

Jonas Sales\*

## *Cenas de Tradições*

na Chapada dos Veadeiros:  
Conexões poéticas para o aprendizado cênico

## *Scenes from Traditions*

in Chapada dos Veadeiros:  
Poetic connections for scenic learning

## RESUMO

Este artigo propõe apontar expressividades das tradições presentes na região da Chapada dos Veadeiros no estado de Goiás, criando conexões reflexivas para o aprendizado estético-cênico no âmbito do espaço de ensino. A partir de projeto de pesquisa e extensão desenvolvida neste espaço geográfico, mostra-se um mapeamento de festejos, danças e encenações que refletem aspectos histórico-culturais reveladores de saberes fundamentais para a formação de discentes no ensino superior das artes cênicas.

**Palavras-chave:** Culturas Tradicionais; Chapada dos Veadeiros; Ensino de Artes Cênicas; Povos Kalunga.

## ABSTRACT

This article proposes to point out expressiveness of the traditions present in the Chapada dos Veadeiros region in the state of Goiás, creating reflexive connections for the aesthetic-scenic learning within the scope of the teaching space. Based on a research and extension project developed in this geographic space, it is shown a mapping of festivities, dances and stagings that reflect historical-cultural aspects that reveal fundamental knowledge for the formation of students in higher education of the performing arts.

**Keywords:** Traditional Cultures; Chapada dos Veadeiros; Teaching of Performing Arts; Kalunga peoples.

O fazer artístico é fator necessário e presente na vivência do ser humano. A humanidade em seu percurso, cria signos para descrever o seu universo e expressar o seu eu e a coletividade. No âmbito da educação, a Arte se integra como fator relevante no processo de aprendizagem do mundo que permeia e forma sujeitos. Assim, dialogar com o mundo através da Arte é um caminho para ampliar possibilidades de entendimento da sociedade e do próprio eu, construindo os registros de nossas necessidades e revelando os elementos culturais vivenciados ao longo de nossas histórias.

A construção de saberes é um percurso pelo qual todos passamos e, neste processo, estamos aptos a constantes transformações e reinvenções, possibilitando que possamos ver e rever as abordagens escolhidas em nosso percurso de aprendizado. Ao pensar no aprendizado sobre as artes da cena, a partir dos conteúdos que são passados nos espaços de ensino dedicados a este conhecimento, se observa que é urgente que olhemos para saberes técnicos e estéticos que ao longo das elaborações de currículos não se deu importância devida, dentre estes, os saberes presentes nas expressividades das culturas tradicionais elaboradas pelo povo. Nesse sentido, ao pensarmos na diversidade que constitui a sociedade brasileira, evidencio os povos negros e originários que mostram suas histórias e culturas por meio de expressividades artísticas como forma de resistência e afirmação. Estes povos trazem nos contextos de performances artísticas, rituais e folguedos a construção dos aspectos culturais e sociais que revelam saberes que

fundamentam a existência em grupo e subjetividades do individual. Estas expressividades narram as lutas, momentos de festas coletivas, relações da humanidade com a natureza e o divino, implementando modos de vidas em formatos artísticos. Assim, percebe-se nos últimos anos, um movimento de encontro entre o ambiente da universidade e seus procedimentos metodológicos com os fazeres e sujeitos envolvidos nas múltiplas formas de manifestações simbólicas, que mostram os saberes que, até pouco tempo, os espaços acadêmicos adotaram como saberes marginais ou subalternos. Dentre ações significativas, estão os encontros de mestres de saberes promovidas por universidades, muitos desses, dentro do currículo de cursos ou de extensão universitária, como no caso da Universidade de Brasília, tendo à frente, o professor do curso de Antropologia José Jorge de Carvalho.

Esses saberes que, por muito tempo, foram chamados por estudiosos de diversos campos como populares, folclóricos, artes menores, dentre outras nomenclaturas, mostram-se como uma parcela de suma importância aos processos de formação do sujeito em suas várias etapas cognitivas e emocionais. No caso da formação artística, as culturas tradicionais estão fortemente presentes como elementos que oferecem possibilidades estéticas a serem percebidas e vivenciadas. No entanto, os espaços de ensino ainda priorizam uma educação com informações hegemônicas e que favorecem uma visualização de um conhecimento elaborado por uma conjuntura de colonização epistemológica. Assim, reparar os processos construídos

ao longo da história no que diz respeito aos saberes de povos originários e negros no Brasil, perpassa pela discussão aqui presente. Precisamos não mascarar os procedimentos de elaboração do conhecimento que advêm de outros campos sociais e que revelam outras epistemologias necessárias ao saber humano. Com isso, também reflito que romper com essa colonização do saber, não é apenas entrar no modismo do que se aborda hoje como decolonialidade no intuito de reverter os fazeres que são consequências da colonização. Nesse sentido, vou ao encontro do pensamento do pesquisador Érico José de Oliveira quando diz que,

Percebo que toda essa onda acadêmica sobre a decolonialidade nas artes cênicas caminha, via de regra, por essas mesmas estruturas e, sem sombra de dúvida, é preciso questioná-la e criar fricções que aprofundem essas diferenças e que promovam um olhar mais apurado sobre essas áreas de conhecimento, para além da perpetuação das mentalidades folclóricas, populares, tradicionais e colonizantes. (OLIVEIRA, 2022, p. 08)

Portanto, compartilhar e trazer para o centro epistemológico o conhecimento de Arte produzido nos diversos grupos sociais espalhados em nosso país, promove uma aproximação com nossas realidades e constrói processos de pertencimentos. Alavanca perspectivas para reflexões que rompa com paradigmas que se construíram em meio os saberes de uma colonização branca e europeia.

