



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**MARCUS FACCHIN BONILLA**

**MINHA VIOLA É DE BURITI:** uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada  
sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)

**BELÉM  
2019**

MARCUS FACCHIN BONILLA

**MINHA VIOLA É DE BURITI:** uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada  
sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)

Tese apresentada à Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-  
Graduação em Artes, como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Maria Moraes Chada  
Coorientadora: Profa. Dra. Francisca Helena Marques

BELÉM  
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

B715m Bonilla, Marcus Facchin  
Minha viola é de buriti : uma etnomusicologia aplicada-  
participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo  
Mumbuca, no Jalapão (TO) / Marcus Facchin Bonilla. — 2019.  
202 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Sonia Maria Moraes Chada  
Coorientação: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Francisca Helena Marques  
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes,  
Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém,  
2019.

1. Inventário participativo. 2. Intelorgânica musical. 3. Tese-  
inventário. 4. Etnomusicologia aplicada. 5. Viola de Buriti. I.  
Título.

CDD 780

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

No vigésimo quinto (25º) dia do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às nove (09) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no Auditório do PPGARTES, para examinar a Tese de Doutorado de Marcus Facchin Bonilla intitulada: **Minha Viola é de Buriti**, sob a presidência da orientadora Professora Doutora Sonia Maria Moraes Chada, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: Sonia Chada (Presidente), Liliam Barros Cohen (Examinador Interno), Miguel de Santa Brígida (Examinador Interno), Francisca Helena Marques (Coorientadora), Gustavo Frosi Benetti (Examinador externo), Leon de Paula (Examinador externo), Dando início aos trabalhos, a Professora Doutora Sonia Chada passou a palavra ao Doutorando Marcus Facchin Bonilla, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos. Após a apresentação, o doutorando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa  **Aprovado, com o conceito Excelente** ( ) **Aprovado com Restrições, com o conceito \_\_\_\_\_** ( ) **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo doutorando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Chada agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 25 de Junho de 2019.

Prof.ª Dr.ª SONIA MARIA MORAES CHADA

Sonia Moraes Chada

Prof.ª Dr.ª LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Liliam Barros Cohen

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JUNIOR

Miguel de Santa Brígida Junior

Prof.ª Dr.ª FRANCISCA HELENA MARQUES

p/ Sonia Moraes Chada

Prof. Dr. GUSTAVO FROSI BENETTI

p/ Sonia Moraes Chada

Prof. Dr. LEON DE PAULA

p/ Sonia Moraes Chada

MARCUS FACCHIN BONILLA

Marcus Facchin Bonilla

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente à minha família, que me deu a base e a estrutura emocional para que minha caminhada chegasse até aqui. À minha mãe, Aniluz, ao meu pai, Ialo, e aos meus irmãos, Marcelo e Alexandre. Também aos meus sobrinhos, Thiago e Tamara.

Um agradecimento especial a todas as pessoas do quilombo Mumbuca pela acolhida e oportunidade de crescimento neste trabalho. Difícil citar todos aqui, mas os deixo representados na pessoa da “chefa” Sirlene Matos, que aceitou o desafio, assim como da Ana Mumbuca, que, juntamente com a Sirlene, se empenhou para que esse projeto pudesse ser viabilizado. Aos mestres e mestras Maurício Ribeiro, Arnon Tavares, Ditora, Santinha e Martina. Às demais integrantes do grupo de pesquisadoras, Givoene Matos, Keila Barbosa, Núbia Matos e Railane Ribeiro, bem como seus pais e parentes que nos apoiaram. Aos integrantes do Grupo de Teatro Encenando a Tradição, à Associação dos Artesãos e Extrativistas do Quilombo da Mumbuca. À maravilhosa acolhida de Dona Almerinda em sua casa e às ricas conversas com a Claudiana. Também a Silas, Eusivan, Safira, Paulo Júnior, Daudivina, Daniela, Rair e Bia.

Aos demais mestres e colaboradores que deram corpo a este trabalho: Horlei, Adelino, Gumercino, Valmir, Josias, Abelo, Vanja, Izaí, Xirota, Nonato Ferreira, Lucino, Pedim, Zezinho, Elizeu Lira, Flora, Vitorino, Pretinho, Diego Brito, Wanderley, Nilo Rodrigues, Silva, Andressa, Salviana, Anastácio Nunes, Vanoel, Belarmino, Ademilson, Everton dos Andes, Adenilson, Ailton, Geroniza, Zé Nilo, Francisco, Boaventura, Milton e Justino.

A todos os docentes e técnicos do PPGArtes, especialmente aos meus professores(as) Miguel Santa Brígida, Liliam Barros, Giselle Guilhon, Fernando Lacerda, Wladilene Lima (Wlad), incluindo um agradecimento muito especial à minha orientadora, Sonia Chada, que generosamente compartilhou sua sabedoria e me deu tranquilidade para as inquietações dessa jornada. À minha coorientadora, Francisca Marques, que, mesmo a distância, acreditou no trabalho e com generosa lucidez me mostrou o caminho das pedras.

Aos colegas de colegiado do curso de Educação do Campo da UFT por “segurarem as pontas” enquanto me qualificava, mas também pelas trocas e as lutas: Leon de Paula, Ubiratan de Oliveira, Rejane Medeiros, Cícero da Silva, José Jarbas Ruas, Maciel Cover, Anderson Brasil, Luana Pereira, Gustavo de Araújo, Sidinei Esteves, Rosa Adelina, Daniel Lima, Mara da Silva, Juliane de Sousa, Cássia Miranda, e também ao Saulo Eglain e ao

Hemerson Ferreira. Estendo esse agradecimento aos demais colegas e técnicos do campus de Tocantinópolis. Também ao técnico Aloísio Bruno do PPGL de Araguaína pela disponibilidade durante o processo seletivo.

Aos colegas de doutorado que nas discussões trouxeram riquíssimas contribuições a este trabalho, possibilitando-nos crescer juntos: Ana Moraes, Dayse Puget, Ednésio Canto, Ercy de Sousa, Flávio Fonseca, Graziela Baena, Jaddson Silva, Jéssika Rodrigues, Luciana Porto, Neder Charone, Antônio Pádua, Ricardo Ono, Rosângela Colares e Rafaelle Rabello.

Aos colegas do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA-LabEtno pelo companheirismo nas atividades acadêmicas e nos eventos do laboratório, assim como nas trocas de informações para a construção de conhecimentos, sobretudo a ajuda e amizade de Laura Paraense, Tainá Façanha, Jorgete Lago, Saulo Caraveo, Jucélia Estumano, Zé Maria e Paulo Murilo. E, em se tratando de acolhimento, agradeço também ao Afonso e à Néa pela acolhida na minha chegada em Belém. Pela revisão criteriosa desse trabalho, agradeço à Luciana Lee pelo profissionalismo e competência.

A equipe do IPHAN-TO, principalmente às técnicas Cejane Pacini, Ariana Braga e ao superintendente Marcos Zimmerman, assim como à colega e pesquisadora Suiá Omim.

Aos membros da banca examinadora que doaram parte dos seus tempos para a apreciação desse trabalho. Além dos membros já citados anteriormente, agradeço ao Gustavo Benetti.

Agradeço também a importante colaboração, no ano de 2017, do suporte da Capes. O presente trabalho foi parcialmente realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. "This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001".

Por fim, mas não menos importante, à minha companheira, Mariane Lucena, que aguentou minha imersão neste trabalho e trouxe leveza, ideias e alegria em todas as etapas dessa caminhada.

A todos meu MUITO OBRIGADO!

## RESUMO

Esta tese é resultado de uma pesquisa em Etnomusicologia Aplicada, uma pesquisa participante nos termos de Brandão (1999). O trabalho buscou, dentro de interesses comuns entre pesquisador-pesquisados, investigar a musicalidade e a Viola de Buriti produzida no quilombo do Mumbuca, localizado na região do Jalapão, no Estado do Tocantins. Entre as ações desenvolvidas, trabalhou-se para a viabilização do registro da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Para tanto, foi produzido um inventário participativo com metodologia do IPHAN (2016) e um documentário audiovisual. Também como demanda do quilombo, foi criado um Caderno de Partituras com a transcrição das canções do quilombo e a produção de textos acadêmicos de escrita coletiva, envolvendo um grupo de pesquisadoras desse quilombo. A participação em editais de fomento à cultura que beneficiaram os sujeitos envolvidos foi outra ação que fez parte deste trabalho. A pesquisa foi inter e transdisciplinar, envolvendo a grande área das Artes, incluindo a Etnomusicologia e a Educação do Campo, área que fundamentou a metodologia adotada baseada nos princípios freirianos. A fundamentação teórica principal da tese foi a poética do próprio quilombo, considerando a indissociabilidade entre o intelecto e a sensibilidade (MAFFESOLI, 1998) - as músicas serviram de guia para a escrita do trabalho. Também nesse sentido, optou-se pela autoetnografia, baseando-se em Fortin (2009) e Aschieri (2018) como ferramenta de campo e na reflexão sobre os dados coletados. Além dos resultados para a comunidade, foi possível compreender que a musicalidade do quilombo possui aspectos que refletem uma resistência ao pensamento musical hegemônico, como do uso de estruturas modais, corporais e também no modo de pensar, como no tipo de raciocínio que classifiquei como intelorgânica musical, uma espécie de pensamento orgânico que imbrica necessidades estéticas com recursos naturais.

**Palavras-chave:** Inventário Participativo, Intelorgânica Musical, Tese-inventário, Etnomusicologia Aplicada, Viola de Buriti.

## RESUMEN

Esta tesis es el resultado de una investigación en Etnomusicología Aplicada, una investigación participante en los términos de Brandão (1999). El trabajo buscó, dentro de intereses comunes investigador-investigados, investigar la musicalidad y la Viola de Buriti producida en el quilombo del Mumbuca, ubicado en la región del Jalapão en el Estado de Tocantins. Entre las acciones desarrolladas, se trabajó para la viabilización del registro de la Viola de Buriti como Patrimonio Inmaterial junto al Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional - IPHAN. Para ello, se produjo un inventario participativo con metodología del IPHAN (2016) y una película audiovisual. También como demanda del quilombo, se creó un cuaderno de partituras con la transcripción de las canciones de la comunidad y la producción de textos académicos de escritura colectiva, involucrando a un grupo de investigadores del quilombo. La participación en ediciones de fomento a la cultura que beneficiaron al pueblo fue otra acción que formó parte de ese trabajo. La investigación fue inter y transdisciplinaria, involucrando la gran área de las Artes, incluyendo la Etnomusicología y la Educación del Campo, área que fundamentó la metodología adoptada basada en los principios freirianos. La fundamentación teórica principal de la tesis fue la poética del propio quilombo, considerando la indisociabilidad entre el intelecto y la sensibilidad (MAFFESOLI, 1998) - las canciones sirvieron de guía para la escritura del trabajo. También en ese sentido, se optó por la autoetnografía, basada en Fortin (2009) y Aschieri (2018) como herramienta de campo y en la reflexión sobre los datos recolectados. Además de los resultados para la comunidad, fue posible comprender que la musicalidad del quilombo posee aspectos que reflejan una resistencia al pensamiento musical hegemónico, como del uso de estructuras modales, corporales y también en el modo de pensar, como en el tipo de raciocinio que clasifiqué como intelorgánica musical, una especie de pensamiento orgánico que une necesidades estéticas con recursos naturales.

**Palabras clave:** Inventario Participativo, Intelorgánica Musical, Tesis-inventario, Etnomusicología Aplicada, Viola de Buriti.



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADCT	Ato das Disposições Constitucionais Transitórias
AREJA	Associação dos Artesãos em Capim Dourado da Região do Jalapão do Estado de Tocantins
CASM	<i>Centre for Aboriginal Studies in Music</i>
CD	<i>Compact Disc</i>
CEB	Câmara de Educação Básica
CEFFA	Centros Familiares de Formação por Alternância
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNE	Conselho Nacional de Educação
CTI	Centro de Trabalho Indigenista
EMBRAPA	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
EVVB	Estudos de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas regiões de Porto Nacional, Dianópolis e Natividade, no Estado do Tocantins
GAP	Grupo de Articulação Parlamentar Pró-Música
GEMPA	Grupo de Estudos sobre Música no Pará
GPMIA	Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia
GQMP	Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICMBio	Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
ICTM	<i>International Council for Traditional Music</i>
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
INPI	Instituto Nacional de Propriedade Intelectual
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LABETNO	Laboratório de Etnomusicologia da UFPA
LDB	Lei de Diretrizes e Bases
LEAA/Recôncavo	Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual
MEC	Ministério da Educação
MQM	Memorial do Quilombo Mumbuca
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
NATURATINS	Instituto Natureza do Tocantins
ONG	Organização Não Governamental

PEJ	Parque Estadual do Jalapão
PL	Projeto de Lei
PNE	Plano Nacional de Educação
PRONERA	Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECADI	Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão
SESC	Serviço Social do Comércio
SESU	Secretaria de Educação Superior
SETEC	Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica
SIMA	Simpósio Internacional de Música na Amazônia
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UC	Unidade de Conservação
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFT	Universidade Federal do Tocantins
UnB	Universidade Federal de Brasília
UNESCO	<i>United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
UNICEF	<i>United Nations Children's Fund</i>
UNIPLAC	Universidade do Planalto Catarinense
UP	Unidades de Preservação

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vista do alto da Serra do Espírito Santo no Jalapão (TO).....	52
Figura 2 - Transcrição da canção <i>Campo do Turista</i> , de Arnon Tavares, Maurício Ribeiro, Josivan Ribeiro da Silva e Ana Mumbuca, que apresenta o quilombo Mumbuca cantando....	54
Figura 3 - Representação rítmica básica de uma guarânia usada no acompanhamento da canção <i>Campo do Turista</i> .....	57
Figura 4 - <i>Tradição do Jalapão</i> – Música de Arnon Tavares, Maurício Ribeiro e Sirlene Matos que apresenta elementos do cotidiano dos mumbuquenses.....	60
Figura 5 - Variação da “Toada Sertaneja” classificada por Renato de Sá (2002), que equivale ao acompanhamento de algumas canções no Mumbuca.....	62
Figura 6 - Um pé de capim dourado ( <i>Syngonanthus nitens</i> ) no campo, ilustrado abaixo por uma peça de artesanato feita de capim dourado no quilombo Mumbuca.....	63
Figura 7 - A canção <i>Mas eu vou colher capim</i> , de Horlean Tavares, Nilvan Tavares e Arnon Tavares.....	64
Figura 8 - Canção de Arnon Tavares <i>Depois do Capim Dourado</i> com as relações de antes e depois do artesanato.....	65
Figura 9 - <i>Meu querido capim</i> , música de Arnon Tavares, que reforça a importância da atividade do artesanato com o capim dourado.....	67
Figura 10 - Transcrição em duas vozes e harmonia da canção <i>Eu moro no Jalapão</i> , de Arnon Tavares, que aponta identificação ao Jalapão.....	73
Figura 11 - Transcrição da canção <i>Ide Missionário</i> , de Paulo Sérgio Barros Rodrigues, com tema religioso.....	78
Figura 12 - Detalhe dos pilares de sustentação e o acesso improvisado com tábuas na base da ponte incendiada que dá acesso ao quilombo Mumbuca.....	87
Figura 13 - Transcrição da canção <i>Violinha de Vereda</i> , autoria em parceria entre o quilombo Mumbuca e Josino Medina, canção bastante conhecida da comunidade.....	89
Figura 14 - Nomenclatura da Viola de Buriti.....	92
Figura 15 - Imagem da Rabeca krahô recolhida por Harald Schultz em 1949.....	94
Figura 16 - Dados existentes sobre a viola e a rabeca de buriti localizadas no Museu Estadual Professor Zoroastro Artiga na cidade de Goiânia.....	95
Figura 17 - Casal de araras azuis voando nas veredas do Jalapão próximas a um pé de buriti.....	97
Figura 18 - <i>Minha viola é de Buriti</i> , canção de Maurício Ribeiro.....	99
Figura 19 – Mestre Maurício Ribeiro com sua viola dentro do buritizal na vereda.....	100
Figura 20- Transcrição das afinações relativas indicadas pelo mestre Maurício Ribeiro para a partitura na tonalidade de Dó.....	108
Figura 21 - Afinação relativa Transportado usada pelo mestre Arnon Tavares.....	108
Figura 22 - Mestre Josias Tavares com sua Viola de Buriti mista com uma caixa de um antigo violão Giannini, durante as entrevistas para o Inventário Participativo.....	109
Figura 23 - Mapa de afinações usadas na viola de machete e de três-quartos no Recôncavo Baiano e suas respectivas nomenclaturas.....	110
Figura 24 - Mestre Arnon Tavares fazendo uma Viola de Buriti para o GQMP.....	111
Figura 25 - Transcrição da cantiga <i>Abre a roda, gente</i> com o 4º aumentado em destaque....	123

Figura 26 – Transcrição da cantiga <i>Canoeiro</i> com o 4º grau destacado, primeiro aumentado e depois justo.....	123
Figura 27 - Transcrição do verso da canção <i>Abre a Roda, gente</i> com a indicação das notas de passagem.....	125
Figura 28 - Braço da Viola de Buriti com a região aproximada das notas presas Lá, Ré e Fá sustenido, que fazem parte da canção <i>Abre a roda, gente</i> na tonalidade de Dó.....	126
Figura 29 - Seo Pedim (Pedro Ribeiro Siqueira), de Rio Sono (TO), tocando a rabeça em afinação de machete natural. ....	127
Figura 30 – Transcrição de trecho da canção <i>Com Cristo no Barco</i> com as notas de passagem (presas) destacadas. ....	129
Figura 31 - Transcrição da canção <i>Piãozinho</i> do quilombo Mumbuca realizada para o Caderno de Partituras. Melodia em escala pentatônica.....	131
Figura 32 - Transcrição da canção <i>Jaú</i> do quilombo Mumbuca realizada para o Caderno de Partituras. Melodia em escala pentatônica .....	132
Figura 33 – Melodia da primeira estrofe da cantiga <i>Margarida</i> em modo mixolídio, com predomínio de repouso melódico nos graus 3º e 7º .....	133
Figura 34 - Cantiga da Roda Chata <i>Roda de Noivo</i> em modo mixolídio com repouso no grau 3º .....	134
Figura 35 - Canção da Roda Chata <i>Amigo Barruão</i> com cadência VI - I nos compassos 5 e 12. ....	136
Figura 36 – Canção da Roda Chata <i>Roda de Lira</i> em modo frígio. ....	138
Figura 37 - Canção <i>Pau Pereira</i> praticada no quilombo Mumbuca com a estrofe em que a letra se assemelha com uma canção da Suça de Natividade (TO).....	142
Figura 38 - Os violeiros mumbuquenses Maurício Ribeiro (esquerda), Horlei Tavares (centro) e Arnon Tavares (direita) tocando e cantando juntos na apresentação da <i>X Festa da Colheita do Capim Dourado</i> em 2018 .....	146
Figura 39 – A pesquisadora Keila Barbosa da Silva atravessando o rio com a Viola de Buriti na mão para a realização do trabalho de campo .....	152
Figura 40 – Mestre Arnon na Viola de Buriti com o mestre Josias em seu violão de buriti tocando juntos.....	154
Figura 41 - Música da Roda Chata <i>Calango Verde</i> .....	157
Figura 42 - Rota da Viola de Buriti criada pelo GQMP .....	164
Figura 43 – Mestre Abelino Pereira Lobato (Abelo) e Dona Conceição Lobato com o GQMP na comunidade de Rio Novo, município de Mateiros/TO. Da esquerda para direita: Marcus Bonilla, Ana Mumbuca, Paulo Júnior, Núbia Matos, Givoene Matos, Keila Barbosa, Railane Ribeiro e Sirlene Matos .....	165
Figura 44 - Registro do amanhecer no quilombo Mumbuca durante trabalho de campo .....	166
Figura 45 – Detalhe da mestra Dotorá sendo fotografada por diferentes fotógrafos enquanto demonstrava o modo de colher o capim dourado nas veredas .....	167
Figura 46 – A pesquisadora Keila Barbosa auxiliando na captação do áudio em trabalho de campo com o mestre Arnon na região das veredas. ....	168
Figura 47 – Vista do espaço cedido pela Associação do quilombo para o Memorial do Quilombo Mumbuca.....	172
Figura 48 - Memorial do Quilombo Mumbuca no dia da inauguração em 15 set. 2018.....	172

Figura 49 - O Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa no MQM. Da esquerda para direita:  
Railane Ribeiro, Keila Barbosa, Sirlene Matos, Marcus Bonilla, Givoene Matos, Ana  
Mumbuca e Núbia Matos ..... 173

## SUMÁRIO

A VOCÊ QUE NÃO CONHECE.....	13
VER O TODO E COMPREENDER OS LADOS.....	27
Direito não é esmola .....	29
Um lado reflete o outro .....	40
No andar do caminhante .....	47
VIEMOS DE MUITO LONGE, SOMOS LÁ DO JALAPÃO .....	52
O capim dourado.....	63
O jalapoeiro.....	69
A religiosidade .....	76
UMA DESCRIÇÃO POÉTICA .....	83
O trabalho de campo .....	85
A Viola de Buriti.....	88
Eu sou do tempo mesmo do tempero.....	105
A feitura da viola .....	111
Quem é o autor?.....	115
Abre a roda, gente .....	119
Os violeiros do Mumbuca.....	143
A inspiração como processo educativo .....	147
Nunca deixamos de brincar: uma intelorgânica musical .....	149
CALANGO VERDE .....	157
A produção acadêmica.....	158
O Inventário Participativo.....	163
O dinheiro está na conta. E agora?.....	170
A linguagem dos brancos.....	173
AQUI ENCERRAMOS ESSA HUMILDE CANÇÃO.....	177
REFERÊNCIAS .....	183
APÊNDICE A – Carta de Solicitação ao IPHAN .....	199
ANEXO A – Termo de autorização de uso de imagem do quilombo Mumbuca.....	200
ANEXO B - Portaria de homologação do resultado final do Prêmio Culturas Populares, Edição Leandro Gomes de Barros, 2017. ....	201
ANEXO C – Termo do quilombo de concordância do conteúdo da tese.....	202

## A VOCÊ QUE NÃO CONHECE

No dia 1º de dezembro de 2010 eu acompanhava a transmissão de uma das apresentações dos selecionados do projeto *Voa Viola*, realizado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Dentre os artistas de rara inventividade que se apresentavam nesse dia, a dupla *Tradição do Jalapão*, formada por Maurício Ribeiro e Arnon Tavares trajados com chapéus de capim dourado, causou um forte impacto. Na ocasião, esses músicos empunhavam suas Violas de Buriti, instrumentos fabricados pelos próprios violeiros, e interpretavam a canção chamada *Violinha de Vereda*, que descrevia as relações deles com o instrumento que tinham em mãos. A violinha trazia uma sonoridade única e a letra da canção fazia a descrição das paisagens, símbolos, imagens e costumes de uma comunidade que se chamava Mumbuca e se localizava na região do Jalapão<sup>1</sup>.

