dos elementos e não deve ser estudada separadamente. Assim como Ligiéro, Wanderléia identifica, na Sussa, a associação entre o batucar-cantar-dançar. Na análise de Ligiéro:

[...] em quase todas as religiões africanas os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais: "A vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave da música e do divertimento. Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a "aceitação das mensagens espirituais propagadas" através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. "Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos. "Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual. (LIGIÉRO, 2011, p. 03).

A partir dos relatos de Wanderléia e das demais entrevistadas nesta pesquisa, a

⁵¹ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

dança Sussa está assim associada às diferentes linguagens, como o tocar e o cantar. Está ainda inserida a um ritual religioso que se manifesta de acordo com as características apresentadas, por Ligiéro (2011), como uma performance africana associada à religiosidade, ao divertimento e à ancestralidade.

Outro fato que surgiu no relato das mulheres dançadeiras de Sussa foi sobre como é a preparação para dançar a Sussa.

Ao perguntar para Dona Tuta sobre se ela tem algum ritual que gosta de fazer antes da dança e qual roupa usa, ela me respondeu:

Tipo assim, às vezes, tá ali, na festa, igual, a gente faz dança Sussa quando vocês vêm aqui, ou senão foi numa festa. Aí nós não quer que acaba, mas não tá fazendo só para nós mesmos! Aí quando vem pessoal igual a vocês e que é para gente fazer, a gente faz! Quando a pandemia tá, a gente não tá fazendo festa, porque quando tá sem a pandemia, aí gente não precisa... que tal dia tem festa na casa do fulano, a gente vai bater a Sussa. Aí que acontece, terminou a comida, a gente vai e troca de roupa e vai a reza... depois trocar de roupa e maquiar, vem a reza, depois da reza é a Sussa, aí acabou a Sussa, o forró (Informação verbal)⁵².

Relata ainda:

A roupa pra gente dançar Sussa... a gente gosta de usar a roupa mais um pouquinho abaixo do joelho a roupa bem rodada, porque a gente dança bem rodado, às vezes a gente dança de um jeito dança de outro, mas a roupa tem que ser bem rodada para roda abrir. Que é o bonito que a gente acha! Já foi costume da gente ser desse jeito (DONA TUTA).

Sobre o ritual realizado antes de se ir para festa, Wanderléia me contou:

O ritual principal assim que eu costumo falar para os meninos, para gente não deixar isso. Eu acho que a Sussa era assim para os mais velhos, era uma maneira de você louvar e agradecer aos Santos. Então assim, teve a folia, né, no giro durante oito dias e aí toda aquela trabalhadeira toda, o encarregado deu a comida, fez o bendito padre agradecido pela comida. Aí vai ter a reza finalizando, né, todo esse encontro. E aí, depois da reza, a primeira coisa é a dança da Sussa, que ainda pode perceber que, até hoje, tem na comunidade que quando termina a reza, que normalmente eles fazem um altar no meio da sala mesmo, igual tá aqui, né, todo mundo senta e aí reza. E aí, depois que termina a reza, eles já levantam pensando em dançar a Sussa em frente ao altar. O primeiro ritual é isso que eles cantam em louvor ao Santos,

⁵² Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

a primeira música é essa: “Toma lá bênção de mamãe, toma lá bênção de papai”. Aí os outros: “Deus abençoa, Deus abençoa”, esse é o primeiro ritmo, canto de louvação ao Santos, louvar e agradecer. Aí, passando esse primeiro ritual, aí cantam outros ritmos. Aí, às vezes, são uns versos, que eles falam em primeira voz e os outros respondem, normalmente são uma dupla, um faz a primeira voz e o outro responde na segunda voz (Informação verbal)⁵³.

Já Dona Juraci disse, sobre o ritual antes de começar a dançar a Sussa:

“Na Sussa? Ah, tomar uma pra animar, né (risos)... Para animar e dançar a Sussa, né. Tomar leite de onça para animar, né (risos)” (Informação verbal)⁵⁴.

Marta Kalunga, sobre rituais e preparação para dançar Sussa, relata:

“Ah... primeiro de tudo a gente sempre agradece. É agradecer e entrar e deixar acontecer, se entregar. É isso” (Informação verbal)⁵⁵.

Ela relata, ainda:

“Sempre foi de saia, né, de saias rodadas... saia rodada e blusas coladas, justas, né” (Informação verbal)⁵⁶.

2.4 Musicalidade na dança Sussa - Instrumentos e cantos

Os cantos e instrumentos inerentes à dança Sussa podem variar muito de ocasião, festas, região ou comunidade que a representa. Nas comunidades de Cavalcante, como a festa de Santo Antônio que acontece na comunidade de Engenho II, e a festa da caçada da rainha, podemos observar a encenação de *toadas*, *rezas* e *ladainhas* que integram a dança Sussa. Os músicos que acompanham a dança Sussa são os mesmos músicos da folia.

Sobre os instrumentos tocados nas festas, Dona Tuta diz:

Os instrumentos tem que ser: a viola, a sanfona, a caixa o pandeiro e a buraca. Aí, como sanfona tá muito difícil, aí o pessoal não consegue

⁵³ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁵⁴ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁵⁵ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁵⁶ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

chamar um tocador, porque eles cobram caro. Porque, da Sussa, o que cobra mais caro é o tocador, aí como é caro a gente não chama o tocador de sanfona, a gente chama o tocador de violão que é mais barato um pouquinho... o som da caixa, som do pandeiro e da bruaca. Tem o tambor onça também e a gente não tem, o tocador que tem isso. Aí, quanto mais instrumento, mais a Sussa é boa! (Informação verbal)⁵⁷.

Sobre os instrumentos, Wanderléia diz:

Bem, assim, em todas as comunidades sempre teve passo a viola, a caixa, o pandeiro e a bruaca. Passado um tempo, não sei por quê, mas a viola foi ficando mais difícil, difícil de tirar o som dela. Apareceu o violão, porque o nosso grupo mesmo é com violão, aí saiu a viola e apareceu o violão, no nosso mesmo tem a bruaca, o pandeiro, o ronca, né... é, viola, caixa, pandeiro, violão e o ronca. Tem a sanfona também, lá, normalmente, a gente vê na dança da Sussa vê a sanfona na Sussa do levantamento do mastro, porque aí já tem aquele ritual de sair com a sanfona rodeando a igreja até onde está o mastro e é onde está a sanfona. A sanfona também é um instrumento que entra na Sussa nesse momento (Informação verbal)⁵⁸.

Os instrumentos identificados, na festa de Santo Antônio, que são mais utilizados são o violão, a caixa, o pandeiro e a bruaca, segundo Siqueira (2006). No entanto, em outras ocasiões e comunidades, como aponta a autora, podemos identificar outros instrumentos que podem ser inseridos na Sussa, dependendo do espaço e do grupo e/ou comunidade responsável pela apresentação. Assim, já foram identificados instrumentos como acordeão, a viola caipira e o tambor onça, específico das apresentações da dança Sussa.

A Sussa permite a presença de mulheres como instrumentistas. As mulheres usam, como instrumento para dar início à dança, o som da bruaca (mala de couro também utilizada para guardar mantimentos durante as viagens feitas em cavalos, burros, etc.).

Outro instrumento que, embora que não seja comum em todos os grupos de Sussa, é muito popular entre os kalungas, é o tambor onça, ou ronca, que pode ser identificado na festa da caçada da rainha, dentre outras, que traz em parte de seu ritual a inserção da dança Sussa. Rodrigues (2011) relata que:

[...] o tambor onça tem este nome devido ao seu som grave que lembra o rugido de uma onça. Segundo os kalungas ele representa uma época em que era usado para capturar as onças que circulavam pelas

⁵⁷ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁵⁸ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

redondezas do quilombo e ameaçavam a paz dos moradores da região. As mudanças na instrumentalização e repertório ocorrem de acordo com o espaço de desempenho e localidade. (RODRIGUES, 2011, p. 64).

A caixa inserida na Sussa é utilizada, ainda, em outros momentos da festa de folia e em outras festividades na região de Cavalcante. “Trate-se de um instrumento da família dos membranofones fabricado artesanalmente. Sua principal característica estrutural é constituir-se de cordas para realizar a afinação. Seu som tem em geral um timbre grave e seco” (RODRIGUES, 2011, p. 56). Sob a visão ainda de Rodrigues (2011), podemos afirmar que o pandeiro pode ter sido introduzido nessa prática pela convivência e influência de múltiplas culturas durante e depois do quilombo kalunga. O tambor onça, acompanhado do pandeiro e da caixa, integram a rítmica percussiva marcante da dança que remete a sua ancestralidade e suas raízes africanas.

Para conhecer as características do canto na dança Sussa, perguntamos para as mulheres sobre as músicas da Sussa e se elas podiam cantar alguma música. Dona Tuta disse:

Ah, a gente conhece! Posso, sim. “Amanhã eu vou embora e fala, meu boi baião! Porque já disse o que for, e fala meu boi baião! Eu aqui não sou querido e fala, meu boi baião! Na minha terra eu sou e fala, meu boi baião não... Quando eu sair daqui fala, meu boi baião! Quero sair avoado fala, meu boi baião! Que é para o povo não dizer fala, meu boi baião! Que daqui saiu chorando fala, meu boi baião não...” “Lá em casa tem uma nega, na caatinga tem um boi. Segura a nega que eu amarro o boi. Lá em casa tem uma nega na caatinga tem um boi. Segura a nega que eu amarro o boi”...Gosto dessas, e aí, tem mais várias né (risos). (Informação verbal)⁵⁹.

Solicitei, também para Wanderléia, que cantasse uma música de Sussa que gostasse e ela disse:

Nossa são tantas que eu gosto... E eu posso cantar aqui que eu não gosto? A que eu aprendi a não gostar? (risos) eu cresci escutando o povo cantando assim, o povo nosso não é o povo de fora não... “Duas vezes sete é quatorze, três vezes sete é vinte é um. Quem casar com moça preta enche a casa de anu. Eu vou sabiá, sabiá eu vou... Você vai mais eu? Eu vou sabiá, sabiá eu vou...”. Aí, tem vários versos que rimam e que falam da realidade... [P: Responde é eu vou sabiá nessa?] Nessa eu respondo: “eu vou sabiá, sabiá eu vou...”. A resposta é essa! Mas o que manda são os versos, que tem uns que falam da realidade, contrapõe a

⁵⁹ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

realidade, faz uma contraposição, mas essa eu aprendi a desconstruir há pouco tempo porque assim a gente aprendeu, a gente conheceu o anu, anu é um bicho preto e agourento, daí quem canta essa música do povo da Comunidade deve ter reproduzido uma fala que não era deles, porque aí fala que: “duas vezes sete e quatorze, três vezes sete é vinte é um. Quem casar com moça preta enche a casa de anu” aí quem é o anu? Anu é os filhos que vão nascer todos pretinho! E aí, que representava um agouro. Aí, essa é a única que eu não gosto, eu detesto! Eu falo que se, na época, eu visse alguém cantando, eu ia falar assim: corta! Isso não é para nós, porque se casar com moça preta não tem problema encher a casa de anu. Porque a gente hoje não vê o preto como agourento como uma coisa ruim, tem que ver como uma coisa boa, né. Eu ia dizer isso. E aí tem uma que eu comecei a gostar, que eu nem sei se eu sei ela, uma paródia que eu e o grupo produzimos juntos, deixa eu lembrar um trequinho... Ele é de um autor que não é nosso e a gente fez uma paródia e a gente canta assim... Ah esqueci! Eu sei que a gente contrapõe ela, falando, assim, que o negro... já viu que “dança ai nego nagô! dança aí nego nagô...”. Ah, eu esqueço! São os meninos que sabem, por isso que eu falo que as crianças têm um potencial fantástico, porque elas não esquecem! A gente colocou alguns versos de acordo com a nossa realidade, ...a gente fala que quilombola quer dançar Sussa e ser doutor, se ele mora no quilombo não é culpa dele, não, a culpa é da abolição que veio e libertou! “Dança aí nego nagô, dança aí nego nagô!”, é aí que a gente fala assim: “... E a luta continua por direito e igualdade...”. Aí, sai do ritmo, mas você vai ver no Facebook os meninos cantam ela muito bem. “Mas a luta continua por direito e igualdade...” e aí, fala alguma coisa sobre a sociedade, eu sei que ficou bem bacana, isso e é o que a gente quer pregar hoje! [P: E já é uma transformação das músicas na Sussa, né, também?] Hum, e a gente tem muita condição de pensar um verso e reconstruir ele na nossa realidade no que a gente está sentindo hoje, agora. Eu vou começar a fazer isso com o grupo, porque já tem os meninos aí que já são potência, sabe. (Informação verbal)⁶⁰.

Dora Juraci disse que não lembrava das músicas e que as músicas falavam de:

“Jequitaia, tem o Jequitaia, da formiga” (Informação verbal)⁶¹.

Marta Kalunga, com a mesma questão, relatou:

Ah tem, tem! tem uma que é assim oh; “Chove chuva, hoje! Pra meu beber! Chove chuva, hoje! Pra meu boi beber. Pra nascer capim morena, pra meu boi comer... boi, boi, boi sinhá, boi, boi, boi sinhá...”. Essa é a música! (risos) (Informação verbal)⁶².

Disse ainda:

⁶⁰ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁶¹ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁶² Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

Ah, eu gosto, eu gosto é de todas! Tem a da “Jequitaia” que é muito boa, mas Jequitaia eu não lembro muito, é a da formiga. Aí, é bom demais! Mas essa que eu acabei de cantar, desde menina que eu escuto, ouço... As mulheres dançando, aquelas mulheres de mais idade, porque ss mulheres de mais idade eram aquelas mais compassadas, entendeu, essas mulheres tem outro ritmo. Hoje, as mulheradas dançam tudo, pulam tudo. É que, na época das mulheres mais velhas, eles cantavam aquelas mais... porque hoje é mais aquele... (som oralizado de batida). Antes, não, era mais pras mulheres ter o manejo direitinho, era bem legal, delícia (Informação verbal)⁶³.

Referente ao canto que se manifesta durante a Sussa, podemos observar, nas letras das cantigas, relações com a vida cotidiana no meio rural, relações com a natureza: chuva, poeira, plantações, animais que vivem no ambiente e, ainda, temáticas religiosas, invocação à Deus, louvor à natureza. Siqueira (2006) relata que algumas letras são jocosas, apresentam duplo sentido e falam, em tom lúdico, sobre relações de gênero, como uma sobre a saia que se molhou, a formiga cuja picada dói, ou um papudo cujo papo se molhou na chuva.

Dentre as canções transcritas pelas mulheres kalungas entrevistadas, podemos identificar uma canção para pedir chuva, cantada por Marta, que traz a reverência ao boi, que é inerente tanto ao mundo rural sertanejo quanto nas cosmologias banto africanas.

Já na proposta do grupo de Sussa de Wanderléia dos Santos Rosa, os cantos da Sussa incluem letras de músicas não apenas das tradições kalungas, mas letras de músicas que foram compostas por crianças e adolescentes pertencentes ao grupo. Wanderléia inclui, ainda, no grupo músicas que foram aprendidas em grupos de movimentos sociais, como do “movimento sem-terra”, que expressam temas sobre a luta pela terra e ainda temáticas afro-brasileiras, em que se valoriza a cultura e identidade negra, combatendo o racismo e os preconceitos.

Ao dar início com as toadas da Sussa, podendo ser homem ou mulher o(a) guia ou puxador(a), canta um verso no qual os demais foliões executam a resposta ou contracanto em coro, para os versos do(a) puxador (a). A maioria das letras são curtas, apresentando a repetição das estrofes durante algum tempo. Vargas (2007, p. 223) *apud* RODRIGUES, 2011, p. 63) ressalta, porém, que “[...] as letras das canções estão sujeitas a improvisos que rompem com as “voltas” normalmente esperadas. Muitas tendem ao formato ‘aberto’

⁶³ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

de pergunta resposta, fruto de improvisações baseadas em desafios entre cantadores, formas lúdicas de expressão e comunicação”.

Sou eu, sou eu, sou eu meu sábia (puxador)
Sou eu, sou eu, sou eu meu sábia (coro)
Passarim num canta, não dança di anel (puxador)
Passarim num canta, não dança di anel (coro)
Adeus, adeus (puxador)
Vô imbora (coro)
Adeus, adeus (puxador)
Vô imbora” (coro)

O repertório e os instrumentos, no ritual da Sussa, desde os primórdios vêm, com o tempo, modificando-se de acordo com a influência de outros grupos kalungas, por necessidade de renovação e até por contato com outros grupos e culturas que trouxeram algumas influências. Sob o ponto de vista dos mais velhos, a Sussa é visualizada como uma dança sagrada, parte de rituais festivos religiosos. No olhar dos kalungas mais jovens, a Sussa se concretiza também em momentos de lazer e descontração.