Faz-se necessário que os espaços acadêmicos, que aqui considero as universidades e instituições técnicas científicas,

percebam e redirecionem as prioridades de seus campos epistemológicos no intuito de ampliar e favorecer outras fontes de saberes, agregando ao que hoje temos como saberes hegemônicos<sup>1</sup>. Tais saberes segue um percurso com referenciais, em larga maioria, constituídos por pensadores brancos e europeus, fruto de uma construção de ideias ao longo do processo histórico em que, culturas de países dominantes impunham suas verdades em detrimento de outros saberes julgados, por tais pessoas e grupos, como não importantes ou sem valores igualitários. É imprescindível que reaprendamos a ser e saber. Faz-se pertinente a reconexão com as tradições culturais, como defendem Francisco Antônio Neto e Pedro Rodolpho Abid ao dizer que;

Neste contexto histórico no qual tanto se tem promovido o dismantelo, o sucateamento, a desvalorização da ciência e da produção de conhecimento, estamos precisando reaprender a ser e, para que isso ocorra, teremos que nos (re)conectar com as nossas tradições culturais reconhecendo-as e valorizando-as. (NETO; ABID, 2020, p.46-47)

O Brasil é um vasto país. Com isso, revelador de uma diversidade histórica e, conseqüentemente, formado por uma pluralidade de culturas que por meio de expressões artísticas, ritualísticas, promovem demonstrações dos sentidos e subjetividades que envolvem os sujeitos presentes nos diversos lugares da nação. Diante disso, apresento a região da Chapada dos Veadeiros que contempla cidades do estado do Goiás como Cavalcante, Alto Paraíso, São João da Aliança, Colinas do Sul e Teresina de Goiás,

dentre outras localidades. Tal localização, mostra-se como um ambiente rico em expressões artísticas que revelam a identidade dos diversos grupos sociais e étnicos que construíram e dinamizaram esta localidade. Estas comunidades possuem potencialidades a serem compartilhadas e com possibilidades de recriações simbólicas através de produções artísticas, em particular, quando pensamos esses saberes no âmbito das artes cênicas. Tais saberes mostram-se pertinentes para que possamos refletir a diversidade estética presente em nossa cultura e apontam para caminhos diferenciados dos conteúdos hegemônicos que aprendemos nos espaços de formação de artistas em nível de ensino superior.

Neste sentido, apresenta-se aqui um breve registro, resultado do trabalho de pesquisa realizado pelo projeto de pesquisa e extensão Cena Sankofa no Cerrado, da Universidade de Brasília, realizado no Centro UnB Cerrado, sediado na cidade de Alto Paraíso/GO, por meio do Programa de Bolsas de Estudo para o Ensino Básico nas cidades de Cavalcante e Alto Paraíso, desde o ano de 2011 ao atual momento. O projeto se divide em três pilares de ações; a) a apreciação estético-artística por meio de produções advindas de resultados de alunos e professores do Departamento de Artes Cênicas; b) processos de vivências educacionais a partir de oficinas de teatro e dança; c) pesquisas das expressões artísticas das culturas tradicionais.

Tendo o eixo da pesquisa como foco nessa discussão, buscou-se fazer um mapeamento das formas de expressões artísticas

que constituíssem as estéticas reveladoras das culturas tradicionais dessas cidades, incluindo as práticas artísticas e seus fazedores. Construiu-se diálogo constante com práticas em oficinas de teatro e dança com jovens, dentre estes, jovens das comunidades *Kalunga* inseridos nas cidades citadas. Com isso, pretende-se identificar as possibilidades de contribuição e aprendizado de discentes/artistas cênicos em formação no ensino superior em diálogos com os jovens e demais sujeitos das comunidades locais. Em conjunto, professores e discentes da universidade de Brasília, dialogam para construir e refletir como as estéticas presentes nas manifestações culturais dessa região podem contribuir para/e na formação dos saberes para as artes da cena na contemporaneidade.

Para identificarmos, de modo que se consiga evidenciar o contexto das cidades e sujeitos que nelas vivem, faz-se pertinente que seja compreendido o que vem a ser esta localidade.

A região da Chapada dos Veadeiros está localizada no nordeste do Estado de Goiás distando cerca de 200 Km de Brasília e conta com cinco municípios principais: São João da Aliança, Alto Paraíso, Teresina de Goiás, Cavalcante e Colinas do Sul. O espaço geográfico da região possui grande variação topográfica, como vãos, serras, morros, depressões e vales. A vegetação é predominantemente cerrado. Varia entre cerradão, cerrado rupestre, campos limpos, campos sujos, matas e galerias. Nesta região, se localiza o Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros com área de 600Km<sup>2</sup>, responsável por intensa presença de turistas e estudiosos na

região que buscam suas dezenas de cachoeiras e forte misticismo relacionado a esta localidade.

Nesse espaço geográfico, encontram-se diversas comunidades compostas por remanescentes quilombolas, chamados de *Kalunga*. O processo de formação das comunidades remanescentes de quilombolas – os *Kalunga*, ocorreu em virtude do período escravocrata do Brasil. A presença de povos negros para mão de obra no país data-se no início do período colonial, no ciclo econômico da cana-de-açúcar no nordeste brasileiro, perdurando por séculos. O processo de venda de seres humanos escravizados ocorria de acordo com o interesse dos compradores que buscavam, normalmente, negros fortes com aparência saudável e que lhes rendessem muitos anos de serviço. Quando estas pessoas negras chegavam às propriedades dos senhores de engenho, eram distribuídas dentre atividades que requeriam longas jornadas de trabalho e se alojavam em espaços precários que conhecemos até hoje como *Senzalas*.

Pontua-se que essas pessoas negras foram extraídas de seus lares em África e forçadamente obrigadas a trabalhar em situações precárias, desrespeitosas e que eram violentadas e assassinadas sem consequência aos seus senhores. As fatigantes jornadas de trabalho e os maus tratos eram fatores que geravam forte descontentamento entre os escravizados. Logo, muitos tentavam fugir em busca de liberdade. A maioria deles buscava refúgio nos quilombos, lugares afastados das fazendas e cidades, adentrando matas e florestas.

Desse modo, se constituiu, dentre tantos outros quilombos espalhados no Brasil, os *Kalunga* na Chapada dos Veadeiros. O Quilombo que deu origem a estes, surgiu na época em que os bandeirantes paulistas chegaram em Goiás em busca de ouro, datando entre o final do século XVII e início do século XVIII. Estes trouxeram pessoas negras escravizadas para auxiliar no processo de exploração do minério. A fuga dos escravizados continuava como algo constante. Os lugares escolhidos por estes fugitivos para a implantação de quilombos eram regiões de difícil acesso, normalmente entre serras e encostas às margens do rio Paranã.

Com o passar do tempo, os ex-escravizados que conseguiam comprar sua própria alforria foram se apropriando cada vez mais dessa região, construindo pequenas residências em sítios e buscando emprego em fazendas próximas. Muitas destas propriedades não possuíam delimitação ao certo, gerando uma coletividade que é uma das características do povo *Kalunga* em relação à ocupação e uso da terra. (MEC, 2001)

À medida que o povo *Kalunga* se ocupava dos vales e margens do rio Paranã, surgia a emergente necessidade de adaptação. Assim, as pequenas casas de pau-a-pique eram construídas com a vegetação local. A ocupação espacial respeitava os vínculos familiares e seus alimentos se davam a partir das roças, normalmente coletivas.