A roda da fortuna gira, a vida muda, os rumos tomam direções inesperadas. Porém, a vida de artista, de músico e, mais especificamente de violeiro, movida por uma paixão profunda, permanece e mantém-se atenta a todos os aspectos que circundam o universo da música produzida por homens e mulheres que tocam suas violas.

No ano de 2014, encontrava-me na condição de professor do curso de Licenciatura em Educação do Campo com habilitação em Artes e Música, na Universidade Federal do Tocantins – UFT. Esse curso é voltado para atender e formar educadores de comunidades rurais do campo, ribeirinhos, indígenas e quilombolas.

Um dia, logo no início do meu trabalho nessa Universidade, na primeira turma que ingressa, recebo de presente de uma aluna chamada Railane Ribeiro da Silva uma Viola de Buriti confeccionada pelo violeiro Arnon Tavares como uma lembrança da sua comunidade, o quilombo Mumbuca.

Foi um presente simbólico e de forte impacto, não só pela remissão a uma experiência sensorial vivenciada por mim em 2010, mas também pelo entendimento de retomada de uma caminhada de trabalho possível a seguir, como uma jornada acadêmica que (re)começava a se construir.

Nem sempre a carreira que escolhemos é decorrente de um planejamento organizado, previsível e de ações direcionadas para os objetivos profissionais. No meu caso, a minha caminhada foi guiada por uma complexa combinação de desejos pessoais, barreiras, mas

---

<sup>1</sup> Essa apresentação pode ser conferida no canal do Youtube em Voaviola (2010).

também de oportunidades, decorrentes de políticas públicas, além de uma boa dose de sorte ou de azar das escolhas feitas.

Minha caminhada acadêmica começou aos tropeços no ano de 1987, em um curso de Geologia, uma área que quase nada dialoga com tudo o que eu vim a produzir nesses 30 anos e que se seguiram até a realização dessa tese. A essa época, mesmo em um curso de Geologia, a única coisa que me despertava interesse eram assuntos relacionados à música, em um tempo em que o Estado do Tocantins ainda era Goiás, e tampouco existia qualquer discussão que eu pudesse ter acesso sobre o que se conhece hoje por um dos pilares desse trabalho, a Educação do Campo, área na qual declaro também meu pertencimento.

Se hoje atuo como um professor de um curso de Licenciatura em Educação do Campo, no Estado do Tocantins, isso jamais poderia ter sido previsto no término da minha vida escolar do Ensino Médio. Por outro lado, depois de formado em um curso de Bacharelado em Música de uma universidade pública, numa época em que recém experimentávamos uma retomada democrática com governos neoliberais, sequer cogitava a possibilidade de seguir carreira acadêmica, como Mestrado e Doutorado, dada a dificuldade de ingresso a tais programas, o sucateamento e a decadência que as universidades públicas atravessavam naquela época e o conseqüente desestímulo de seguir carreira acadêmica naquele contexto histórico.

Durante minha graduação fui formado para ser um músico concertista como violonista solo, treinado e munido de um repertório de música europeia que, apesar de me agradar, nada dialogava com o repertório que eu convivia no meu dia a dia e que também me interessava musicalmente. Como qualquer brasileiro mediano, fui me adequando às realidades profissionais para sobreviver produzindo música, seja com esporádicas atuações como concertista, como professor em escolas de música, com aulas particulares, na produção de recitais, de shows, etc. Trabalhei também como músico de rua fora do País, técnico de som, produtor musical, e toda uma gama de atividades que circunda a vida profissional de um músico na contemporaneidade, inclusive as constantes atualizações e pesquisas das diferentes sonoridades mundanas e a materialização do meu trabalho artístico em formato de CDs comercializáveis.

A volta para a academia, depois de cerca de 15 anos afastado, foi uma decisão amadurecida, motivada, em boa parte, pelas políticas públicas implantadas por governos comprometidos com a educação e a valorização da carreira universitária, possibilitando a abertura de novas universidades, novos cursos, concursos públicos, entre outras melhorias que aconteceram ao longo da primeira década do terceiro milênio aqui no Brasil. Aliado a isso,



tive tempo e experiência suficientes para entender que esse caminho profissional era o que eu deveria seguir desse momento para frente, tendo contribuído para isso duas experiências importantes que tive como professor substituto na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e depois na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Uma decisão não tão simples, a começar por pedir demissão do meu cargo de Técnico de Cultura da instituição Serviço Social do Comércio (SESC), que exercia na época (ano de 2011), antes mesmo de ser aprovado em um curso de Mestrado, que era meu objetivo inicial para a retomada da caminhada acadêmica.

Com relação a meu modo de pensar o mundo e a música, o Mestrado foi um divisor de águas, um processo de desconstrução acelerado, em que as poucas certezas que eu tinha sobre música foram se desmanchando. Muitos dos meus discursos se dissolveram no vento, em especial pelo contato com o pensamento dos chamados etnomusicólogos, antropólogos e cientistas sociais. Como que em um paradoxo, foi justamente a partir dessas rupturas do meu modo de pensar que uma carreira acadêmica começa a se formar e a se consolidar rapidamente. Ainda na semana da minha defesa de dissertação de Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia em 2013, fui convidado para atuar como professor no curso de Licenciatura em Música da Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC), em Santa Catarina, e, alguns meses após minha formatura, já era professor concursado no curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins. Foram constantes os processos de desconstrução seguidos de mais desconstruções, conforme irei abordar com mais profundidade no capítulo metodológico dessa tese - *Ver o todo e compreender os lados*.

Trouxe essa breve biografia, parte da minha história de vida, desdobramentos e paisagens das minhas caminhadas de vida, o que alguns autores, como Maffesoli (2014), entre outros, chamam de trajetividade<sup>2</sup>, para justificar meu lugar nessa pesquisa, com todas as subjetividades dos meus trajetos não lineares já percorridos e também para dar as pistas de que direções eu posso seguir, ou não, levando em consideração o pesquisador-artista-músico, aliado ao pesquisador-professor-acadêmico e, cada vez mais, o educador do campo. Nesse

---

<sup>2</sup> Esse termo tem sido usado por alguns autores para quebrar a lógica binária que separa o objetivo do subjetivo. Michel Maffesoli baseou-se no termo de A. Berque “trajetiva” (subjetiva e objetiva). “Com efeito, está na hora de observar que a lógica binária da separação que prevaleceu em todos os domínios não pode ser mais aplicada de maneira estrita. A alma e o corpo, o espírito e a matéria, o imaginário e a economia, a ideologia e a produção – a lista poderia ser muito longa – não se opõe de maneira radical. Na verdade, essas entidades, e as minúsculas situações concretas que elas representam, se conjugam para produzir uma vida cotidiana que, cada vez mais, escapa à taxinomia simplificadora à qual havíamos sido habituados por um certo positivismo reducionista” (MAFFESOLI, 2014, p. 25)

sentido, resgato o termo que já me definiu artisticamente em um trabalho de 2008, “o caminhante”. O conceito estético do caminhante foi cunhado por ocasião da gravação do álbum autoral de músicas instrumentais, o CD virtual intitulado *O Caminhante do Céu Vermelho* (BONILLA, 2007), em que procurei representar sonoramente diferentes aspectos da minha vida de migrante, as caminhadas já percorridas, tanto nos territórios mundanos e estéticos, como nos territórios imaginários, inspirados em estéticas ligadas a crenças milenares, como a da civilização maia, e também em estudos da astrologia-astronomia. Eu sou o caminhante e trago a esse espaço acadêmico o recorte das experiências vividas com outros caminhantes que se dispuseram a compartilhar trocas estéticas, poéticas e de saberes. Para o caminhante, o mais importante é o caminho, e não a chegada. Este trabalho, que passo a chamar de tese-inventário, apresenta um pouco de um caminho percorrido em diferentes esferas. Parafrazeando a música *Arte longa*, de Geraldo Azevedo, tenho “meu sapato carregado de distâncias”. Nesse sentido, a preocupação maior dessa pesquisa foi com a metodologia adotada, que ela estivesse comprometida com os impactos de todo o processo, deixando que o fim fosse definido pelo meio, o caminho.

Dito isso, justifico que não se pretende aqui seguir procedimentos rígidos das ferramentas utilizadas nem seguir fielmente as ideias dos autores que emprestaram suas contribuições para este trabalho, em áreas como a Etnomusicologia, a Antropologia, a Musicologia, as Ciências Sociais, entre outras, nem fixar pertencimento ou fidelidade a nenhum campo epistêmico específico, mas, sim, dar vazão ao que a estética compartilhada com o quilombo Mumbuca me levou. Enquanto caminhante, a preocupação prioritária foi a de trazer discussões para o campo das artes que pudessem gerar algum tipo de ganho palpável para os sujeitos envolvidos na pesquisa, ou seja, que esse trabalho árduo e exaustivo que envolve a realização de um doutorado, ou qualquer outra pesquisa, tenha seus resultados compartilhados, não só com os pares acadêmicos, em forma de tese, como é de praxe - e este texto cumpre essa função -, mas também em um formato acessível às pessoas envolvidas com esse trabalho.

Este texto, que estou chamando de tese-inventário, é fruto de uma pesquisa participante, no sentido de Brandão (1981; 1999) com sujeitos, pesquisadoras, artistas, mestres, mestras e violeiros do quilombo Mumbuca, e teve como objetivo investigar, a partir de interesses comuns entre pesquisador e pesquisados, a musicalidade do quilombo Mumbuca envolvendo a Viola de Buriti. Observou-se também como essa musicalidade se inter-relaciona com os aspectos sociais desse quilombo, sempre primando por atender os interesses das pessoas envolvidas. Ao partir desse ponto, os objetivos específicos dessa pesquisa se

estruturaram ao longo da caminhada da seguinte maneira: a) realizar um Inventário Participativo da Viola de Buriti na comunidade; b) transcrever o repertório praticado pela comunidade para a partitura musical; c) construir coletivamente textos acadêmicos reforçando o ponto de vista das pessoas desse quilombo e d) participar de editais de fomento cultural e de políticas públicas.

O foco central do trabalho girou em torno da Viola de Buriti, não apenas como um instrumento musical, com toda a carga de identificação e de práticas musicais herdadas da ancestralidade das pessoas desse quilombo, mas, também, relacionando essa prática com a região do Jalapão e arredores e os chamados jalapoeiros. A Viola de Buriti é um instrumento musical singular, praticamente desconhecido no restante do Brasil até então, e é importante para as pessoas que estão envolvidas com essa arte que mais pessoas a conheçam. É nesse sentido que chamo também de uma tese-inventário, pois, como a Viola de Buriti é pouco conhecida, não apenas no Brasil, mas também no próprio Estado do Tocantins, trago para a tese todas as discussões do inventário que realizamos sobre esse instrumento. Ou seja, uma tese-inventário carrega as características de uma tese, em que se defende uma ideia, mas também tem características de um inventário por descrever um bem que foi inventariado durante essa caminhada.

O quilombo Mumbuca localiza-se no município de Mateiros, na região do Jalapão, sudeste do Estado do Tocantins, região que faz limite com os Estados do Maranhão, do Piauí e da Bahia. Em Cartografia Social feita na região com atuação ativa dessas comunidades, seus sujeitos definiram seus territórios da seguinte forma:

A região possui um ecossistema muito particular e ficou guardada por muito tempo pelas comunidades quilombolas locais, vivendo a partir de seus costumes e tradições. Foram criadas diversas unidades de conservação na região, provocando um intenso conflito com comunidades quilombolas (ALMEIDA; MARTINS; MARIN, 2016, p. 3).

O território em que o quilombo Mumbuca se localiza é uma região de reserva que está em disputa. Por esse motivo, lida com uma série de conflitos e seus habitantes convivem constantemente com ameaças de despejo realizadas por instituições reguladoras do Estado. Por outro lado, os sujeitos resistem sobre sua condição de remanescentes de quilombo e de suas crenças. Regulada pela Lei 9.985, de 18 de julho de 2000 (BRASIL, 2000), foi criada, em 12 de janeiro de 2001, pelo então governador Siqueira Campos, a Lei 1.203 (TOCANTINS, 2001), que transformou a área onde a comunidade vive em Parque Estadual do Jalapão (PEJ), o que impactou diretamente a vida dessas pessoas. O PEJ é uma Unidade de Conservação (UC) de proteção integral e seu território passa a ser administrado pelo Instituto

Natureza do Tocantins (NATURATINS), restringindo diretamente os modos de vida e de produção do povo que lá habita, tendo seus passos monitorados por esse órgão.

Em 2016, essa mesma área ocupada pelo quilombo Mumbuca passa a integrar também o Mosaico do Jalapão, a partir da Portaria nº 434, de 29 de setembro de 2016 (BRASIL, 2016b), integrando-se com outras unidades de conservação do Tocantins e da Bahia, estendendo-se pelos Estados do Piauí e Maranhão. Essa, por sua vez, é gerida por um conselho específico juntamente com o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), que também tem um projeto chamado de Corredor Ecológico do Jalapão (ATLAS, 2011) para ser implantado nessa área.

Por outro lado, no ano de 2006, a Fundação Palmares reconheceu a comunidade Mumbuca como remanescente de quilombo, o que reforçou politicamente suas lutas, trazendo alguns direitos para os moradores da região, possibilitando compensar um pouco as restrições impostas a eles por conta da criação do parque, principalmente em relação ao risco eminente de despejo. Essa luta continua. Até o momento da escrita desta tese, o quilombo ainda não havia conquistado o direito efetivo de posse de suas terras. Trata-se de uma questão complexa, segundo publicado no site da Comissão Pró-Índio de São Paulo (COMISSÃO, 2019), entidade que tem acompanhado esses processos. Em consulta realizada em março de 2019, dos 1.822 processos abertos no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), apenas 179 receberam a titulação da terra. Entre os 1.695 que seguem tramitando, 44% deles já esperam há mais de 10 anos, tendo apenas um número de protocolo, como é o caso do quilombo Mumbuca, que teve seu processo protocolado no ano de 2006.

Sobre esse aspecto especificamente, no campo jurídico, Jéssica Painkow Rosa Cavalcante (2018) defendeu recentemente sua dissertação de mestrado discutindo a questão da regularização das terras do quilombo Mumbuca. A autora faz uma interessante construção histórica sobre o que é um quilombo, inclusive sobre suas origens africanas, o *kilombo*, e mostra que os motivos dessa morosidade transcendem aspectos estritamente de ordem jurídica, não podendo ser avaliados sem o entendimento do contexto histórico e social ligado aos dolorosos processos de escravidão e racismo no Brasil. Apesar da minha pouca intimidade com o linguajar jurídico, compreendi que, mesmo que esse direito esteja garantido pela Constituição Federal de 1988 pelo artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), pouco se avançou para que esse direito fosse efetivado, pois envolve a complexa e mal resolvida questão agrária no Brasil. Ou seja, usando as palavras da Ana Cláudia Matos da Silva, a jovem liderança do quilombo, mais conhecida como Ana

Mumbuca<sup>3</sup>, não se trata de 12 anos de espera, a realidade é que “são mais de 500 anos de escravidão e de violações dos direitos dos negros que se mantêm até hoje<sup>4</sup>”.

A questão quilombola é um assunto que atravessa esta escrita de ponta a ponta. Apesar de eu não propor uma discussão específica sobre o tema, que é muito melhor discutido pelos próprios sujeitos pesquisados, ela me acompanhou durante a caminhada dessa pesquisa e se faz presente de forma indireta e transversal nas esquinas dessas letras pelas quais passamos. Quando falo dos aspectos de resistência observados na musicalidade, em realidade estou falando da resistência dos quilombos. Nesse sentido, respeitando o desejo atual expresso pelas lideranças do quilombo Mumbuca, me refiro a eles nesses escritos preferencialmente com o termo quilombo para reforçar o posicionamento político dessas pessoas.

Vale lembrar que até o ano de 1888, pela legislação brasileira, ser quilombola era sinônimo de um crime, e depois, pelos próximos 100 anos, esse termo fica no esquecimento até a Constituição Federal de 1988, que, segundo Rodrigues, Rezende e Nunes (2019), em função principalmente da luta e esforços do Movimento Negro Unificado, entre outros movimentos, o Estado passa a reconhecer o direito à titulação da terra aos remanescentes de quilombos. Uma conquista com inúmeras implicações, envolvendo questões agrárias, de direito e, principalmente, de disputas e de posicionamentos políticos.

Apenas para deixar claro que a concepção contemporânea de quilombo, como apontam os principais pensadores da área, se relaciona com seus modos de vida e de resistência, como nos esclarece a antropóloga Eliane Cantarino O’Dwyer (2002, p. 5-6):

o termo quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de uma população estritamente homogênea. Da mesma forma nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebeldes mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de um território próprio.

Sobre o quilombo Mumbuca, apesar do isolamento e de todas as dificuldades que essas pessoas continuam enfrentando, trata-se de um quilombo muito visado por pesquisadores e pessoas de todo o mundo em função, principalmente, do seu artesanato com o capim dourado (*Syngonanthus nitens*), uma gramínea sempre viva abundante na região. O

---

<sup>3</sup> Ana Mumbuca, como ela gosta de ser chamada, é uma das lideranças do quilombo que contribuiu de forma muito efetiva para a concretização deste trabalho. Graduada em Serviço Social, está terminando seu mestrado em Desenvolvimento Sustentável na Universidade de Brasília (UNB), quase que simultaneamente ao término dessa tese. Será a primeira mestra (no sentido acadêmico) quilombola do Jalapão.

<sup>4</sup> Fala realizada no dia 15 de setembro de 2018 durante as discussões de uma das atividades da *X Festa da Colheita do Capim Dourado* no quilombo Mumbuca.

artesanato com o capim dourado é hoje um símbolo de identidade do Tocantins e teve seu início no quilombo Mumbuca. Segundo Pizzio e Lopes (2016, p. 655) esse artesanato é “reconhecido como uma das expressões mais refinadas do artesanato nacional e comumente tipificados ou classificados como biojoias ou ecojoias”.

O quilombo é foco constante de reportagens na grande mídia de diversos canais de televisão do Brasil e do exterior, além de ter sido o tema recente de uma telenovela chamada *Do outro lado do Paraíso*, exibida pela Rede Globo, uma importante emissora de televisão, na mesma época em que eu fazia meus trabalhos de campo, o que, de certa maneira, dificultou um pouco o meu trânsito na região. Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Medina, que foi uma das primeiras acadêmicas a chamar a atenção também sobre a importância da expressão estética dessa comunidade, a exposição midiática em programas de alcance nacional desse quilombo acontece há muitos anos, como em reportagens no “*Domingão do Faustão*, *Globo Universidade*, *Ação*, *GloboNews* e na novela *Araguaia*” (MEDINA, 2012, p. 300).

Apenas no ano de 2002, segundo Ana Lúcia Pereira (2012), foi instalada a energia elétrica na primeira casa do quilombo Mumbuca, o que rendeu também outra reportagem no programa *Fantástico*, também da Rede Globo de Televisão. Há algum tempo esse conjunto de fatores vem chamando a atenção de pesquisadores para a realização de trabalhos com essa comunidade, que possui em torno de 46 famílias e cerca de 280 habitantes.

Como exemplo, apresento alguns desses trabalhos, aqueles com os quais eu tive mais contato. Além de Cavalcante (2018), citada anteriormente, as dissertações mais antigas que encontrei envolvendo o quilombo foram na área da biologia e tratam sobre o capim dourado - a primeira de Isabel Schmidt (2005) sobre o manejo sustentável dessa planta e a segunda de Isabel Figueiredo (2007) sobre o impacto do fogo para sua germinação, assunto encontrado também em vários outros artigos científicos.

Com um viés mais qualitativo, mas ainda envolvendo a biologia, Rebeca Viana (2013) apresenta uma dissertação de mestrado em que busca estabelecer uma relação entre os saberes locais, aqueles acumulados pelos moradores da região do Jalapão, em especial o quilombo Mumbuca e o do Prata, e os saberes tidos como “científicos” com relação ao capim dourado e o buriti. Essa pesquisadora encontrou no “diálogo de saberes”, os seja, baseada nos princípios freirianos, na interação e no respeito entre os sujeitos envolvidos, o caminho mais interessante e eficiente para uma aproximação efetiva de uma construção de conhecimento. Segundo informações dos mumbucas, essa pesquisadora continua desenvolvendo suas pesquisas com o quilombo em seus estudos de doutoramento, em uma perspectiva mais poética, porém ainda não consegui ter acesso ao resultado desse trabalho.

Mais especificamente sobre o quilombo Mumbuca e suas questões sociais, a dissertação de Thelma Fredrych (2009) discute a disputa desigual de território existente entre o quilombo e os órgãos de regulação do PEJ e das Unidades de Preservação (UP). Essa autora chama a atenção sobre o entendimento equivocado que esses órgãos reguladores têm em relação à separação do ser humano da natureza. Com o pretexto de manter a natureza intocada, o Estado cria leis unilaterais que atuam contra as pessoas que lá vivem.