3 A Sussa na escola - O grupo Flores e Frutos do Quilombo Kalunga, a importância na cultura afro-brasileira e decolonialidade

3.1 Grupo de dança Sussa- Flores e frutos do quilombo Kalunga

Wanderléia dos Santos Rosa, uma das entrevistadas desta pesquisa, coordena o grupo de Sussa Flores e Frutos do Quilombo Kalunga. A ideia do grupo surgiu quando Wanderléia ingressou no curso de licenciatura em Educação do Campo na universidade de Brasília em 2009. Na Universidade, Wanderléia teve acesso ao conhecimento e a um discurso que valorizava as tradições kalungas, a cultura e a identidade construída pelos afro-brasileiros. Diferente do que vivenciou no ensino médio, onde não teve acesso referente a sua cultura e a sua história.

Ainda dentro do curso de licenciatura, no ano de 2010, ela começou a organizar um grupo de meninos e meninas para apresentar a Sussa dentro do festejo da Romaria da comunidade Vão de Almas. Enquanto educadora, que já trabalhava com a Sussa com crianças e adolescentes, Wanderléia já tinha preocupação com várias questões, dentre elas, a questão da educação ambiental. Ela identificou que, nesses festejos que aconteciam nas comunidades, a questão do lixo era um problema sério. Assim, resolveu que, através da Sussa, poderia chamar a atenção dos participantes da festa no que tange à questão dos resíduos sólidos.

Nessa ocasião, o grupo apresentou a Sussa, chamando a atenção de uma grande quantidade de pessoas para o espaço. Quando a apresentação terminou, o grupo de Sussa entrou com o principal objetivo, que era conscientizar os participantes da festa em relação aos resíduos que eram deixados no espaço do festejo.

Em 2012, após concluir a licenciatura em Educação do Campo, Wanderléia começou a formação do grupo de Sussa com crianças e adolescentes residentes em Cavalcante. Os integrantes do grupo são descendentes das comunidades quilombolas kalunga Engenho II, Vão do Moleque e Vão de Almas. Quando o grupo iniciou, eles não tinham instrumentos e nem verba para investir. Em 2013, resolveu-se buscar patrocínio, através de um edital:

[...] eu vi um edital, aí, eu olhei o edital e falei assim: não, a gente vai fazer esse edital para comprar os instrumentos! E, aí, fizemos um coletivo de alunos da UnB, fez o projeto (“escreveu mal é mal”) acho que foi na sorte mesmo, foi o primeiro também. Aí, a gente escreveu o

projeto “Agente Jovem de Cultura” do Ministério de Cultura (MINC) dentro da Secretaria de Cidadania né. E, aí, nós fomos contemplados com nove mil (R \$9.000), mas era um grupo informal, né, e com os descontos e a gente ficou com seis mil (R \$6.000). E a proposta era comprar os instrumentos, e acho que o nome de Adão, Adão acho que você deve ter conhecido, ele é o diretor das escolas kalungas hoje. Aí fizemos, porque ele era bem jovem e colocou no nome dele, aí, ele comprou todos os instrumentos. Comprou; pandeiro, bruaca, caixa, viola e aí ele comprou uma caixa de som também... e microfones... E, aí, a gente está com esse grupo e com esses equipamentos até hoje, tocando!” (Informação verbal)⁶⁴.

Dentre os objetivos propostos pelo grupo, Wanderléia ressalta que eles se propõem, além de fortalecer a cultura kalunga, a contrapor ideias preconceituosas e racistas. O grupo ressalta, ainda, a importância de trazer a história de seus ancestrais, valorizar as tradições e ter orgulho de pertencer a uma comunidade quilombola, que traz todo um histórico de luta e resistência. No grupo, as crianças e adolescentes, que antes tinham receio de sua cor de pele e de suas características físicas, devido a inúmeros preconceitos vivenciados ao longo de suas vidas, ao pertencerem ao grupo, passam a ter orgulho de ser quem são. Tornam-se conscientes de sua importância e de seu poder de luta e de transformação. Dentre os princípios que o grupo defende, ainda se insere a questão da importância do trabalho coletivo e da auto-organização.

Em sua musicalidade, Wanderléia insere, não apenas letras de Sussa, mas, também, músicas que aprendeu quando participou de movimentos sociais que teve acesso quando cursou a licenciatura em Educação do Campo, como o MST e acampados. As letras de música se relacionam a realidade do povo kalunga, pois ressaltam a importância de permanecer no campo e lutar por uma educação de qualidade. Em umas das letras de música cantadas pelo grupo, expressa-se a seguinte ideia: “Não vou sair do campo para ir para a escola. Educação do campo é direito e não esmola”.

Wanderléia defende a ideia que se deve lutar por uma educação de qualidade no campo, para que as comunidades quilombolas não necessitem se mudar de suas comunidades para os espaços urbanos, onde vão encontrar inúmeras dificuldades de sobrevivência e sofrer ainda com uma realidade completamente diferente da vivenciada no campo.

No que tange, ainda, à musicalidade do grupo, existe uma abertura às composições de participantes do grupo, que trazem letras que abordam outras temáticas, como meio

⁶⁴ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

ambiente, violência contra criança e adolescente, entre outras. Na entrevista de Wanderléia, identificando uma das compositoras do grupo, ela ressalta:

Hoje, a gente já tem uma compositora no grupo, né, que é a safira, né. A safira, hoje, compõe, toca... ela tá cantando outras músicas, sabe. Tem um tema tipo "Meio Ambiente", poucos dias eu vi, tem vezes que, quando eu vejo, ela já fez a música, sobre algum tema que tem, do meio ambiente, ela fez um sobre o abuso da criança e do adolescente esses dias, né (Informação verbal)⁶⁵.

No cenário de pandemia, o qual vivenciamos atualmente, o grupo deixou de fazer apresentações e ensaios, reunindo-se apenas de modo *on-line* para efetuar ensaios de reza. No ano de 2021, ele lançou o documentário: Grupo de Sussa Flores e Frutos do Quilombo Kalunga⁶⁶, contemplado com recursos da lei Aldir Blanc.

A coordenadora do grupo considera importante levar esse trabalho com a Sussa para a escola e faz questão de se apresentar em todas as oportunidades em que o grupo é convidado a apresentar-se no espaço escolar. Além disso, ela faz questão de mencionar, para os moradores do município de Cavalcante, a informação de qualquer morador, de qualquer idade, pode se incluir no grupo. Posto que Wanderléia, considera a Sussa uma expressão que atinge objetivos que vão muito além do dançar.

3.2 A importância da Sussa na escola na construção de uma educação para as relações étnico-raciais e para o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana

3.2.1 Sobre o que dizem as entrevistadas

Considerando a Sussa como uma manifestação da cultura Afro-brasileira, perguntamos, para as mulheres pesquisadas, qual a importância da Sussa na cultura Afro-brasileira. Dona Tuta me disse que:

“É a Sussa mesmo pra gente dançar... É um desenvolvimento que a gente tem. Às vezes a gente não tá dançando, mas aí você vai para roça, vai pro rio... a gente tá cantando e que a gente não esqueça essas coisas” (Informação verbal)⁶⁷.

⁶⁵ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁶⁶ Ver: ROSA (2021).

⁶⁷ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

Para Wanderléia, a importância da Sussa na Cultura afro-brasileira é:

Para mim é mostrar mesmo o talento dos negros, porque pensando bem hoje... poxa, o que que é uma dança? Eu costumo falar para os meus meninos, meus anjinhos, falo assim; poxa vocês acham que é qualquer coisa a dança da Sussa? Mas não é qualquer um que sabe fazer, e isso é um diferencial nosso né, igual tem outras culturas o carnaval que não é nosso... E assim eu acho que cada povo tem o seu diferencial, na dança, na cozinha...É para mim é um meio de fazer o povo respeitar o que o negro trouxe para o Brasil, né, e em especial o negro quilombola que se refugiou que ficou isolado vários anos, mas eles produziram, eles próprios produziram e não copiou de ninguém, eles criaram. (Informação verbal)⁶⁸.

Marta Kalunga, sobre a importância da Sussa na sua vida e na cultura afro-brasileira, relatou:

Na minha vida é vida! É vida, é uma maneira de alegria, de felicidade. É igual com o tear, eu me envolvo tanto no tear que o tempo passa e eu nem vejo. E o mesmo é a Sussa, é uma coisa tão... ai, é tudo muito bom! (Informação verbal)⁶⁹.

Quando perguntado para Dona Tuta se ela considera importante que a dança Sussa seja trabalhada nas escolas das Comunidades Kalungas e em outras escolas do Estado de Goiás, ela respondeu:

Eu acho importante, porque eu acho uma coisa bonita, desenvolvido para as crianças. As meninas mulher tão aprendendo, os menino homem também tão aprendendo que é uma coisa interessante para o desenvolvimento que a gente quer na comunidade da gente. A gente não pode deixar acabar essa tradição! (Informação verbal)⁷⁰.

Sobre a importância de ensinar Sussa para crianças pequenas, Dona Tuta relata:

Eu acho importante, por isso que, às vezes, vamos supor, tem três meninas mulher, uma tá interessada, as outras não tá. Mas, então, aquela que tá interessada e, como tem importância para a gente, a gente tem

⁶⁸ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁶⁹ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁷⁰ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

que ter o interesse de ensinar! Igual professor, 10 aluno e cada aluno ele tem o interesse dele, então é igual às criança na Sussa também! Se elas estão interessadas em dançar, a gente tem que ensinar para elas (Informação verbal)⁷¹.

Diz ainda:

Porque eu tô aqui hoje, amanhã, eu já posso ter morrido, mas vai que tem as outras... tem a minha filha e os filhos dos outros que sabe. E as crianças vão aprendendo, cada tempo que passa vai aprendendo e desenvolvendo, aí não apaga! É uma coisa que tem dentro de nós ativa mesmo! Eu tô com 56 anos e eu comecei nos meus 12 anos de idade a dançar a Sussa e nunca parei! Tô chegando nas idades, tem vez que as pernas tá ruim e eu não aguento dançar forró, mas na Sussa eu vou me embora! Num aguento ver o instrumento lá para mim não ir na Sussa. É isso. Vê o instrumento e dá vontade de dançar (Informação verbal)⁷².

Para Wanderléia, o ensino de Sussa nas escolas das Comunidades Kalungas e em outras escolas do Estado de Goiás é:

Bem, assim, eu acho importantíssimo, inclusive tem a Lei 10.629, né, que introduz a história e a cultura afro-brasileira nas escolas. E eu acho que é um elemento importante, para mim, é a dança Sussa, não só para o quilombo, mas eu acho que para o estado de Goiás. Por quê? Porque o Estado de Goiás foi foco dessa escravização, né, foi só foco dessa (como que eu digo aqui agora...) dessa construção do negro no Brasil né, que é riquíssima, que tá deixando para trás, que a maioria dos elitistas quer esquecer, quer deixar fora da história, aliás, já deixou fora da história! Agora, a gente, com essa força da Lei, tem que recolocar, né, para mostrar também que a gente fez e faz coisa importante para a cultura né, pro povo brasileiro. Esse é um elemento, um elemento muito importante, porque ele chama atenção. Se você quiser abordar um tema e não tem ninguém prestando atenção, chama uma dança de Sussa e você vê uma multidão de pessoas ao redor, a gente já fez isso. Ainda em 1999, a gente queria trabalhar uma questão sobre o meio ambiente, do resíduo sólido deixado no festejo, e a gente pensou de fazer a dança da Sussa e quando o povo tá lá assistindo a dança da Sussa, a gente chega com a questão que a gente quer abordar e fala enquanto tem gente escutando. Porque se você for pensar em chamar atenção do povo para falar da questão do lixo que não pode ser jogado ali naquele ambiente, porque prejudica o solo e a água... nesse momento, pouca gente vai escutar, mas se for pouco tempo que você tocou a Sussa para o povo juntar, e aí depois você já tá com uma pessoa ali para abordar, todo mundo vai escutar e eu acho que, depois disso, vai ter até Sussa de novo! (risos) Eu acho isso, já fiz essa avaliação (Informação verbal)⁷³.

⁷¹ Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁷² Informação verbal de Dona Tuta, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁷³ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

Dona Juraci diz:

Muito bom ter uma cultura aqui em Cavalcante, a única coisa que tem é essa Sussa, né, essa festa né, da Padroeira de Cavalcante... É muita importância, é muito bom. Mas agora acabou tudo né, com essa pandemia, agora acabou! Mas é muito importante (Informação verbal)⁷⁴.

Para Marta Kalunga:

Eu acho que não só nas escolas Kalungas, mas em todas escolas de Goiás, sim, sim. Considero importante, porque isso é vida, gente! É uma história tão linda, é uma história dos nossos antepassados. E, no Brasil, o que temos? Somos todos Africanos, né, então acredito que sim, sim (Informação verbal)⁷⁵.

3.2.2 Sobre a importância da cultura afro-brasileira, a lei 10.629/2003 e a Dança Sussa na escola: O que diz a bibliografia?

Os movimentos sociais negros, ao perceberem a relevância de um sistema educacional que contemplasse a diversidade étnico-racial, começaram a se organizar para combater as injustiças, o racismo e o preconceito, herdados do período colonial, que se reproduziam na escola, inferiorizando a contribuição dos negros na cultura afro-brasileira. Em Mendonça (2021), constata-se que, diante da realidade de exclusão, inferiorização, produção e reprodução da discriminação racial no espaço escolar contra os negros e seus descendentes, movimentos sociais negros e seus militantes intelectuais inserem, em suas reivindicações perante o Estado brasileiro, a necessidade de se incluir, no ensino educacional, estudos referentes à história do continente africano, dos africanos, à luta dos seus descendentes no Brasil, à cultura negra brasileira e à importância do negro na formação da sociedade brasileira.

Discursos racistas, representações e práticas são naturalizadas na sociedade e reproduzidos no ambiente escolar e passam despercebidos ou sequer são identificados como atitudes racistas. Para Ulhoa (2018):

⁷⁴ Informação verbal de Dona Juraci, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁷⁵ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

Torna-se essencial recordar que a história brasileira está fortemente marcada pelo sistema escravista colonial, este que foi fundado a partir de um recorte que é, antes de mais nada, racial, além de estar perpassado por diversificadas formas de violência extrema. Embora a busca por possuir escravos tenha estado presente em diferentes sociedades do mundo e em distintos períodos da história, inclusive determinadas delas pertencentes ao próprio continente africano, sabe-se que no seio do colonialismo moderno as ideias de raça e de escravismo, bem como as representações sobre os africanos e sobre seus descendentes, tiveram contornos muito particulares e foram responsáveis por sustentarem os discursos racistas ainda enunciados na atualidade. (ULHOA, 2018, p. 37).

Na construção de uma educação para as relações étnico-raciais e para o ensino da história da cultura afro-brasileira e africana, é necessário, segundo Ulhoa (2018), romper com a lógica do mito da democracia racial, partindo de debates que desconstruam o pressuposto de afirmar a não existência de raças, por conseguinte, a não existência do racismo. A Lei 10.639/03 e a Lei 10.678/03 surgem, no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, como importantes ferramentas na valorização das culturas africanas e afro-brasileiras e no processo de minimização das desigualdades raciais no Brasil. A Lei 10.639/03 que altera o art. 26 da Lei 9394/96 e defende a obrigatoriedade, no espaço escolar, do ensino sobre história e cultura afro-brasileira e africana, defende:

Art. 26- A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinente à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'. (BRASIL, Lei nº 10.639/03).

Podemos, assim, ressaltar que a Lei 10.639/03, no Brasil, é resultado da luta antirracista, impulsionada pelos movimentos sociais e negros, tendo como foco a educação e políticas de ações afirmativas como ferramentas que venham possibilitar uma consciência em relação à importância da contribuição da cultura negra na sociedade. Concordando com Mendonça (2021), essa Lei e sua relevância no espaço escolar:

[...] visa possibilitar que os estudantes tenham acesso a informações relacionadas aos povos que contribuíram para a construção de nosso país e, por meio dessas informações, terem consciência de sua própria identidade. Estudar a história e cultura afro-brasileira é fundamental para entender a luta dos povos que contribuíram para a constituição da identidade brasileira, garantindo e fortalecendo ações educativas que combatam o racismo e as discriminações. (MENDONÇA, 2021 p. 28).

A Lei nº 11.645/08, que surge em março de 2008, altera a lei 10.639/03, mas não a substitui e, sim, acrescenta a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena (BRASIL, 2008).