Esse grupo de pessoas tinham a agricultura como atividade e, também, a prática da caça, a pesca e a criação de galinhas e gados

em algumas propriedades. Para adquirir os produtos que não conseguiam produzir, os *Kalunga* vendiam farinha de mandioca, arroz, feijão, carne e sabão que excedia da produção em povoados próximos. Em outros casos, trabalhavam em fazendas maiores por alguns dias para conseguir o dinheiro necessário. (MEC, 2001)

Atualmente, o antigo quilombo constitui-se por Sítio Histórico e Patrimônio cultural *Kalunga* - criado pela Lei Complementar do estado de Goiás no ano de 1996 - ocupando uma área de 253,2 mil hectares. Essa comunidade se divide em 4 núcleos principais: Engenho Il, Vão do Moleque, Vão de Almas e o Ribeirão dos Bois, além de dezenas de outros pequenos povoados somando uma população de cerca de 4.000 habitantes. (ALMEIDA, 2010)

A cultura *Kalunga* ganha grande destaque nas cidades da Chapada dos Veadeiros, e essas práticas culturais estão intensamente relacionadas com os rituais católicos ocorridos ao longo do ano nas diversas localidades da região. A origem desses rituais remete ao período colonial, tendo a referência do catolicismo trazido pelos portugueses. Desde esse fato, já se percebe a imposição de uma cultura religiosa predominante para esses povos. Devido à exclusão social vivida pelos escravizados, as práticas religiosas realizadas por estes, incorporavam um caráter popular e menos formal de suas devoções, como as romarias e os festejos, resultando em diferentes representações simbólicas (ROSENDAHL, 1996).

Dentre esses rituais, pode-se citar a Romaria de Nossa Senhora da Abadia e o Império do Divino, que mobiliza toda a comunidade

*Kalunga*, desde o auxílio financeiro de artigos de mercearia, os preparativos necessários para o evento, até a chegada ao local da festa. São através dessas práticas culturais que os *Kalunga* reafirmam sua fé e os laços afetivos na comunidade.

Ao longo do período em que o projeto Cena Sankofa no Cerrado está inserido na Chapada dos Veadeiros, nossos partícipes docentes e discentes tiveram a oportunidade de vivenciar e registrar algumas dessas expressões tradicionais de fé e festa. A partir de conversas com sujeitos da comunidade, ativistas sociais, participante de movimentos religiosos e membros de comunidades quilombolas, foi possível compreender que louvando seus santos e reiterando sua fé, as diversas comunidades da Chapada dos Veadeiros registram suas expressões de artes que envolvem danças, representações e uma musicalidade que caracteriza fortemente o povo dessa região.

São então esses elementos estéticos e de linguagens artísticas que refletem as subjetividades desse grupo social, que inspira o redirecionamento e o encontro com os saberes contidos nessas expressões. Saber e reaprender a ser a partir desse referencial de conhecimento, possibilita que o sujeito aprendiz ao participar de tais manifestações, possa construir um aprendizado que oportuniza uma compreensão de fazeres e formatos estéticos que agregam em sua formação. Assim, pensar em fortalecer as epistemologias que transitam no conhecimento das culturas tradicionais é uma demanda para o hoje. É urgente que adentremos nos textos e contextos que permeiam esses fazeres, fazendo com que seja revelado de maneira

positiva e enaltecadora, seus conteúdos. Que tenhamos trocas constantes e que tais saberes possam contribuir com a formação do artista da cena, agregando conceitos, técnicas e poéticas outrora negados.

No âmbito do apreender e partilhar saberes com as comunidades da Chapada dos Veadeiros, em diálogo com o grupo de estudantes e professores do projeto Cena Sankofa no Cerrado do Departamento Artes Cênicas/UnB e Centro UnB Cerrado, encontramos eventos e expressões de grande significado e importância para as comunidades dessa região. Percebemos que estas revelam a resistência da história destes povos e as narrativas simbólicas que contribuem para a cultura da região. Dentre estas manifestações, foi possível dialogar e construir conexões com as expressões de arte e religiosidade tais; Império do Divino, Caçada da rainha e a dança Sussa, a serem expostas nessa conversa.

### **Império do Divino**

Todos os anos no mês de agosto, é realizado o Império do Divino Espírito Santo na comunidade Kalunga do Vão de Almas (Cavalcante-GO). A celebração acontece um dia antes da celebração do Império da Nossa Senhora da Abadia, sendo que esses acontecimentos mobilizam toda a cidade de Cavalcante, reunindo as comunidades *Kalunga* e abrindo espaço para rever parentes que estão morando em locais distantes da cidade. É um ambiente que propicia um grande encontro entre amigos e familiares, que também

leva um grande número de turistas e curiosos ao evento. Momento em que autoridades políticas também se permite estar presente e partilham com a comunidade a tradição. (MEC, 2001)

Em nossa participação neste evento, tendo como referências conversas com a senhora Basília, antiga moradora, que mais de 80 anos de sua vida foi vivendo nas comunidades Kalunga, chegamos a informações curiosas sobre esta expressividade nas comunidades da região. Esse processo investigativo, deu-se a partir de conversas entre discentes do projeto com moradores das localidades, tais como Vão do moleque, Vão de Almas e Engenho II. Assim, ao falamos sobre a origem do Império do Divino no Vão de Almas, tomamos conta do fato de que muito antes de ter o Império do Divino, já havia ali o Império de Nossa Senhora da Abadia e sempre quem ajudava com as despesas da festa era o senhor Antônio Moreira.

Todo ano ele contribuía com alimentações. Este Senhor morava no Vermelho, perto do Vão do Moleque e, lá no Vermelho, já havia a Folia do Divino. Sendo assim, Antônio Moreira teve o desejo de levar essa celebração também para o Vão de Almas, começando a organizar as folias de *ajudatório* para realizar o Império do Divino e tornar possível, a partir de seus conhecimentos e sua iniciativa, a realização desta expressão artístico-religiosa no Vão de Almas.