Em desenvolvimento local, a dissertação de Ruberval Rodrigues de Sousa (2009) discute as relações do quilombo com o artesanato com o capim dourado, atividade esta que, segundo o autor, promoveu o desenvolvimento local nesse quilombo, pois os moradores assumem o papel principal de sua vivência. Na área do turismo, Regiane Caldeira da Silva (2010) discute em sua dissertação a possibilidade de um desenvolvimento da região do Jalapão a partir do turismo sustentável. Apesar de os atores envolvidos na sua pesquisa entenderem que o turismo é a opção mais adequada para desenvolver e impulsionar a destinação, a autora conclui que não se pode avaliar conclusivamente se o turismo é realmente sustentável na região. Nesse sentido, a autora propõe algumas medidas que podem ser tomadas para que isso se concretize.

Algumas teses com discussões de mais fôlego sobre as problemáticas que envolvem especificamente o quilombo Mumbuca também já foram produzidas. É o caso do trabalho de Ana Lúcia Pereira (2012), que se propôs a discutir sobre a insegurança alimentar do quilombo. No período de sua pesquisa, a autora demonstra um dado preocupante, de que nenhuma casa do quilombo se encontrava em situação de segurança alimentar. Essa tese também discute políticas públicas e traz descrições densas do quilombo ao abordar questões sobre resistência, história, memória, educação, parentesco e também sobre as lutas dessas pessoas por seus direitos.

Na área das ciências sociais do desenvolvimento, agricultura e sociedade, Carla Arouca Belas (2012) faz uma ampla discussão sobre o pedido de Identificação Geográfica (IG) do artesanato com o capim dourado solicitado pela Associação de Artesãos em Capim Dourado da Região do Jalapão (AREJA), no ano de 2009, junto ao Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI), consolidado em 2011 como Indicação de Procedência (IP). A autora parte desse estudo de caso apresentando as implicações para a sua comercialização enquanto bem cultural. De maneira resumida, a autora conclui que uma IG não trará necessariamente benefícios para as pessoas envolvidas com esse bem e, ao identificar e problematizar os conflitos inerentes entre as políticas de registro, promoção e controle de IG com as políticas de registro e salvaguarda de patrimônio imaterial no Brasil, Belas prevê a

necessidade de ações nas esferas locais, nacionais e internacionais para um real benefício de uma IG no Jalapão, uma situação ideal que está longe de ser concretizada.

Sobre as relações de poder, em especial sobre a infrapolítica<sup>5</sup> Mumbuca em relação aos discursos oficiais, com um viés mais antropológico, a colega de Universidade Alice Agnes Spíndola Mota (2016) faz uma etnografia no quilombo diante do contexto de negociação do Termo de Ajustamento de Conduta (TAC), visando à normatização das práticas coletivas no território que o quilombo compartilha com o PEJ. Nessa tese, a história do quilombo é contada por três lideranças mulheres que pertencem, cada uma delas, a três gerações diferentes, proporcionando uma visão bem ampla e interessante de como cada geração vê e encara as problemáticas do quilombo.

Durante meus trabalhos de campo, encontrei pelo menos mais três pesquisadores trabalhando nesse quilombo, além de outras dissertações e dezenas de artigos em revistas científicas que já foram publicados sobre temas relacionados ao quilombo Mumbuca. No que se refere à sua musicalidade, é farto o material de suas manifestações artísticas em vídeos na rede mundial de computadores, principalmente as divulgadas por turistas que visitam o quilombo. Porém, até o momento, não encontrei trabalhos acadêmicos e de reflexão teórica ou etnográfica de mais fôlego especificamente sobre seus aspectos musicais. Aliando isso ao interesse dessa pesquisa manifesta pelos mumbucas, julgo que a realização desse trabalho se justifica.

O excesso de pesquisas no quilombo nem sempre tem sido sinônimo de benefícios diretos ou indiretos para seus moradores, pelo contrário. Existem relatos de que os moradores se sentem invadidos e que boa parte dessas pesquisas não tem seu retorno ou devolutiva para o quilombo. Também a forma como essas pesquisas são apresentadas ou devolvidas nem sempre ocorre de forma acessível ao entendimento dos sujeitos envolvidos. Sem contar outros casos típicos de antropofagia de suas culturas e dos seus modos de produção, assim como de trabalhos feitos sobre o quilombo realizados por pesquisadores que nunca estiveram lá. É compreensível que os pesquisadores, inclusive eu, sejam vistos por muitos membros da comunidade como uma ameaça em seus territórios.

Diante desse quadro, esta pesquisa preocupou-se em garantir, antes de tudo, que ela fosse de interesse e útil para as pessoas envolvidas. A música, sobre esse aspecto, contribui e é uma importante chave para investigação e atuação na mediação de conflitos, na

---

<sup>5</sup> A autora usa esse termo apoiando-se em autor chamado James Scott. Trata-se de um discurso oculto compartilhado por grupos subordinados em momentos de não vigilância.



identificação, na resistência, seja da condição de remanescentes quilombolas, das disputas por terra e de autorreconhecimento. Em confluência com os estudos de Luciana Prass, que desenvolveu pesquisa com outro grupo quilombola no sul do País, esse trabalho nos ajudou a refletir sobre qual é “o lugar da música na agenda identitária desses grupos que lutam por terem seus direitos reconhecidos” (PRASS, 2013, p. 16).

Para manter a coerência da proposta metodológica, toda a ação neste trabalho partiu do interesse dessa comunidade. Tomou-se como ponto de partida o desejo dessas pessoas no reconhecimento da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesse sentido, trabalhamos em conjunto para que isso pudesse ser viabilizado, inicialmente com a realização de um Inventário Participativo e um documentário. Como parte da pesquisa, também foi realizada a transcrição das principais músicas praticadas no quilombo para o sistema de partitura musical, o *Caderno de Partituras*, outra sugestão de contrapartida sugerida pela comunidade por minha inserção nos seus territórios. Boa parte dessas partituras eu trouxe para a discussão e diálogo nessa tese-inventário.

Sobre a organização do texto que apresento aqui, em sua primeira parte intitulada *Ver o todo e compreender os lados*, trato das questões metodológicas que envolveram esse trabalho, sobretudo a relação intrínseca existente entre a pesquisa participante, a Educação do Campo e a Etnomusicologia Aplicada, que comungam com os fundamentos e os princípios filosóficos e pedagógicos de Paulo Freire (2014) também a base da fundamentação teórica adotada. Nessa parte do trabalho, usando da poética camponesa, retomo minha caminhada e descrevo como essa metodologia me cercou e foi me envolvendo gradativamente até me aplicar um “xeque mate epistêmico”, ou seja, usando como metáfora a jogada final do xadrez, as peças foram sendo movidas de tal modo, que não existe outra saída, o jogo foi ganho por um único caminho metodológico possível nesse contexto de pesquisa, a pesquisa participante.

Na segunda parte do trabalho, que chamei de *Vimos de muito longe, somos lá do Jalapão*, mergulho na poética mumbuquense para tentar entender quem são os mumbucas, quais são suas memórias e o que deve ser dito sobre o quilombo que já estava implícito, em especial, nas suas canções. Complemento os discursos poéticos com algumas produções escritas das pesquisadoras do próprio quilombo e também com algumas conversas e entrevistas feitas para tentar aproximar do que eles querem que seja reforçado sobre eles mesmos. Algumas referências externas são usadas apenas para estabelecer comparações ou complementações sobre a importância do capim dourado, de se morar no Jalapão e sobre a religiosidade.

Em seguida, no capítulo que intitulei de *Uma descrição poética*, trabalhei a minha percepção como músico e pesquisador acadêmico sobre as questões musicais que envolvem o quilombo e sua musicalidade. Usei o conceito de autoetnografia (FORTIN, 2009; ASCHIERI, 2018) para tentar descrever minhas impressões sobre a experiência de campo e a seleção de filtros pessoais para algumas abordagens específicas que me marcaram durante o processo, procurando equilibrar a abordagem antropológica com uma aproximação mais artística e sensível. Primeiro, de forma mais convencional, descrevo as atividades nos trabalhos em campo e, em seguida, trago algumas reflexões sobre a relação com a Viola de Buriti, tais como as nomenclaturas, as afinações e os processos de fabricação. Faço também uma discussão sobre autoria, os processos pedagógicos envolvendo a viola e algumas análises sobre as músicas do quilombo.

Boa parte desse capítulo está baseada no Inventário Participativo que realizamos - eu e o Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa (GQMP)<sup>6</sup>. Nesse mesmo capítulo discuto também outros aspectos da musicalidade mumbuquense. Sobre a Roda Chata, uma espécie de ciranda realizada no quilombo, destaco a característica modal das canções dessa manifestação. Sobre essa questão defendo a tese de que a sonoridade modal está relacionada com a resistência quilombola desses remanescentes em oposição à estética clássico-romântica da música ocidental, que é a base do repertório midiático hegemônico. Um dos aspectos que embasam esta tese é a identificação de uma estreita relação do modo de tocar a rabeca de buriti, um antigo instrumento usado nesse quilombo, anterior à atual viola, com o contorno melódico dessas canções, estabelecendo uma relação com o conceito de Blacking (1974) de “biologia do fazer musical”. Ou seja, movimentos corporais de interação com o instrumento musical são priorizados e determinantes para a escolha das alturas das canções, uma prática comum de povos africanos estudados por Blacking, que pude observar em algumas das canções de roda desse quilombo.

Ainda nesse capítulo falo da importância que os violeiros do Mumbuca tiveram para que as práticas com a Viola de Buriti tenham sobrevivido até hoje, muito em função de uma característica sertaneja e, em especial jalapoeira, que eu chamo de “intelorgânica musical<sup>7</sup>”, que se trata de uma capacidade que os jalapoeiros têm em criar tecnologias, dentro dos

---

<sup>6</sup> Fizeram parte do grupo de pesquisadoras do Quilombo Mumbuca - GQMP nesse projeto as seguintes moradoras do quilombo: Ana Cláudia Matos da Silva, Givoene Matos da Silva, Keila Barbosa da Silva, Núbia Matos da Silva, Railane Ribeiro da Silva e Sirlene Matos da Silva.

<sup>7</sup> Este termo em nada se relaciona com o manuscrito que a artista plástica pernambucana Ladjane Bandeira chamou de “Teoria Intelorgânica”, em que essa autora cria um conceito para embasar sua obra intitulada *Biopaisagem*. Ver Lyra (2012).

recursos que a natureza que os cerca oferece, para atender a uma necessidade maior, que é a expressão artístico-musical. Deixei para fazer essa discussão teórica mais aprofundada sobre esse conceito apenas nesse penúltimo capítulo, pois optei por apresentar os diferentes exemplos de sua ocorrência na prática musical dos jalapoeiros ao longo de todo o trabalho para facilitar seu entendimento.

No último capítulo, *Calango verde*, faço uma espécie de memorial, em forma de relatório, sobre os “produtos” e as ações realizadas em prol do quilombo. Coloco-me como o calango verde ao reafirmar meu lugar como artista, trazendo um formato característico das produções em Arte, que são os memoriais descritivos de processos criativos, descrevendo, nesse caso, não apenas aspectos criativos, mas também os produtos gerados a partir da pesquisa participante. No Programa de Pós-Graduação em Artes em que me insiro, trabalhamos a partir da perspectiva do que o programa entende como a linha 2: “Estudos sobre teorias do conhecimento nas artes e suas perspectivas epistêmicas, em conexões inter e transdisciplinares, com outras áreas do conhecimento” (PPGARTES, S/D). Nessa visão, essas conexões inter e transdisciplinares me permitiram trazer minha experiência como artista na prática, além de me desafiar a aprender e desenvolver técnicas que não dominava, como no caso de fotografia, filmagem, criação de roteiro e edição de documentários, assim como reflexões sobre a experiência da escrita coletiva. O desdobramento da pesquisa participante é uma atuação prática, fazendo uso das minhas capacidades em prol dos interesses da comunidade. Nesse sentido, se minha experiência maior é com a Arte e também com os procedimentos acadêmicos, é com eles que melhor posso contribuir para os interesses dos sujeitos envolvidos nessa pesquisa.

De início, discuto sobre as produções de escrita coletiva que construímos juntamente com as pesquisadoras do GQMP, falo do processo de realização do Inventário Participativo e da criação do documentário, assim como dos editais de fomento à cultura a que concorremos. Também abordo brevemente a minha participação no projeto proposto pelo IPHAN para a realização dos estudos (dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas regiões de Porto Nacional, Dianópolis e Natividade, no Estado do Tocantins (EVVB), uma pesquisa complementar solicitada por aquele instituto para viabilizar a solicitação de registro da Viola de Buriti como patrimônio imaterial nacional.

Para finalizar, apresento um balanço geral do trabalho realizado e retomo a discussão sobre o uso de metodologias participativas e a relação com a Universidade, assim como situo de que maneira a Arte, sobretudo os aspectos musicais da Arte, mediados por metodologias de

pesquisa participante, pode se tornar ferramenta poderosa de construção de conhecimento, empoderamento e transformação desejável de realidades.

## VER O TODO E COMPREENDER OS LADOS

As pessoas são diferentes. Dentre as poucas certezas que a prática como educador nos traz, é a de que cada educando tem seu tempo e seu próprio modo de atingir o seu “ser mais”, nos termos de Paulo Freire. Eu, aqui na condição de educando, me deparei com minhas próprias limitações de tempo para o entendimento de aspectos que, talvez, para outros olhares, pudessem parecer óbvios.

A opção metodológica adotada neste trabalho foi fruto de um longo período de reflexões e de construções/desconstruções sobre qual era o meu lugar e olhar nessa pesquisa. Vale destacar que minha caminhada como músico-acadêmico-professor-pesquisador passou por uma submersão total nas questões da Educação do Campo, o que mudou completamente meu modo de ver o mundo.

Esse outro lugar assumido exigiu um tempo de adaptação para que eu pudesse entender melhor a sua relação com a música. Essa percepção se refletiu no projeto<sup>8</sup> que viabilizou meu acesso a esse programa de pós-graduação que, de início, não havia considerado todas as dimensões dessa vivência nem o entendimento de que a Educação do Campo, os preceitos filosóficos de Paulo Freire e a Etnomusicologia Aplicada comungam de um mesmo princípio metodológico. Essa percepção precisou de amadurecimento, clareando-se apenas ao término do primeiro semestre desse curso. Deslumbrado por essa descoberta de entender esses elos, assim como também pela sorte de ter tido essa percepção antes de se iniciarem os trabalhos de campo, o projeto de pesquisa tomou outro rumo, bem mais coerente com o meu lugar como pesquisador e professor, passando a fazer mais sentido e possibilitando que eu pudesse mergulhar de cabeça nessa metodologia.

O caminho percorrido pelo caminhante até aqui mostrou qual direção tomar, sendo determinante para as escolhas metodológicas. Apresento neste capítulo uma síntese sobre as noções de Educação do Campo e de Etnomusicologia Aplicada, ambas permeadas pelos princípios filosóficos de Paulo Freire, que atravessam essas duas noções e dialogam, assim como ações que foram tomadas para que essas noções pudessem ser aplicadas na prática.

Quero reforçar neste momento também o pertencimento prioritário desse trabalho ao campo das Artes ao justificar que as produções artísticas possuem nesse escopo o mesmo grau

---

<sup>8</sup> Boa parte desse projeto foi publicado nos Anais do V *Simpósio Internacional de Música na Amazônia – SIMA*, realizado em Belém (BONILLA; CHADA, 2016).

de importância como ferramenta de aproximação de realidades que as formulações teóricas consagradas em produções acadêmicas.

Ao defender a fenomenologia como um caminho contemporâneo de aproximação do conhecimento, o sociólogo francês Michel Maffesoli (1998, p. 191) entende que “o que é certo é que se trata de considerar o intelecto e a sensibilidade como sendo inseparáveis” e que a cognição ligada ao prazer estético é certamente superior à abstração conceptual.

Faço essa observação para justificar o uso das letras de diferentes canções como condução teórica deste texto. Elas servirão tanto para a condução da escrita quanto para a fundamentação teórico-prática das ideias da tese-inventário. O etnomusicólogo norte-americano Alan Merriam (1964), ao defender de que modo a Música atua em diferentes funções e também para expandir o conhecimento da Música para outros processos comportamentais humanos mais amplos, aponta para o cuidado que devemos ter para o que as letras das canções estão comunicando, pois estas fazem parte de um dos aspectos-chave do entendimento dos seus significados:

Uma das fontes mais óbvias para a compreensão do comportamento humano em conexão com a música é o seu texto. Naturalmente, textos são comportamentos da linguagem e não musicais, mas eles são parte integrante da música e há evidências claras de que a linguagem usada em conexão com a música difere daquela do discurso ordinário. (MERRIAM, 1964, p. 187, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Merriam defende que o texto, interligado com a música, pode trazer também significados mais abrangentes do que as palavras em si podem significar, questões essas que pesquisadores com *expertise* na área musical podem decifrar com mais facilidade, muitas vezes trazendo realidades que não podem ser expressas apenas no texto.

Porém, a minha opção por essa condução teve como embasamento a convivência com os próprios mestres do quilombo Mumbuca. Em uma das entrevistas que fizemos com o mestre Arnon Tavares, no meio do mato, nas veredas de buriti, enquanto ele me explicava os usos e as partes dessa palmeira para a confecção do instrumento, ele solta a frase: “o cerpo faz a viola/ e o verde faz pequi/ o que faz a massa/ pra nós curtir”. Depois o mestre fica em silêncio por alguns segundos e repete a frase com alguma variação. Então fica mais outro tempo pensativo e cantarola uma melodia para ele mesmo, antes de retornar à nossa conversa.

---

<sup>9</sup> One of the most obvious sources for the understanding of human behavior in connection with music is the song text. Texts, of course, are language behavior rather than music sound, but they are an integral part of music and there is clear-cut evidence that the language used in connection with music differs from that of ordinary discourse.

Ao final da entrevista, o mestre Arnon me diz que na próxima vez que eu o encontrasse, ele iria me mostrar a música que estava fazendo referente àquele encontro, o que demonstrou se tratar de uma prática recorrente no quilombo, o de sistematização do conhecimento em formato de música.

Segundo o que pude verificar nas entrevistas com os mais velhos, uma das funções da prática musical nesse quilombo é o de registrar informações para a transmissão de conhecimentos ou de fatos importantes e de ideias, como falaremos com mais profundidade nos dois últimos capítulos.

Também nos movimentos sociais do campo, as letras e metáforas das músicas têm um caráter educativo muito forte e são usadas intencionalmente como ferramenta nos processos educativos e de formação de lideranças e não podem ser negligenciadas para o entendimento das questões campesinas. Nesse sentido, retomando Maffesoli (1998, p. 100), “a metáfora não indica, de maneira unívoca, qual é o sentido das coisas, mas pode ajudar a perceber suas significações”. No sentimento de pertencimento ao campo da arte, a ajuda poética nos parece a mais apropriada para a construção dessa narrativa.

### **Direito não é esmola**

Não vou sair do campo  
Pra poder ir pra escola  
Educação do campo  
é direito e não esmola

*Não vou sair do campo*, de Gilvan Santos, MST (2015).

Quanto mais me envolvo com o universo da Educação do Campo, mais questões são levantadas e maior é a dificuldade em tentar defini-la de forma conclusiva. Nem mesmo o verbete “Educação do Campo” (CALDART, 2012), do *Dicionário da Educação do Campo*, uma importante obra de referências na área, teve a pretensão de esgotar suas possibilidades ao defini-la como “um fenômeno da realidade brasileira atual” e também como “um conceito em construção” (p. 257).

Nesta tese-inventário, faço um recorte apenas das questões que se relacionam mais de perto com os problemas dessa pesquisa e com as reflexões que venho levantando desde 2014

sobre a sua relação com a música<sup>10</sup>. Para isso, vou solicitar a ajuda de alguns cancioneiros, compositores que se dedicaram a compor canções com a temática do campo e que souberam traduzir de forma didática as principais discussões da área, como Gilvan Santos, compositor piauiense, colaborador há décadas do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), como bem pontuado em Lima (2017). Os versos da música *Não vou sair do campo* (MST, 2015), citados acima, de Gilvan Santos, denunciam uma das maiores dificuldades que os camponeses enfrentam para estudar e o descaso com que o poder público conduz essa questão.

Uma síntese que me parece cada vez mais clara é a de que a Educação do Campo é, antes de tudo, um movimento de engajamento político-social-educacional protagonizado pelos movimentos sociais do campo que lutam, trabalham e discutem o acesso à educação, respeitando os interesses específicos dos povos do campo, que incluem nesse contexto, segundo marco normativo que dispõe sobre a política de Educação do Campo:

os agricultores familiares, os extrativistas, os pescadores artesanais, os ribeirinhos, os assentados e acampados da reforma agrária, os trabalhadores assalariados rurais, os quilombolas, os caiçaras, os povos da floresta, os caboclos e outros que produzam suas condições materiais de existência a partir do trabalho no meio rural. (BRASIL, 2010a, p. 1).

Ou, como diria Gilvan Santos:

O povo camponês  
O homem e a mulher  
O negro quilombola  
Com seu canto de afoxé  
Ticuna, Caeté  
Castanheiros, seringueiros  
Pescadores e posseiros  
Nesta luta estão de pé

Mas, para podermos entender melhor a dimensão dessa síntese, é importante conhecer os processos históricos e, principalmente, as discussões e os conceitos que gravitam em torno dessa noção.

Como pudemos observar no cancionário dos movimentos sociais, a Educação do Campo nasceu das lutas dos movimentos sociais do campo, da educação popular e teve seu marco inicial como noção por ocasião da *I Conferência Nacional por uma Educação Básica*

---

<sup>10</sup> Ver produções específicas desse tema produzidas pelo autor em Brandão *et al.* (2014); Bonilla (2015a, 2015b, 2016a, 2016b) e Bonilla e Ruas (2017, 2018).



*do Campo*, evento que foi organizado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), pela Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura (UNESCO) e pela Universidade Federal de Brasília (UnB), ocorrido entre os dias 27 e 31 de julho de 1998, na cidade de Luziânia (GO).