As instituições escolares brasileiras têm encontrado muitos desafios e críticas no que tange à implementação da Lei 10.629/2003. Mesmo mediante de sua incontestável relevância, Ulhoa (2018) ressalta que, entre as críticas apontadas, encontra-se: O não estabelecimento de metas claras para o processo de implementação; a falta de referenciação da necessidade de se capacitar os professores que já se encontravam em salas de aula; assim como, a ausência de propostas sobre a necessidade das instituições universitárias, principalmente as licenciaturas, reformularem os programas de ensino. Essas lacunas contribuem para que a responsabilidade no processo de implementação seja atribuída exclusivamente aos professores, sem qualquer apoio, em meio às inúmeras dificuldades encontradas em sala de aula. No entanto, mesmo mediante a omissão da Lei 10639/03:

[...] cursos de formação continuada seriam destinados aos professores de todo o país, sendo, portanto, reconhecidos como fundamentais para que o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana fosse de fato colocado em prática. Estes cursos passaram a ser promovidos pelas universidades brasileiras e pelas secretarias municipais e estaduais de educação, com forte atuação dos Núcleos de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros, da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Nesse mesmo sentido, os cursos de graduação pertencentes às universidades públicas brasileiras, sobretudo os cursos de licenciatura das ciências humanas, reformaram seus currículos no intuito de abarcarem disciplinas que debatam temas da história e da cultura afro-brasileira e africana. (ULHOA, 2021, p. 36).

Assim como nas universidades, as instituições escolares devem reformular seus currículos para que consigam avançar no processo de implementação da Lei 10.629/03,

garantindo o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana, de forma a contribuir positivamente, em detrimento às concepções estereotipadas e racistas que são produzidas sobre os povos negros na sociedade. O currículo escolar é imprescindível na garantia de conteúdos que envolvam o aprendizado sobre a diversidade étnico-racial e na promoção da igualdade racial.

Podemos então defender que o conhecimento inerente à Sussa amplia os conteúdos escolares, propiciando conhecimentos referentes à cultura afro-brasileira e africana, de modo a possibilitar uma superação da lógica da colonialidade dos currículos, ampliando, ainda, discussões para a construção de uma educação para as relações étnico-raciais. Podemos, assim dizer, que os conteúdos a serem abordados no espaço escolar contribuem não apenas no que tange à identificação das comunidades afro-brasileiras e africanas. Para Ulhoa (2018), é imprescindível que essas fontes:

[...] contribuam para desconstruir os perversos modelos que foram elaborados a partir do constante uso de fontes pautadas apenas pelas perspectivas eurocêntricas, além da necessidade de duradouro compromisso em problematizar aquelas que partem desse enfoque. (ULHOA, 2018, p. 45).

A importância da dança Sussa na escola, a história e o conhecimento dessas mulheres fazedoras de Sussa trazem, para o cenário, novas fontes, propiciando um diálogo em condições de igualdade para as diferentes formas de conhecimento e para os diferentes grupos culturais e sociais no espaço escolar. Contribuem, ainda, com o rompimento da lógica de colonialidade inerente a diferentes instituições, incluindo a escola. Para Ribeiro (2018):

A colonialidade hierarquiza a população mundial sob os critérios de raça, trabalho e gênero. Define os papéis a serem desempenhados por cada país, povo e pessoa de acordo com esses critérios, onde a superioridade de alguém é medida pela cor da sua pele, pelo gênero e pela classe social. Já a superioridade dos países e povos é medida numa escala onde a civilização europeia e norte-americana estão no topo, representam o máximo de desenvolvimento que deve ser seguido pelos demais. Aqueles que não seguem, que se afastam, são inferiores e precisam ser modernizados, civilizados, desenvolvidos. As identidades são hierarquizadas também, e isso significa que a forma como um povo ou grupo social entende o mundo e nele atua condiciona a sua superioridade ou inferioridade. Quanto mais se assemelham ao ideal eurocêntrico, mais superiores. (RIBEIRO, 2018, p. 10).

Contrapondo a lógica da colonialidade, surge o pensamento decolonial latino americano, que, segundo, ainda, Ribeiro (2018), é elaborado a partir do pensamento ocidental, sob a ótica dos grupos subalternos e movimentos sociais. Desse modo, sua origem não está associada à academia, mas está inserida:

[...] nas resistências diárias e históricas dos movimentos indígenas, afro-americanos, quilombolas, feministas, de moradores da floresta, quebradores de coco, ribeirinhos, etc. Esses grupos sociais reivindicam seu lugar, o reconhecimento das suas formas de conhecer e ser, de suas necessidades humanas básicas repetidamente desrespeitadas. (RIBEIRO, 2018, p. 11).

Podemos identificar, nas Comunidades Kalungas, uma riqueza de danças, cantigas, sabedoria popular, lendas e histórias, nas quais a escola pode ser um espaço aberto para o reconhecimento dessa cultura e desse conhecimento. Desse modo, ampliam-se propostas de atividades no currículo escolar, o que possibilita, assim, assegurar a inserção da identidade kalunga e a valorização da sua cultura como remanescente quilombola.

3.3 Decolonialidade na educação

Para Ribeiro (2018), a partir da colonização e da ascensão da modernidade (iniciada em 1492), a colonialidade obtém êxito. Ainda com o fim da colonização, a colonialidade não se enfraquece, nem perde espaço, continua forte em sua manifestação e é sentida diariamente na pele pela população do sul do mundo. O pensamento Decolonial Latino Americano aponta para uma alternativa de pensamento em que transforma a concepção de modernidade, mundo ocidental e conhecimento, a partir da ótica dos grupos subalternos e movimentos sociais. Tem como foco “[...] a transformação da sociedade, baseando-se na dignidade, respeito, autogoverno, território, no bem-viver e na mãe-natureza” (RIBEIRO, 2018, p. 11).

Baldi (2019) relata que, a partir dos anos 1990, surgem as discussões sobre decolonialidade. Também, são apontados Aníbal Quijano, Catherine Walsh e Walter Dignolo como os principais teóricos que impulsionam esse movimento. A decolonialidade, na compreensão de Rosevics (2017, p. 189, *apud* BALDI, 2019, p. 111) traz como foco “[...] a emancipação de todos os tipos de dominação e opressão, em um diálogo interdisciplinar entre a economia, a política e a cultura”.

Contudo, os termos *decolonialidade* e *descolonialidade* surgem contrapondo essa lógica colonial, mas não apresentam o mesmo significado. Para Ribeiro (2018), a descolonialidade está intrinsecamente relacionada ao processo histórico de transcender à colonialidade e o padrão de poder colonial, enquanto que a decolonialidade se relaciona com a superação do colonialismo, de modo que ela possui, ainda, relações com as lutas por independência coloniais.

Decolonialidade é definida, na compreensão de Ribeiro (2018), como:

[...] um processo de superação mais profundo e complexo, que envolve a superação da hierarquização mundial sob os critérios de raça, trabalho e gênero. Tem relação ainda com a superação da subalternização de conhecimentos, subjetividades, experiências e formas de vida. (RIBEIRO, 2018, p. 11).

Optamos, neste trabalho, pelo termo decolonialidade, trazendo autores como: Ulhoa (2018), Ribeiro (2018), Mota Neto e Streck (2019) e Baldi (2019), mas utilizamos, ainda, como relevante a este trabalho, Rocha (2018), que traz, para esta discussão, a *descolonização* do conhecimento no espaço escolar.

Consideramos a decolonialidade como uma forma mais ampla de pensamento, que acrescenta uma maior diversidade de conhecimentos, identidades, culturas, grupos sociais. Por sua vez, ela possibilita uma pluralidade de formas de ser e conhecer, tornando-se, nas instituições escolares, uma importante ferramenta para a superação de diferentes e complexas formas de opressão e dominação mundial.

A decolonialidade, no espaço escolar, contribui para a legitimação de outras formas de conhecimentos. Para Ribeiro (2018):

O problema não está no ensino dos conteúdos, do conhecimento acumulado, mas sim quando apenas isso importa, quando outros conhecimentos e formas de ser acabam sendo deslegitimados, porque não têm seu lugar afirmado na escola, universidades e centros de formação de professores. Agindo dessa forma a escola está contribuindo com a legitimação de um conhecimento que exclui, oprime, explora, nega outros conhecimentos. (SOUSA SANTOS, 2009 *apud* RIBEIRO, 2018, p. 12).

No âmbito da educação escolar, têm sido desenvolvidas propostas identificadas como uma Pedagogia Decolonial. Ulhoa (2018) identifica que tal pedagogia parte de um projeto de “[...] emancipação epistêmica que tem como questão central a coexistência

entre epistemes fundamentalmente distintas entre si” (ULHOA, 2018, p. 49). As propostas diante desta concepção introduzem epistemes historicamente inviabilizadas e subalternizadas, em que incluem críticas à colonialidade do poder e à colonialidade do saber.

Baldi (2019) referindo-se também a pedagogias decoloniais, em concordância com Palermo (2014), aponta que, perante essa pedagogia, estudantes são respeitados em suas singularidades, experiências anteriores, conhecimentos prévios, sendo ainda seu contexto pessoal considerado no ato educativo. A singularidade permite a coletividade, propiciando, assim:

Pensar a partir do local, a partir do pertencimento, é construir um lugar epistêmico que inclua as diferenças, que reconhece os silenciados, os discursos que falam em seu nome e que fazem do silêncio uma metáfora poética. (PALERMO, 2014, p. 137, *apud* BALDI, 2019, p. 112)

Segundo Baldi (2019), a colonialidade pode ser identificada em livros didáticos, na cultura e em múltiplos cenários da vida cotidiana. Por sua vez, apresenta-se em colonialidade do poder, do saber, do ser e do conviver. Segundo estudos dos principais teóricos desse campo, Walsh e Oliveira (2008) e Candau (2010):

[...] chama de *colonialidade de poder* o “[...] estabelecimento de um sistema de classificação social baseada em uma hierarquia racial e sexual e na formação e distribuição de identidades sociais de superior e inferior [...]”. Por sua vez, segundo ela, a *colonialidade de saber* se manifesta “[...] pelo posicionamento do eurocentrismo como a perspectiva única de conhecimento, que descarta a existência e viabilidade de outras racionalidades epistêmicas e outros conhecimentos [...]” (WALSH, 2008, p. 137). Já a *colonialidade do ser* é “[...] a negação de um estatuto humano para africanos e indígenas, por exemplo, na história da modernidade colonial” (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 22). Enquanto a *colonialidade do conviver* está relacionada aos binarismos, à negação da relação milenar espiritual e integral, ao ressaltar o poder do indivíduo sobre o restante. (BALDI, 2019, p. 112).

Podemos, assim, ressaltar que as pedagogias decoloniais, tem como intuito superar a colonialidade e seus impactos no âmbito da educação escolar. Na compreensão de Baldi (2019), diante do pensamento decolonial, o conhecimento é corporalizado e sua valorização não é restrita apenas ao intelectual, inclui, também, as emoções e o movimento. Identifica, ainda, um corpo-sujeito que apresenta marcas, memórias, é

inscrito por elas e ao mesmo tempo escreve. Esse conhecimento, por ser corporalizado: “[...] também o é localizado geopoliticamente: onde nasço ou onde vivo se reverberam no meu modo de operar, pensar, questionar, viver, etc.” (BALDI, 2019, p. 113). Ressalta-se que pedagogias decoloniais podem abrir caminhos para a problematização do conhecimento, ensinando ainda a aprender a desaprender e a desconstruir. Torna-se, desse modo, uma prática pedagógica em processo contínuo, que atribui valorização não ao produto final, mas, sim, ao processo desenvolvido na construção de conceitos e de conteúdos. O foco se concentra na emoção e na história pessoal, em detrimento da razão, dos princípios e dos métodos disciplinares.

No âmbito da educação popular, podemos citar Paulo Freire como um importante intelectual, que dialoga com as ideias e princípios inerentes à pedagogia decolonial. Quando consideramos, na decolonialidade, a prática pedagógica como algo em processo contínuo, podemos compreender que o professor, ao assim se posicionar, também se reconhece como um ser inacabado e também em contínuo processo de transformação de suas práticas e teorias acompanhadas de uma autorreflexão das mesmas. Para Freire (1996):

[...] uma das formas pelas quais o educador poderia ajudar no sentido de superação da mitologia opressiva – e, por conseguinte, na superação da “colonização do ser” – é por meio da explicitação de alguns dos mitos sobre os quais a dominação se fundamenta: “o que há de fazer é propor aos oprimidos os slogans dos opressores, como problema, proporcionando-se, assim, a sua expulsão de dentro dos oprimidos”. (FREIRE, 1996, p. 99).

Mota Neto e Streck (2019) compreendem que a biografia de Paulo Freire contribui no pensamento de uma pedagogia a partir dos subalternos, sendo o oprimido o sujeito com quem fala. Em sua trajetória de lutas político-educacionais vivenciada no Brasil, países da América latina e demais países nos Estados Unidos, África e Europa, Paulo Freire ocupou tanto no discurso quanto na geopolítica o lugar do oprimido, o que implica, assim, ressaltar que, por sua obra estar associada a um testemunho crítico da modernidade/colonialidade, pode ser, assim, o autor identificado como um pensador decolonial. Os autores citam, ainda, que podemos encontrar, em quarenta anos de produção intelectual de Paulo Freire, inúmeras críticas a diferentes aspectos do colonialismo e da colonialidade, dentre as quais: a cultura do silêncio, a violência, a desumanização, o patriarcado, o racismo, o autoritarismo político, o assistencialismo, o

cientificismo, o latifúndio, a invasão cultural, a educação bancária e a situação de dependência dos países periféricos em relação aos centrais.

Na obra “A pedagogia do oprimido”, de Paulo Freire (1996), identificamos uma ruptura em relação às pedagogias colonizadoras, em que, segundo Mota Neto e Streck (2019), enumera-se um conjunto de motivos, dentre eles:

a) supera o colonialismo epistemológico segundo o qual a razão está sempre no educador, representante da ciência hegemônica, e nunca no educando; b) define as classes populares como sujeitos da história, da educação e da investigação, superando a dicotomia sujeito e objeto; c) valoriza a sabedoria popular e a história local, oferecendo possibilidades de construir conhecimento a partir de cosmovisões ancestrais, anteriores ao processo colonizador; d) empodera as classes e os grupos populares, devido ao seu viés conscientizador e mobilizador; e) engendra um diálogo intercultural que viabiliza a restauração da humanidade dos sujeitos e do mundo; f) enfatiza a participação cidadã e democrática, criando uma fissura na cultura do silêncio e na colonialidade do poder. (MOTA NETO; STRECK, 2019, p. 215).

Pelas razões apontadas acima, podemos, então, defender Paulo Freire como uma fonte fundamental no estabelecimento de uma pedagogia decolonial na América Latina. Em seu discurso, encontramos um convite à mobilização dos grupos subalternos a lutarem com autonomia pela superação e pela transformação da sociedade em suas formas diversas de colonialismo.

Concordando ainda com Mota Neto e Streck (2019), podemos defender que a educação popular se insere como uma fonte relevante no pensamento decolonial no que tange as suas experiências de luta contra as opressões e à formulação de um pensar crítico, libertador e original no contexto escolar. Reconhece-se, ainda, que a educação popular:

[...] é um conjunto de práticas educativas e de movimentos pedagógicos que acompanham a dinâmica da sociedade em busca de superação de heranças coloniais sedimentadas em estruturas sociais e internalizadas na consciência que se expressam na forma de exploração econômica, de patriarcalismo, de racismo e, não por último, na forma como nos relacionamos com o conhecimento. (TORRES CARRILLO, 2016, *apud* MOTA NETO; STRECK, 2019, p. 220)

A educação popular, em conexão com os estudos decoloniais, envolve o protagonismo de outros sujeitos, outras vozes e a ruptura com a rigidez disciplinar da ciência moderna. Se constrói ao longo da história em interconexões globais com

educadores e educadoras que lutam pela superação das relações de colonialidade do ser, do saber e do poder.

O pesquisador Rocha (2018), em conexão com as ideias de Paulo Freire, defende a responsabilidade da escola na descolonização do conhecimento, considerando-na como “[...] um requisito para que os novos sujeitos que chegam a este mundo também se sintam produtores da cultura e não apenas expectadores” (ROCHA, 2018, p. 165).

3.4 Decolonialidade: a Sussa na escola

Identificamos, em alguns teóricos citados neste trabalho (WALSH; OLIVEIRA, 2008; CANDAU, 2010), a constituição do conceito de quatro colonialidades (do ser, do saber, do poder e do conviver), como ainda a possibilidade de superar essas colonialidades, de modo a inserir, nas instituições escolares, pedagogias que dialoguem com o pensamento decolonial.

No campo da dança, temos, por conseguinte, a intenção de identificar e problematizar, na manifestação da dança Sussa, colonialidades e decolonialidades inerentes a essa manifestação quilombola oriunda da cultura popular. Apresentando ainda possibilidades de sua inserção nas instituições escolares, trazendo, assim, uma forma de ampliar o currículo escolar aos olhares que se propõe romper com um modelo eurocêntrico de conhecimento na construção de modos de pensar a dança a partir de uma pedagogia decolonial.