A festa do Divino tem um movimento cíclico. Já no final da celebração, escolhe-se através de sorteio, alguém na comunidade para cuidar dos preparativos do próximo Império. Assim, por todo o ano, essa pessoa que é nomeada como Imperador do Divino, será o

responsável por prover a festa. A festa foi vivenciada por nosso grupo de discentes que participou do evento registrando em fotografias e vídeos as etapas do ritual e festejo.

No Império do Divino é sorteado apenas o rei, porém são escolhidas outras funções que devem auxiliar o Imperador nessa organização. Um ano antes da festa, o imperador já está juntando dinheiro e planejando a festa. Porém, a abertura da festa é marcada quando as Folias saem para pedir o *ajudatório*, onde se passa de casa em casa pedindo recursos para auxiliar o Imperador em seus preparativos. Sobre essa escolha de rei e rainha, fala-se da seguinte passagem dos contos populares da comunidade.

Mas o Imperador não reina sozinho, porque é sempre acompanhado de uma rainha. Ou quase sempre. Porque, no Vão do Moleque, por exemplo, dizem que, cada vez que uma mulher era escolhida para ser rainha, alguma coisa de ruim acontecia com ela. Por isso as pessoas decidiram não escolher mais ninguém para o cargo e o Imperador passou a reinar sozinho.... Também quem é escolhida para ser rainha deve ser do lugar, mas não da mesma família do Imperador. Uma pessoa vem de uma casa, outra vem de outra, porque assim se prestigiam mais as famílias daquela área. (MEC, 2001, p. 58)

As festividades acontecem, normalmente, entre os dias 12 e 16 de agosto e no dia principal, 14 de agosto, o Imperador e todo o seu séquito devem sair em procissão em meio a comunidade. Antes da festa, é de costume que os participantes do Império vão para o rio banhar-se e prepararem-se para a celebração.

Inicia-se a expressão artístico-religiosa – Império do Divino, quando os alferes buscam o Imperador e o conduzem em um quadrado

formado por grandes bastões de bambus decorados. Nesta composição de imagem, o Imperador está sendo conduzido por alferes. Um deste com uma bandeira e o outro com uma espada. Vem também crianças representando anjos e a sua família (do imperador) rumo à capela. Eles caminham pela cidade ladeados por esse quadrado de varas de bambus enfeitadas que os destacam e separam do grande grupo de pessoas do cortejo. O Império do Divino, representado ali, mostra-se como um espaço sagrado no qual, através deste, celebra-se com fé o poder do espírito santo diante de toda a comunidade (MEC, 2001)

O Imperador veste paletó e usa acessórios, como a coroa e óculos escuros. Os anjinhos que o acompanham estão de vermelho, usando assim a cor do divino espírito santo. Logo a cidade vai se agregando ao cortejo com seus cânticos, junto ao barulho dos foguetes, acompanhando o Imperador até a igreja. Desse modo, cria-se um espetáculo de cores, sonoridades e movimento. As cantigas mostram uma melodia *tonal* – melodia com uma nota central de referência, em *cantochão* - melodia com amplitude pequena, muito presente na cultura tradicional dessa região e que apresenta uma repetição de frases e melodia. Não por acaso, característica marcante da oralidade ibérica – a chamada *ladainha*, dos colonizadores - que por sua vez, sofreu influência do canto mouro e gregoriano. Essa influência pode ser refletida nas pesquisas de Aishá Roriz (2020), ao dizer,

Nos intercâmbios musicais do Brasil do Séc...XVI, existia, além dos portugueses catequistas e indígenas, a presença de espanhóis e de portugueses não cristãos, os gentios, habitantes comuns da península ibérica que chegaram ao Brasil no movimento migratório de exploração das américas trazendo consigo hábitos culturais e musicais distintos do contexto cultural e musical da religiosidade cristã (RORIZ, 2020, p.94)

Chegam então na capela, e lá, eles cantam e rezam ladainhas e os benditos (cantos orais em latim feitos pelos mais antigos) e fazem o sorteio do festeiro do próximo ano. O cortejo, em seguida, faz o caminho de volta para a casa do Imperador acompanhado da banda, que tem sanfona, pandeiro e viola, batucando durante a caminhada. Na casa do Imperador, decorado com enfeites de papel crepom, é servido o banquete que é aberto a todos os presentes, contendo comidas e bebidas.

Ainda à noite, é realizada a reza e depois o levantamento do mastro em frente à igreja. Acontecimento marcado pelos movimentos em redemoinhos (ondulações) que o alferes faz com a bandeira, reforçando os agradecimentos ao Divino Espírito Santo. Terminado o levantamento do mastro, segue a entrega dos enfeites aos festeiros do reinado, finalizando com a passeata que é acompanhada de rezas e cantos para o Divino. Após toda essa ritualização, o imperador autoriza as músicas e danças, como a Sussa.

### **Caçada da rainha**

A partir dos referenciais da comunidade e de documentos, ver-se que a manifestação da Caçada da rainha existe em várias cidades

da Chapada dos Veadeiros/GO onde, atualmente, a festa que é considerada como a mais tradicional acontece na cidade de Colinas do Sul. Esse evento que se mostra com uma narrativa permeada por mistérios, música e dança, seu início data-se, de acordo com os moradores da região, no povoado de Lages/GO, em 1896 e quando este povoado foi extinto no ano de 1953, a cidade Colinas do Sul adotou a festa que se consolidou e permaneceu até os dias de hoje como um dos eventos culturais mais fortes da cidade. Encontramos também esta expressão da cultura negra do cerrado, nas cidades de Alto Paraíso, Cavalcante e São João da Aliança. A festa é dedicada ao Divino espírito santo e a Nossa Senhora do Rosário, portanto, é comum que percebamos a Caçada da rainha inserida nos festejos desses santos católicos.

Ao adentrar no universo dessa expressão da tradição, consegue-se compreender aspectos de como essa comunidade se relaciona com sua cultura e como ela é viva e envolvente para a comunidade local e seus convidados. Embasada na perspectiva de Marshall Sahlins (1997), ver-se que o evento está relacionado com a cultura em sua característica móvel, reforçando a capacidade humana de recriar sua história e projetar seus saberes para além do espaço que ocupa, sendo que “a cultura muda de acordo com o contexto da época, não é estática, possui natureza dinâmica”. (SAHLINS, 1997, p. 5). A forma como a festa foi construída e vêm sendo transformada, dialoga com os desejos em que estão contextualizadas as pessoas

dessa cidade, como por exemplo, a reflexão sobre uma identidade local.