Esse encontro gerou as primeiras publicações, em especial, o de uma coleção que é também uma referência da área, intitulada *Por uma Educação do Campo*, cuja matriz nasce desse encontro. A abertura desse texto se dá no seguinte tom:

Há uma tendência dominante em nosso país, marcado por exclusões e desigualdades, de considerar a maioria da população que vive no campo, como a parte atrasada e fora de lugar no almejado projeto de modernidade. No modelo de desenvolvimento que vê o Brasil apenas como mais um mercado emergente, predominantemente urbano, camponeses e indígenas são vistos como espécies em extinção. Nessa lógica, não haveria necessidade de políticas públicas específicas para estas pessoas, a não ser do tipo compensatório à sua própria condição de inferioridade, e/ou diante de pressões sociais. A situação da educação no meio rural hoje retrata esta visão (FERNANDES; CEROLI; CALDART, 1998, p. 5).

O tom ácido e político desse discurso de apresentação da conferência tem sido a tônica das discussões que envolvem a Educação do Campo. Devemos, obviamente, levar em conta que o contexto político da época da realização desse evento tinha seu modelo desenvolvimentista baseado claramente no neoliberalismo e no descaso total às populações periféricas. Infelizmente, enquanto desenvolvo esta tese, essa realidade voltou a ser a tônica no País; entretanto, algumas políticas de Educação do Campo já são uma realidade em muitos aspectos, além de essa noção também já estar se consolidando como uma área da educação, pelo menos pela existência de alguns marcos normativos, apesar dos grandes retrocessos que temos enfrentado no nosso atual cenário político, com a retomada de forma acelerada e antidemocrática de um modelo neoliberal mais radical, com os impactos sentidos, principalmente, para as populações mais pobres.

Segundo o texto-base (FERNANDES; CEROLI; CALDART, 1998) formulado nesse encontro, o termo Educação do **Campo** foi escolhido para ter um sentido mais inclusivo, para abranger todas as populações e poder diferenciar-se da noção mais usual de educação **rural**, que é adotado nos modelos hegemônicos<sup>11</sup> de educação que vêm sendo implantados no Brasil

---

<sup>11</sup> Adotado nas discussões sobre Educação do Campo, os termos hegemonia e contra-hegemonia são cunhados por Antonio Gramsci para explicar ideologias de classes sociais ou de nações dominantes ligadas ao capitalismo. Ana Alves (2010, p. 71) nos explica com mais propriedade: “É Gramsci que apresenta uma noção de hegemonia mais elaborada e adequada para pensar as relações sociais, sem cair no materialismo vulgar e no idealismo encontrados na tradição. A noção de hegemonia propõe uma nova relação entre estrutura e superestrutura e tenta

desde o período da colonização. Nesses modelos, as decisões sobre o que deve ou não ser ensinado nas escolas rurais nunca foram tomadas por algum representante dos interesses dos homens e mulheres do campo. Como é de consenso na área, sabe-se que os currículos adotados nessas escolas são formulados por pessoas que nunca estiveram no campo e buscam atender, principalmente, aos interesses e à formação de mão de obra especializada para atuar na indústria e contribuir para o agronegócio e os latifúndios.

Por outro lado, adota-se nessas escolas um modelo urbano de ensino em que o homem e a mulher do campo são representados como os (as) atrasados (as), os pobres, os mal vestidos (as) e sujos (as), contrapondo-se à representação do urbano como o moderno, o novo e o próspero da cidade.

Ainda sobre o termo, a preposição “do” de Educação **do** Campo também tem seu significado importante, pois se entende que essa educação deva ser do e também no campo, no sentido de diferenciar-se de uma educação **para** o campo, ou seja, aquela elaborada sem o envolvimento dos seus próprios sujeitos, mas, sim, a que realmente possa atender às demandas, aos interesses e às necessidades específicas desses povos.

São evidentes os princípios filosóficos da obra de Paulo Freire permeados nas entranhas da Educação do Campo. Na sua obra mais importante, *Pedagogia do Oprimido*, sobre esse aspecto, de democratizar a fala, Paulo Freire aponta como aspecto essencial a dialogicidade, necessária para que a educação seja uma prática da liberdade, defendendo que “ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com a qual rouba a palavra aos demais” (FREIRE, 2014, p. 109). Mais adiante, Freire complementa esse raciocínio com críticas ainda bastante atuais sobre o modelo hegemônico de como são tomadas as decisões de ensino no Brasil ao questionar: “Como posso dialogar, se me sinto participante de um gueto de homens puros, donos da verdade e do saber, para quem todos os que estão fora são ‘essa gente’, ou são ‘nativos inferiores?’” (p. 111).

A Educação do Campo se difere política e pedagogicamente da educação tradicional hegemônica, a educação rural, e possui suas próprias ferramentas, seja pela construção dialógica de conhecimentos, pelo respeito aos saberes dos educandos e aos saberes tradicionais, seja também pela abordagem crítica e questionadora de conteúdos. Para conduzir

---

se distanciar da determinação da primeira sobre a segunda, mostrando a centralidade das superestruturas na análise das sociedades avançadas. Nesse contexto, a sociedade civil adquire um papel central, bem como a ideologia, que aparece como constitutiva das relações sociais. Deste modo, uma possível tomada do poder e construção de um novo bloco histórico passa pela consideração da centralidade dessas categorias que, até então, eram ignoradas”.

minhas discussões nesse ponto, apresento novamente uma música do compositor Gilvan Santos, em que ele foi muito feliz ao sintetizar os princípios e as noções fundamentais que envolvem a Educação do Campo, na canção chamada *Construtores do Futuro* (MST, 2015), cujos versos transcrevo a seguir:

Eu quero uma escola do campo  
Que tenha a ver com a vida, com a gente  
Querida e organizada  
Conduzida coletivamente

Eu quero uma escola do Campo  
Que não enxergue apenas equações  
Que tenha como chave mestra  
O trabalho e os mutirões

Eu quero uma escola do Campo  
Que não tenha cercas que não tenha muros  
Onde iremos aprender  
A sermos construtores do futuro (refrão)

Eu quero uma escola do Campo  
Onde o saber não seja limitado  
Que a gente possa ver o todo  
E possa compreender os lados

Eu quero uma escola do Campo  
Onde esteja o ciclo da nossa semente  
E seja como a nossa casa  
E não seja como a casa alheia

Na letra dessa música, Santos nos apresenta, nas primeiras e segundas estrofes, a expressão “querida e organizada / construída coletivamente” e depois “Que tenha como chave mestra o trabalho e os mutirões”, traduzindo assim a importância da gestão democrática e participativa, que é fundante da Educação do Campo, prevista nas Diretrizes Operacionais para a Educação Básica do Campo, criada em 2002, cujo artigo 11 diz o seguinte:

Art. 11. Os mecanismos de gestão democrática, tendo como perspectiva o exercício do poder nos termos do disposto no parágrafo 1º do artigo 1º da Carta Magna, contribuirão diretamente:

I - para a consolidação da autonomia das escolas e o fortalecimento dos conselhos que propugnam por um projeto de desenvolvimento que torne possível à população do campo viver com dignidade;

II - para a abordagem solidária e coletiva dos problemas do campo, estimulando a autogestão no processo de elaboração, desenvolvimento e avaliação das propostas pedagógicas das instituições de ensino (BRASIL, 2002).

Ainda sobre esses dois primeiros parágrafos dos versos de Santos, podemos observar princípios freirianos permeados, quando ele coloca “Que tenha a ver com a vida, com a gente” e, depois, “Que não enxergue apenas equações”, fazendo referência direta à pedagogia humanizadora defendida por Paulo Freire, em que os sujeitos são sempre mais importantes que os conteúdos:

Não há outro caminho senão o da prática de uma pedagogia humanizadora, em que a liderança revolucionária, em lugar de se sobrepor aos oprimidos e continuar mantendo-os como quase 'coisas', com eles estabelece uma relação dialógica permanente. (FREIRE, 2014, p. 77).

No refrão, o compositor ainda remete de forma muito sutil à luta pela terra contra os latifúndios e suas cercas, defendendo que na escola que queremos não devem existir cercas, ou seja, o ideal da reforma agrária se concretizando mediado pela educação libertadora: “Que não tenha cercas que não tenha muros / Onde iremos aprender / A sermos construtores do futuro”. Vale ainda ressaltar que a palavra “cerca” possui um simbolismo forte para os camponeses, principalmente para aqueles que lutam pela reforma agrária, por representar os limites dos latifúndios que ameaçam a vida dos camponeses e que impedem a reforma agrária tão sonhada pelos movimentos sociais do campo.

No parágrafo seguinte ao refrão, ao se expressar “Onde o saber não seja limitado / Que a gente possa ver o todo / E possa compreender os lados”, frase que inspirou o título desse capítulo, Gilvan Santos toca em um aspecto importante da obra de Paulo Freire, que trata de uma busca da Educação do Campo, referente à preocupação de uma visão do todo, sem se perder no que Freire chama de uma visão “focalista” da realidade. Essa estrofe me faz lembrar uma interessante passagem da obra de Freire em que ele demonstra que a capacidade de percepção e conhecimento de pessoas não letradas, no caso lideranças camponesas, pode ter muito mais profundidade se justaposta a visões letradas, porém focalistas, citando a seguinte passagem da indignação de um camponês em certa reunião:

‘Do jeito que vai essa conversa não dá pra gente se entender, não. Porque, enquanto vocês aí’, e apontou o grupo de educadores, ‘fala só do sal, a gente aqui’, referindo-se a eles, camponeses, ‘se interessa pelo tempero, e o sal é só uma parte do tempero’, concluiu. (FREIRE, 2015b, p. 99).

Com a metáfora desse camponês, Paulo Freire defende que a importância da educação não está apenas nos conteúdos, mas, sim, em tudo o que está em torno dele, se a favor ou contra quem eles estão colocados, quais são seus aspectos sociais, econômicos, políticos e

ideológicos, questões essas que nunca devem ser omitidas em uma educação libertadora, devendo ser sempre atreladas aos seus conteúdos.

Na última estrofe da canção *Construtores do futuro*, de forma também muito sutil e de duplo sentido, Gilvan Santos chama a atenção da importância dos benefícios que a reforma agrária pode trazer ao trabalhador em não precisar mais prestar serviços para os donos do agronegócio e ruralistas, mas aborda também uma das principais ferramentas pedagógicas da Educação do Campo, que é a Pedagogia da Alternância, além de tocar na questão da representatividade. “Onde esteja o ciclo da nossa semente / E seja como a nossa casa / E não seja como a casa alheia”.

Para que possamos entender melhor qual a relação desses versos com a Educação do Campo, será necessário ampliar a discussão nesse ponto à noção de Pedagogia da Alternância, que vem de uma proposta que teve sua origem conceitual nas Casas Familiares Rurais (Maison Familiale Rurale), na França, no ano de 1935, chegando ao Brasil em 1968, nas Casas Família Agrícola, no Estado do Espírito Santo.

Essa pedagogia prevê dois tempos-espacos de construção de conhecimento. Essa divisão funciona tendo em vista que um desses espacos acontece no ambiente escolar, de modo mais intensivo, e o outro ocorre na própria comunidade de origem do educando, onde devem acontecer as pesquisas, os trabalhos coletivos e a aplicação prática dos conteúdos trabalhados no tempo-escola, assim como o envolvimento da família, do trabalho e da comunidade. Esse tempo-espaco também pode receber os educadores para acompanhamento de perto de todos os processos do educando. Para Molina (2014, p.7), “essa metodologia de oferta intenciona também evitar que o ingresso de jovens e adultos na educação superior reforce a alternativa de deixar de viver no campo”.

Um importante pesquisador da Pedagogia da Alternância na região norte e colega atuante de trabalho no Curso de Educação do Campo da UFT, Cícero da Silva (2011, 2018), explica que a Pedagogia da Alternância está sustentada por quatro pilares, sendo dois deles relacionados à sua finalidade e os outros dois ao meio. Quanto à sua finalidade, um pilar situa-se na sua Formação Integral, incluindo o projeto pessoal de vida, e o outro se refere ao desenvolvimento do meio, envolvendo os aspectos sociais, econômicos, humanos e políticos. Os outros dois pilares baseiam-se no seu meio e referem-se, um deles, à própria alternância pedagógica em espacos diferentes, como uma pedagogia adequada à realidade dos educandos,

e o outro pilar, à sua Associação local, que deve envolver a família, as instituições e os profissionais<sup>12</sup>:

Um novo tempo chegou  
É hora de semear  
Unindo o campo e a cidade  
No direito de estudar  
*Um novo jeito de educar, Cida Dias (MST, 2015).*

Outra discussão que considero interessante também de se deixar registrada nesse contexto é com relação ao tipo de abordagem por área de conhecimento como ferramenta pedagógica e não por disciplinas, como acontece no ensino hegemônico. A questão básica é a de romper com a fragmentação dos conteúdos desvinculados da prática - uma questão ainda polêmica no contexto das licenciaturas em Educação do Campo, pois muitos dos professores que atuam nessas licenciaturas vieram de uma formação tradicional feita por disciplinas. Eu, que venho da área da Música, percebo que essa discussão surge no sentido contrário da que tivemos, por exemplo, por ocasião da aprovação da famosa Lei nº 11.769/08 (BRASIL, 2008b), que altera a Lei das Diretrizes e Bases 9394/96, que garantiu, por pouco tempo, a obrigatoriedade dos conteúdos específicos de música no currículo escolar, substituída, no meu entender de forma muito justa, e de acordo com o entendimento que se discute na Educação do Campo, pela Lei 13.278/16 (BRASIL, 2016a), que garante que os conteúdos de todas as expressões das Artes estejam garantidos na escola.

Colocando-me agora como um educador do campo, não se defende a volta da polivalência, como era previsto na antiga Lei nº 5.692/71 (BRASIL, 1971), que instituiu a disciplina Educação Artística nos currículos de 1º e 2º Graus, em que o professor deveria ser um generalista, o que levou a inúmeras discussões no campo das Artes, mas, sim, uma mudança no paradigma da escola atual, nos apoiando no pensamento freiriano no sentido de ter um entendimento mais crítico dos objetos estudados, em que o educador tenha capacidade de observar um objeto por diferentes perspectivas, possibilitando a construção do conhecimento de forma não focalista e entendendo sua dimensão política e social.

É preciso salientar que se trata de uma discussão polêmica no campo das artes, especialmente no caso da área de Educação Musical, que eu acompanhei mais de perto, nas discussões que envolveram músicos, artistas, associações e também o Grupo de Articulação

---

<sup>12</sup> Para aprofundar sobre as questões da Pedagogia da Alternância ver referências importantes: Gimonet (2007); Nosella (2014); Ribeiro (2008); Silva, Andrade e Moreira (2015), entre outros.

Parlamentar Pró-Música (GAP), que lutaram pela aprovação das Lei nº 11.769/08 citada acima (FIGUEIREDO, 2011). Os principais argumentos na defesa dessa lei era o da precarização e da conseqüente desvalorização que os conteúdos de música sofreram ao longo de décadas em função do modelo generalista do ensino das artes, no qual a aula de artes na escola era reduzida a aspectos visuais.

Seguindo uma direção diferente da que essas discussões apontam, entende-se, pela lógica da Educação do Campo, que a licenciatura ideal poderia ser com habilitação na área de Artes, assim como o é no Programa de Pós-Graduação da UFPA, espaço em que o educando pudesse ter acesso às diferentes ferramentas de expressão artística, e não apenas as da Música. O entendimento é de que não há a necessidade de se exigirem habilidades artísticas virtuosas do educando, e futuro educador do campo, para poder atuar como docente nas escolas do campo, mas é preciso, necessariamente, compreender o estudo dos objetos artísticos de forma mais ampla, e principalmente crítica, respeitando seus contextos sociais, econômicos e políticos, assim como sua relação com as histórias de vida e realidades dos educandos. Como defende Boaventura Santos (2018, p. 82), “A fragmentação pós-moderna não é disciplinar e sim temática. Os temas são galerias por onde os conhecimentos progridem ao encontro uns dos outros”, proposta pedagógica que vai ao encontro do que Paulo Freire (2014) chamou de “temas geradores”, uma abordagem mais orgânica de construção de conhecimentos.

Outra justificativa usada na defesa do estudo por áreas no contexto da Educação do Campo é a da preparação do educando para atuar diante da própria realidade nacional, que tem como plano, ainda fortemente presente, o fechamento das escolas em áreas rurais, levando-se em conta que elas são isoladas, distantes, custosas e esquecidas pelo poder público e que a contratação de outros profissionais que lá possam atuar não faz parte dos planos dos gestores públicos, sobretudo se levarmos em consideração a realidade da maioria dos 5.570 municípios brasileiros.

A pesquisadora e militante dos movimentos sociais, corresponsável pela implementação nacional dos cursos de licenciatura em Educação do Campo, Roseli Caldart, nos esclarece que o projeto pedagógico desses cursos está baseado em duas convicções básicas, sendo a primeira a de que a centralidade do projeto pedagógico por área de conhecimento é apenas uma estratégia para que a formação dos professores dê “conta de pensar os caminhos da transformação da escola desde o acúmulo de reflexões já existente sobre isso no âmbito da Educação do Campo e, especialmente, dos movimentos sociais camponeses” (CALDART, 2010, p. 228).

A segunda convicção para a docência por área apontada por essa autora é a de que:

ancorada em um projeto de transformação da forma escolar atual, visando contribuir especialmente no pensar de dois dos seus aspectos fundamentais que são a alteração da lógica de constituição do plano de estudos visando à desfragmentação curricular pela construção de um vínculo mais orgânico entre o estudo que se faz dentro da escola e as questões da vida dos seus sujeitos concretos, e a reorganização do trabalho docente objetivando superar a cultura do trabalho individual e isolado dos professores. E ambos os aspectos devem estar orientados por uma concepção de educação e de escola ligada aos nossos objetivos formativos mais amplos, enquanto classe trabalhadora, e fundamentados em uma abordagem histórico-dialética de compreensão da realidade e do modo de produção do conhecimento (CALDART, 2010, p. 228).

Mesmo com esses argumentos todos, entendo que se trata de uma questão ainda polêmica e complicada, que mexe com certezas e nos tira de zonas de conforto ainda não totalmente confortáveis. Por outro lado, ainda considerando a área da música, quem conhece um pouco sobre a estrutura de grande parte dos cursos de Licenciatura em Música no Brasil sabe que os currículos precisam ser revistos, pois pouco dialogam com as realidades dos alunos e a dinâmica de uma sala de aula. Como bem pontuado por Marcos Pereira (2012; 2014), existem algumas inadequações nesses cursos que estão pautadas por um *habitus conservatorial*, ou seja, baseiam-se na reprodução de um modelo estrutural que não é o mais adequado para as suas necessidades atuais, ainda cunhadas na concepção de músico-professor herdada do século XIX. Nesse sentido, pensar em romper com um modelo disciplinar e considerar o entendimento de uma grande área também pode ser uma forma de romper um “*habitus conservatorial*” nos termos de Pereira.

Outra discussão que também é importante registrar é que a Educação do Campo e a educação popular caminham na mesma direção e, quanto aos seus princípios, são quase que sinônimos uma da outra, mesmo que as discussões em educação popular tenham sido construídas anteriormente e fundamentaram a construção da Educação do Campo. As experiências em educação popular se firmam em ambientes não formais até meados da década de 1990 quando, segundo Paludo (2012), começam-se a entender os espaços formais como importantes para disputas de hegemonia e de resistência, momento em que as discussões em Educação do Campo começam a crescer. Ainda segundo essa autora:

Na atualidade brasileira, a Educação do Campo pode ser identificada como uma das propostas educativas que resgata elementos importantes da concepção da educação popular e, ao mesmo tempo, os ressignifica, atualiza e avança nas formulações e práticas direcionadas a um público específico. (PALUDO, 2012, p.283).



Para fechar as principais discussões da área, considero importante ainda trazer alguns dos marcos históricos e normativos que estão garantindo a existência da Educação do Campo até o momento, a saber:

- a) **1998** - *I Conferência Nacional por uma Educação Básica do Campo* – onde o termo Educação do Campo foi usado pela primeira vez, conforme já explicado aqui, lembrando ainda que em 2018 houve uma série de eventos comemorativos aos vinte anos da Educação do Campo;
- b) **2002 e 2008** – Diretrizes Operacionais para a Educação Básica nas Escolas do Campo. (BRASIL, 2002; 2008a). As diretrizes estabelecidas em 2002 foram complementadas no ano de 2008;
- c) **2006** – Parecer CNE/CEB nº 1 – Estabelece dias letivos para a aplicação da Pedagogia da Alternância nos Centros Familiares de Formação por Alternância (CEFFA). (BRASIL, 2006). Trata-se de uma conquista para as Escolas do Campo que adotam essa pedagogia;
- d) **2010** – Decreto nº 7352 – Cria o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA). (BRASIL, 2010a);
- e) **2010** – PL nº 8035/2010 - Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020 (PNE - 2011/2020). (BRASIL, 2010b);
- f) **2012** - Edital de Seleção nº 02/2012 – SESU/SETEC/SECADI/MEC, de 31 de agosto de 2012. (BRASIL, 2012). Esse marco, em especial, viabilizou a criação de 42 cursos de Licenciatura em Educação do Campo espalhados por todo o Brasil, o que, de certa forma, me trouxe e garantiu o meu ingresso nesse universo;
- g) **2014** – 7 de maio - Início das aulas do curso de Licenciatura em Educação do Campo, Área de Códigos e Linguagens: Habilitação em Artes e Música no campus de Tocantinópolis, na Universidade Federal do Tocantins.

Esse último não se trata de um marco normativo, mas, sim, de um marco histórico e pessoal, que selou meu pertencimento ao curso. É preciso destacar que, até onde se tem conhecimento, é o único curso desse tipo com essa habilitação na América Latina, o que confere um grau maior de responsabilidade para seus docentes e discentes, aspecto esse que, mesmo nesses poucos anos de vida, já tem chamado a atenção de pesquisadores para a especificidade desse curso, como no caso da dissertação de mestrado de Sérgio da Silva Pereira (2018) que focou especificamente nos docentes e discentes de música desse curso.

Existe também outro trabalho acadêmico de mestrado sobre esse curso, mas que ainda está em andamento.