Um das características das pedagogias decoloniais, segundo Baldi (2019), é a problematização. Considera, portanto, que, ao discutir colonialidade na dança, é necessário problematizar os modos de dançar, produzir, aprender e ensinar dança.

Analisando a dança Sussa, consideramos não apenas o dançar, visto que essa manifestação se associa ao tocar e ao cantar, como dito anteriormente.

No que se refere ao canto e às letras das músicas, podemos identificar, em uma das falas das entrevistadas, Wanderléia dos Santos Rosa, um destaque para o questionamento em relação às músicas que trazem em sua mensagem temas preconceituosos e racistas em relação ao negro (item 2.4 deste trabalho). Wanderléia destaca que é necessário excluir letras de músicas que inserem temas preconceituosos e racistas, defende, ainda em seu trabalho no grupo “Flores e Frutos do Quilombo Kalunga”, a possibilidade de os participantes do grupo comporem cantos de Sussa para

ampliar o repertório de músicas, trazendo temáticas que valorizem a cultura e identidade negra, combatendo o racismo e preconceito.

Encontramos na Sussa, colonialidades inerentes nas letras de músicas, que podem ser problematizadas no contexto escolar. Podemos assim identificar e classificar a problemática encontrada na letra de música por Wanderléia, como uma *colonialidade do ser*, onde relaciona o negro a uma pessoa inferior e ruim, atribuindo a este uma negação no estatuto humano. Ao identificar nas letras de músicas conteúdos racistas em suas letras, colocando estes em discussão em sala de aula e propondo mudanças e novas construções, estamos em conexão com uma proposta pedagógica decolonial.

Entretanto, Baldi (2019) compreende que o resgate de heranças culturais de povos africanos e indígenas em danças inerentes ao Brasil é uma forma de decolonizar, partindo da colonialidade do ser. Um dos aspectos que se insere em uma dimensão pedagógica decolonial apresenta:

[...] a compreensão da nossa realidade (latino-americana) como marcada por um processo histórico e sociológico de opressão e colonização. O que em si pressupõe um ponto de partida, ou um lugar de fala, distinto do lugar a partir do qual o conhecimento hegemônico é enunciado. E isto marca nossa produção, nossos quadros interpretativos, nossas formas de compreender e classificar o mundo. (PENNA, 2014, p. 197, *apud* BALDI, 2019, p. 116).

Podemos identificar, na Sussa, decolonialidades, que se relacionam ao modo que tem sido ensinadas, em que são inseridas a partir de um conhecimento oriundo de uma tradição familiar, relacionam-se com uma percepção de espiritualidade, associadas a uma filiação religiosa. Na dança Sussa, passos codificados não estão em evidência, visto que diferentes formas de movimentos e de gestos podem ser identificadas nas danças, conforme a descrição das entrevistadas e as referências de outros pesquisadores no campo da Sussa. Apresenta-se, desse modo, uma característica que caminha na superação de uma *colonialidade do saber*, reconhecendo outras formas de conhecimentos e de racionalidades epistêmicas, diferentes das formas defendidas por um posicionamento eurocêntrico.

Outra característica decolonial que podemos identificar na Sussa, relaciona-se à questão de gênero. Podemos observar que, na Sussa, existe um protagonismo muito forte das mulheres. Mulheres que tocam, dançam, cantam e compõem canções. Essas mesmas mulheres kalungas dançadeiras se consideram fortes, capazes de construir sua cultura, sua

autonomia, de gerir seu próprio corpo e empoderar-se nas escolhas de suas manifestações corporais. O protagonismo das mulheres, inerente à dança Sussa, relaciona-se à superação do *colonialidade do poder*, que rompe com a lógica de uma hierarquia sexual, identificada em algumas danças em que as mulheres têm suas identidades sociais inferiorizadas.

No contexto escolar, a problematização no que tange às questões de gênero sob as formas de se produzir dança garante um diálogo mais justo, garantindo, também, às mulheres, um espaço para manifestarem suas construções corporais, sua capacidade de se posicionar e de questionar, diante de discursos e práticas que venham reproduzir a superioridade masculina associada a uma cultura machista.

Na dança Sussa, identifica-se, ainda, como uma característica que podemos classificar como decolonial, a forma como as mulheres se posicionam para a prática. A Sussa é caracterizada por uma formação em círculo, em que as mulheres dançam em duplas, tornando, assim, a performance delas dissociada de relações de liderança, visto que todas estão em evidência e em sincronia com o ritmo tocado e cantado. Apresenta-se, assim, uma forma de propor a performance corporal, na qual o poder de um indivíduo não se sobressai sobre o outro, apontando para uma diversidade de corpos e suas singularidades. Estamos, desse modo, diante de uma forma de propor na dança uma superação da *colonialidade do conviver*. Baldi (2019) ressalta ser necessário:

Compreender e valorizar a singularidade dos(as) nossos(as) estudantes, considerar suas vivências e conhecimentos prévios e realizar aulas que não imponham o virtuosismo, que pratiquem uma reprodução de movimento consciente e não mecânica são caminhos para a decolonialidade do conviver. Democratizar o ensino da dança, de modo a valorizar todos os biotipos e não acreditar que existem as pessoas „mais “talhadas “para práticas dançantes também é uma forma decolonial de aprendizado ensino desta Arte. (BALDI, 2019, p. 117).

O conhecimento inerente à dança Sussa e ao seu contexto oriundo de uma cultura popular e ancestral tem muito a ensinar a nós, professores, que estamos mergulhados em técnicas e métodos eurocêntricos. No entanto, em uma proposta pedagógica envolta na pedagogia decolonial, o processo de ensino-aprendizagem em dança é contínuo. É necessário valorizar, analisar e contextualizar determinados conceitos e conteúdos a serem ministrados na sala de aula, não preocupando-se apenas com o resultado final. É necessário, assim, desvelar estereótipos e colonialidades inerentes à dança, trazendo, ainda, propostas de desconstruções delas. Concordando com Baldi (2019):

Somos um país de origem indígena – e que, portanto, dançava – que foi colonizado por portugueses, que trouxeram negros escravizados; e que viveu, ao longo de séculos, diversas imigrações. (...) Devemos reconhecer a hibridização de culturas aqui presentes e suas formas de produzir Danças, bem como compreender que alguns modos de dançar da atualidade são resistências. (BALDI, 2019, p. 116).

Considerações Finais

Este trabalho propõe pesquisar a dança Sussa na Comunidade Kalunga Vão de Almas e na cidade de Cavalcante, apresentando histórias de mulheres dançadeiras de Sussa, analisando essa manifestação como possibilidade de conteúdo nas escolas do estado de Goiás, apontando sua relevância no favorecimento do processo de decolonização do conhecimento.

A escolha das mulheres para contribuir na sistematização deste trabalho se deu pela importância de suas histórias de vida como mulheres kalungas, que se consideram guerreiras e fortes, advindas de um processo de resistência oriundo de uma herança ancestral submetida à escravidão, trazendo, em sua bagagem cultural, ainda, o contato com a dança Sussa. Mulheres, essas, escolhidas pelo reconhecimento por alguns moradores de Cavalcante na sua luta pelo fortalecimento de sua identidade e cultura. Mulheres que, de uma certa forma, ainda são invisíveis por muitos na sua relevância na construção e no fortalecimento da cultura afro-brasileira e na afirmação de seu poder de autonomia como mulheres empoderadas e unidas.

Diante do pensamento decolonial, a relevância da história dessas mulheres quilombolas, com suas formas de viver, pensar e dançar, contribui no sentido de resgatar o que está invisível, afirmar a pluralidade de modos de conhecimento, ampliar possibilidades para o rompimento de complexas formas de opressão e dominação cultural associadas a um ideal eurocêntrico.

Podemos, assim, reconhecer, nas falas dessas mulheres inseridas nesta pesquisa, a relevância de sua sabedoria popular, conhecimentos construídos e autonomia que não podem ser considerados inferiores ou subalternos. Para Marta Kalunga, quando questionada sobre o que é ser uma mulher kalunga, traz, na sua fala, toda a sua força e sabedoria, na afirmação sobre como são as mulheres que participam desse grupo:

Tudo forte! (risos) Somos fortes. Somos fortes, pés firmes, é... ah, musculosas... só mulheres que trabalham na roça e moram lá até hoje, né. Tem algumas que igual eu, saiu pra fora, que volta, que vai e entra na dança da Sussa. Mas igual você mesmo, você foi lá no Vão de Almas você viu, né às mulheres? São mulheres fortes, são mulheres musculosas, são mulheres que trabalham de dia e a noite ainda vão pra Sussa, entendeu. Trabalham na roça de dia, puxam o cabo da enxada e

de noite vão pra Sussa... e oh! (risos) (Informação verbal)⁷⁶.

Outra fala importante, que podemos citar no que tange à decolonização do conhecimento, é da professora Wanderléia, quando questionada sobre a importância da Sussa na cultura afro-brasileira:

Então, essa criação é fantástica da Cultura afro-brasileira né, das raízes negras né. E eu acho que é isso que o povo tinha que olhar, é valorizar, é respeitar, né, é não é só ficar, ah... aquela dança, aquela cultura, aquela música bonita, né? Eu acho que a partir do momento em que a gente passa olhar para o que é uma criação própria né, tem que achar tudo bonito! Porque não é simples, não é fácil! Porque se for para mim colocar para cantar alguma música de hip-hop eu não vou dar conta, mas eu acho bonito e respeito né. É alguém for cantar Sussa se for cantar, também não vai dar conta, assim de primeira mão né. É assim na dança nas cantorias, tudo tem uma intencionalidade, tem porque, né. Eu acho que é isso! (Informação verbal)⁷⁷.

Concordando com Santos (2009) *apud* RIBEIRO (2018), podemos ressaltar que o ensino dos conteúdos na escola, devem estar desassociados de um conhecimento acumulado que deslegitima outros conhecimentos. A escola, agindo de forma que prioriza conhecimentos que se pautam na ideia eurocêntrica e civilizadora do saber, deslegitima o conhecimento daqueles que, na sua maioria, estão inseridos no espaço escolar. Sob essa ótica, a escola reforça a legitimação de um conhecimento que exclui, oprime, explora e nega outros conhecimentos. No entanto, não podemos afirmar ainda que:

[...] o conhecimento técnico, por exemplo, não deve ser ensinado nas escolas, ou que ele não é necessário em nosso contexto social, mas que é preciso equilibrar as forças em jogo, quer dizer, trabalhar em uma ecologia de saberes, onde diferentes formas de conhecimento podem dialogar em igualdade de condições. (RIBEIRO, 2018 p. 12).

Acreditamos que políticas públicas educacionais possam ser desenvolvidas no estado de Goiás, com foco na valorização, nas questões sociais e étnicas, inseridas no território e na cultura das Comunidades Kalungas. Conforme afirma Taveira (2018), o território para o povo kalunga é um espaço sagrado onde desenvolvem uma vida social, política e de trabalho. Nesse chão kalunga, desenvolvem-se, ainda, trocas materiais e

⁷⁶ Informação verbal de Marta Kalunga, concedida em entrevista para esta pesquisa.

⁷⁷ Informação verbal de Wanderléia, concedida em entrevista para esta pesquisa.

espirituais. Considera-se, portanto, imprescindível o conhecimento dessas noções por parte de quem elabora e de quem executa as políticas educacionais da educação básica para que o reconhecimento da identidade, de suas origens e valorização da cultura quilombola não se tornem invisíveis, inferiorizadas ou excluídas da história.

A relevância de se inserir, nas instituições escolares, propostas decoloniais contribui, assim, para que os próprios estudantes oriundos de comunidades quilombolas não se sintam afastados ou envergonhados de sua cultura, de sua origem ou, ainda, se sintam inferiorizados, renegando sua identidade. Concordando com Ribeiro (2018), em uma perspectiva que dialoga com uma pedagogia decolonial, é necessário colocar em prática, no contexto escolar, projetos educacionais que:

[...] não se aceitam conhecimentos impostos, ditos universais, elaborados por especialistas, descontextualizados e fragmentados. Os conhecimentos partem da realidade das comunidades, dos problemas que precisam enfrentar, das suas lutas diárias, dos conhecimentos ancestrais suprimidos. São propostas decolonizadoras porque não reconhecem o mundo moderno/colonial como o mais avançado, e com isso decolonizam a colonialidade do poder, ser e saber, atuando e pensando alternativamente. Não eurocêntricas porque não partem dos conhecimentos cristalizados ocidentais, produzidos acima de todos e de tudo, enclausurados nas universidades e que servem para legitimar a dominação mundial. São decoloniais e decolonizadoras porque tais propostas apontam para outras possibilidades de futuro e presente, outras possibilidades de educação. (RIBEIRO, 2018, p. 101-102).

O conhecimento da dança Sussa se torna uma possibilidade de se inserir, no contexto educacional, conteúdos que dialogam com uma proposta pedagógica decolonial. Organizar esse conhecimento, partindo do olhar de quem faz, foi um desafio muito prazeroso e construtivo para repensar minha prática pedagógica. Acredito que esse trabalho possa, assim, contribuir para que professores oriundos das Comunidades Kalungas tenham um material de apoio para desenvolverem, no seu território, conteúdos que evidenciam e reconhecem sua cultura e história.

Ainda que alguns professores como Romes dos Santos Rosa, que foi o impulsionador desta pesquisa, através de sua fala em uma visita que tive na comunidade onde ele reside, já faça essa ponte com sua cultura no espaço escolar, encontramos, em alguns professores nas comunidades, a dificuldade de encontrar materiais pedagógicos de apoio que possam ajudá-los a legitimar a relevância de sua cultura no espaço escolar.

Acredito, ainda, que não apenas para os educadores kalungas, mas para professores de dança e áreas afins, em outras escolas do estado de Goiás, tenham essa mesma dificuldade de encontrar materiais pedagógicos que inserem conteúdos da cultura afro-brasileira.

É necessário que as políticas públicas educacionais invistam na formação de professores para que consigam ampliar seus conhecimentos acerca de uma educação para as relações étnico-raciais e para o ensino da história da cultura afro-brasileira e africana. Incluindo, ainda, nessas políticas públicas, materiais pedagógicos e didáticos mais acessíveis que consigam chegar na sala de aula das instituições escolares.

Constata-se que, nas comunidades kalungas, existem, ainda, muitos editais de incentivo à cultura disponíveis, como da Lei Aldir Blanc, dentre outros, que já estão sendo utilizados por eles. No entanto, é também necessário que a formação para preparar as comunidades quilombolas para a construção de projetos culturais também sejam ampliados através de políticas públicas, de modo a garantir a valorização e preservação de sua cultura e identidade.

Referências

- BAIOCCHI, M. N. **Kalunga povo da terra**. 3ed. Goiânia: Editora UFG, 2013.
- BALDI, Neila Cristina; MARQUES, Thaís, NASCIMENTO, Djenifer. Meia-volta na Ciranda: Reflexões sobre decolonialidade na Dança. **Revista de Educação – Revista Interritórios**, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, v. 05, n. 08, p. 110-120, 2019.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BERGER, P; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BRASIL. **Lei 10.639/2003**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.
- BRASIL. **Lei 10.678/03**, de 23 de maio de 2003. Cria a Secretária Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, da Presidência da República, e da outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.678.htm
- BRASIL. **Lei 11.645/08**: Inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”, 2008. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/111645.htm
- CARVALHO, José Jorge de. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.
- DIAS, P. A outra festa negra. In: **FESTA, cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001. Disponível em: <https://silo.tips/download/a-outra-festa-negra-1>. Acesso em jun. 2022.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LIGIÉRO, Z. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 21(1), p. 133-146, 2011. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146>
- LIMA, M.D.; SANTOS, R.C & RODRIGUES R.C. As festas os bailes e as danças: Em cena as manifestações da cultura quilombola do Estado de Goiás. In: **PRÁTICAS corporais em comunidades quilombolas de Goiás**. Goiás: Ed. da PUC, 2011.
- MEC, Secretária de Educação Fundamental - SEF. **Uma história do povo Kalunga**, 2001 120 p.: il. (Caderno de atividades e encarte para o professor).
- MENDONÇA, Flávia Fernandes Rodrigues. **Por uma educação antirracista**. Uma proposta de mediação e intervenção para as relações étnico-raciais na rede municipal de educação de Itauçu-Go. Dissertação de mestrado (CEPAE). Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica (Profissional), Goiânia, 2021.

MOTA NETO, J. C. da; STRECK, D. R. Fontes da educação popular na América Latina. **Educar em Revista**, Curitiba, Brasil, v. 35, n. 78, p. 207-223, nov./dez. 2019

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, abr. 2010.