A festa da Caçada da rainha está diretamente ligada aos tempos de escravidão negra no Brasil colonial e dita “abolição da escravatura” quando assinada a Lei Áurea pela princesa Isabel, ocorrida em 13 de maio de 1888. Com o crescimento da indústria cafeeira no século XIX e a entrada da mão de obra dos imigrantes europeus, a reivindicação por condições de trabalho mais justo aumentou, o que potencializou a causa abolicionista fazendo com que o movimento ganhasse popularidade na segunda metade do século. A pressão sobre o fim do tráfico de pessoas escravizadas tornou-se mais intensa, tanto pela parte de representantes da intelectualidade brasileira tais como José do Patrocínio e Rui Barbosa, quanto por países como a Inglaterra que apoiavam o movimento abolicionista. Porém, devido à forte resistência dos produtores rurais à extinção do tráfico, pois temiam prejuízos, visto que envolvia uma estrutura econômica e social de exclusão e dominação humana, o Brasil foi, vergonhosamente, foi o último país do continente americano a abolir a escravidão.

Em meio ao contexto exposto, a história da Caçada da rainha surge...

De acordo com as histórias contadas pela comunidade, se diz que, em meio à tensão da elite rural escravocrata e dos movimentos abolicionistas, Dom Pedro II constantemente viajava para o exterior como estratégia para evitar sancionar certas leis. Em uma dessas

situações, sua filha Isabel, que respondia como regente pelo governo em tais ocasiões, sancionou a Lei Áurea que tinha como objetivo a extinção da escravatura.

Aludindo a esse fato histórico, há uma versão que é contada popularmente na Chapada dos Veadeiros/GO através de uma narrativa ficcional que revela as relações conflituosas e sentimentos que ambientavam esse contexto. Segundo essa história popular, a princesa Isabel ao assinar a lei que libertava as pessoas escravizadas, durante o período em que seu pai Pedro II viajou e deixou o país sobre sua regência, ficou insegura em relação à quantidade de interesses envolvidos em sua decisão. Isabel decidiu fugir. Reunindo sua comitiva, foi a cavalo esconder-se na mata antes que seu pai voltasse. O imperador, logo ao saber do feito realizado por sua filha e que ela teria fugido, com receios de sua reação, acatou a decisão tomada pela princesa apoiando a libertação dos escravizados e em seguida preparou outra comitiva para procurar Isabel.

A notícia correu a província e ao saberem da fuga da princesa e que uma comitiva organizada pelo Imperador estava procurando-a, as pessoas escravizadas resolveram preparar uma festa de agradecimento para recepcionar a princesa. A festa é o tradicional 'Batuque da Rainha' que se refere à festa da alforria, em que os pretos libertos comemoravam a recém-alcançada "liberdade" e a volta da princesa Isabel.

A partir da história que conduz a narrativa da Caçada da rainha, para explorar os saberes sobre esse evento espetacular, Clésia

Mattos<sup>ii</sup>, radialista da cidade de Alto Paraíso, que participa ativamente das atividades ligadas aos festejos locais, por meio de entrevista a discente/pesquisadora Clarice César (UnB), nos informou sobre a pessoa formalmente responsável por trazer essa tradição para cidade. Segundo a radialista, o mobilizador da festa na cidade de Alto Paraíso foi o padre Waldson José que atualmente exerce sua função em outra região, mas que em seu trabalho na Chapada dos Veadeiros havia observado a festa que ocorria em Colinas do Sul e a potência que essa tinha de reunir os fiéis. Em 2003 acabou acrescentando a Caçada da rainha na comemoração da festa do Divino Espírito Santo, que já ocorre há muito tempo na cidade, envolvendo comemorações por todo decorrer do mês de maio, sendo que a Caçada passou a se concentrar no último final de semana.

A data da realização da Caçada da Rainha é definida conforme o calendário da festa do Divino Espírito Santo, acontecendo geralmente no mês de maio. Porém no ano da realização desse registro (em 2014), o evento teve início na manhã do sábado dia 14 de junho e término na manhã do domingo, dia 15. A produção da festa começa um ano antes quando, através de um sorteio, a rainha seguinte é escolhida. No dia da caçada, uma urna é colocada na praça para aos que desejarem ser rainha, rei, imperador e imperatriz possam se candidatar. O sorteio é realizado no dia seguinte na igreja, criando a maior expectativa em torno do nome da rainha.

Ao vivenciar o evento, pode se constatar que há uma espetacularização cênica no momento em que se dá uma encenação da fuga da rainha. No dia da festa, a família arruma a rainha escolhida que se veste a caráter. Usa uma coroa e um vestido vermelho, fazendo alusão a cor que simboliza o Divino Espírito Santo e, dentro de uma limitação de território pré-estabelecida, eles escondem a rainha em algum lugar na cidade. Os cavaleiros e cavaleiras da cidade se reúnem na porta da casa da rainha esperando o rei sair e autorizar a busca. Após o padre dar uma dica sobre a localização dessa, a largada da Caçada da rainha se dá ao som do toque de vários berrantes. A “berrantada” anuncia o início da aventura e faz todos se silenciarem por um momento.

Enquanto ocorre a busca pela rainha fugida, a festa começa a esquentar, o povo na praça se anima dançando juntos das figuras das dançadeiras (ou baianas), que dançam ‘Sussa’ ao som dos batuqueiros. Os batuqueiros tocam e embalam a dança das dançadeiras que é marcada por passos alegres e saltitantes, palmas, giros e sapateados, tendo características e origem de tradições africanas. As dançadeiras dançam com uma garrafa de licor na cabeça, fazendo alusão às figuras das mulheres negras escravizadas que para facilitar seu trabalho, transportavam em suas cabeças os objetos cotidianos. Esses licores são distribuídos para as pessoas na praça, sendo de frutas típicas da região, como jabuticaba, abacaxi e jenipapo.

Em Alto Paraíso, o padre da comunidade exerceu a função da locução, comunicando sobre o que está acontecendo na busca e as pessoas que aguardam a volta da rainha na festa. Quando a rainha é encontrada, um foguete é disparado anunciando que todos os cavaleiros devem se encontrar e saírem em cortejo para a parte central da cidade e, junto à rainha, rei, imperador e imperatriz, seguirem em comitiva de volta para a praça. A comitiva é formada por uma grande fileira, em que na frente, três cavaleiros carregam as bandeiras da cidade, do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora. A comitiva é seguida pela rainha e o rei, imperatriz e imperador, cada dupla em uma carruagem puxada por um carro de boi, descendo a rua principal da cidade, enquanto é tocado o hino do Divino convidando as pessoas da cidade para a celebração que acontecerá na praça até o anoitecer.