Não participei da fase do projeto que viabilizou a criação dessa licenciatura e sua aprovação junto ao Ministério da Educação (MEC), mas percebe-se uma contradição na escolha do nome para a habilitação, uma vez que a música é colocada justaposta com as artes, como se uma não fizesse parte da outra. Ao fazer uma contextualização histórica, vale lembrar que no ano de 2013, quando o curso foi aprovado nas instâncias superiores, coincidia com o prazo de cinco anos que a Lei nº 11.769/08, citada anteriormente, previa para sua implantação definitiva. Ou seja, criava-se nesse ano uma demanda de professores licenciados em música sem precedentes na nossa história recente, e o MEC procurava alternativas para contornar essa situação, o que, provavelmente, foi determinante para que a nomenclatura final da habilitação desse curso tenha ficado dessa forma. De todo modo, na prática, atualmente o curso trabalha com todas as linguagens artísticas.

Para encerrar esse aspecto do trabalho, ilustro com os versos de uma canção de Zé Pinto que destaca a importância da educação como ferramenta de justiça social, um dos pilares fundantes da Educação do Campo.

Pelos caminhos da nova sociedade  
A educação tem um papel fundamental  
Por isso vamos aprendendo e ensinando  
Plantar um sonho de justiça social  
*Sonho realizado*, de Zé Pinto (MST, 2015).

### **Um lado reflete o outro**

A partir de algumas reflexões na preparação da fala em uma mesa realizada por ocasião do *V Simpósio Internacional de Música na Amazônia* (SIMA) (BONILLA, 2016b), que aconteceu em Belém, cujo tema foi *Trajetórias da Pesquisa em Etnomusicologia na Pan Amazônia*, dividindo o espaço com a professora Dra. Liliam Cristina Barros Cohen, da UFPA, e com o professor Dr. Bernardo Mesquita, da UFAM, tive a percepção, ou o *insight*, de que a adoção mais ampla da Etnomusicologia Aplicada seria a metodologia mais adequada para o meu trabalho, visto que essa metodologia tem como base a pesquisa participante e a educação popular, defendida por importantes educadores de base da Educação do Campo, como Paulo Freire, Miguel Arroyo e Carlos Brandão. Desde então, passei a produzir alguns textos com as revisões bibliográficas dessas duas áreas, a começar por Bonilla e Chada, (2017), ainda antes

da minha ida ao campo, e depois complementadas em publicações que se seguiram, como em Bonilla e Ruas, (2018), Bonilla, Matos da Silva e Chada (2017), Bonilla *et al.* (2017a, 2017b, 2017c, 2018), essas últimas já em parceria e construídas coletivamente com as pesquisadoras do quilombo Mumbuca.

Foi nessa metodologia que encontrei o elo que faltava para unir os dois universos aos quais eu estava e ainda estou envolvido: a Etnomusicologia e a Educação do Campo, como se fosse o ponto da “dobra”, usando a metáfora de Deleuze (1991), em que uma parte passa a refletir a outra, mas que no fundo fazem parte de um mesmo material que foi dobrado. No trecho a seguir eu descrevo esse processo na primeira publicação sobre o assunto:

De certa forma, meu recente afastamento para capacitação de doutorado em Artes na UFPA me remete novamente a março de 2013, [estava me referindo à defesa da minha dissertação de Mestrado em Etnomusicologia] como se fosse a retomada de um fio que ficou solto ao vento. Um fio de segurança e conforto, de muitos caminhos trilhados e fontes de pesquisa consagradas. Se nesses últimos quatro anos me dediquei à Educação do Campo, em busca de um elo com a música, agora volto a me dedicar para a Música, porém com um olho na Educação do Campo. E nesse exercício de alternância entre pontos de vista distintos, encontro na Etnomusicologia Participativa o caminho que resolve o impasse dessas duas áreas do conhecimento, unidas por um viés metodológico (BONILLA; CHADA, 2017).

Ao lembrar que me insiro em um programa de Pós-Graduação em Artes - espera-se, também, que esta tese circule nos ambientes da Educação do Campo -, sinto a necessidade, inicialmente, de fazer uma breve contextualização sobre o que trata a disciplina de Etnomusicologia a que venho me referindo neste capítulo para, então, poder tratar da sua especificidade metodológica, a Etnomusicologia Aplicada e/ou Participativa-Engajada. Para tanto, usarei como base um texto colaborativo já publicado (BONILLA; CHADA; MUMBUCA, 2018a), em que conseguimos sintetizar de forma didática os princípios da disciplina, visto que, na ocasião, a intenção foi atingir um público que não era da área. Dessa forma, nas próximas seis páginas, com alguns ajustes, inserção e complementação de mais informações, eu desenvolvo a noção de Etnomusicologia e Etnomusicologia Aplicada-Colaborativa-Participativa-Engajada baseada nesse texto coletivo. Como foi uma produção feita em função dessa pesquisa, transcrevo-a aqui em forma de texto integrado a esse capítulo.

A Etnomusicologia é uma área dos estudos em Música que se situa em uma região interdisciplinar, envolvendo outras áreas ou subáreas, em especial a Musicologia e a Antropologia. O desafio da Etnomusicologia tem sido o de relacionar Música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da Cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre Música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social. A

Etnomusicologia se ocupa principalmente do ser humano que produz a Música. Nesse sentido, os estudos das relações dos elementos cognitivos e socioculturais que se estabelecem entre a Música e o seu contexto, assim como sua inserção nas diferentes atividades sociais e os múltiplos significados decorrentes dessas interações são de fundamental importância (CHADA, 2007).

A disciplina que estamos chamando de Etnomusicologia hoje teve origens em torno do ano de 1950 de forma quase que simultânea em países da Europa e dos Estados Unidos e, por sua vez, veio de outra disciplina que se chamava Musicologia Comparada, uma especificidade da Musicologia de origem alemã e austríaca, que se dedicava ao estudo comparativo entre Músicas não ocidentais e ocidentais (NETTL, 2008). No Brasil, segundo a pesquisadora Angela Lühning (2014), essa disciplina se instalou como área somente no ano de 1990 em nível de pós-graduação na Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Essa disciplina já foi tratada por alguns autores importantes com outros nomes, como “Musicologia Cultural”, no caso de Kerman (1987), ou “Antropologia da Música”, nos estudos de Alan Merriam (1964). Sobre essa última nomenclatura, um dos mais importantes etnomusicólogos da atualidade, Bruno Nettl (2008, p. 30), nos coloca que:

a antropologia da música é para mim um componente importante da etnomusicologia, subcampo importante da musicologia, mas também que a antropologia da música é um subcampo importante da antropologia, análogo a subcampos como as antropologias das artes, da ciência, da organização econômica, da religião e da política.

Outro pesquisador muito respeitado, com fortes relações com o Brasil, Anthony Seeger, talvez por vir de uma formação em antropologia, faz uma distinção entre a “Antropologia da Música”, descrita por Merriam, e o que ele descreve como “Antropologia Musical”, em seu trabalho com os índios Kisêdjê, sustentando que as “performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social [...] examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais” (SEEGER, 2015, p. 14-15).

Mas tanto o termo Etnomusicologia quanto a área de abrangência que o faz se distinguir de outros campos de estudo, em especial a da Musicologia, estão cada vez mais distantes de ser um consenso para os pesquisadores. Nicholas Cook (2006), por exemplo, alerta, em seu texto *Agora somos todos (etno)musicólogos*, em que, depois de um levantamento dos principais discursos que sustentam a manutenção desses termos como de áreas distintas, que os argumentos que ainda separam essas áreas são frágeis e não se

sustentam, reduzindo-se, talvez, apenas à bagagem histórica que essas palavras carregam consigo.

Visto que esta tese se encontra na intersecção das áreas de Artes e de Educação do Campo, conforme já destacado, não vou me aprofundar nessa discussão disciplinar, mesmo porque um dos pilares da Educação do Campo é justamente a desconstrução dessas fragmentações. Corroboro as críticas que o sociólogo Boaventura Santos faz para as estruturas positivistas que as universidades adotam para segregar os saberes em disciplinas, impedindo de se alcançar um conhecimento total: “É, pois, necessário descobrir categorias de inteligibilidade globais, conceitos quentes que derretam as fronteiras em que a ciência moderna dividiu e encerrou a realidade” (SANTOS, 2018, p. 77). Entretanto, enquanto a comunidade acadêmica não encontra um termo mais consensual e adequado para esses estudos da Música, sigo adotando o termo Etnomusicologia para os aspectos desenvolvidos nessa pesquisa, pois é o lugar em que muitas das referências que são usadas nesse trabalho declaram seu pertencimento. Além disso, essa pesquisa também está vinculada ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno), que abriga o Grupo de Pesquisa, Música e Identidade na Amazônia (GPMIA), e ao Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), uma forte referência dessa área na Região Norte, estabelecendo também uma parceria com o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo).

A opção de uso do termo Etnomusicologia também se justifica por identificação metodológica, pois boa parte dos pesquisadores que se autodeclaram etnomusicólogos tem adotado posturas metodológicas mais progressistas baseadas nos princípios da educação popular, rompendo tradições acadêmicas arraigadas, como no caso da adoção da pesquisa aplicada, participante, pesquisa-ação, engajada, entre outros nomes.

Essa observação também foi destacada por colegas de área, como no comentário das pesquisadoras Angela Lühning e Rosângela Tugny (2016, p.41):

Enquanto para muitos pares a questão da ética se resume a formulações técnicas de procedimentos de pesquisa, para os/as etnomusicólogos a discussão se pauta na responsabilidade social do/da pesquisador/a e nos enfoques dados por ele/ela a partir do diálogo com os seus interlocutores.

Essa metodologia, ou metodologias, rompe alguns paradigmas até então intocados das ciências, tais como o mito de neutralidade científica, assim como procura desmascarar a hierarquização existente entre os conhecimentos científico e popular, impulsionando o(a) pesquisador(a) a buscar novas alternativas de pesquisa e trabalho, ampliando possibilidades, como lembrado pela etnomusicóloga Francisca Marques (2008a, p. 186):

Existem outras formas de desenvolver pesquisas através de metodologias participativas não apenas centradas no interesse do pesquisador (observação participante), mas de ação e resultados que sejam de colaboração mútua e que resultem em benefícios para as comunidades estudadas.

Sob outro aspecto, Brandão (2007), ao lembrar-se da sua militância por uma educação popular, juntamente com Paulo Freire e lideranças de movimentos da cultura popular na década de 1960, nos traz os questionamentos dos manifestos da época em relação à neutralidade, apontando que é justamente com a interação entre as pessoas, com diferentes concepções e culturas, que o conhecimento pode ser criado a partir da realidade. Em relação aos conhecimentos populares, o autor defende sua importância no mesmo pé de igualdade com os científicos:

Temos solidariamente defendido a ideia de que as peculiaridades de entre culturas, entre pessoas e entre povos não traduzem maneiras desiguais e hierárquicas de ser, de viver e de pensar. Algo que até hoje algumas pessoas distribuem em uma escala que vai “deles”, os selvagens, os primitivos, os eruditos e os praticantes de um modo de vida e de uma cultura “superiores”. A quem? A que?” (BRANDÃO, 2007, p. 40).

Brandão e Borges (2007) defendem que essas metodologias, por seu caráter radical, aparentam ser ultrapassadas, porém elas vêm se apresentando cada vez mais atuais, sobretudo por seus vínculos com os movimentos sociais. Os autores demonstram que, atualmente, pesquisadores compartilham de alguns fundamentos comuns desse tipo de pesquisa na América Latina, tais como partir de realidades sociais, entender as demandas comunitárias e seus processos históricos, estabelecer sempre relações sujeito-sujeito, buscar uma unidade entre a teoria e a prática, cuidar para que os resultados da pesquisa sejam em benefício das comunidades, estimular a participação coletiva em diferentes processos da pesquisa e promover diálogos não doutrinários e em direção à transformação social. Sinteticamente os autores afirmam que:

é a possibilidade de transformação de saberes, de sensibilidades e de motivações populares em nome da transformação da sociedade desigual, excludente e regida por princípios e valores do mercado de bens de capital, em nome da humanização da vida social, que os conhecimentos de uma pesquisa participante devem ser produzidos, lidos e integrados como uma forma alternativa emancipatória de saber popular (BRANDÃO; BORGES, 2007, p. 55).

O pesquisador francês Michel Thiollent chama essa metodologia de pesquisa-ação participativa, que pode e deve ser usada também nos estudos em Etnomusicologia por quebrar a hegemonia positivista que rege as pesquisas acadêmicas nas universidades. Segundo o autor, essas pesquisas:

constituem uma ampla família de métodos de pesquisa que podem ser associados a objetos de diagnóstico, de pesquisa propriamente dita, de ações educacionais, comunicacionais, organizacionais ou outras. Elas têm em comum o propósito de permitir ou de facilitar experiências e a construção de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores e membros ou atores implicados na situação observada, na qual, conjuntamente, são identificados problemas e propostas, soluções ou ações de diversos tipos e alcance, respeitando critérios éticos aceitos pelas partes interessadas. (THIOLLENT, 2008, p. 189).

Como exemplo bem sucedido dessa metodologia em música, Thiollent cita o caso do conhecido filme-documentário *Buena Vista Social Club*, protagonizado por músicos cubanos. A experiência mudou a vida dos personagens envolvidos para condições melhores, resultado de um trabalho participativo de cunho político e social em Etnomusicologia, envolvendo o pesquisador Ry Cooder e sua equipe. Obviamente, esse exemplo contou com recursos que dificilmente conseguimos em pesquisas dessa natureza dentro da realidade brasileira, mas demonstra a abrangência de possibilidades de trabalhos engajados.

Vale ressaltar que Thiollent (1999) faz uma distinção entre pesquisa participante e pesquisa-ação, entendendo que nem toda pesquisa participante é uma pesquisa-ação. Porém, eu vou adotar o termo cunhado por Brandão (1999), de acordo com a metodologia que adotamos, ou seja, o da pesquisa participante, por este termo estar associado às práticas da educação popular e adotar um pensamento mais abrangente nas relações com os sujeitos envolvidos do que a característica específica do método de pesquisa em si.

Importantes trabalhos na área da Etnomusicologia têm aderido a essa metodologia participante há algumas décadas. O etnomusicólogo norte-americano Anthony Seeger, por exemplo, sobre sua pesquisa com os Kisêdjê (Suyá), habitantes da Terra Indígena do Xingu no Brasil, entende que a aplicação dos conhecimentos etnomusicológicos no mundo “real” com ações sociais e políticas é uma obrigação dos pesquisadores, “especialmente quando o emprego desse conhecimento pode beneficiar a comunidade da qual este provém” (2015, p. 272). Vale destacar que esse trabalho auxiliou contundentemente para que o Estado brasileiro pudesse reconhecer as terras daquele povo, assim como relata a atuação do pesquisador na mediação dos conflitos existentes entre o referido povo e os fazendeiros que os circundam.

Esse posicionamento político-acadêmico vem se consolidando na área, tanto que no trigésimo nono encontro mundial do *International Council for Traditional Music – ICTM*, ocorrido em Viena, Áustria, em 2007, foi criado um grupo de estudos específicos para essa temática, tendo como resultado a elaboração de um documento que orienta que os trabalhos em Etnomusicologia Aplicada devam ser guiados prioritariamente pela responsabilidade social, não se prendendo aos padrões acadêmicos de pesquisa, “alargando e aprofundando o

conhecimento e a compreensão na busca de solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos” (HARRISON; PETTAN, 2010, p. 1, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Trabalhos importantes em Etnomusicologia Aplicada tornaram-se referência no uso de princípios freirianos, mesmo fora do Brasil. Ao fazer as devidas diferenciações nos aspectos de financiamento de pesquisas fora do Brasil, Angela Impey (2002) contribuiu com o processo de empoderamento cultural-musical de comunidades tradicionais rurais em Northern Kwazulu-Natal, na África do Sul, um trabalho que, no meu entender, assemelha-se muito com o caso do quilombo Mumbuca, seja pela situação de isolamento geográfico da comunidade, pelo apelo turístico da região que vinha sendo explorado de modo excludente, como pelas limitações legais características dos parques em áreas de proteção ambiental nos quais esses grupos estavam inseridos.

Outro trabalho importante que usou referências de Paulo Freire é o de Catherine Ellis (1994), que incluiu em seus processos de pesquisa tanto pesquisadores acadêmicos quanto os próprios aborígenes sujeitos das pesquisas nos processos da criação do Centro de Estudos Aborígenes de Música - CASM, da Universidade de Adelaide, na Austrália.

No Brasil, o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo), coordenado pela Dra. Francisca Helena Marques, é pioneiro em ações de Etnomusicologia Aplicada, com atividades desde os anos 2000/2001 em projetos envolvendo o IPHAN, a Casa do Samba de Dona Dalva, a Filarmônica Lyra Ceciliana, a Universidade de Leipzig, Hamburgo e Weimar (Alemanha), além de parcerias com muitas universidades brasileiras em pesquisa e extensão, no mapeamento e envolvimento das comunidades para o estudo de suas diferentes práticas musicais (TYGEL, 2009). Em função das metodologias em Etnomusicologia Aplicada adotadas pelo LEAA, o Laboratório já foi premiado duas vezes pela UNESCO por sua participação no programa *Young Digital Creators* (2004-2007) e teve suas metodologias publicadas pela cartilha *Being Young Digital Creators: a practical booklet for educators* (MARQUES; VEIGA, 2008).

Também com reconhecimento internacional, partindo dessas iniciativas, o pesquisador Samuel Araújo e o grupo de pesquisa Musicultura desenvolvem importantes trabalhos de empoderamento cultural e musical na favela da Maré, no Rio de Janeiro, atuando com os pesquisadores da própria comunidade no mapeamento do material sonoro de diferentes

---

<sup>13</sup> broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working both inside and beyond typical academic contexts.



regiões desse complexo e chamando a atenção para a importância da música em contextos de violência (ARAÚJO, 2006; CAMBRIA, 2008).

Essa metodologia tem se ampliado nas últimas décadas no Brasil. Podemos citar vários trabalhos, tais como o desenvolvimento do projeto *Arte em toda parte*, em Belém do Pará (CHADA; BARROS; OWTAKE, 2015). Ainda o registro das músicas dos povos Timbira em arquivos de áudio, que estão armazenados na cidade de Carolina/MA. Com apoio da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), esse material foi idealizado e protagonizado por grupos indígenas desse povo, distribuídos pelos Estados do Maranhão, Pará e Tocantins (TYGEL, 2008, 2009), que inclui o povo Apinagé<sup>14</sup>, que convive com nossa Universidade, na cidade de Tocantinópolis.

O projeto *Encontro de Saberes*, desenvolvido em distintas universidades brasileiras e protagonizado pelo pesquisador José Jorge de Carvalho, também é um projeto que faz uso de metodologias participativas inclusive na área da música, contando com a contratação de Mestres da Cultura Popular, entre eles, da Congada de Moçambique e de gêneros tradicionais performáticos do Pará (CARVALHO *et al.*, 2016). Atualmente, estuda-se a possibilidade de implantação desse projeto também na UFT, instituição em que atuo. Com relação ao Recôncavo Baiano, além dos projetos do LEAA/Recôncavo já citados em trabalhos etnomusicológicos e de Educação Musical, de Marques (2008a, 2008b), encontramos também importantes trabalhos nessa perspectiva participativa em Döring (2015, 2016). Há ainda muitos outros trabalhos que se utilizam de diferentes tipos de metodologias participativas primando pelo protagonismo e interesse dos diferentes grupos humanos envolvidos. O trecho ampliado do texto de Bonilla, Chada e Mumbuca (2018a) encerra aqui.

### **No andar do caminhante**

Sintetizando as discussões anteriores para a realidade desta pesquisa, entendo a metodologia adotada neste trabalho como uma Etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, como está destacado no título desta tese-inventário. Dentro dessa perspectiva, promovi um primeiro encontro com as acadêmicas do curso de Educação do Campo

---

<sup>14</sup> O etnógrafo Curt Nimuendajú que trabalhou com esse grupo em 1928 nos conta que “o nome da tribo foi citado pela primeira vez por Souza Villa Real, em 1793, na forma de Pinarés e Pinagés. Mais tarde prevalece a forma Apinagé. Fr. Rafael Tuggia a designa como Oupinagees. Hoje, pelo menos, a tribo denomina a si própria Apinayé. Não tenho nenhuma explicação para esse nome [...] O nome foi lhes dado, provavelmente por aqueles e não pode ser autodenominação primitiva da tribo” (NIMUENDAJÚ, 1983, p.8).

moradoras do quilombo Mumbuca em janeiro de 2017, ainda na cidade de Tocantinópolis, aproveitando uma vinda delas para a realização de atividades acadêmicas na Universidade. Apesar de já vir conversando sobre esse assunto com elas em outras ocasiões, apresentei nesse encontro minha proposta de pesquisa e busquei trocar informações sobre as possibilidades de trabalho com a comunidade. Isso se deu de forma meio que intuitiva, pois estávamos naquele momento dando os primeiros passos para a formação do Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa - GQMP, que iria realizar o Inventário Participativo da Viola de Buriti. Nesse encontro deixamos pré-agendada a minha ida ao quilombo no mês seguinte para contato com as lideranças. Enquanto isso, elas iam amadurecendo a ideia e a forma de como poderíamos trabalhar juntos e nos fortalecer mutuamente. No período de 13 a 18 de fevereiro de 2017, fui para o quilombo Mumbuca, no Jalapão, para apresentar meu projeto-piloto à comunidade, conversar com as lideranças, os artistas, assim como receber alguns retornos das acadêmicas. Pelo fato de eu ser professor de algumas moradoras do quilombo e de já ter estado lá anteriormente, por ocasião do Tempo Comunidade, realizado entre os dias 7 e 9 de julho de 2016, atividade pedagógica do curso, como já explicado anteriormente, tive um trânsito mais facilitado para esse diálogo e entendimento com as lideranças.