RIBEIRO, D. **Eurocentrismo e currículo**: Análise das concepções curriculares críticas e não críticas a partir de uma perspectiva decolonial e da ecologia dos saberes. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, Unicentro, 2018.

ROBATTO, L. **Dança em processo, a linguagem do indivisível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROCHA, M. N. **A responsabilidade da escola na descolonização do conhecimento**: encontrando os significados de ‘transmissão cultural’ e de ‘voz do sujeito’ para o nosso tempo. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, Faculdade de educação, 2018.

RODRIGUES, C. G. **Sussas e Curraleiras kalungas**: Na folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante -Goiás e na festa de santo Antônio da comunidade de Engenho II. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás, 2011.

ROSA, Wanderléia dos Santos. **REZAS, REZADEIRAS E JUVENTUDE NA COMUNIDADE VÃO DE ALMAS, CAVALCANTE-GO**. Monografia em Educação do Campo – Universidade de Brasília, 2013.

ROSA, E.M. **A suça em Natividade**: Festa, batuque e ancestralidade. Dissertação de mestrado em Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, 2015.

ROSA, Wanderléia dos Santos. **Grupo de Sussa Flores e Frutos do Quilombo Kalunga**. 2021. 1 vídeo (30,35 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gJEMd9eLHxA> . Acesso em 14 jun. 2022.

SANTOS, M. P. O. **As representações sociais das práticas corporais na comunidade Kalunga-GO**. 2011. 101 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SANTOS, R. C. **O processo ritual nas festas da comunidade Kalunga de Teresina de Goiás**. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

SIQUEIRA, T. T. **Do tempo da Sussa ao tempo do forró, música, festa e memória entre os Kalungas de Teresina de Goiás**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, 2006.

TAVEIRA, A. C. F. **Comunidade Remanescente Quilombola Kalunga: direito à educação como expressão de cidadania no ensino fundamental.** Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiás, 2018. Disponível em: <<http://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-doutorado-educacao/wp-content/uploads/sites/61/2018/05/Ana-Celuta-Fulg%C3%A2ncia-Taveira.pdf>>. Acesso em jun. 2022.

ULHOA, Clarissa Adjuto. **A cultura material no ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana: Por uma pedagogia decolonial.** Tese (Doutorado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Programa de Pós- Graduação em História, Goiânia, 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. Coleção Inclusão. **CIAR UFG**, Goiás, [c2022?]. Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/index.html#livros>. Acesso em jul. 2022.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p.131-152, julio-diciembre 2008.

Anexos

Anexo A



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
ENSINO NA EDUCAÇÃO BÁSICA / MESTRADO - PPGEEB
CENTRO DE ENSINO E PESQUISA APLICADA À EDUCAÇÃO



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado (a) a participar, como voluntário (a), da pesquisa intitulada “**A DANÇA SUSSA NO MUNICÍPIO DE CAVALCANTE - GOIÁS E SUAS POSSIBILIDADES NO CONTEXTO EDUCACIONAL**” Meu nome é Thais Gomes Ferraz, sou o (a) pesquisadora responsável e minha área de atuação é Educação Física e dança. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa, você não será penalizado (a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo (a) pesquisador (a) responsável, via e-mail (corujacerrado11@gmail.com) e, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 998672127, inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215, que a instância responsável por dirimir as dúvidas relacionadas ao caráter ético da pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG) é independente, com função pública, de caráter consultivo, educativo e deliberativo, criado para proteger o bem-estar dos/das participantes da pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes.

O trabalho tem como objetivo geral: Sistematizar a dança Sussa como possibilidade de conteúdo nas aulas de educação física ou áreas afins. Você será convidada a participar respondendo uma entrevista referente à dança e para isso deverá reservar um período de 20 minutos, que será agendado com antecedência pelo pesquisador. Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, inclusive transporte e alimentação, se for o caso, e a pleitear indenização em caso de danos, conforme previsto em Lei. Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo que assegure a privacidade e o anonimato. As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas. Essa pesquisa envolve riscos mínimos como o cansaço físico ou emocional, como ainda o risco no deslocamento ao local de encontro para a entrevista, caso o participante opte a ser entrevistado em um local distante por um local distante de sua residência. Sua participação é importante pois intenta contribuir na ampliação e valorização dos conhecimentos referentes a dança Sussa no espaço escolar.

Durante todo o período da pesquisa e na divulgação dos resultados, sua privacidade será respeitada, ou seja, seu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de alguma forma, identificar-lhe, será mantido em sigilo. Todo material ficará sob minha guarda por um período mínimo de cinco anos. Para condução da entrevista é necessário o seu consentimento para utilização de um gravador, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- Permito a utilização de gravador durante a entrevista.
- Não permito a utilização de gravador durante a entrevista.

As gravações serão utilizadas na transcrição e análise dos dados, sendo resguardado o seu direito de ler e aprovar as transcrições. Pode haver necessidade de utilizarmos sua voz em publicações. Faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- Autorizo o uso de minha voz em publicações.
- Não autorizo o uso de minha voz em publicações.

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua opinião em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.
- Não Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua imagem em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.
- Não Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Solicito autorização para utilização dos dados em pesquisas futuras. Para validar sua decisão, faça uma rubrica entre os parênteses abaixo:

- Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.
- Não Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.

Declaro que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “A DANÇA SUSSA NO MUNICIPIO DE CAVALCANTE – GOIÁS E SUAS POSSIBILIDADES NO CONTEXTO EDUCACIONAL”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que

minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Thais Gomes Ferraz sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Cavalcante, de de

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável



Assinatura por extenso da 1ª testemunha

Assinatura por extenso da 2ª testemunha

Anexo B



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
 PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
 ENSINO NA EDUCAÇÃO BÁSICA / MESTRADO - PPGEEB
 CENTRO DE ENSINO E PESQUISA APLICADA À EDUCAÇÃO



Autorização do uso de imagem

A pesquisadora Thais Gomes Ferraz está produzindo uma pesquisa para o mestrado profissional em ensino na educação Básica -CEPAE- Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação – UFG. O trabalho tem como objetivo geral: Sistematizar a dança Sussa como possibilidade de conteúdo nas aulas de educação física ou áreas afins.

Vimos por meio deste comunicado, solicitar AUTORIZAÇÃO para que possamos fotografar/ filmar e utilizar suas imagens em nossa pesquisa. Desde já, agradecemos e contamos com sua colaboração para que possamos realizar este precioso projeto de imagens e educação.

Eu, _____

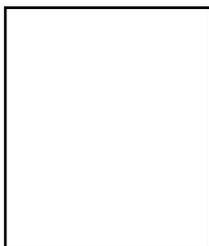
RG: _____, Telefone: _____

autorizo que minhas imagens sejam feitas e utilizadas na pesquisa **A DANÇA SUSSA NO MUNICÍPIO DE CAVALCANTE - GOIÁS E SUAS POSSIBILIDADES NO CONTEXTO EDUCACIONAL**. Estou ciente que as imagens serão usadas apenas para fins pedagógicos e não comerciais, resguardadas as limitações legais e jurídicas.

Cavalcante, de de

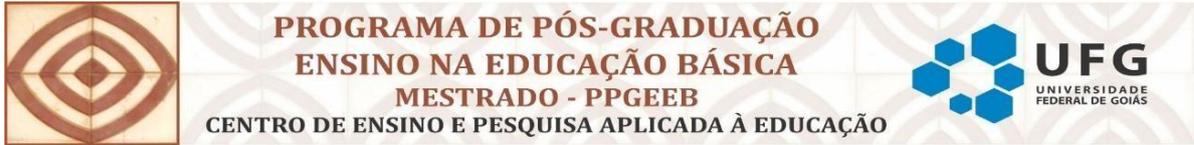
 Assinatura por extenso do(a) participante

 Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável



 Assinatura por extenso da 1ª testemunha

 Assinatura por extenso da 2ª testemunha



THAIS GOMES FERRAZ

VAMOS DANÇAR SUSSA?

Produto educacional

**GOIÂNIA
2022**

THAIS GOMES FERRAZ

VAMOS DANÇAR SUSSA?

Produto Educacional apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ensino na Educação Básica como requisito para obtenção para o título de Mestre(a) em Ensino na Educação Básica

Área de Concentração: Ensino na Educação Básica

Linha de Pesquisa: Concepções teórico-metodológicas e práticas docentes

Orientador (a): Professora Dra. Vanessa Helena Santana Dalla Déa

GOIÂNIA
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferraz, Thais Gomes

Vamos Dançar Sussa ? [manuscrito] / Thais Gomes Ferraz,
Vanessa Helena Santana Dalla Déa. - 2022.
XIV, 38 f.: il.

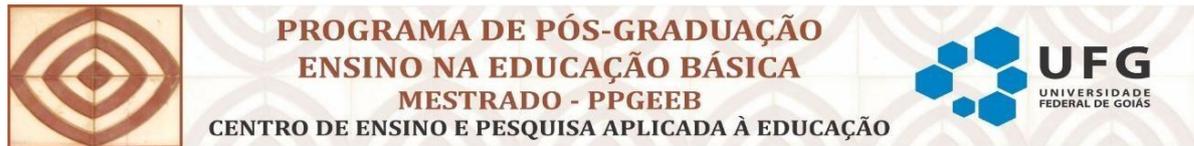
Orientador: Prof. Vanessa Helena Santana Dalla Déa.
Produto Educacional (Stricto Sensu) - Universidade Federal de
Goiás, Centro de Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE), Programa
de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica (Profissional), Goiânia,
2022.

Bibliografia.

Inclui fotografias.

1. Educação. 2. Linguagens . 3. Dança Sussa. 4. Decolonização. I.
Dalla Déa, Vanessa Helena Santana. II. Dalla Déa, Vanessa Helena
Santana, orient. III. Título.

CDU 793.3



ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO E DO PRODUTO EDUCACIONAL

Aos vinte e nove dias do mês de julho do ano 2022, às 09:00 horas, via webconferência, foi realizada a **Defesa da Dissertação** intitulada **A DANÇA SUSSA NO MUNICÍPIO DE CAVALCANTE/GOIÁS: possibilidades no contexto educacional**, e do **Produto Educacional** intitulado **Vamos dançar sussa?** pela discente **Thais Gomes Ferraz**, como pré-requisito para a obtenção do Título de Mestra em Ensino na Educação Básica. Ao término da defesa, a Banca Examinadora considerou a Dissertação e o Produto Educacional apresentados **APROVADOS**.

Área de Concentração: Ensino na Educação Básica.

Proclamado o resultado, a Presidente encerrou os trabalhos e assinou a presente ata, juntamente com os membros da Banca Examinadora.

Profa. Dra. Vanessa Helena Santana Dalla Déa (PPGEEB- CEPAE/UFG) – presidente

Profa. Dra. Maria Alice de Souza Carvalho Rocha (PPGEEB-CEPAE-UFG) – membro interno

Profa. Dra. Marlini Dorneles de Lima (FEFD-UFG) – membro externo



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Helena Santana Dalla Déa Professor do Magistério Superior** em 07/08/2022, às 14:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Alice de Souza Carvalho Rocha Professor do Magistério Superior** em 08/08/2022, às 07:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima Professora do Magistério Superior** em 08/08/2022, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site: [ps://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3063963** e o código CRC **DD6639F**.

Referência: Processo nº 23070.035552/2022-24

SEI nº 3063963

09/08/2022 05:48

TIPO DE PRODUTO EDUCACIONAL

(De acordo com a Resolução PPGEEB/CEPAE N° 001/2019)

Desenvolvimento de material didático e instrucional (propostas de ensino tais como sugestões de experimentos e outras atividades práticas, sequências didáticas, propostas de intervenção, roteiros de oficinas; material textual tais como manuais, guias, textos de apoio, artigos em revistas técnicas ou de divulgação, livros didáticos e paradidáticos, histórias em quadrinhos e similares, dicionários, relatórios publicizados ou não, parciais ou finais de projetos encomendados sob demanda de órgãos públicos);

Especificação: Livro Digital (*Ebook*)

DIVULGAÇÃO

- Filme
- Hipertexto
- Impresso
- Meio digital
- Meio magnético
- Outros. Especificar:

FINALIDADE PRODUTO EDUCACIONAL

Material didático abordando a sussa como possibilidade de conteúdo a ser trabalhado na Educação Básica.

PÚBLICO ALVO DO PRODUTO EDUCACIONAL

Professores do Ensino Básico, pesquisadores e artistas interessados na dança sussa.

IMPACTO DO PRODUTO EDUCACIONAL

O Produto Educacional apresenta
<p><input type="checkbox"/> Alto impacto – Produto gerado no Programa, aplicado e transferido para um sistema, no qual seus resultados, consequências ou benefícios são percebidos pela sociedade.</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Médio impacto – Produto gerado no Programa, aplicado no sistema, mas não foi transferido para algum segmento da sociedade.</p> <p><input type="checkbox"/> Baixo impacto – Produto gerado apenas no âmbito do Programa e não foi aplicado nem transferido para algum segmento da sociedade.</p>
Área impactada pelo Produto Educacional
<p><input checked="" type="checkbox"/> Ensino</p> <p><input type="checkbox"/> Aprendizagem</p> <p><input type="checkbox"/> Econômico</p> <p><input type="checkbox"/> Saúde</p> <p><input type="checkbox"/> Social</p> <p><input type="checkbox"/> Ambiental</p> <p><input type="checkbox"/> Científico</p>
O impacto do Produto Educacional é
<p><input type="checkbox"/> Real - efeito ou benefício que pode ser medido a partir de uma produção que se encontra em uso efetivo pela sociedade ou que foi aplicado no sistema (instituição, escola, rede, etc.). Isso é, serão avaliadas as mudanças diretamente atribuíveis à aplicação do produto com o público-alvo.</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Potencial - efeito ou benefício de uma produção previsto pelos pesquisadores antes de esta ser efetivamente utilizada pelo público-alvo. É o efeito planejado ou esperado.</p>
O Produto Educacional foi vivenciado (aplicado, testado, desenvolvido, trabalhado) em situação real, seja em ambiente escolar formal ou informal, ou em formação de professores (inicial, continuada, cursos etc.)?
<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não
Em caso afirmativo, descreva essa situação

REPLICABILIDADE ABRANGÊNCIA DO PRODUTO EDUCACIONAL

O Produto Educacional pode ser repetido, mesmo com adaptações, em diferentes contextos daquele em que o mesmo foi produzido?
<input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não
A abrangência territorial do Produto Educacional, que indica uma definição precisa de sua vocação, é
<input type="checkbox"/> Local <input type="checkbox"/> Regional <input checked="" type="checkbox"/> Nacional <input type="checkbox"/> Internacional

COMPLEXIDADE DO PRODUTO EDUCACIONAL

O Produto Educacional possui:
<p><input type="checkbox"/> Alta complexidade - O produto é concebido a partir da observação e/ou da prática do profissional e está atrelado à questão de pesquisa da dissertação/tese, apresenta método claro. Explica de forma objetiva a aplicação e análise do produto, há uma reflexão sobre o produto com base nos referenciais teórico e teórico-metodológico, apresenta associação de diferentes tipos de conhecimento e interação de múltiplos atores - segmentos da sociedade, identificável nas etapas/passos e nas soluções geradas associadas ao produto, e existem apontamentos sobre os limites de utilização do produto.</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Média complexidade - O produto é concebido a partir da observação e/ou da prática do profissional e está atrelado à questão de pesquisa da dissertação/tese. Apresenta método claro e explica de forma objetiva a aplicação e análise do produto, resulta da combinação de conhecimentos pré-estabelecidos e estáveis nos diferentes atores - segmentos da sociedade.</p> <p><input type="checkbox"/> Baixa complexidade – O produto é concebido a partir da observação e/ou da prática do profissional e está atrelado à questão de pesquisa da dissertação/tese. Resulta do desenvolvimento baseado em alteração/adaptação de conhecimento existente e estabelecido sem, necessariamente, a participação de diferentes atores – segmentos da sociedade.</p> <p><input type="checkbox"/> Sem complexidade - Não existe diversidade de atores - segmentos da sociedade. Não apresenta relações e conhecimentos necessários à elaboração e ao desenvolvimento do produto.</p>

INOVAÇÃO DO PRODUTO EDUCACIONAL

O Produto Educacional possui:

- Alto teor inovativo** – desenvolvimento com base em conhecimento inédito.
- Médio teor inovativo** – combinação e/ou compilação de conhecimentos pré-estabelecidos.
- Baixo teor inovativo** – adaptação de conhecimento existente.

FOMENTO

Houve fomento para elaboração ou desenvolvimento do Produto Educacional?