No dia seguinte, um cortejo do imperador e imperatriz, acompanhado pela rainha e o rei vão a igreja, onde será realizada a missa e o encerramento do divino, assim como a distribuição dos prêmios. O Imperador e a imperatriz são figuras centrais que também são escolhidas por sorteio e auxiliam na organização da festa como anfitriões. Na festividade vários prêmios são distribuídos, sendo criadas várias categorias que variam desde o cavaleiro que encontrou a rainha, o cavaleiro e cavalo mais bonito até o cavalo mais feio, incentivando que as pessoas entrem na brincadeira e ludicidade da festa. O sorteio dos envolvidos para o ano seguinte também é

realizado nesse encerramento, de forma que a festa praticamente se inicia novamente.

### A dança Sussa

Ao falar da Sussa, trago a reflexão que o corpo é revelador da alma que nos habita. Expõe as características do eu e dos outros que partilham momentos em coletividade, como no caso das ações dançantes. No contexto das comunidades *kalunga* da Chapada dos Veadeiros, as mulheres vão protagonizar e mostrar, em seus corpos, o espírito de dinamismo e vitalidade da comunidade, revelando uma parcela importante desse grupo representante das culturas tradicionais de povos negros. Como diz Longo (2018),

Todos temos a influência negra na alma, quando não na alma, no corpo, na formação cultural, social, política e econômica. A negra e a mulata inserem na sociedade o modo afro de ser: na culinária, na mímica, na dança, nas festas populares, na indumentária, no adorno, na linguagem, nos dengues e chamegos. Ela participa de modo ativo, não apenas como escrava, mas como agente histórico na formação sociocultural brasileira. (LONGO, 2018, p. 54)

Embora o autor nos coloca termos que na atualidade problematizamos e questionamos, como o fato do termo mulata e escrava, faz-se pertinente perceber a influência da mulher negra na cultura presente em nosso cotidiano por meio de elementos estéticos, comportamentos, oralidade, alimentação, dentre outros

elementos que enriquecem a nossa cultura. Portanto, aqui falamos de susseiras ao movimentarem seus corpos.

A Sussa é uma dança presente nas folias e confraternizações dos povos *kalunga*, da Chapada dos Veadeiros. A Sussa (Suça, Sussia) é uma manifestação musical-coreográfica nascida de tradições africanas como o batuque, passada de geração em geração e viva nos dias atuais. Admite-se que sua denominação tenha advindo do termo português Súcia, regressão da palavra suciedade (de caráter burlesco). Como regionalismo, o termo pode ser compreendido como reunião familiar, festa familiar.

É preciso reconhecer essa dança como uma herança preciosa dos povos *kalunga*, passada dos mais idosos para os jovens, buscando manter sua história e costumes, que definem seu comportamento e expressa a comunidade. Se caracteriza por ser uma dança de forte vertente de aprendizagens técnicas e comunicativas. A Sussa, como tantas outras manifestações artísticas da tradição popular, faz parte do sistema de comunicação e expressão desse povo e utiliza os recursos expressivos dessa agregação de pessoas que criam, no percurso da sua época, da sua religiosidade, etc.

“A Dança é uma linguagem expressiva da arte que vem subsistindo em todas as culturas e em todos os tempos e lugares” (ROBATTO, 1994). Assim, a Sussa mostra-se como um elemento de resistência cultural para a comunidade *kalunga*. As mulheres susseiras têm a responsabilidade de manter essa história corporal e ver-se a necessidade de guardar e propagar os seus detalhes técnicos, sua

forma de dança como significativo e inerente à sua execução, visando a sua compreensão por gerações futuras.

Normalmente a Sussa é dançada pelas mulheres (mais velhas e jovens) nutrindo essa forma dançante viva e contemporânea. Faz-se pertinente pontuar o desafio relatado pelos mais velhos da comunidade em manter essa tradição viva na atualidade. Ver-se que os jovens estão fortemente influenciados pelos ritmos midiáticos e uma musicalidade mecânica que os atraem, e assim, se afastam do aprendizado dessa manifestação, causando a probabilidade do não repasse dessa história corporal, dessa dança fundamental ao contexto desses povos da Chapada dos Veadeiros (SIQUEIRA, 2006). Em diálogos com membros da comunidade, percebemos que, uma hipótese para esse distanciamento e interesse de manutenção, pode ser devido uma forte proximidade das cidades com as relações comercial e de turismo, fazendo com que nas folias de hoje, haja maior presença de ritmos como o forró e o sertanejo, deixando de lado o ritmo tradicional da comunidade – a Sussa.

A Sussa cria uma fronteira entre o sagrado e o profano presente nas folias. As letras de suas músicas normalmente trazem duplo sentido e remetem a temas como chuva, gado e a vida rural em geral vivenciadas no plantio. “Algumas letras são jocosas e falam em tom lúdico sobre relações de gênero, como uma sobre a saia que se molhou, a formiga cujo a picada dói, ou um papudo cujo o papo se molhou na chuva” (SIQUEIRA, 2006, p.106)

A musicalidade presente na dança Sussadeve ser apreciada mediante um olhar que nos leva a entender cada sorriso e lágrima de pessoas escravizadas e filhos destes, que adentraram o sertão dessas terras brasileiras à procura de sossego, paz e, mais do que tudo, liberdade e autonomia. Como a maioria dos ritmos afro-brasileiros, a Sussa está ligada a ocasiões e festas religiosas mantendo características que permeiam o sagrado e o profano. Tenhamos como referência que a música é um sistema de significados e que os gêneros musicais refletem uma diversidade de pensamentos e narrativas que enfatizam uma multiplicidade na linguagem artística, A temática da escravidão também está presente nas letras das músicas e cantorias, como podemos observar num trecho de “Descobrimento do Brasil” da dupla Kalunga Boto e Jorge;

A princesa Isabel, ela santificou  
E teve a dó dos negro, a escravidão acabou...ôiá  
(...)  
Só existe escravidão pra quem num tem profissão,  
pra quem num tem o estudo. (KALUNGA BOTO E JORGE)

Normalmente, ao longo de uma mesma batida de pandeiro e viola, várias canções são entoadas. A Sussa, “é uma dança que pode ser feita em qualquer ocasião, geralmente acompanha a folia, depois de cantos ‘sagrados’ e pode compor a festa ‘profana’”(SIQUEIRA, 2006, p.94). Desse modo, anima as senhoras da comunidade em movimentos dançantes, que rodam suas saias coloridas por horas ao som dos versos de músicas como “Canoeiro” e “Jiquitaia”. Esta

última, a propósito, faz alusão a um tipo de formiga da região que é muito conhecida pelo poder de sua picada.