O momento foi de alegria, por um lado, mas, por outro, de apreensão e certo nervosismo. De certa forma, o futuro do projeto, seu sucesso ou fracasso dependiam dessa negociação-chave e do real interesse e motivação do quilombo. Como diria Seeger (2015, p. 278), “a Etnomusicologia aplicada pode ser perigosa. Não há como prever quem poderá se machucar se alguém cometer um erro sério”.

Por outro lado, tinha também a preocupação, que compartilhava com a minha orientadora, sobre como desenvolver uma Etnomusicologia aplicada-participativa-engajada em um contexto acadêmico engessado, com prazos para cumprir, entre eles a apresentação da tese ao final do curso. A questão principal girava em torno de se o tempo acadêmico poderia ser conciliado com o tempo que o Mumbuca necessitaria para lidar com essa pesquisa, dentro dos seus calendários, dinâmicas e rotinas.

Esses questionamentos mostravam-se pertinentes, tendo em vista que a literatura tem mostrado que muitos dos trabalhos relevantes que fazem uso da Etnomusicologia Aplicada-Participativa estão ligados com grupos de pesquisa consolidados e/ou que possuem vínculos históricos com os grupos pesquisados, ou, por outro lado, são os próprios grupos e entidades formadas pelas comunidades que buscam pesquisadores acadêmicos para auxílio em suas questões. Meu projeto não se enquadrava em nenhum caso que eu já havia estudado na literatura, motivo pelo qual também se fez necessária uma aproximação com o Laboratório de

Etnomusicologia LEAA/ Recôncavo na importante coorientação da Dra. Francisca Marques, com larga experiência em metodologias participativas.

Porém, a jornada já havia começado para o caminhante, e o caminho foi se apresentando e se desdobrando pouco a pouco, e, já a partir do primeiro encontro, as inseguranças foram se transformando em esperanças, não só de atingir meus objetivos, mas de que nosso trabalho pudesse fazer diferença para o quilombo.

Durante a primeira reunião tive a oportunidade de sentir mais de perto a descrença de muitos moradores, em especial dos mais velhos, sobre a atuação de pesquisadores em seus territórios, diante de alguns trabalhos realizados lá anteriormente, que envolveram as pessoas e geraram expectativas e desgastes. Uma das lideranças, por exemplo, a Martina Tavares, da quinta geração das matriarcas do quilombo, mãe do violeiro Arnon Tavares, profunda conhecedora das cantigas mais remotas e também compositora, trouxe a questão de que, em geral, os pesquisadores sempre distorcem suas palavras e não escrevem o que eles realmente teriam dito. Em outro momento, Martina também questionou o fato de eles, os moradores do quilombo, serem considerados “ignorantes”. Questionou ainda que, se eles são ignorantes, então por que precisam ensinar o que sabem aos pesquisadores que lá aparecem?

Essa fala da Martina foi emblemática e reflete perfeitamente o modelo positivista hegemônico que muitos pesquisadores ainda adotam em suas pesquisas com os povos do campo ao tratá-los de forma hierárquica diferenciada e usar suas falas como uma “voz subalterna”, usando o termo de Carvalho (2001).

Entendo a pertinência da crítica colocada por Dona Martina, e minha aproximação com o quilombo pretendeu desconstruir um pouco essa postura de pesquisa. Ao mesmo tempo, houve um interesse muito grande na minha proposta de trabalho por parte tanto dos violeiros Maurício e Arnon como também por parte das lideranças mais jovens e das acadêmicas, em especial a Ana Mumbuca, a Sirlene Matos e a Núbia Matos, que compraram a ideia e me ajudaram com sugestões de contrapartida, além de terem me ajudado a explicar melhor, em uma linguagem mais adequada para os mais velhos, de como eu poderia contribuir com a comunidade, sem criar ilusões de retornos que eu não pudesse proporcionar.

Como forma de contrapartida ao trabalho no quilombo, a Ana Mumbuca, que estava mediando o encontro, sugeriu que eu fizesse a transcrição e o registro das músicas produzidas pelo quilombo para a partitura, de forma escrita. Inicialmente fiquei surpreso com essa proposta, uma vez que já venho questionando a real importância e eficiência desse formato de registro para o caso das músicas tradicionais que nascem de outro viés cognitivo. Porém, a justificativa da Ana Mumbuca para o seu interesse nesse aspecto foi, de certa forma, político,

pois se tratava da oportunidade de registrar os modos de fazer e da cultura musical da comunidade no que ela chamou de “linguagem dos brancos”, o que me pareceu muito adequado e pertinente. Esse desejo me deixou bastante animado também, pois é um trabalho que, além de eu ter prazer em realizar, o processo de transcrição para a partitura exige do seu realizador certo distanciamento, que se faz necessário para a percepção e o entendimento de certos aspectos que a música transita, uma espécie de lupa que pode ampliar questões importantes para a reflexão, conforme tratarei com mais profundidade nos capítulos seguintes.

Outra proposta de contrapartida foi a de que eu pudesse ajudá-los a registrar a Viola de Buriti, produzida e cultivada por eles, como Patrimônio Imaterial junto ao IPHAN. No meu entendimento, devido ao caráter e a grandeza desse desejo manifesto por essas pessoas, essa proposta alçou o trabalho a outra dimensão. Os procedimentos de pesquisa e as metodologias necessárias para fazer esse registro já são em si a pesquisa que eu buscava, pois, para se alcançar essa meta, se faz necessária a realização de um Inventário Participativo e de um documentário.

Após essa reunião inicial, fiquei mais uns dias no quilombo conversando com as pessoas e participando das atividades cotidianas, tais como as rodas de conversa, as cantorias com a Viola de Buriti e a interação com as crenças locais. Nesse período foram surgindo e amadurecendo as ideias e outras formas de benefícios com a realização dessa pesquisa participante. Vale destacar que a minha imagem perante a comunidade foi sempre a de professor, não tanto como de pesquisador, e assim era o modo como as pessoas me viam, se referiam a mim e também me chamavam e ainda chamam. Tenho a impressão de que, ainda hoje, poucos sabem o meu nome; sou conhecido apenas como “professor”.

Esse personagem, criado a partir da imagem do professor, que nasceu da minha relação com algumas acadêmicas do quilombo, resultou que muitos moradores me procurassem para conversar sobre seus planos de futuro, de estudo, assim como para tirar dúvidas sobre assuntos relacionados à vida escolar e, para aqueles que eram envolvidos com a música, também sobre aspectos da teoria musical. Com o tempo, fomos percebendo também que a minha presença ali, como já vinha acontecendo quando estava no quilombo, poderia ser uma boa contribuição e um bom apoio para a inclusão e a formação acadêmica, e esse aspecto foi se tornando um dos elos mais fortes com a comunidade. Nesse sentido, pactuamos meu apoio acadêmico com a comunidade com as produções de textos coletivos, o compartilhamento de técnicas de pesquisa e demais questões de formação escolar, confluindo com as proposições de Paulo Freire (2015a, p. 30) de que “não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino”.

A primeira medida nesse sentido foi a construção de textos coletivos para a participação em eventos acadêmicos e periódicos científicos, tratando os(as) mumbucas como coautores(as), melhorando suas autoestimas como pesquisadores(as) e produtores(as) de conhecimento. Nesses processos de construção coletiva, coube-me o papel de intermediador do que eles desejavam expressar à comunidade acadêmica, o rigor na estrutura textual e a correção ortográfica, assim como o incentivo para a escrita criativa e principalmente para a leitura. Ações que se complementam, contribuem para a pesquisa e nos remetem aos princípios freirianos, nos mantendo conectados com a Educação do Campo:

Quanto mais, em uma tal forma de conceber e praticar a pesquisa, os grupos populares vão aprofundando, como sujeitos, o ato de conhecimento de si em suas relações com a sua realidade, tanto mais vão podendo superar ou vão superando o conhecimento anterior em seus aspectos mais ingênuos. Desse modo, fazendo pesquisa, educo e estou me educando com os grupos populares. Voltando à área para pôr em prática os resultados da pesquisa não estou somente educando ou sendo educado: estou pesquisando outra vez. No sentido aqui descrito pesquisar e educar se identificam em um permanente e dinâmico movimento. (FREIRE, 1981, p. 36).

Esse envolvimento nos levou naturalmente para a realização de outras ações de interesse da comunidade, com a participação em editais de fomento cultural, como no caso do *Prêmio Culturas Populares* – Edição Leandro Gomes de Barros, do Ministério da Cultura, e do edital em comemoração aos 10 anos do *Rumos Itaú*, ambos concorrendo a prêmios em dinheiro para empoderamento dos aspectos culturais do quilombo. Esses editais exigiram do grupo estudos e produções escritas, assim como empenho e cuidados meus para que todas as exigências fossem atendidas para evitar, o máximo possível, as frustrações desses processos de concorrência pública. Tais eventos proporcionaram muito trabalho prático em benefício do quilombo, mas tiveram suas recompensas, sendo a principal delas, como nos coloca Freire (1981, p. 40), “mais e mais, disse certa vez Mao, devem os intelectuais tornar-se trabalhadores; mais e mais os trabalhadores tornar-se intelectuais”.

Com esses acordos e ações que tomamos para atender à demanda do quilombo, acredito que realizamos um trabalho com responsabilidade social ao tratar com relevância as prioridades e os interesses dos sujeitos envolvidos e não apenas os do ponto de vista acadêmico. Como nos alerta Lühning (2014, p. 19), “as relevâncias não devem ser definidas apenas a partir do olhar dos assim chamados parâmetros acadêmicos, mas também a partir daquele das pessoas envolvidas nas pesquisas”. Nesse sentido, ficou a cargo do quilombo Mumbuca estipular qual o trajeto mais relevante para o encaminhamento dessa pesquisa. No próximo capítulo, contarei um pouco mais sobre o que eu aprendi sobre o povo que vive nesse quilombo.

## VIEMOS DE MUITO LONGE, SOMOS LÁ DO JALAPÃO

**Figura 1** - Vista do alto da Serra do Espírito Santo no Jalapão (TO)



**Fonte:** Acervo e foto do autor.

A primeira figura que apresento aqui é um recorte do meu olhar, dentre as inúmeras paisagens da região do Jalapão, que retrata um pouco a noção da imensidão-isolamento em que o quilombo se localiza. Este capítulo trata mais diretamente sobre o quilombo Mumbuca em seus diferentes aspectos visando aproximar o leitor das principais características do quilombo e das pessoas que lá vivem para ambientar esse trabalho. Mesmo que descrições já tenham sido feitas por outros acadêmicos, a ótica adotada nessa abordagem será a partir das obras estéticas produzidas pelos próprios mumbucas, complementadas com algumas contribuições de trabalhos acadêmicos. O uso desse referencial estético-teórico para aproximação do universo do quilombo foi também entendido como importante por pesquisadores de outras áreas, no caso de Ana Lúcia Pereira (2012), Mota (2016), Medina (2012) e Belas (2012). Como pontuado na tese de Pereira, A. (2012, p. 80),

somente ouvindo as histórias e as cantigas que são cantadas por todos os moradores e frequentemente acompanhadas pelo som da viola de vereda, é possível tomar contato com o universo do Quilombo Mumbuca. As letras das músicas expressam a cultura local, aspectos naturais do Jalapão e a história do quilombo.

Além das referências estéticas, fundamentadas pelos artistas do quilombo, trago aqui também a produção acadêmica das quilombolas que se autodescrevem, como também os

discursos registrados durante as experiências de campo, produção essa que adquire importância redobrada para o desenvolvimento deste trabalho. Eis o que diz nossa principal articuladora dos trabalhos de campo e pesquisadora Sirlene Matos da Silva em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)<sup>15</sup> sobre o processo de aprendizagem da Viola de Buriti: “Sou inspirada pela possibilidade de narrar de forma escrita um legado cultural dos meus ancestrais” (MATOS DA SILVA, S., 2018, p. 14).

Nesse sentido, começo descrevendo a comunidade pelo olhar da pesquisadora do GQMP Givoene Matos da Silva, que escreveu em seu TCC, sobre o teatro desenvolvido no quilombo, da seguinte forma:

O que se sabe é que a comunidade foi formada pelos primeiros povos que vieram fugidos da escravidão, da cidade de Santa Rita de Cássia, na Bahia. Eles encontraram na comunidade grupos de índios que estavam passando, e um dos negros teve filhos com uma das índias, chamada Jacinta, e então eles viram aqui um bom lugar para se abrigar e povoaram a comunidade. Desde então formou-se o quilombo. É formada atualmente por 42 famílias, e cerca de 280 membros (MATOS DA SILVA, G., 2018, p. 19).

Já a pesquisadora Railane Ribeiro da Silva, em seu TCC sobre a escola que existe no quilombo, descreve a comunidade sob outra perspectiva, atrelando sua descrição ao modo de vida dos seus antepassados.

A Mumbuca é um quilombo pequeno e isolado, com poucos moradores presentes, povo sofrido, com a falta de acesso a vários direitos. Em uma conversa com Diolino, um dos patriarcas desse lugar, e Noeme, uma das lideranças da comunidade, filha de Dona Miúda, os dois contaram o sofrimento que sua avó, Laurina, e sua família, passaram para criar seus filhos diante de tantas dificuldades, já que viviam, naquele tempo, do plantio de roças de toco, onde cada família plantava para seu próprio sustento, mas alguns alimentos e objetos, como sal, açúcar, tecidos de fazer roupas e outros tinham que ser buscados de jumento na cidade que se chamava Ponte Alta. As viagens duravam cerca de 15 a 20 dias, onde os cavaleiros tiravam as selas dos animais até cinco vezes ao dia no meio do trajeto para descansar. (RIBEIRO DA SILVA, R. 2018, p. 11).

Para começar a dialogar com o cancionista do quilombo, a canção *Campo do Turista*, dos compositores(as) Arnon Tavares, Maurício Ribeiro, Josivan Ribeiro da Silva e Ana Mumbuca, é uma das músicas que podem ambientar as pessoas que chegam ao quilombo, pois sua letra apresenta elementos simbólicos sobre o modo de ser e de pensar dessa comunidade. Na figura 2, apresento a transcrição dessa obra, que foi realizada a pedido do quilombo para integrar o Caderno de Partituras.

---

<sup>15</sup> Sirlene Matos da Silva, Givoene Matos da Silva e Keila Barbosa da Silva eram discentes do curso de Curso de Licenciatura em Educação do Campo, habilitação em artes e música da UFT, campus de Tocantinópolis (TO) durante a realização do Inventário Participativo.

Esta tese-inventário é interdisciplinar. Nesse sentido, alerto os leitores que não estejam familiarizados com os códigos da partitura musical de que isso não comprometerá o entendimento das ideias colocadas; para os que dominam a linguagem, trata-se de um recurso a mais para auxiliar na visualização das estruturas musicais observadas.

**Figura 2** - Transcrição da canção *Campo do Turista*, de Arnon Tavares, Maurício Ribeiro, Josivan Ribeiro da Silva e Ana Mumbuca, que apresenta o quilombo Mumbuca cantando

B $\flat$  Eb F7  
 Que ro mos trar can tan do o bri lho do Ja la pão  
 A fau na e a flo ra fazem par te des se lu gar  
 5 B $\flat$   
 co moo ca pim dou ra do en fei tan do ve re dão tra  
 du na ca choeira da ve lha eos pei xes a a na dar a  
 9 Eb F7  
 zen do o a le gri a pra no os sa re gi ão por is so va mos pre ser  
 lém des sa a be le za e xis te ou tro lu gar co mo o o fer ve  
 14 B $\flat$   
 var a nos sa tra di ção de uma  
 douro que não con se gue a fun dar e eu a belha sur giu o  
 que ro en cerrar can  
 19 Eb F7  
 no me desse no me um po vo ado desse povo a do nas ceram pes  
 tan do fa lan do do ri bei rão a Ser ra doEs piri to  
 23 B $\flat$   
 so as com a mor são ve lem brados co mo na Lau  
 san to que cha ma mui taa ten ção eu que ro te convi  
 27 Eb F7  
 rin da quei nici ou o ca pim dou rado es sa lin n da ar te es pa  
 dar do fun do do meu co ra ção par vo cê co nhe cer o meu  
 32 B $\flat$   
 lhou por to do os lados  
 que ri do do Ja la pão

Fonte: Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.



De início, ouve-se a frase “Quero mostrar cantando o brilho do Jalapão”, que demonstra o entendimento que esses artistas têm de que a música é um caminho importante para uma aproximação mais eficiente nas relações de alteridade, sendo a metáfora uma ferramenta poderosa de construção de conhecimento, assim “como o capim dourado enfeitando o verdão”, como segue a primeira estrofe da canção.

Quero mostrar cantando  
O brilho do Jalapão  
Como o capim dourado  
Enfeitando o verdão

Trazendo alegria  
Pra nossa região  
Por isso vamos preservar  
A nossa tradição

Está bem clara a importância do artesanato com o capim dourado em quase todo o cancionário mumbuquense, pois é o que garante o sustento atualmente para a região, e o que eles entendem como suas tradições estão diretamente ligadas a isso.

Os versos dessa canção trazem também informações sobre o imaginário de formação do quilombo, “de uma abelha surgiu o nome, de um nome um quilombo”, fazendo referência à abelha preta, comum na região, que deu nome ao quilombo, conforme informação reforçada no trabalho de Givoene Matos da Silva (2018, p. 19): “A origem do nome Mumbuca é relacionada a uma abelha negra, que faz sua casa no chão e tem sua colmeia em formato de um jarro”.

De uma abelha surgiu um nome  
Desse nome um quilombo  
Desse quilombo nasceram pessoas  
Que com amor são lembradas

Como Dona Laurina  
Que iniciou o capim dourado  
Essa linda arte  
Espalhou por todos os lados

A canção destaca também o nome da matriarca Dona Laurina, que ensinou a arte de costurar o capim dourado para as demais gerações, sendo essa atividade a principal fonte de renda do remanescente atualmente. Esse aspecto histórico é o mais reforçado, tanto nas

canções, quanto em documentos escritos. Vejamos, por exemplo, o trabalho que estamos usando de Givoene Matos da Silva (2018, p. 20), que amplia essa memória:

Os mais velhos contam que foi no quilombo Mumbuca que se iniciou o artesanato com o capim dourado, pela matriarca Dona Laurina, que fazia peças dessa matéria prima para uso pessoal, e para trocar por sal e querosene em Corrente, município ao sul do Piauí. Antes de falecer, Dona Laurina ensinou sua filha, Dona Miúda, que então ensinou filhas e parentes, o ofício do capim. E embora Dona Miúda já tenha falecido, seus ensinamentos sobre a arte do capim dourado são mantidos até hoje, passando de geração a geração: a partir dos três anos, as crianças do quilombo começam a tecer o capim para iniciar o aprendizado.

Retomando a canção, sua letra também destaca a natureza e os pontos turísticos da região e termina com a expressão “quero encerrar cantando”, convidando as pessoas para conhecerem a região, imersas na estética mumbuquense, ou seja, começando e terminando cantando.

A fauna e a flora  
fazem parte desse lugar  
Duna, Cachoeira da Velha  
E os peixes a nadar

Além dessa beleza  
Existe outro lugar  
Como o fervedouro  
Que não consegue afundar

Quero encerrar cantando  
Falando do ribeirão  
A serra do Espírito Santo  
Que chama muito a atenção

Eu quero te convidar  
Do fundo do meu coração  
Para você conhecer  
O meu querido Jalapão

A transcrição dessa canção apresentada no início do capítulo, assim como as próximas que apresentarei no decorrer deste trabalho, fazem parte do Caderno de Partituras que foi entregue ao quilombo contendo as canções da Roda Chata e parte das canções autorais dos artistas mumbuquenses. Como o universo de canções da Roda Chata não era muito grande, foi possível transcrever todas aquelas a que eu tive acesso, tanto via CD (MUMBUCA, 2010a), quanto aquelas que eu registrei durante os trabalhos de campo. As canções autorais transcrevi apenas as que me foram solicitadas pelos artistas e também algumas canções do CD (ARNON & MAURÍCIO, 2010). As transcrições tiveram seu foco no contorno melódico da voz

principal que canta a letra da música, e a tonalidade escolhida foi, de preferência, próxima da tonalidade a que tive acesso nas gravações, seja naquelas já existentes ou nas que eu realizei em campo, tendo, muitas vezes, mais de uma versão para a mesma canção. Como uma das características identificadas da musicalidade mumbuquense é a afinação relativa, eventualmente transpunha alguma canção de tonalidade para facilitar a leitura.

Essa primeira canção apresentada encontra-se na tonalidade de Si bemol maior – Bb e pode-se notar que a melodia usa apenas 5 (cinco) notas, mas ainda se caracteriza como uma construção em modo maior, sobretudo pelo uso da harmonia e da sensível, o 7º grau maior. Ritmicamente a melodia brinca com uma síncope recorrente, que começa na metade do segundo tempo e invade o terceiro tempo do compasso ternário. Esse deslocamento acontece pela sobreposição do compasso simples ternário (subdivisão binária 3/4) do acompanhamento com a melodia em que, muitas vezes, se comporta como em compasso binário composto (subdivisão ternária 6/8). Trata-se de uma característica de sobreposição rítmica que remete à resistência de uma herança musical de característica africana. Como a percepção geral da canção é de compasso ternário simples, optei por essa subdivisão para sua transcrição.

O ritmo do acompanhamento dessa canção na Viola de Buriti realizada pelos violeiros Arnon e Maurício é familiar e eu conheço como de guarânia. Enquanto uma das violas mantém o ritmo constante do acompanhamento com os acordes, a outra viola faz o ponteadado, ou seja, desenhos melódicos que preenchem espaços sonoros não ocupados pela letra cantada. A guarânia é um ritmo muito conhecido entre os violeiros sertanejos. De origem paraguaia, esse ritmo difundiu-se principalmente entre os violeiros do centro-oeste e sudeste. Segundo o antropólogo Allan de Oliveira (2013), estudioso das musicalidades sertanejas, a guarânia consagrou-se na década de 1940 como a principal expressão da música sertaneja, aspecto esse que nos mostra a existência de um relacionamento intrínseco desses violeiros com a musicalidade de violeiros e sertanejos de outras regiões brasileiras, e a escolha desse ritmo pelos músicos mumbucas indica a reivindicação desse lugar estético em suas sonoridades.