- Sim Não

Em caso afirmativo, escolha o tipo de fomento:

- Programa de Apoio a Produtos e Materiais Educacionais do PPGEEB
- Cooperação com outra instituição
- Outro. Especifique:

REGISTRO DE PROPRIEDADE INTELECTUAL

Houve registro de depósito de propriedade intelectual?

- Sim Não

Em caso afirmativo, escolha o tipo:

- Licença Creative Commons
- Domínio de Internet
- Patente
- Outro. Especifique:

Informe o código de registro: <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/703596>

TRANSFERÊNCIA DO PRODUTO EDUCACIONAL

O Produto Educacional foi transferido e incorporado por outra instituição, organização ou sistema, passando a compor seus recursos didáticos/pedagógicos?

() Sim () Não

Em caso afirmativo, descreva essa transferência

O Produto Educacional foi transferido para a Rede Municipal de Ensino da cidade de Cavalcante, sendo distribuído por e-mail como material paradidático a seus professores através do link:

https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/index.html

DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS SOBRE A TRANSFERÊNCIA DO PRODUTO EDUCACIONAL



DECLARAÇÃO

A Secretaria Municipal de Educação da cidade de Cavalcante, declara que recebeu a transferência do livro digital (Ebook) do Produto Educacional intitulado “[Vamos Dançar sussa?]” de autoria da **Professora [Thais Gomes Ferraz]**, como um dos resultados do seu trabalho de pesquisa de mestrado, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás.

Uma cópia digital do referido Produto Educacional será disponibilizada nos emails das instituições escolares do município de Cavalcante e no grupo de whatsapp da Associação quilombo kalunga (AQK) e Associação Kalunga de Cavalcante (AKC) e, em conjunto com outros documentos, compõem os recursos didáticos e pedagógicos da secretária municipal de Cavalcante.

Cavalcante, 30 de junho de 2022.

Ass.: _____

Coordenadora Pedagógica zona urbana.

DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA DO PRODUTO EDUCACIONAL

<p>O Produto Educacional foi apresentado (relato de experiência, comunicação científica, palestra, mesa redonda, etc.) ou ministrado em forma de oficina, mini-curso, cursos de extensão ou de qualificação etc. em eventos acadêmicos, científicos ou outros?</p> <p>(<input checked="" type="checkbox"/>) Sim (<input type="checkbox"/>) Não</p>
<p>Em caso afirmativo, descreva o evento e a forma de apresentação:</p> <p>FERRAZ, Thais Gomes. A dança sussa como possibilidade no contexto escolar. Publicado e apresentado no Seminário de Dissertações do PPGEEB, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.</p>
<p>O Produto Educacional foi publicado em periódicos científicos, anais de evento, livros, capítulos de livros, jornais ou revistas?</p> <p>(<input checked="" type="checkbox"/>) Sim (<input type="checkbox"/>) Não</p>
<p>Em caso afirmativo, escreva a referência completa de cada publicação:</p> <p>Livro digital (EBOOK):</p> <p>FERRAZ, T.G; DÉA, V. H. D Vamos dançar Sussa? Goiânia: Gráfica UFG/CIAR,2022. Disponível em: https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/index.html</p>

REGISTRO(S) E DISPONIBILIZAÇÃO DO PRODUTO EDUCACIONAL

Produto Educacional Registrado na Plataforma **EduCAPES** com acesso disponível no link:
<http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/703596>

Produto Educacional disponível, como apêndice da Dissertação de Mestrado do qual é fruto, na **Biblioteca de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Goiás (UFG)**
(<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/>).

Outras formas de acesso:
https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/index.html

FERRAZ, Thais Gomes. **Vamos dançar sussa?** 2022. 28 f. Produto Educacional relativo à Dissertação (Mestrado em Ensino na Educação Básica) – Programa de Pós Graduação em Ensino na Educação Básica, Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO. 2022.

RESUMO

Este Produto Educacional em forma de livro digital apresenta, por meio de narrativas, os resultados de uma investigação sobre a dança sussa, desenvolvida durante o Mestrado Profissional em Ensino na Educação Básica do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu do CEPAE/UFG, entre os anos de 2019 a 2022, cujo produto final é a dissertação “A DANÇA SUSSA NO MUNICÍPIO DE CAVALCANTE/GOIÁS: possibilidades no contexto educacional”. Dessa forma, apresento, analiso e compartilho as narrativas e experiências de mulheres susseiras para apresentar a dança sussa como possibilidade de conteúdo na Educação Básica e como conhecimento para quem se interessar pelo tema. A coleta de dados ocorreu por meio de observações, entrevistas, descrições e reflexões sobre o diário de campo da pesquisadora com quatro mulheres residentes na cidade de Cavalcante e na comunidade Vão de Almas. Elas foram indicadas por serem reconhecidas pelos moradores da cidade de Cavalcante em suas histórias de vida e por serem referência na comunidade na dança sussa. Este produto apresenta as histórias dessas mulheres susseiras e informações sobre os instrumentos, cantos, gestualidade e movimentos. Também explica sobre a comunidade Vão de Almas, sua escola e a sussa, trazendo ainda sugestões didáticas para compreender e vivenciar a sussa no ambiente escolar.

Palavras-Chave: Educação. Linguagens. Dança Sussa. Decolonização.

Sumário

Introdução	105
1 - Mulheres da Sussa	110
2 – Instrumentos na Sussa	118
3 – Cantos na Sussa	120
4 – Gestualidade e Movimentos na Dança Sussa	125
5 – A Comunidade Vão de Almas, a Escola e a Sussa	129
6 – Sugestões Didáticas para Compreender e Vivenciar a Sussa na Escola	132
Agradecimentos	141
Referências Bibliográficas	142
Referências no Youtube	142

Introdução



O Quilombo Kalunga está geograficamente localizado na microrregião homogênea Chapada do Veadeiros, limitando-se com os municípios de Arraias (Tocantins) e com três municípios da região nordeste do estado de Goiás: Teresina, Cavalcante e Monte Alegre. O quilombo também abrange cinco núcleos de referência: Vão de Almas, Vão do Muleque, Contenda, Kalunga e Ribeirão dos Bois. Esses núcleos subdividem-se em quase uma centena de agrupamentos.



Os habitantes do quilombo são denominados como Kalungas ou Calungas, que na língua banto¹ significa *lugar sagrado e de proteção* (BAIOCCHI, 2006). A chegada, no início do século XVIII, de africanos submetidos à escravidão e de seus descendentes, no estado de Goiás, está relacionada às bandeiras colonizadoras e ao movimento minerador em pleno ciclo do ouro, bem como à necessidade de mão de obra na mineração. O árduo trabalho e a violência na qual eram submetidos geraram resistência e fugas, por parte desses escravos, para locais de difícil acesso, como os vãos, serras, morros e vales. Assim, foram se formando as comunidades quilombolas isoladas e distantes de seus opressores e em busca de sua liberdade, do resgate de seus valores, crenças e identidade cultural (BAIOCCHI, 2006).

¹ Uma das diversas línguas africanas que eram faladas pelos negros trazidos na diáspora, principalmente de Angola, Congo e Moçambique (BAIOCCHI, 2006).
https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/introducao.html

Em alguns agrupamentos Kalunga a acessibilidade é mais complexa, visto que as estradas para o local são de difícil acesso. Nesse sentido, chega-se apenas de carro traçado. Na época das chuvas, o volume dos rios (que são trajetos para as comunidades) aumenta, o que dificulta ainda mais a passagem dos carros, visto que não há pontes, ocasionando, assim, o isolamento da comunidade por vários dias.

Tendo em vista esse contexto, as mulheres susseiras consideram a dança Sussa e suas manifestações como uma forma de respeito aos seus antepassados, preservação das memórias da comunidade e, também, como um símbolo da identidade kalunga. O seu aprendizado pode ser transmitido via contato familiar (mãe, avó, tia) por meio das mulheres que tiveram contato com as tradições e rituais que envolvem essa dança.



A dança Sussa surgiu nas comunidades quilombolas e pode ser identificada por diferentes nomes, de acordo com a região onde os fazedores a denominam: sussa, sússia, suça ou súcia. Em registros encontrados (ROSA, 2015), podemos localizar a presença dessa dança no norte de Goiás e Tocantins, apresentando como matriz os batuques herdados do período de escravidão e da exploração do ouro no estado de Goiás. Encontra-se, ainda, relatos sobre a presença da Suça também no noroeste de Minas Gerais, na região de Unaí.

Encontra-se a Sussa inserida em meio às devoções e festividades católicas em que são celebradas tradições, ritos, costumes e crenças. Desse modo, isso revela dinâmica cultural das comunidades negras rurais. Na região de Cavalcante e na Comunidade Vão de Almas, é identificada como “Sussa”.



No município de Cavalcante-GO, a dança Sussa é vivenciada em comemorações festivas tanto nas comunidades quilombolas rurais quanto no meio urbano. Festas de folias, festivais e apresentações em que os kalungas são convidados para divulgarem sua cultura, festa da Caçada da Rainha e Giros são algumas das ocasiões em que é possível presenciar a manifestação da dança Sussa. Assim, podemos afirmar que os encontros dançantes com a presença das dançarinas susseiras

“[...] celebram com muita alegria a confraternização dos corpos, que congregam diferentes motivações, sejam elas de cultos religiosos, datas comemorativas do calendário da igreja católica, pagar promessas a santos, como também para celebrar o fim da rotina do trabalho”. (LIMA; SANTOS, 2011, p. 111).

Para compreender a Sussa de uma forma mais consistente, é fundamental investigar todo o cenário no qual essa dança está inserida. Para tanto, é imprescindível saber como dançam, suas vestimentas, quem são essas mulheres, seus cantos, instrumentos e a sua relevância no espaço escolar. Desenvolvemos, assim, um diálogo entre pesquisadores e essas fazedoras da dança Sussa para conseguir identificar, neste trabalho, como essas dançadeiras visualizam e compreendem essa manifestação.



Este material faz parte da pesquisa “A Dança Sussa no Município de Cavalcante/Goiás: Possibilidades no contexto educacional”, realizada no Mestrado Profissional em Ensino na Educação Básica da Universidade Federal de Goiás, por Thais Gomes Ferraz e Vanessa Helena Dalla Dea. Trazemos aqui relatos de quatro mulheres, residentes na comunidade kalunga Vão de Almas e na cidade de Cavalcante, consideradas referência na dança Sussa. Convidamos você para conhecer essas quatro mulheres incríveis, assim como a dança Sussa.

Vamos dançar e conhecer a Sussa?

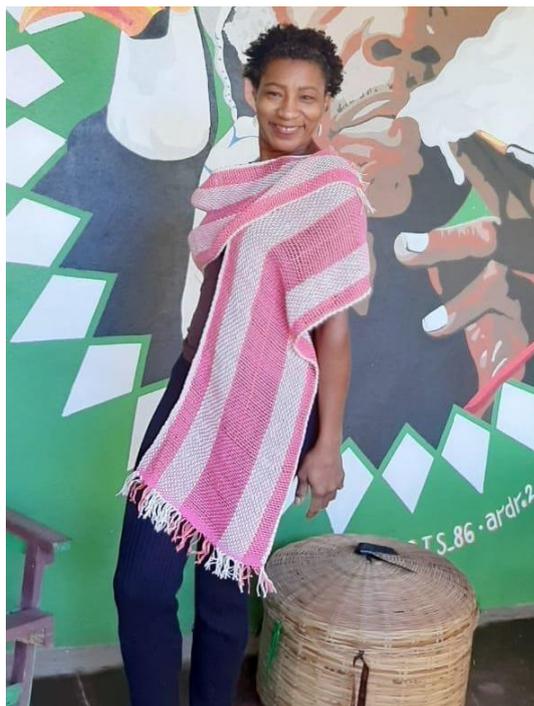
1 - Mulheres da Sussa



Dona Tuta



Juraci



Marta Kalunga



Wanderléia



Dona Tuta

“Meu nome é Irene, mas o povo me conhece mais por Tuta. Chegar em Cavalcante, aqui no Vão de Almas e perguntar por Tuta, todo mundo me conhece, mas Irene são poucas pessoas que me conhece, moro aqui no interior, município de Cavalcante na Comunidade Kalunga”.



[CLIQUE AQUI PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)



“Na Comunidade Kalunga eu sou uma mulher muito guerreira, trabalhadeira. Eu não tenho estudo nem nada, mas sou guerreira! Eu trabalho com óleo de coco, óleo de pequi, óleo de mamona, sabão de acuada... muitas coisas que eu mexo, farinha... a mandioca, o gergelim, o jatobá, a farinha do coco... Trabalho com muitas coisas, o "conde de algodão" eu "fino eu fuso" e trabalhar em roça, que a gente planta roça”.



Dona Juraci

“Eu me chamo Juraci Souza Rodrigues, sou filha de Cavalcante e trabalho aqui. Sou merendeira do colégio Tia Ceci. Dancei a Sussa na festa de Nossa Senhora Santana e eu gosto de dançar Sussa.”

“Minha infância foi em Cavalcante mesmo, nasci em Cavalcante e minha infância foi em Cavalcante mesmo... Nós brincava com boneca de milho, fazia boneca de pano... sabe?! Era essa nossa rotina, nós trabalhava em roça... A rotina nossa era essa”.

“A Sussa eu aprendi na porta de "Senhora de Santana" de Cavalcante. Na época da festa, a gente pega e dança, e o pessoal toca né, e, no caso, as mulheres pega e dança, aí eu aprendi a dançar a Sussa ... Aprendi pegando o ritmo do pessoal, né.”



“São várias mulheres que dança, são várias mulheres que dançam mesmo! Da cidade que dança, às vezes, vem gente de fora que acompanha, sabe, o ritmo daqui também, mas todas são aqui da cidade, do Kalunga, né, que dança. É muita gente mesmo”!

“Muito bom ter uma cultura aqui em Cavalcante, a única coisa que tem é essa Sussa, né, essa festa, né, da Padroeira de Cavalcante... É muita importância, é muito bom.”



Wanderléia

“Então, sou Wanderléia, né, Wanderléia dos Santos Rosa, Quilombola Kalunga, da Comunidade Vão de Almas, né. Nasci na Comunidade, vivi nessa comunidade até os 14 anos, né, juntamente com meus pais (Faustino e dona Teodora). Aí, teve um tempo, eu tive que sair da comunidade”.



“Aí, quando eu já estava aqui em Cavalcante, eu via como tem muitos pais aqui igual eu, né, e tem muitas pessoas do Quilombo que tá aqui, e eu tive a ideia de chamar os filhos deles para gente formar um grupo de dança, que é a Sussa, né”.

“E aí, a gente está com esse grupo ... E o objetivo do grupo, né, é fortalecer a cultura, né, também articular e fazer uma reflexão, eles estão aprendendo desde já, os meninos, a contrapor ideias preconceituosas e racistas, né, coisas que eu não dava conta de fazer antes na idade deles, e a gente tá seguindo ai né... Hoje, a gente já tem uma compositora no grupo... Tem um tema aqui "Meio Ambiente", poucos dias eu vi, tem vezes que, quando eu vejo, ela já fez a música, sobre algum tema que tem; do meio ambiente, ela fez um sobre o abuso da criança e do adolescente esses dias, né”.



Marta Kalunga

“Eu me chamo... meu nome é Marta, né, eu nasci e fui criada na comunidade, né, até meus quatorze anos. Mas hoje eu sou conhecida como “Marta Kalunga”, atuo em Cavalcante desde 2004. E aqui estou! Eu nasci no Vão de Almas, mas fui criada acima do Vão de Almas, mas dentro da comunidade até meus quatorze anos de idade”.

“A Sussa, na minha vida, é vida! É vida, é uma maneira de alegria, de felicidade. É igual com o tear, eu me envolvo tanto no tear que o tempo passa e eu nem vejo. E o mesmo é a Sussa é uma coisa tão... Ai, é tudo muito bom!”.



“A minha infância foi dentro do Sítio Histórico, né, da comunidade. Trabalhávamos muito na roça, plantávamos, tínhamos comida e tudo era dali mesmo. Meu pai... meus pais tiveram onze filhos, eu sou a quarta e, até meus quatorze anos, nossa vida era essa entendeu, roça... muito banho de rio... Ai que delícia! (risos). Então, eu fui embora, né, porque eu queria coisa diferente, eu não queria só aquilo de morar na roça, queria conhecer outras coisas, né! E devido ao que aconteceu, eu fui pra fora, foi difícil, porque saí do chão batido pra ir pra uma

cidade, né? Foi meio difícil, mas eu queria viver aquilo e fiquei até meus trinta e oito anos e, quando voltei, voltei pra Cavalcante, já pra onde estou hoje”.