A formiga que dói é a jiquitaia  
Ela morde na perna  
E debaixo da saia [...]. (CANCIONEIRO POPULAR)

O ritmo presente nessa musicalidade, nos conduz ao necessário olhar sensível para identificarmos, de modo mais profundo, os significados que envolve os hábitos das comunidades *Kalunga*, qual seja, o que envolve suas proposições cênicas – o corpo em movimento. As músicas são interpretadas pelos dançantes e tocadores de maneira muito peculiar. As vozes em coro, os movimentos corporais e os sorrisos exacerbados, em conjunto, nos levam a imaginar que estamos em um gigante palco aberto, num ambiente onde o tempo ancestral permanece – o corpo é festa. O fato de os tocadores e danceiros serem, em sua maioria, composto pelos mais velhos, certamente contribui para essa sensação. Os movimentos dessas mãos velhas dos batuqueiros, como pudemos observar no pandeiro de Seu Cirilo<sup>iii</sup> em uma visita à Comunidade do Engenho II, é algo tão surpreendente que conduz, ao observador atento, a uma conexão com a alma prazerosa que naquele momento era expresso. Assim, ao analisar tecnicamente tais sons e ritmos, percebe-se, como característica evidente, uma melodia de frases curtas e repetitivas, que leva ao grupo que dança e canta uma vivência de coletividade.

A coreografia na Sussa é marcada por passos alegres, palmas, giros e sapateados, tendo origem provável nas movimentações de batuques e do Candomblé, assim como ressalta Silva Junior (2008):

[...] na sússia, as marcas do candomblé são evidentes: as mulheres dançam girando, com vestidos coloridos, ora aproximando os corpos, ora afastando. Muitas vezes bebem enquanto dançam e o ritmo é marcado pelos cantadores e pelos instrumentos. As letras, normalmente têm duplo sentido (mencionando o baixo corporal) e as mulheres gargalham, gritam e se movimentam em uma espécie de transe. (SILVA JÚNIOR, 2008, p. 4)

Pode ser dançada tanto individualmente quanto em casais, ora aproximando os corpos, ora afastando. Um bom relato que bem registra essa ação é feito por Siqueira (2006) quando esta relata que,

A 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 sua execução em momentos festivos cria-se toda uma performance pelas pessoas que a executam. As 'dançadeiras' vestem uma saia própria (exclusiva para a dança), os músicos se posicionam um ao lado do outro paralelamente, e as demais pessoas (expectadoras e dançadeiras) formam uma roda dentro da qual as dançadeiras vão 'rodar' e 'peneirar'. Há uma excitação geral, e podem ser ouvidos gritinhos de algumas pessoas: é um momento de êxtase. (SIQUEIRA, 2006, p. 95)

Às vezes, algumas mulheres (tidas como as mais experientes, as dançadeiras) giram com garrafas de cachaça equilibradas sobre a cabeça, que dizem 'rodar como engenho', como descrito a seguir.

Rodar como engenho refere-se aos vários círculos em torno de si mesmas que as dançadeiras fazem, mantendo seu eixo firme e rodando. A leveza e o equilíbrio são tamanhos que muitas delas conseguem dançar equilibrando uma garrafa (geralmente de pinga) na cabeça” (SIQUEIRA, 2006, p 96)

Outra característica é a complementaridade entre os gêneros na dança: tantos homens quanto mulheres podem dançar e cantar, além de revezar entre essas modalidades numa espécie de jogo, que junto com a letra, lança desafios para que se mantenha o ritmo mesmo com as umbigadas e giros das saias coloridas que as mulheres usam. Alguns membros da comunidade descrevem essa relação dos homens e mulheres como representativa da conquista: a mulher faz seu charme através de sua roupa e giros e o homem a rodeia, ora aproximando-se ora afastando-se.

É constante os comentários das mulheres mais antigas em apontar o fato da influência de outros ritmos como o forró, que compromete a continuidade dessa forma tradicional de dançar (SIQUEIRA, 2006). Assim, que essa discussão possa criar caminhos para refletirmos sobre essa expressão ainda ser um ato de resistência na luta para a manutenção da cultura afrodescendente em nossos dias.

### **Refletindo sobre as estéticas das manifestações cênicas na chapada**

Ao percebermos essas manifestações que estão contidas na cultura construída na Chapada dos Veadeiros, percebe-se a riqueza dos elementos históricos, sociais e estéticos que envolvem esses

fazerem, principalmente advindos das culturas afroreferenciadas. Para Maria Antonieta Antonacci (2009, p.47) “Desumanizar povos africanos, como desmoralizar suas autoridades e formas de poder, costumes e tradições foram procedimentos recorrentes na Europa, sendo construídas imagens em torno do primitivismo e isolamento de seus grupos culturais”. Posso dizer, diante destas atitudes colonizadoras, que é necessário que possamos redirecionar tais procedimentos formatados ao longo do histórico social dos povos negros em nosso país. A hegemonia de poder, inclusive dos saberes, precisa ser redirecionada no âmbito dos espaços formadores do conhecimento. Desse modo, perceber a influência das culturas que trazem as estéticas dos povos africanos para a edificação das formas de artes no Brasil, aponta para um comprometimento e reparação com estas histórias abandonadas no percurso, mas que se mantêm provedoras de saberes na atualidade. Trazer para o centro das reflexões essas expressões estéticas e sociais, demonstra uma preocupação em manter a presença desses fazeres e, com isso, promover os saberes existentes nessas manifestações expandindo para além de seus fazedores tradicionais.