**Figura 3** - Representação rítmica básica de uma guarânia usada no acompanhamento da canção *Campo do Turista*



**Fonte:** Transcrição do autor.

Vou retomar aqui a questão que essa obra levanta, a de começar e terminar “cantando” para reforçar a importância que o ato de cantar tem para o quilombo e o lugar que a música

ocupa no cotidiano dessas pessoas. Em um trecho de uma entrevista que a mumbuquense Ana Mumbuca concedeu para o sociólogo Daniel Douec, contando sobre o quilombo, sua relação com o artesanato do capim dourado e como foi o curso com Renato Imbroisi, designer conhecido que trabalhou em parceria com o SEBRAE e o Governo do Estado do Tocantins no ano de 1997, ela nos conta que esse curso foi o primeiro contato mais próximo com pessoas de fora que o quilombo teve:

A comunidade gosta muito de cantar na hora em que está costurando, e ele (Renato Imbroisi) entrou, começou a aprender e exigir: “Quero que cantem aquela música!”, e todo mundo cantava; “Canta de novo!”, e nós cantávamos. Assim, começamos a nos enturmar. Foi o primeiro contato que tivemos com pessoas de fora, pessoas da cidade grande (MATOS DA SILVA, 2011).

Durante o tempo em que eu convivi no quilombo, nos trabalhos de campo, pude perceber também que a relação com a música e o hábito de cantar nas diferentes tarefas do cotidiano mumbuquense eram intensos por parte dos moradores: ouviam-se pessoas cantando o tempo todo, e essa fala da Ana Mumbuca nos revela mais essa faceta do quilombo, expressa na letra da canção. Também se revela aqui mais uma faceta de resistência de povos tradicionais que mantiveram seus cantos de trabalho, uma prática secular realizada por diferentes grupos tradicionais<sup>16</sup>.

Ainda sobre a entrevista da Ana Mumbuca, é interessante que, quando o entrevistador pergunta se a entrevistada quer deixar mais alguma informação sobre a comunidade, ela diz simplesmente que quer deixar um poema seu, que julgo interessante apresentar aqui:

#### Nosso Jalapão

Nosso Jalapão tem lugares lindos  
 Que com palavras  
 Eu não consigo expressar  
 Só vendo  
 Para você acreditar  
 Nosso Jalapão tem cachoeiras  
 Serras, dunas,  
 Muitas águas cristalinas  
 E peixes a nadar  
 A fauna e a flora  
 Fazem parte desse lindo lugar  
  
 Nosso Jalapão tem fervedouros

---

<sup>16</sup> Sobre esse tema ver FONSECA (2015).

Que você vai se encantar  
 Ao visitar  
 Não tenha medo de entrar  
 O que vai acontecer?  
 Você vai simplesmente flutuar.

Nosso Jalapão  
 Nosso Jalapão tem algo  
 Que eu não posso deixar de falar  
 É do lindo capim dourado  
 Que devemos preservar  
 Colhendo na época certa  
 E deixando as sementes no seu lugar  
 Pra que o lindo capim dourado  
 Continue a brilhar

O capim dourado é uma das fontes de renda  
 Daqui do Jalapão  
 É mais um motivo para todos nós  
 Cuidarmos bem dele  
 Com muita dedicação  
 Se é um pouco do meu  
 E do nosso  
 Querido Jalapão

O poema explicita o lugar de pertencimento da autora. Já no título “Nosso Jalapão”, aponta-se a condição de jalapoeira para, em seguida, apresentar uma descrição dos atrativos turísticos do Jalapão e o modo de vida do quilombo. Nota-se a preocupação com a sustentabilidade e a manutenção do recurso que proporciona sua principal fonte de renda, o que é reforçado também ao final do poema, chamando a atenção para a época de colheita e também para o manejo de colheita que atente para o cuidado com as sementes.

Outras referências artísticas podem contribuir para ampliar o entendimento sobre o quilombo, como na canção intitulada *Tradição do Jalapão*, de Maurício Ribeiro, Arnon Tavares e Sirlene Matos da Silva, da qual apresento a transcrição do seu contorno melódico e sua letra na figura a seguir:

**Figura 4 - Tradição do Jalapão** – Música de Arnon Tavares, Maurício Ribeiro e Sirlene Matos que apresenta elementos do cotidiano dos mumbuquenses

♩ = 86

B $\flat$  F7

Meus a mi goseu vim a qui mos trar mi nha tra di

3 B $\flat$  F7

ção meus a mi goseu vim a qui mos tra mi nha tra di

5 B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  F7 B $\flat$  E $\flat$

ção vi e mos de mui to lon ge so mos lá do Ja la pão vi e mos de mui to

3 B $\flat$  F7 B $\flat$

lon ge so mos lá do Ja la pão

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

De início, já percebemos como a questão da distância e do isolamento é cara e forte no cotidiano dessas pessoas, sendo o primeiro aspecto destacado na canção, sob o anúncio de que se pretende mostrar suas tradições aos seus amigos (no caso os ouvintes): “Viemos de muito longe, somos lá do Jalapão”, frase que dá nome a este capítulo.

Meus amigos eu vim aqui  
Mostrar minha tradição  
Viemos de muito longe  
Somos lá do Jalapão

Depois de anunciado o alerta da distância, os artistas jalapoeiros apresentam “A você que não conhece, mas precisa conhecer” sobre os atrativos turísticos da região e o acesso às recompensas para quem vai ao seu território, como as cachoeiras e os fervedouros.

A você que não conhece  
Mas precisa conhecer  
Cachoeiras, fervedouros  
Vocês vão gostar de ver

Nos versos que se seguem, a questão do artesanato do capim dourado é reforçada, trazendo a informação adicional de que esse tipo de artesanato “Deu início na Mumbuca e espalhou pelo mundão”, demarcando sua autoria e registrando na memória:

Tem também o capim dourado  
 Que é lá do Jalapão  
 Deu início na Mumbuca  
 E espalhou pelo mundão

As três estrofes que se seguem situam o Jalapão como pertencente ao bioma do cerrado e de como eles, os jalapoeiros, como vou discorrer mais à frente, estão integrados a esta natureza, apresentando os nomes de alguns alimentos que são extraídos desse bioma e que fazem parte das suas dietas. Nesse mesmo contexto situa-se também a Viola de Buriti, ou seja, “eu canto essa canção com a Viola de Buriti”, que também é do cerrado, do Jalapão e uma característica peculiar desse povo que ocupa esse território: o quilombo Mumbuca. Esse contexto da Viola de Buriti integrada com todos os recursos do cerrado é que chamo de intelorgânica musical, como vou discorrer com mais profundidade adiante. No entanto, é importante observar que nessa canção a Viola de Buriti é apresentada integrada organicamente com os demais componentes do cerrado e ocupa a mesma importância que as frutas que eles comem e com a forma como eles cantam, “que é lá do Jalapão”:

Eu vou falar do cerrado  
 Que é lá do Jalapão  
 E as frutas que comemos  
 Servem pra alimentação

Vou falar o nome delas  
 Pra vocês que estão aqui  
 Tem o coco catulé  
 O pequi e o buriti

Temos também a mangaba  
 Cucuri e o murici  
 Eu canto esta canção  
 Com a viola de buriti

Os versos são longos, sendo necessário que os artistas anunciassem na última estrofe o final da canção:

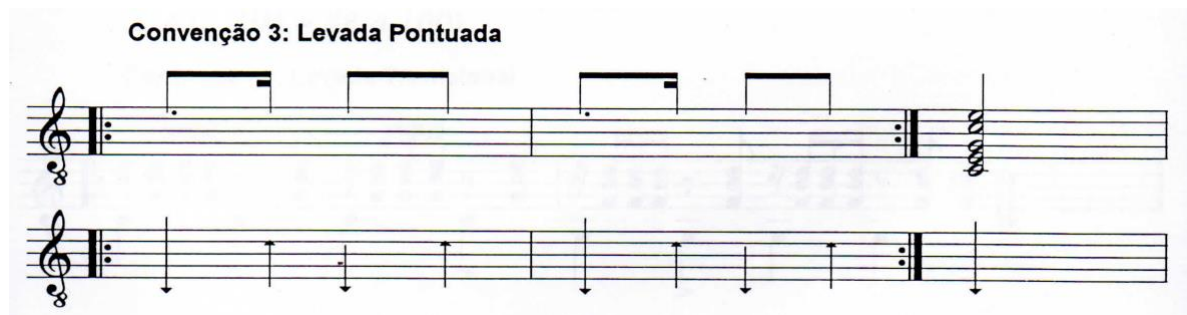
Por aqui vou encerrar  
 Esta humilde canção  
 É com muita alegria  
 E amor no coração

Com essas frases, os artistas do quilombo apresentam também características de pessoas alegres e amorosas que vivem nesse quilombo, discurso reforçado em outras obras estéticas e que também são lembradas em trabalhos acadêmicos, como em Pereira, A. (2012, p. 186): “Todos demonstram muita alegria e felicidade em receber as pessoas que vêm de fora”, e Mota (2016, p. 32): “As relações dos mumbucas com pessoas de fora do remanescente são marcadas por apresentações musicais, teatralidade, simpatia e alegria dos quilombolas”, entre outros.

Na gravação dessa música, que consta no CD (ARNON & MAURÍCIO, 2010), Arnon Tavares e Maurício Ribeiro cantam em duas vozes oitavadas e tocam com duas violas, sendo que uma delas faz também o ponteadado, os contornos melódicos realizados no instrumento na parte da introdução e também nos intervalos entre os versos, e a outra viola mantém o ritmo da música.

Em nenhum momento dos meus trabalhos de campo consegui informações precisas sobre a nomenclatura ou referência aos ritmos usados na Viola de Buriti no quilombo. Desse modo, para esse ritmo, vou adotar o termo da classificação de Renato de Sá (2001) como uma variação que ele chamou de “Convenção 3: Levada Pontuada” (p.30) da levada “Toada Sertaneja”, um ritmo conhecido no universo dos violeiros, que eu conhecia como uma variação do *Cururu*. Esse mesmo ritmo é usado em uma música apenas instrumental desse mesmo CD chamada *Fogo na canjica*, que pode, ou não, fazer referência ao entendimento nativo desse ritmo. Essa levada é recorrente em outras músicas praticadas no quilombo.

**Figura 5** - Variação da “Toada Sertaneja” classificada por Renato de Sá (2002), que equivale ao acompanhamento de algumas canções no Mumbuca



**Fonte:** (SÁ, 2002, p. 30).

A sonoridade com as violas, o ritmo e o modo de cantar em duas vozes - nesse caso em oitavas – remetem ao universo do sertão, do homem do campo, ao caipira e, em especial, pelo timbre das Violas de Buriti, remete nosso imaginário forçosamente ao Jalapão. O ritmo de Toada Sertaneja, usado em muitas músicas autorais dos artistas mumbuquenses, ao mesmo



tempo em que remete à sonoridade da música sertaneja, imprime uma identidade específica aos músicos do quilombo.

### O capim dourado

Como ficou evidente até aqui nas canções do repertório dos violeiros do quilombo, o artesanato com capim dourado é o principal tema do quilombo, funcionando como um campo gravitacional, em torno do qual as demais questões giram. A canção *Mas eu vou colher capim*, de Horlean Tavares, Nilvan Tavares e Arnon Tavares, que apresento a seguir, trata desse tema de maneira muito sensível, trazendo aspectos do cotidiano e das relações de trabalho e também afetivas que essa atividade proporciona. A colheita do capim dourado, atrelada à costura e à produção do artesanato, está imbricada nas relações familiares e afetivas. Apesar de já ser muito divulgado, mostro na figura 6 a foto de um pé de capim dourado no seu ambiente natural, juntamente com uma peça elaborada pelas artesãs do quilombo.

**Figura 6** - Um pé de capim dourado (*Syngonanthus nitens*) no campo, ilustrado abaixo por uma peça de artesanato feita de capim dourado no quilombo Mumbuca



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

Essa sensibilidade coletiva a partir de uma experiência ética enraizada nos costumes do fazer diário é o que Maffesoli vai chamar de “tribo” ou “tribalismo”, termo que traduz o

poder da união dessas pessoas em diferentes aspectos sensíveis, no que eles assumem agora politicamente como o seu quilombo. O tribalismo trata-se do:

aspecto “coesivo” da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideias que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais (MAFFESOLI, 2014, p. 34).

**Figura 7** - A canção *Mas eu vou colher capim*, de Horlean Tavares, Nilvan Tavares e Arnon Tavares

$\text{♩} = 100$

Mas eu vou co lher ca pim pa ra mim cos tu rar

tra di ção da mi nha vó a pren di nes te lu

gar eu não pos so mais dei xar pra vo cês quees tão a é di fí cil dea guen

qui pres te muin ta a ten ção pois a qui no po vo tar es sa dor no co ra ção pois foi no an o tra

ado cos tu rar ca pim dou rado é a nos sa tra di ção sado ta va mãe do meu lado ho je triste a so li dão

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Nessa canção, tanto nas versões que ouvi do mestre Maurício, quanto na do mestre Arnon, o acompanhamento rítmico também era feito no ritmo de Toada Sertaneja, conforme destacado anteriormente. Na transcrição dessa canção inseri também o acompanhamento harmônico na tonalidade de Fá maior para chamar a atenção sobre um aspecto melódico interessante. Essa canção é construída com apenas 5 notas (de Lá a Mi) e a melodia descansa sobre a medianta (3º grau), uma característica que, segundo Mário de Andrade (1972), difere as canções brasileiras das portuguesas. Por outro lado, a harmonia utilizada chama a tônica para Fá, caso contrário essa melodia se enquadraria como uma canção modal (modo frígio),

uma escala contra hegemônica e de resistência, como discutirei no próximo capítulo. Nesse caso, mesmo em modo jônico, ela possui características modais por não resolver a sensível na tônica, uma característica que vai se manifestar com mais intensidade nas canções da Roda Chata.

A história do artesanato com o capim dourado no quilombo Mumbuca já vem sendo contada por seus moradores há muitos anos e registrada em trabalhos acadêmicos e nos mais variados tipos de reportagens, mas, devido a sua importância e recorrência nas canções, que é a base da fundamentação deste capítulo, retomarei mais alguns aspectos. Nesse sentido, outra música interessante nessa abordagem é a obra do mestre Arnon Tavares *Depois do Capim Dourado*. Em ritmo de guarânia, o autor-compositor estabelece um comparativo de alguns aspectos de como a vida era na comunidade antes e de como mudou com o artesanato com o capim dourado.

**Figura 8** - Canção de Arnon Tavares *Depois do Capim Dourado* com as relações de antes e depois do artesanato

De pois do ca pim dou ra do mui ta gen te mel lho ro..

6 ou quem não tin nha um bur ri nho ho je an da de mo

11 to.. or an da de car roim por tado pa re cen do um dou

17 to.. or a gra de ça o ca pim que ele é a flor do a

23 mo.. or Foi a mãe de Do naMi ú da que i ni

28 ci ou o ca pim.. im com a mor or e ca

33 rin nho Do na Mi ú da ensi nou pra mi.. im

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Fica evidente nessa letra o quanto o imaginário de melhoria de vida está relacionado ao acesso aos bens materiais que a venda do artesanato com o capim dourado pode proporcionar. De forma bem-humorada, o compositor aborda a problemática do deslocamento para as pessoas que vivem isoladas no quilombo e que, graças à renda proporcionada pelo artesanato com o capim dourado, muitos tiveram condições de ter acesso a um “motor” ou um “carro importado”, parecendo um “doutor”, fazendo uma oposição ao passado, no qual nem todos tinham sequer um “burrinho”.

Depois do capim dourado  
Muita gente melhorou  
Quem não tinha um burrinho  
Hoje anda de motor

Anda de carro importado  
Parecendo um doutor  
Agradeça o capim  
Que ele é a flor do amor

Por outro lado, essa letra também retoma a importância que a mãe (Dona Laurina) e Dona Miúda tiveram, reforçando seus nomes para a memória do quilombo.

Foi a mãe de Dona Miúda  
Que iniciou o capim  
Com amor e carinho  
Dona Miúda ensinou pra mim

Fica evidenciado nessa canção que a memória do quilombo circunda um marco histórico muito forte: o advento do artesanato com o capim dourado que inaugura uma nova era, um novo estilo de vida que passa a ser vivenciado. Segundo algumas pesquisadoras que já escreveram sobre o quilombo, como Viana (2013), Schmidt (2005), Figueiredo (2007), entre outras, essa mudança aconteceu na década de 1990. A pesquisadora Rebeca Viana (2013), em sua dissertação de mestrado que trata sobre a relação de saberes científicos e saberes locais nas questões específicas sobre o capim dourado e o buriti, aponta dois motivos principais para esse fenômeno ter ocorrido nessa época, sendo que a expansão do ecoturismo é o primeiro deles e o incentivo dos governos municipais e estaduais para o artesanato com o capim dourado, divulgando e promovendo eventos em Palmas (capital), foi o segundo, impulsionando assim a procura e a venda desse artesanato.

Também sobre esse tema, o mestre Arnon Tavares fez outra música chamada *Meu querido capim*, que reforça ainda mais a importância afetiva que a atividade envolvendo esse recurso natural tem para essas pessoas.

**Figura 9** - *Meu querido capim*, música de Arnon Tavares, que reforça a importância da atividade do artesanato com o capim dourado

Meu que ri do ca pim mm eu a mo vo cê mais mui tos nãoen

11 ten de do seu lin do vi ver meu que ri do ca pim mm que

21 tan to me a ju dou tra zen do tu ris mo com pran do com a

30 mor A ra in hame fa lo ou que vo cê ia a ca bar mas Deus vai

40 dar um jei to des se mal se aca bar Meu que ri do ca pim m

50 é di fí cil de expli car nas ve re das qui ti nha mui tos ho

59 je não se vê mais Meu que ri do ca pim m o po vo vai en ten der

68 que ran car a ca be cin has e Sã mi a vo cê

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Essa canção trata de uma declaração de amor ao capim dourado, alertando que “muitos não entendem do seu lindo viver”, ou seja, da importância que ele tem pra o quilombo, atrelado, sobretudo, ao turismo, que impulsionou o desenvolvimento econômico no quilombo.

Meu querido capim  
Eu amo você  
Mas muitos não entendem  
Do seu lindo viver

Meu querido capim  
 Que tanto me ajudou  
 Trazendo turismo  
 Comprando com amor

Nas três últimas estrofes dessa canção, o tema desloca para o manejo sustentável desse recurso natural e o risco de sua escassez, assunto e ameaça que é recorrente no quilombo. Nesse ponto, Arnon recorre primeiramente às suas crenças, baseado na sua religiosidade cristã para se proteger: “Mas Deus vai dar um jeito desse mal se acabar”.

A rainha me falou  
 Que você ia acabar  
 Mas Deus vai dar um jeito  
 Desse mal se acabar

Meu querido capim  
 É difícil de explicar  
 Nas veredas quietinha  
 Muitos hoje não se vê mais

Na última estrofe da canção o compositor explica a principal técnica de manejo do capim dourado no momento da colheita. Além de se respeitar o período indicado para a sua colheita, que é de 20 setembro a 20 de novembro, quem o colhe deve tomar o cuidado de separar as sementes que se localizam na ponta da haste do capim, a “cabecinha”, e semeá-lo. “*rancar a cabecinhas e sâmia você*”.

Meu querido capim  
 O povo vai entender  
 Que *rancar* a cabecinhas  
 E *sâmia* você

Mesmo que já expressei nas canções, quero usar esse espaço também para reforçar a importância do entendimento de que esse artesanato foi criado pelas matriarcas do quilombo. Baseado em um equivocado folheto de divulgação, foi reproduzido em alguns trabalhos acadêmicos que o artesanato com o capim dourado havia sido criado pelos indígenas da etnia Xerente, o que causou e ainda causa muito desconforto no quilombo. Nesse sentido, o primeiro artigo que escrevemos coletivamente, envolvendo as pesquisadoras do quilombo (BONILLA *et al.*, 2017a), foi para esclarecer essa questão e reforçar o entendimento de que essa arte, tal como ela se apresenta, como bem inventariada por Castro e Pereira (2010), foi criada no quilombo Mumbuca, visto que os Xerente, que dominavam a técnica da costura, só

entraram em contato com o capim dourado no ano de 2004. Veja-se o que fala o presidente da Associação dos Indígenas Xerente, o senhor Gilberto Xerente, sobre seu contato com o capim dourado em entrevista para o Jornal do Tocantins: "O capim dourado veio no tempo certo, na época em que o artesanato com o buriti já está acabando. Nós vamos investir nos artesãos tentando melhorar a qualidade. O capim dourado para nós é como uma descoberta do ouro para os Xerente" (XERENTE apud GOUVEIA, 2004). Essa declaração deixa claro que a base do artesanato Xerente, até então, era com a palha do buriti e não com o capim dourado e que, naquele momento da entrevista, no ano de 2004, o capim dourado recém havia sido descoberto como recurso para seus artesanatos.

## **O jalapoeiro**

Apesar de o Estado do Tocantins ser um dos mais novos da Federação, tendo sido criado junto com a última Constituição Federal, no dia 5 de outubro de 1988, desmembrando-se do Estado de Goiás, a ocupação do seu território é muito antiga. Estima-se, segundo Giraldin (2002), que o território que hoje é o Tocantins (norte de Goiás) já era ocupado por mais de 20 grupos indígenas antes de os bandeirantes e missionários da coroa portuguesa terem ocupado a região em busca de ouro no século XVII. Segundo alguns autores, como Aquino (2011), esse território teve sua primeira onda migratória e a criação das suas principais cidades históricas, tais como Natividade, Arraias e Dianópolis, ao longo do século XVIII, no curto período de mineração de ouro. Outros ciclos migratórios ocorreram ao longo dos séculos XVIII e XIX também pela expansão da pecuária, que trouxe muitos negros para a região, assim como migrantes do norte e nordeste que chegavam pelo rio Tocantins, atraídos, tanto pela mineração, quanto pela atividade de criação de gado. Observam-se muitas cidades importantes que nasceram nessa leva migratória que estão mais próximas às margens do rio Tocantins. Mais recentemente, segundo Aquino (2011), em finais da década de 1950, a construção da rodovia BR 153, conhecida como Transbrasiliana, que liga o norte do Brasil ao centro-oeste e que corta o Estado do Tocantins no eixo norte-sul, promoveu outra onda migratória de bastante impacto em todos os municípios do entorno.