2 – Instrumentos na Sussa



[CLIQUE AQUI PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

“Os instrumentos tem que ser: a viola, a sanfona, a caixa, o pandeiro e a bruaca. Aí, como sanfona tá muito difícil, a gente chama o tocador de violão... o som da caixa, som do pandeiro e da bruaca. Tem o tambor onça também... Aí quanto mais instrumento mais a Sussa é boa”! (Dona Tuta).



Bruaca

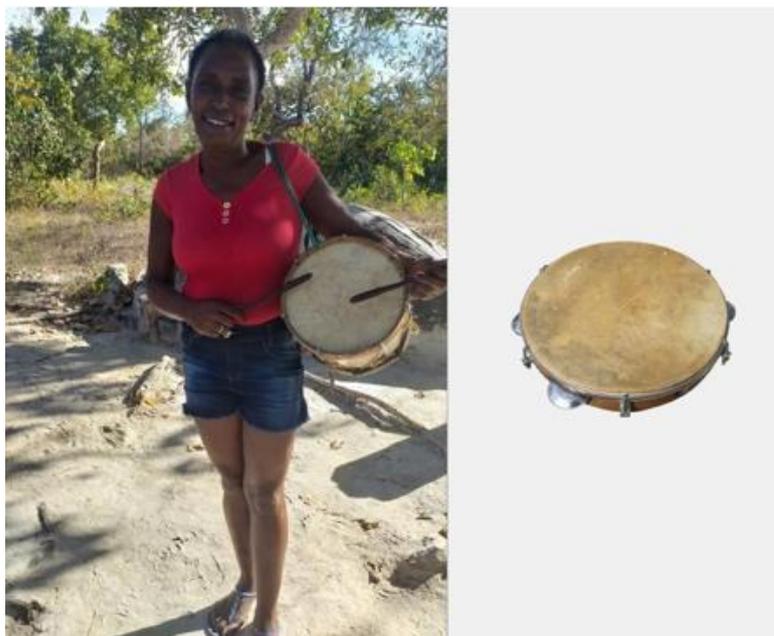
https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/introducao.html

A Sussa permite a presença de mulheres como instrumentistas. As mulheres usam como instrumento para dar início a dança o som da bruaca, uma mala de couro também utilizada para guardar mantimentos durante as viagens feitas em cavalos, burros, etc.



Tambor onça

O tambor onça, segundo os calungas, representa uma época em que era usado para capturar as onças que circulavam pelas redondezas do quilombo e ameaçavam a paz dos moradores da região (RODRIGUES, 2011, p. 64). Ele tem esse nome devido ao seu som grave, que lembra o rugido de uma onça.



Caixa e pandeiro

A caixa inserida na Sussa é um instrumento da família dos membrafones, fabricado artesanalmente. Utilizam couro de boi. “Sua principal característica estrutural é constituir-se de cordas para realizar a afinação. Seu som tem em geral um timbre grave e seco” (RODRIGUES, 2011, p. 56). Sob a visão ainda de Rodrigues (2011), podemos afirmar que o pandeiro pode ter sido introduzido nessa prática pela convivência e influência de múltiplas culturas durante e depois do quilombo kalunga.



Violão e sanfona

O repertório e os instrumentos no ritual da Sussa, desde seus primórdios, vêm se modificando de acordo com a influência de outros grupos kalungas por necessidade de renovação e até por contato com outros grupos e culturas que trouxeram algumas influências.

3 – Cantos na Sussa

Referente ao canto que se manifesta durante a Sussa, podemos observar, nas letras das cantigas, relações com a vida cotidiana no meio rural, relações com a natureza: chuva, poeira, plantações, animais que vivem no ambiente e ainda temáticas religiosas com invocações a Deus e louvores à natureza. Siqueira (2006) relata que algumas letras são jocosas, apresentando duplo sentido e falam, em tom lúdico, sobre relações de gênero, como uma sobre a saia que se molhou, a formiga cuja picada dói ou um papudo cujo papo se molhou na chuva.

Dentre as canções transcritas pelas mulheres kalungas, podemos identificar uma canção para pedir chuva, cantada por Marta, que traz a reverência ao boi, figura inerente tanto ao mundo rural sertanejo quanto às cosmologias banto africanas.

https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/introducao.html

“*Chove chuva, hoje! Pra meu beber! Chove chuva, hoje! Pra meu boi beber. Pra nascer capim morena, pra meu boi comer... boi, boi, boi sinhá, boi, boi, boi sinhá...*” (Marta Kalunga).



Já na proposta do grupo de Sussa, coordenado por Wanderléia dos Santos Rosa, os cantos incluem letras de músicas não apenas das tradições kalungas, mas também letras que foram compostas por crianças e adolescentes pertencentes ao grupo Flores e Frutos do Quilombo Kalunga. Wanderléia ainda inclui, no grupo, músicas que foram aprendidas em organizações de movimentos sociais, como o “movimento sem-terra”, que expressam temas sobre a luta pela terra e, ainda, temáticas afro-brasileiras, em que se valorizam a cultura e identidade negra, combatendo assim o racismo e os preconceitos.

Wanderléia aponta para uma música de Sussa que não gosta com a seguinte letra:

“*Duas vezes sete é quatorze, três vezes sete é vinte é um. Quem casar com moça preta enche a casa de anu. Eu vou sabiá, sabiá eu vou... Você vai mais eu? Eu vou sabiá, sabiá eu vou...*” (Wanderléia).

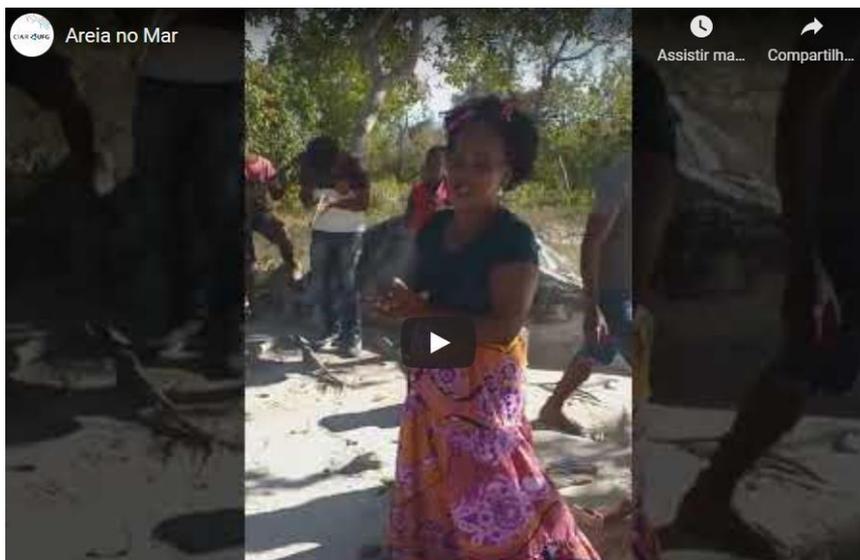


Na canção, o anu é colocado como um bicho preto e agourento. Assim, cantando essa música, Wanderléia analisa que ela pode ter sido uma reprodução de uma fala que não partiu da comunidade.

“*Quem casar com moça preta enche a casa de anu*” aí quem é o anu? Anu é os filhos que vão nascer todos pretinho! E aí que representava um agouro. Aí essa é a única que eu não gosto, eu detesto! Eu falo que se, na época, eu visse alguém cantando, eu ia falar assim: corta! Isso não é para nós, porque se casar com moça preta não tem problema encher a casa de anu. Porque a gente hoje não vê o preto como agourento, como uma coisa ruim, tem que ver como uma coisa boa, né” (Wanderléia).

Ao dar início com as toadas da Sussa, podendo ser homem ou mulher, o(a) guia ou puxador(a) canta um verso em que os demais foliões executam a resposta ou contracanto em coro, para os versos do(a) puxador (a). A maioria das letras são curtas, apresentando a repetição das estrofes durante algum tempo. Vargas (2007, p. 223) *apud* Rodrigues (2011, p. 63) ressalta,

porém, que “[...] as letras das canções estão sujeitas a improvisos que rompem com as “voltas” normalmente esperadas. Muitas tendem ao formato ‘aberto’ de pergunta resposta, fruto de improvisações baseadas em desafios entre cantadores, formas lúdicas de expressão e comunicação”.



[CLIQUE AQUI PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

*“Lá no mar tem areia
 Lá no mar tem areia
 Lá no mar tem areia
 Oh lé, lé lá no mar tem areia
 Eu vou dançar,
 Areia no mar
 Eu vou dançar
 Areia no mar
 Oh lé lé, oh lá, lá
 Areia no mar”.*





[CLIQUE AQUI PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

“Amanhã eu vou-me embora e falar, meu boi baião! Porque já disse o que for, e fala meu boi baião! Eu aqui não sou querido e fala, meu boi baião! Na minha terra eu sou e fala, meu boi baião é para o povo não dizer fala, meu boi baião! Que daqui saiu chorando fala, meu boi baião não... não... Quando eu sair daqui fala, meu boi baião! Quero sair avoando fala, meu boi baião! Que lá em casa tem uma nega na caatinga tem um boi. Segura a nega que eu amarro boi. Lá em casa tem uma nega na caatinga tem um boi. Segura a nega que eu amarro o boi” (Dona Tuta).



- Puxador: *Levanta a saia, muiê, não deixe a saia molhar. A saia custou dinheiro, dinheiro custou ganhar.*

- Coro: *Levanta a saia, muiê, não deixe a saia molhar. A saia custou dinheiro, dinheiro custou ganhar.*



- Puxador: *Piriquitim bunitim tá querendo avoa. Os pezim tá no chão e as asinhas no ar.*

- Coro: *Piriquitim bunitim tá querendo avoá. Os pezim tá no chão e as asinhas no ar.*



- Puxador: *Ô menina, o que você tem? Marimbondo, sinhá.*

- Coro: *Marimbondo, sinhá.*

- Puxador: *É hoje, é hoje que a palha da cana voa.*

- Coro: *É hoje, é hoje que tem de avoar.*



- Puxador: *Canoeiro, canoeiro, o que trouxe na canoa?*

- Coro: *Trouxe ouro, trouxe prata, trouxe muita coisa boa.*

- Puxador: *Canoeiro, canoeiro, o que trouxe na canoa?*

- Coro: *Trouxe ouro, trouxe prata, trouxe muita coisa boa.*



4 – Gestualidade e Movimentos na Dança Sussa



[CLIQUE PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

“*No ritmo da música. Roda saia, nós roda saia...*” (Dona Juraci).

Entre os movimentos observados na Sussa, Siqueira (2006) ressalta que essa dança é composta por passos sapateados, semelhantes ao samba de roda ou dança de coco. Entre os adjetivos que as dançarinas susseiras utilizam para descrever a dança Sussa, encontramos o *peneirar* (movimento na horizontal, de um lado para o outro, mas com o eixo firme, coluna vertebral reta, pequenos pulinhos e apenas as pernas se movem na horizontal), o *passarinhar* (remete-se à leveza do movimento, como um passarinho que anda no chão, pés quase não tocam ao chão permitindo uma movimentação rápida dos pés sem que o corpo se movimente muito) e o *rodar* que nem engenho (vários círculos em torno de si mesmas, mantendo o eixo do corpo firme e rodando, ocasionando assim leveza e equilíbrio capaz de manter as dançarinas equilibrando uma garrafa na cabeça).

Sussa: dançar, cantar e tocar



Wanderléia, sobre a Sussa, disse:

“Eu lembro muito... e até hoje. Se você vê as mais velhas dançarem, elas dançam nas pontas dos pés e o olhar delas com seu par é diferente, né, normalmente a dança é em dupla, então ela tem aquele par, ela tem aquele olhar... pode ser duas mulheres, ou também, pode ser um homem e uma mulher que eu já vi, né. E aí, é o balançar, é o rodopiar, e o sapatear diferente, aquele balançar, né, você vê o peneirado, não balança muito o corpo, o molejo é na ponta do pé mesmo, sabe, e o sentido é fazer a saia rodar, né, e aí roda e mexe todo corpo, né”.

“Na tradição assim começou a tocar Sussa. O único sentido que eu reparava antes, que até eu tento passar para os jovens hoje que é assim: começa batendo na viola, na bruaca, no pandeiro, e aí, não entra dançando, se organize e espere cantar. Eu acho que depois que começa

a cantar, antigamente era assim, depois que começava a cantoria aí que ela se colocava dançar”.

“Eu sei que eu saio pra dançar aqui porque eu tenho meu par, todo mundo que sai para dançar aqui tem um par... Puxa um aqui outro acolá, mas não é para dizer assim que só tem uma dupla dançando, são várias duplas que dançam ao mesmo tempo”.

A Sussa e a Garrafa na Cabeça



Marta relatou o seguinte:

“E as mulheres, antes, dançavam muito com uma garrafa na cabeça, hoje são poucas, né. E o jeito também delas dançarem, era diferente, era mais tipo "sapatiadinho", hoje é mais "pulado", né. Eu mesmo não sei dançar sapateando, como elas dançavam, eu sei dançar ela mais pulado”.

“Então... a garrafa na cabeça das mulheres, dançavam com a pinga na cabeça e depois tomavam aquela pinga. Ah, diziam! Não sei se era brincadeira ou se era crença mesmo, não sei direito. Mas eu aprendi quando criança que elas dançavam com a garrafa na cabeça e depois tomavam aquela pinga e diziam que era uma "pinga benzida". Você acredita que era uma garrafa de 51 e aí bebiam...e às vezes ainda, dançava um pouco e aí dançando ia lá e tomava um gole daquela pinga, vinha e dançava de novo”.

Santos (2011, p. 75) ressalta, ainda, que, para os kalungas, o movimento na Sussa: “[...] é algo que está no sangue (o que configura a marca identitária do movimento). Disseram-me também que não é possível determinar um padrão de movimento, visto que cada kalunga sente a música e a representa de sua maneira”.

5 – A Comunidade Vão de Almas, a Escola e a Sussa



[CLIQUE PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

A Sussa na Escola

A importância da dança Sussa na escola e a história dessas mulheresazedoras de Sussa trazem para o cenário novas protagonistas construtoras de sua identidade, propiciando um diálogo em condições de igualdade com as diferentes formas de conhecimento e com os distintos grupos culturais e sociais.



Wanderléia, que também é educadora, fala sobre a importância da dança Sussa ser inserida nos conteúdos escolares das escolas do estado de Goiás:

“Inclusive tem a Lei 10.629, né, que introduz a história e a cultura afro-brasileira nas escolas. E eu acho que um elemento importante, para mim, é a dança Sussa, não só para o quilombo, mas eu acho que para o Estado de Goiás. Por quê? Porque o Estado de Goiás foi foco dessa escravização, né, foi foco dessa (como que eu digo aqui agora...) dessa construção do negro no Brasil, né, que é riquíssima, que tá deixando para trás, que a maioria dos elitistas quer esquecer, quer deixar fora da história. Aliás, já deixou fora da história! Agora, a gente com essa força da lei tem que recolocar, né, para mostrar também que a gente fez e faz coisa importante para a cultura, né, pro povo brasileiro”.

Dona Tuta e Marta afirmam:

“As crianças vai aprendendo e vai desenvolvendo. Cada tempo que passa, vai aprendendo e desenvolvendo, aí não apaga! É uma coisa que tem dentro de nós, antiga mesmo, que não pode acabar!” (Dona Tuta).

“Eu acho que não só nas escolas Kalungas, mas em todas escolas de Goiás, sim, sim. Considero importante porque isso é vida, gente! É uma história tão linda, é uma história dos nossos antepassados. E no Brasil o que temos? Somos todos africanos, né, então acredito que sim, sim” (Marta Kalunga.)



Não vamos deixar a Sussa acabar!

6 – Sugestões Didáticas para Compreender e Vivenciar a Sussa na Escola

Vamos conhecer uma comunidade kalunga?

Como sugestão de atividade para conhecer um pouco da realidade da Comunidade Kalunga Vão de Almas, indicamos assistir ao vídeo de produção de *Dois Irmãos Filmes*, disponível na plataforma digital, no seguinte link:



[CLIQUE PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

Vamos dançar com Dona Tuta?

Como atividade, podemos levar esse vídeo em que Dona Tuta nos ensina a dançar Sussa para aula. Depois, pode-se fazer uma roda com cada um vivenciando seu jeito de dançar Sussa.



https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/introducao.html

[CLIQUE PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

Vamos rodar a saia?

Como vimos nos relatos, a saia é importante elemento na dança Sussa. Sugerimos, nesse dia da aula, que os alunos sejam incentivados a levar uma saia que tenham em casa. Eles devem formar um círculo em pares, praticando em duplas os movimentos da Sussa, rodando as saias e conectando-se pelo olhar com sua dupla ou na roda.



Vamos equilibrar a garrafa e dançar Sussa?