Ao dialogar com as expressões artísticas da cultura presente na Chapada dos Veadeiros, provocando a disseminação desse conhecimento, foi possível ao grupo envolvido nas atividades de pesquisa e extensão, sistematizar discussões e reflexões em moldes acadêmicos, como adentrar em pesquisas, publicação de artigos e cartilhas. Ao longo das atividades desenvolvidas, o Núcleo de

estudos Cena Sankofa, inspirado nas manifestações tradicionais desta região, produziu a cartilha 'Teatro e expressões artísticas na chapada do Veadeiros'(SALES/2012) e os artigos: 'Kalungas em cena - Um percurso do corpo entre a tradição e a contemporaneidade' (Revista Participação – 2014), 'A caçada da rainha de alto paraíso - GO' (Iniciação científica – 2014 por Clarice César), 'A influência das danças africanas na expressão corporal das folias kalungas' (Iniciação Científica – 2013 por Amanda Mendes Abrahão), 'Cena Sankofa no Cerrado- mapeando as tradições artísticas cênicas'(Iniciação científica – 2021 por Briza Mantzos).

No ano de 2022 e 2023, o trabalho tem continuidade com o mapeamento das manifestações artísticas e performances culturais, além de promover o diálogo de produções cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília com a comunidade local. Promove-se vivências de oficinas com jovens e adolescentes em que se provoca as conexões entre as práticas acadêmicas dos discentes do curso de graduação com as práticas culturais desses jovens presentes nas comunidades da Chapada dos Veadeiros. Com isso, deseja-se que as formas de culturas tradicionais sejam elementos de abordagens pedagógicas na busca do conhecimento estético-artístico dos jovens da comunidade e os jovens ditos "acadêmicos" do curso de graduação em artes cênicas.

Adentrar no universo das expressividades das culturas tradicionais da Chapada dos Veadeiros, permite que vejamos o quão rico estas são em técnicas e poéticas. Tais possibilidades de *poíesis*

indicam caminhos a serem agregados na formação do artista cênico (e outros), bem como pelo transeunte que perpassa pela região como turista ou mero curioso, e, por conseguinte, os partícipes autóctones viventes dessas experiências culturais.

Evidencia-se que vivenciar, apreciar e saber as tradições culturais de determinada sociedade é aproximar-se da simbolização, poesia, ritualização que tal povo construiu ao longo de sua história. Desse modo, é reflexo de uma gama de saberes organizados para que seja um significante representativo desse povo. Essa vivência pela comunidade é construto do si e do coletivo, assim, é sabedoria produzida e que necessita ser compartilhada, conhecida tal qual os saberes hegemônicos propagados pelo poder de uma Europa colonizadora por séculos em nosso país e em toda a América.

Neto e Abib (2020, p.52) diz: "Neste sentido, para que consigamos contribuir na reversão dessa perversa realidade, a educação, as escolas e as práticas docentes precisam introduzir em bases mais significativas, as heranças culturais ancestrais dos povos originários e afro-quilombolas". Assim, reforço tais dizeres enfatizando a importância de um diálogo permanente entre as heranças das culturas tradicionais com os jovens em formação na área das Artes. Desse modo, estar-se-á construindo e formando sujeitos, artistas, professores de artes com uma capacidade crítica sobre tal assunto e com perspectivas estéticas para suas criações mais amplas e diversas, valorizando uma pluralidade cultural existente em nosso país. Consequentemente, expondo uma diversidade estética e

artística que herdamos ao longo de nosso processo de formação histórica.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Geralda. **Territórios de Quilombolas: pelos vãos e serras dos Kalungas de Goiás – patrimônio e biodiversidade de sujeitos do Cerrado**. Revista Ateliê Geográfico –Edição especial nº 9. Goiânia, 2010.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **ÁFRICA/BRASIL: corpos, tempos e histórias silenciadas**. Revista Florianópolis, v. 1, n. 1, jan/jun, 2009, p. 46 – 67.

LONGO, Clerismar Aparecido. O cotidiano da mulher negra em casa grande & senzala. In: RASSI, Sarah Taleb. (Org) **Negros na sociedade e na cultura brasileiras III**. Goiânia: Editora da UCG, 2008, p. 47-63.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Uma história do povo kalunga**. Secretaria de Educação Fundamental - MEC; SEF, 2001.

NETO Francisco Antônio Nunes; ABID, Pedro Rodolpho Jungers. **Ancestralidades e Memórias: Pluriepistemologias e Interculturalidade na Educação Básica**. Rev. FSA, Teresina, v. 17, n. 10, art. 3, out. 2020. p. 43-58.

OLIVEIRA, Érico José. Do que o (de)colonial camufla nas artes cênicas. In: OLIVEIRA, Érico José (Org.) **Artes Cênicas e Decolonialidade - Conceitos, Fundamentos, Pedagogias e Práticas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2022. p. 05-14.

ROBATTO, Lia, **Dança em processo – a linguagem do indizível**. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1994.

RORIZ, Aishá Limeira. **Meu Cantar de Amor: A doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina**. Dissertação (Mestrado) UFBA- Salvador, 2020.

ROSENDAHL, Zeny. **Espaço e religião: uma abordagem geográfica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, 1996.

SAHLINS, Marshall. **O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (Parte I)**. Revista Mana – estudos de antropologia social. Museu Nacional, Rio de Janeiro, vol.3,1997. p. 41-73.

SILVA JUNIOR, A. R. **Festejo quilombola: o kalunga, o divino, o verso**. In: Anais do IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador/BA, 2008a. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14640.pdf>

SIQUEIRA, Thaís Teixeira de. **Do tempo da Sussa ao tempo do Forró – música, festas e memória entre os Kalungas de Teresina de Goiás**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Brasília - Brasília, 2006.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Tenha-se como hegemônico, derivado do grego 'egemonia', a ideia de poder, de supremacia, neste caso, de saber cultural, social, filosófico que perpassa nos espaços acadêmicos com forte influência de pensadores europeus e estadunidense.

<sup>ii</sup> Entrevista concedida no dia 09/11/2013, no centro da UnB Cerrado em Alto Paraíso GO.

<sup>iii</sup> Seu Cirilo é um líder comunitário da comunidade Kalunga de Engenho II na cidade de Cavalcante/GO.

---

\* **Jonas Sales** é Artista da cena, Diretor, Coreógrafo e Professor Efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB) e PPgCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (2019-2020). Doutor em Arte/UnB com estágio doutoral na FMH da Universidade de Lisboa. Possui Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2004) e Especialização em Dança (UFRN-2001). Coordenador do projeto de Pesquisa e Extensão Cena Sankofa (Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea). Membro do Centro de Estudos do Cerrado (UnB Cerrado). Pesquisador colaborador do Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (Portugal). Tem experiência na área de Teatro, Dança, Arte-Educação e Tradições culturais. Desenvolve pesquisas no campo das Corporeidades e Negritude, Expressões tradicionais da cultura e pedagogias da cena.