Outra sugestão de atividade é vivenciar, com os alunos, o equilíbrio de garrafas diferentes na cabeça, seja com eles parado ou caminhando. Em seguida, deve-se dançar Sussa.



Como descrito nas páginas anteriores, os passos da Sussa podem variar, uma vez que eram praticados pelas dançarinas mais antigas como passos mais sapateados, na ponta dos pés. As dançarinas de Sussa mais jovens dançam com passos mais pulados. Algumas até identificam a dança como algo que está no sangue, portanto, não é possível definir um padrão correto de movimento. Assim, propomos nessa atividade o dançar Sussa com a garrafa na cabeça.

Outra sugestão de atividade: Entrar no círculo dançando em pares com a garrafa (indica-se garrafas *pets* de 1 litro, com um pouco de água) na cabeça, mantendo o eixo do

corpo firme e movimentos com giros em círculo em torno de si mesmos. Cada dupla acompanha a movimentação do outo pelo olhar. Pode-se definir a quantidade de pares que entram na roda de acordo com o espaço e a quantidade de alunos participantes da aula.

Sugerimos que os áudios das músicas de Sussa, dispostos neste *e-book*, sejam utilizados para dançar.



[CLIQUE PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

Vamos conhecer o Grupo de Sussa Flores e Frutos do Quilombo Kalunga?

Sugerimos assistir ao vídeo que apresenta o grupo de Dança Sussa, coordenado pela nossa interlocutora Wanderléia do Santos Rosa. Esse vídeo foi produzido pelo Ministério do Turismo, da Secretária Especial de Cultura do Governo Federal, Governo de Goiás e Secretária de Estado de Cultura de Goiás. O vídeo está presente no seguinte link:



[CLIQUE PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

Vamos construir um tambor onça?

Para essa atividade sugerimos utilizar materiais recicláveis e alternativos para a construção de um tambor onça.

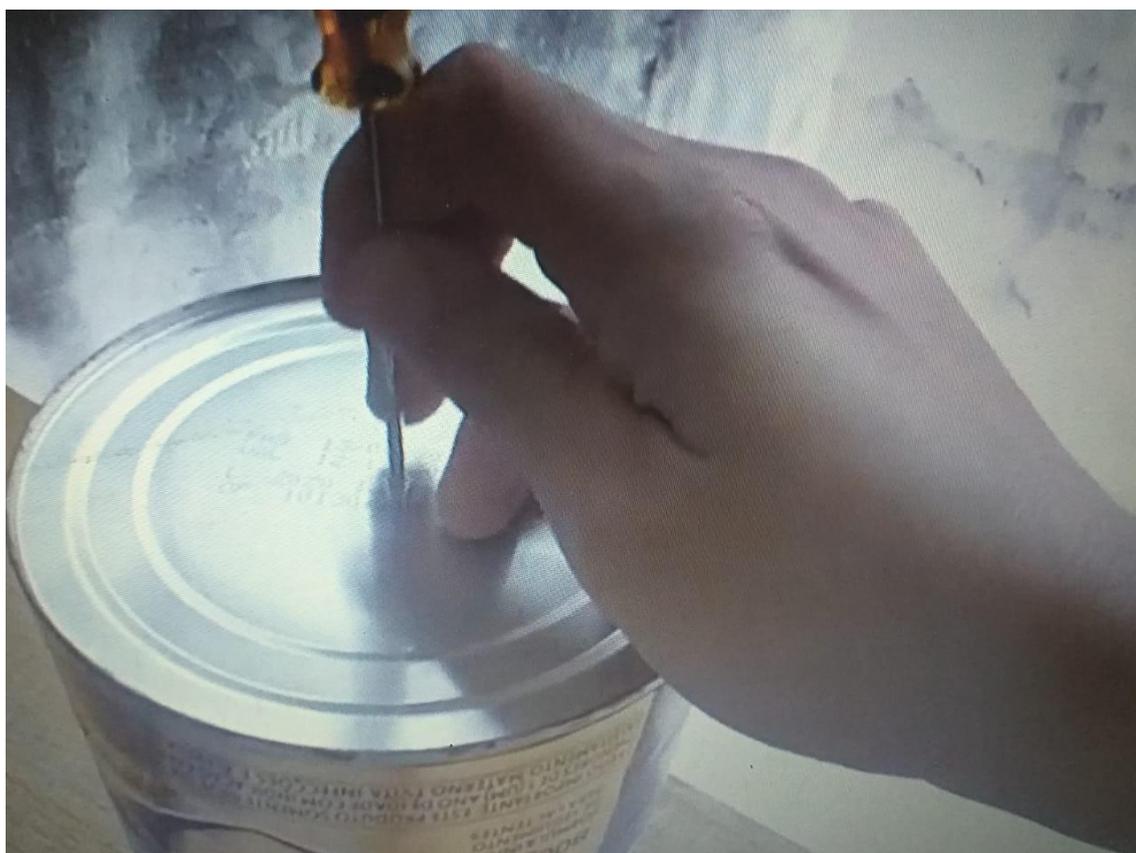


Materiais necessários:

https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/introducao.html

- 1 lata de tinta em metal vazia de 18 ou 20 litros;
- 1 fita crepe;
- Martelo;
- Chave de fenda;
- Vaselina ou cera;
- Pano úmido;
- Vareta de churrasco.

Passo 1: Com uma chave de fenda com ponta arredondada, fure a lata no centro, com a ajuda de um martelo.

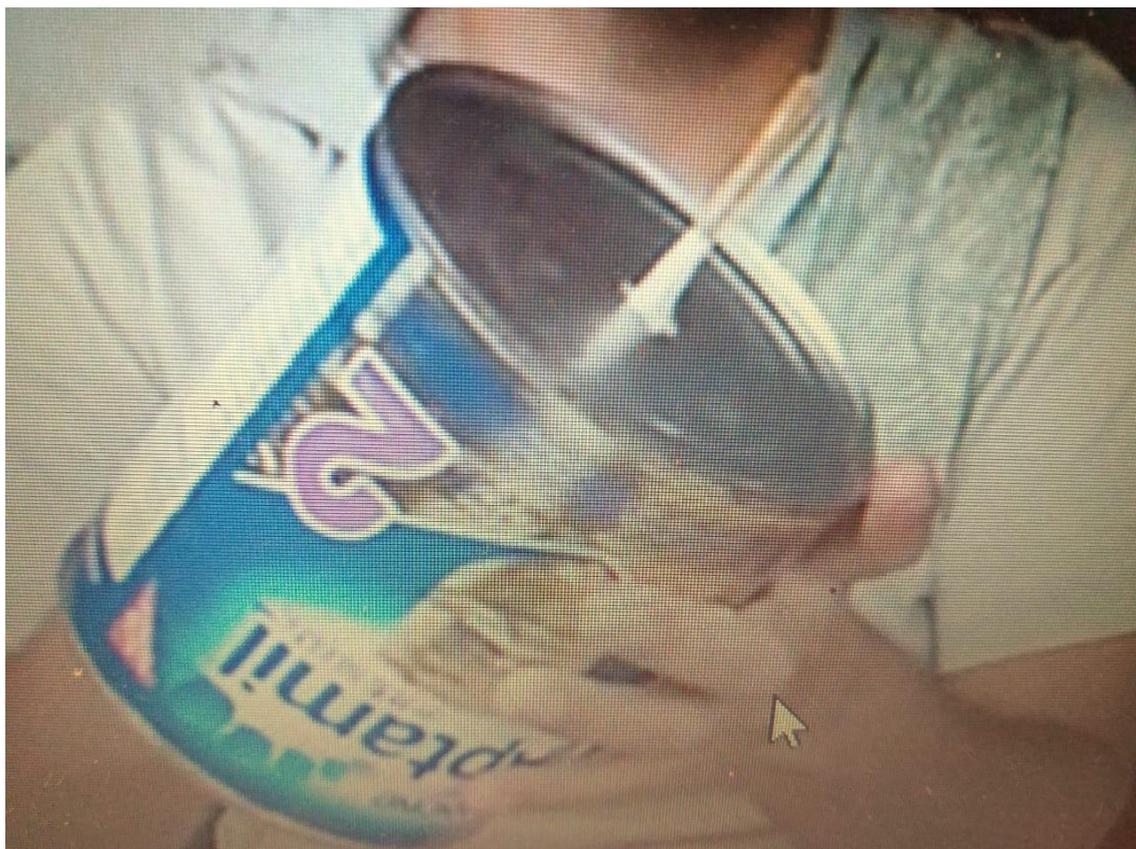


Passo 2: Desamasse a lata por dentro com o cabo do martelo.

Passo 3: Utilize uma vareta de churrasco, cortando a sua ponta, e a passe por dentro do furo da lata. Faça uma voltinha com fita crepe em volta da vareta, por dentro e por fora da lata, para que fique firme.

Passo 4: Passe vaselina ou cera na vareta dentro da lata. Agora o instrumento está pronto.

Passo 5: Para tocar, segure um pano umedecido com água e friccione a vareta por dentro da lata. É importante saber regular a pressão que se faz com o pano na vareta para ajustar como se aperta a vareta e saber se quer um som mais longo ou curto. Na questão do volume, quando mais forte se fricciona a vareta, mais alto o som vai sair.

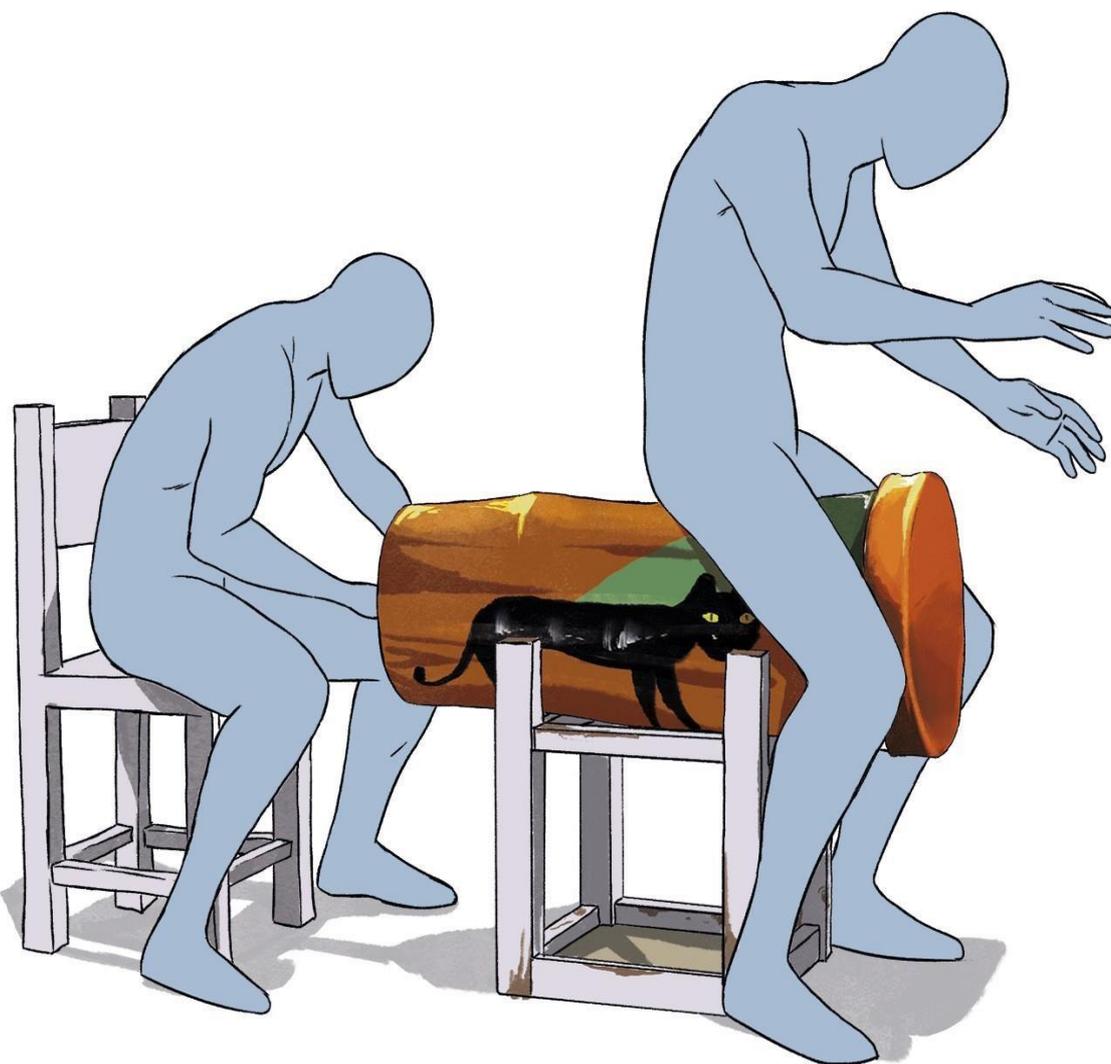


Vamos tocar o tambor onça?

Para tocar o Tambor onça, uma pessoa fica atrás do tambor e tem a função de fazer o ruído/som da onça. Dentro de tambor de madeira ocada tem uma espécie de rabo, confeccionado com uma madeira especial que faz o ruído. A pessoa que está fazendo o som dentro do tambor usa uma espécie de luva rústica que puxa o rabo, fazendo o atrito que se transforma nesse som rouco. Outra pessoa se senta em cima do tambor. Ela é a responsável pela percussão no couro do tambor.

Propomos que os estudantes escutem o som do tambor de onça e tentem reproduzir com os tambores feitos com as latinhas.

https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/introducao.html



Sugestões Didáticas para Compreender e Vivenciar a Sussa na Escola

A bruaca é uma mala rústica de couro cru que é utilizada para transportar objetos, víveres e mercadorias que eram presas e carregadas nas selas dos cavalos ou burros. Na Sussa, transformara-se também em um instrumento de percussão.



[CLIQUE PARA ASSISTIR AO VÍDEO](#)

Vamos fazer e tocar uma bruaca com a Marta?

Sugerimos que os alunos utilizem uma caixa de sapato, ou outra disponível, a cubram com “papel de pão” (papel *kraft*) e tentem tocar no mesmo ritmo que Marta, conforme vídeo acima.



Agradecimentos

Aos nossos filhos e familiares.

Às mulheres: Juraci Souza Rodrigues, Wanderléia dos Santos Rosa, Marta Faria da Silva e Irene Francisca da Conceição.

Aos parceiros de Cavalcante.

Aos músicos e dançadeiras de Sussa: Romes dos Santos Rosa, Dirani Francisco Maia, Sulene Francisco Pereira, Josiana Francisco Pereira, Josélia Pereira Maia, Aldersan Francisco Pereira, Leandro Francisco Maia, Joseli dos Santos Ferreira e Adenilson dos Santos Rosa.

Ao grupo de capoeira Águas de menino e ao mestre Plínio.



In memoriam

Diego Mesquita da Silva

Referências Bibliográficas

BAIOCCHI, M. N. **Kalunga povo da terra**. Brasília: UNESCO/ MJ/ Secretária de estado de direitos humanos, 1999.

LIMA, M. D.; SANTOS, R.C e RODRIGUES, R.C. **As festas os bailes e as danças: Em cena as manifestações da cultura quilombola do Estado de Goiás**. In: Práticas corporais em comunidades quilombolas de Goiás. Ed. da PUC Goiás, 2011.

RODRIGUES, C. G. **Sussas e Curradeiras kalungas: na folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante -Goiás e na festa de santo Antônio da comunidade de Engenho II**. 2011. 2138 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2702>

Acesso em: 12 abr. 2022.

ROSA, E.M. **A suça em Natividade: Festa, batuque e ancestralidade**. 2015. 122 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5544>

Acesso em: 14 abr. 2022.

SANTOS, M. P. O. **As representações sociais das práticas corporais na comunidade Kalunga - GO**. 2011. x, 101 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9530>

Acesso em: 12 abr. 2022.

SIQUEIRA, T. T. **Do tempo da Sussa ao tempo do forró, música, festa e memória entre os Kalungas de Teresina de Goiás**. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3496>

Acesso em: 16 abr. 2022.

Referências no Youtube

A PONTE. Quilombo Kalunga-GO: Thais Ferraz, 2021. 1 vídeo (06min07s), son., color.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_ddKIWBRyY

GRUPO de Sussa Flores e Frutos do Quilombo Kalunga. Quilombo Kalunga-GO: Associação Quilombo Kalunga (AQK), 2021. 1 vídeo (30min35s), son., color.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gJEMd9eLHxA>

VÃO de Almas – Quilombo Kalunga. Quilombo Kalunga-GO: Kalunga Sustentável, 2013. 1 vídeo (19min55s), son., color.,

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AWJXiUhr8E>

https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/introducao.html