A região do Jalapão, apesar de relativamente próxima das cidades históricas que se localizam ao sudeste do Estado, por suas características geográficas, ficou à margem desses fluxos migratórios, tendo recebido mais migrantes de sua tríplice fronteira, da Bahia, do Piauí

e do Maranhão, o que confere características culturais diferenciadas para as pessoas dessa região.

Com o intuito de fazer um primeiro mapeamento do Jalapão para o IBGE, no ano de 1942, o geógrafo Pedro Pinchas Geiger coordenou uma expedição à região e descreveu algumas situações muito semelhantes à que vemos hoje, como em sua descrição em uma linguagem característica: “O homem é raro nos gerais” (GEIGER, 1943, p. 63). Ao fazer os devidos filtros necessários de um trabalho contextualizado na década de 1940, me chama a atenção que sua descrição possui muita semelhança com os relatos que ouvi dos mais velhos no Mumbuca e também em outros municípios que percorri no Jalapão:

Os geralistas, pobres que fugiram de outros lugares para terras sem dono, fugitivos da seca ou da justiça, nascidos do lugar descendentes de caboclos ou de outros mestiços, constroem as casas rudimentares, às vezes simples choupanas, aproveitando o material da natureza. Dos sassafrases fazem as armações e com a palha de buriti trançam as paredes e fazem o telhado. Algumas têm as paredes com terra batida. Instalado na terra, dela vai vivendo o geralista porque ele está isolado do mundo. Faz então a pequena lavoura para o consumo; escolhe um lugar junto ao brejo, faz a derrubada, a queimada, cerca e planta. (GEIGER, 1943, p. 67).

O geógrafo faz uma descrição que, em alguns aspectos, ainda hoje poderia ser válida, e percebemos nesse trecho que a inteligência do que Geiger chamou de geralistas, aqueles que vivem na serra geral, já apresenta características do conceito que defendo de intelorgânica musical, na sua descrição de que suas casas são feitas “aproveitando o material da natureza”. Sobre a memória de formação dos quilombos na região, também me chamou a atenção a seguinte descrição desse autor, indo ao encontro, em certa medida, das histórias com que entramos em contato na região.

É um lugar de povoação relativamente recente e já em despovoação. Só as crianças são goianas; a maioria dos adultos é baiana que aí nasceu antes da passagem do Jalapão para Goiás ou veio de outros lugares, cearenses e piauienses, fugidos pela seca e pobreza (GEIGER, 1943, p. 93).

É possível perceber nesse trecho um processo de migração semelhante aos reproduzidos nos discursos do Mumbuca. Outro aspecto abordado nos relatos desse geógrafo é sobre a figura dos tropeiros que tiveram suas imagens recorrentes em muitas das entrevistas que realizamos sobre a Viola de Buriti. Geiger não menciona em nenhum momento sobre a viola ou qualquer outro tipo de instrumento musical, mas fala um pouco sobre a dinâmica do trabalho dos tropeiros na região e as suas rotas:



Quem ficar em Pedra de Amolar um dia, talvez, veja uma tropa passar pela localidade. Se vier do E., jumentos, burros, deve ser de um comerciante da Bahia ou Piauí que às vezes vêm de muito longe, andando meses para vender aguardente, queijo, rapadura, para os operários do Pium a preços exorbitantes. É uma das especulações do dia do comerciante destas bandas. De Pedra de Amolar, também, sai alguma rapadura ou cereal para o Tocantins. [...] As tropas goianas se conhecem porque são de cavalos; para monta e para carga. Vão vender couros em Formosa e voltar com o sal, café, pólvora e outros objetos manufaturados. (GEIGER, 1943, p. 97 e 99).

Esse relato de Geiger é interessante para o contexto dessa pesquisa por trazer a visão de um viajante-pesquisador que passou rapidamente pela região há mais de 70 anos, mas que apresenta uma descrição de alguns costumes do cotidiano dessas pessoas que, de certa maneira, cruzam com muitos dos relatos dos sujeitos que contribuíram com este projeto, trazendo outra perspectiva para dialogarmos aqui.

Geiger não viu ou não relatou, mas foram esses tropeiros que fizeram com que o conhecimento da Viola e da Rabeca de Buriti tivesse circulado pelos mais remotos cantos da região do Jalapão. Em uma entrevista que realizei com o geógrafo Elizeu Lira, no dia 10 de setembro de 2018, em Porto Nacional, ele me contou que seu pai na função de “tangedor de boi” e seu tio acompanhavam esses tropeiros e que vieram do Piauí com suas Violas de Buriti nas costas atravessando o Jalapão em torno da década de 1930. Também em uma entrevista com o artesão Wanderley Carvalho, no dia 6 de dezembro de 2019, em Taquaruçu, ele conta que aprendeu a fazer Violas de Buriti com um tropeiro chamado Romeu que vinha do Jalapão e pernoitava em sua casa antes de seguir viagem rumo a Porto Nacional, principal cidade da região, às margens do rio Tocantins.

Por outra perspectiva, com o objetivo de realizar um mapeamento linguístico no Tocantins, levando-se em conta os processos migratórios, a pesquisadora Greise Alves da Silva (2018) propôs a realização de um Atlas Linguístico do Estado do Tocantins, destacando as peculiaridades de fala e sotaque das diferentes regiões desse Estado. Corroboramos com essa autora quando ela argumenta que “o Tocantins só pode ser compreendido em sua heterogeneidade cultural” (p. 45) e que cada microrregião possui suas próprias peculiaridades.

A respeito da questão migratória, a autora lamenta a inexistência de dados oficiais mais antigos da migração no Tocantins, apresentando dados apenas das últimas décadas. Sobre a região específica do Jalapão, discorre com os seguintes dados mais recentes:

A região do Jalapão é o território que menos recebeu migrantes nas últimas décadas (0,89% entre 1970 e 1991). Julgamos que esse fato está diretamente atrelado à composição paisagística e geográfica da região, pois, embora faça fronteira com o Piauí e a Bahia, há grande dificuldade de acesso a essa região. Segundo as taxas de migração, foram para a região do Jalapão 4.966 migrantes, provenientes do

Maranhão, do Piauí, de Goiás e do Ceará. Contudo emigraram do território, no mesmo período, o total de 7.611 pessoas (SILVA, G., 2018, p. 38).

Essa informação, destacada por Greise Silva, aponta um fenômeno um pouco diferenciado com relação às demais regiões do Estado, resultando em características linguísticas e, deduzo eu, também culturais únicas. Essa autora conclui em seu Atlas que predominam na região que abrange o Jalapão “semelhanças dialetais com o Nordeste brasileiro e tendências lexicais a variantes mais rurais” (SILVA, G., 2018, p. 200), ou seja, muitos aspectos culturais de fala característica da região Nordeste do Brasil são observados também nessa região, mais do que nas regiões próximas às rotas rodoviárias principais (BR 153) e do rio Tocantins. Esse resultado, segundo a autora, é devido ao isolamento da região, atrelado ao pouco contato com os principais acessos viários, em especial com a rodovia Transbrasiliana.

Fiz essa rápida contextualização migratória para introduzir a minha percepção sobre o conceito nativo de jalapoeiro, que percebi no quilombo Mumbuca, mas que também foi perceptivo em outras localidades na região do Jalapão. Meu primeiro contato com esse conceito nativo foi em uma conversa com uma das pesquisadoras do GQMP, Ana Mumbuca, que na ocasião me explicava sobre o processo de aceitação da comunidade enquanto remanescentes de quilombo. Minha dúvida era: se a identificação como quilombola é um movimento recente, como eles se autoidentificavam, até então, antes de se aceitarem e se autodeclararem quilombolas? Sua resposta foi simples: “Somos jalapoeiros!”.

Se eu tivesse prestado mais atenção no fato de que praticamente todas as músicas autorais produzidas no quilombo falam, de alguma forma, do sentimento de pertencimento ao Jalapão, talvez tivesse chegado a essa conclusão mais cedo. A música que apresento na próxima figura é um desses exemplos, a canção de Arnon Tavares *Eu moro no Jalapão*.

**Figura 10** - Transcrição em duas vozes e harmonia da canção *Eu moro no Jalapão*, de Arnon Tavares, que aponta identificação ao Jalapão

The musical score is written in treble clef, key of A major (two sharps), and 2/4 time. It consists of four lines of music. The first line starts with a double bar line and a repeat sign. The lyrics are: "Eu mo ro no Ja la pão e ten hoor gul ho de di ze er". Chords A and E7 are marked above the staff. The second line starts at measure 7 and has the lyrics: "Es se lu gar é bo to e di fí cil de esque ce er". Chord A is marked above. The third line starts at measure 15 and has the lyrics: "Oh! Ja la pão Oh! Ja la pão Oh! Ja la pão". Chords E7, D, A, and E7 are marked above. The fourth line starts at measure 26 and has the lyrics: "vo cê é mi nha pai xã ão". Chords A and E7 are marked above.

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Também em ritmo de Toada Sertaneja, com a tradicional rima no quarto verso referente ao segundo, essa música fala em suas quatro estrofes do sentimento de pertencimento e de identificação dos autores-artistas com o Jalapão. Ao final de cada estrofe o refrão reafirma esse sentimento: “Oh! Jalapão, você é minha paixão”. A primeira estrofe está transcrita na partitura, mas diz o seguinte:

Eu moro no Jalapão  
E tenho orgulho de dizer  
Esse lugar é bonito  
E difícil de esquecer

A identificação do autor com o Jalapão está explícita no primeiro verso, é algo que lhe dá orgulho, uma escolha por parte do sujeito, que é “difícil de esquecer”. No segundo verso, o autor-compositor associa os principais recursos da região que são usados pelo quilombo, o buriti e o capim dourado, o primeiro relacionado à Viola de Buriti e o segundo relacionado ao artesanato, como patrimônio do jalapoeiro, abrangendo todo o território:

Do buriti faço a viola  
E do olho tiro a seda  
Do capim eu faço a peça

que é nossa riqueza

Percebe-se que, de cada recurso apontado nos versos, existe um bem manufaturado pelos artistas do quilombo, como o buriti, o olho e o capim. A Viola de Buriti, nesse caso, nasce dessa palmeira. O olho, a que a letra se refere, diz respeito às fibras que existem dentro das folhas da palmeira do buriti que são retiradas em um processo artesanal. Essa seda é usada como linha para a costura do capim dourado, mas, também, essa seda já foi usada para a confecção das cordas da Viola de Vereda, como nos contou Noeme Ribeiro da Silva, mais conhecida como a Dotora<sup>17</sup>, em uma entrevista para o GQMP. A terceira estrofe usa o mesmo raciocínio de aproveitamento dos recursos da região, porém com a finalidade de alimentação:

Do coco eu faço o óleo  
E também o berém  
Da bacaba eu faço o leite  
Que na nossa terra tem

O coco a que esse verso se refere é o coco da piaçaba, abundante no cerrado e no Jalapão, que os jalapoeiros usam para diferentes fins, desde a extração do óleo usado para inúmeras funções na culinária até o uso como combustível das antigas lamparinas. O verso da canção também cita a bacaba, que é da mesma família do açaí e “que na nossa terra tem”. O quarto e último verso dessa canção trata do potencial farmacêutico e de cura que as plantas do cerrado no Jalapão possuem e que os(as) mestres(as) do quilombo conhecem muito bem:

Tem plantas medicinais  
Que é daqui do Jalapão  
A jalapa a jarinha  
E o barbatimão

A melodia dessa canção, cantada em terças paralelas, conforme representei na transcrição, é uma característica que observei apenas na dupla envolvendo o mestre Arnon Tavares com seu primo Horlei Tavares. Na dupla formada pelos mestres Maurício e Arnon as melodias são cantadas geralmente em oitavas ou uníssono, eventualmente alguma passagem em quintas ou alguma finalização em terças.

---

<sup>17</sup> Usarei a grafia Dotora e não Doutora por aproximar-se mais da pronúncia que os mumbucas usam para se referirem a ela. Conforme apresentado pela Givoene Matos da Silva, Noeme Ribeiro da Silva tem atualmente 68 anos, é conhecida como Dotora e é uma liderança tradicional de Mumbuca. Exerce o aconselhamento, participa de decisões políticas, da orientação da juventude, além de ter sido a primeira presidente da Associação (MATOS DA SILVA, G., 2018, p. 16).

Outras canções já citadas aqui, como a *Tradição do Jalapão*, também reforçam esse discurso de pertencimento e identificação com o Jalapão, enquanto sujeitos jalapoeiros. Desde então, comecei a prestar atenção a possíveis significados de ser jalapoeiro. Eu, que não sou jalapoeiro, jamais terei a real dimensão dessa concepção nativa, mas, como um observador de fora e atento para a musicalidade da região, percebi alguns sinais e situações peculiares que vou identificar nesta tese como de musicalidade jalapoeira. São características sutis, mas que, em seu conjunto, esses sujeitos se reconhecem como jalapoeiros.

Para essa expressão, parto do conceito de musicalidade proposto por Piedade (2005, p. 199), que a define “como uma espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham. Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. Adiciono a esse conceito ainda a capacidade que os jalapoeiros têm de reconhecimento dos pares, agentes produtores dessa musicalidade.

Dentre as principais características que eu pude identificar é de que os jalapoeiros sempre se reconhecem, independentemente de já terem se visto ou não, como se fosse uma grande família espalhada por centenas de quilômetros em um território de características únicas. Eles carregam histórias e memórias de antepassados ou de vivências comuns que são identificadas em um simples “bom dia”. Uma identificação que transcende suas diferenças, mesmo entre aqueles grupos que já tiveram seu reconhecimento enquanto remanescentes de quilombolas e os que ainda não o tiveram, os que moram nos sertões isolados e os que moram nos pequenos vilarejos, quilombos ou cidades.

No aspecto musical, o que pude perceber entre os jalapoeiros é que produzir música, tocar e cantar é uma prática essencial para a sobrevivência dessas pessoas, independentemente da existência de dificuldade ou falta de recurso, como deve ser demonstrado nos próximos capítulos. Entendo esse fenômeno como o principal aspecto da musicalidade jalapoeira, o que vai ser desdobrado em diferentes facetas, adquirindo determinadas características no quilombo Mumbuca e outras características nos quilombos vizinhos. Nesse contexto, a figura do tocador jalapoeiro transcende sua especificidade. Se se trata de um violeiro, rabequeiro ou cantor é um aspecto secundário, estamos falando de um tocador do Jalapão.

## A religiosidade

A religiosidade praticada no quilombo é um aspecto importante de ser registrado, pois poucos pesquisadores se debruçaram com mais profundidade sobre essa questão. Assim, vale fazer algumas considerações sobre como essa religiosidade aparece no cancioneiro mumbuquense. De modo geral, o quilombo identifica-se como de religião evangélica, sendo seus membros ligados à Igreja Pentecostal Assembleia de Deus.

Diante dessa característica, esse estudo diferencia-se metodologicamente de grande parte dos trabalhos de etnomusicologia, em que os fenômenos sonoros produzidos pelos sujeitos estão diretamente ligados às suas práticas religiosas. No caso da Mumbuca, a prática com a Viola de Buriti não se relaciona diretamente com a prática religiosa, elas acontecem paralelamente e comunicam-se em momentos pontuais.

Entendo que esse paralelismo pode ter contribuído ou mesmo ter sido um dos fatores que garantiram a manutenção dessa arte no quilombo de forma muito mais forte e efetiva do que em outros lugares em que localizamos essa prática. No município de São Félix, por exemplo, Seo Nonato Ferreira, em entrevista para o GQMP, no dia 4 de março de 2018, nos contou que a sua prática musical com a Viola de Buriti estava ligada com os festejos relacionados com a Igreja Católica e que, com o término dessas atividades religiosas na região, a prática desse instrumento foi sendo deixada de lado:

Onde mais se tocava era nas festas e nas divindades, nas esmola, aqui chama esmola, aquela tradição que sai 3, 4 ou 5 dias tocando. [...] Tinha muitas pessoas mais velhas que tocavam, o avô da minha mulher (Otoniel Rocha), ele era um velho cego de nascença, [...] ele tocava uma violinha que dava licença, tocava forró na viola e tocava canto, canto de divindade, aqui tinha muitas pessoas mais velhas que tocavam a viola, mas hoje acabou, hoje tá pouco né (FERREIRA, 2017).

Também em entrevistas que realizamos pelo EVVB do IPHAN com foliões nos municípios de Monte do Carmo e Brejinho de Nazaré, descobrimos que a Viola de Buriti era muito usada por seus foliões, porém foi sendo substituída ao longo das últimas décadas pela viola caipira de 10 cordas, que se encontra no mercado, por esta última apresentar uma melhor eficiência sonora para a função que ela cumpre no cortejo das folias.

Na minha primeira viagem realizada ao quilombo para me apresentar enquanto pesquisador, sempre conduzido pela Sirlene Matos da Silva, fui percorrendo algumas casas para conhecer melhor as lideranças, as matriarcas, os tocadores, os artesãos, os contadores de histórias e também os músicos do quilombo, para começar a me aproximar aos poucos das pessoas e também para conhecer melhor o cotidiano musical do quilombo. Em um desses

encontros, entre um cafezinho e outro, a Martina Tavares e a Diomar Ribeiro da Silva (Santinha) me contaram uma história interessantíssima de quando eram crianças, sobre um missionário americano que chegava ao quilombo de avião, vindo da cidade de Corrente, no Piauí, para pregar os ensinamentos da Igreja Batista e ensinar seus cantos. Elas me contaram que ele ficava na região por uma ou duas semanas e depois o avião o buscava novamente. Depois de alguns anos, na década de 1980, como a sede da Igreja Batista ficava em uma comunidade distante, eles converteram-se para a igreja da Assembleia de Deus, pois os missionários que vieram no “lombo de um jeguinho” construíram um templo no próprio quilombo.

Essa história é recontada pelas pessoas do quilombo e também foi fartamente registrada em trabalhos acadêmicos, como os de Medina (2012), Pereira, A. (2012), Viana (2013) e Mota (2016), com pequenas variações de um trabalho para o outro.

A questão principal é que, atualmente, a comunidade se declara e se mantém evangélica, segundo eles, resistindo a toda a sorte de restrição e intolerância de comunidades e quilombos vizinhos, e isso, obviamente, se reflete na sua música.

Também em uma conversa com a jovem liderança Ana Mumbuca, colaboradora deste projeto, ela me disse que, na cabeça dela, existem três “caixas” bem distintas que separam o seu entendimento sobre musicalidade, sendo que a primeira caixa continha as músicas praticadas na igreja e seu repertório específico; na segunda caixa estão as músicas do quilombo, herdadas dos antepassados ou criadas pelos artistas do quilombo, que incluem as práticas com a Viola de Buriti e as cantigas de roda; e na terceira caixa estariam as músicas de fora do quilombo, pertencentes à mídia hegemônica ou outras músicas que não se enquadrem como as praticadas na igreja ou no cotidiano mumbuquense.

Dentro dessa concepção nativa das três caixas, os meus estudos no quilombo estão dedicados a apenas uma dessas caixas, mas entendo que em muitos momentos essas caixas se misturam e se imbricam. Na tese de Carla Arouca Belas, que pesquisou o processo de salvaguarda e Indicação Geográfica (IG) de origem do capim dourado, a autora participou da atividade de colheita do capim dourado nos campos de veredas e fez comentários sobre as músicas que as pessoas cantavam durante a colheita, fazendo a seguinte observação:

Como a grande maioria da comunidade é evangélica, da denominação Assembleia de Deus, os hinos evangélicos encontram-se entre as músicas preferidas “*Vai dar tudo certo, vai dar tudo certo, quando a gente colocar a nossa Fé em ação vai dar tudo certo*” (BELAS, 2012, p. 181).

Esse comentário de Belas nos dá pistas de quão essas musicalidades estão imbricadas, e de que não é tão simples separá-las ou ignorar essa manifestação religiosa no quilombo em um estudo sobre sua musicalidade.

Das músicas de roda divulgadas pela Santinha, não percebi nenhuma cantiga que se relacionasse diretamente com a religiosidade evangélica, pois se estima que foram aprendidas e se trata de uma herança cultural anterior à chegada desses missionários que ela nos contou. Porém, dentre as músicas autorais, aquelas cantadas pelos violeiros do quilombo, já é possível perceber algumas canções com temas que dialogam com a crença predominante do quilombo, como é o caso da música *Ide Missionário*, de Paulo Sérgio Barros Rodrigues, feita para os músicos Juraides e Arnon, que faz parte do CD *Violinha de Vereda, Viola de Buriti* (ARNON & MAURÍCIO, 2010), cuja transcrição apresento na figura que se segue:

**Figura 11** - Transcrição da canção *Ide Missionário*, de Paulo Sérgio Barros Rodrigues, com tema religioso

♩ = 115

**ESTROFE**

**B $\flat$**  **E $\flat$**  **B $\flat$**

Tão bom é Lou var ao Senh o.. or Tão bom é can tar na i gre ja Tão  
Tão bom é ver os mis sio ná rios visi tan do o meu Ja la pão tra

5 **E $\flat$**  **B $\flat$**  **F7** **B $\flat$**  **F7**

bom é sa ber que Je sus su biu para o céu e vi rá com cer te za Tão  
zen do es pe ran ça..de vida vida é Je sus Cris to Cris to..é sal va çã ão Tão

10 **B $\flat$**  **E $\flat$**  **B $\flat$**  **E $\flat$**

bom ou vir os pas sa ri nhos Lou van do o no me do..Se nhor Tão bom é ver a na tu  
bom é ver os mis sio ná rios que fa zem mis sões com a mor mar chem mis sio ná rios

**REFRÃO**

15 **B $\flat$**  **F7** **B $\flat$**  **E $\flat$**

re za / E sa ber que tu do foi Deus que cri o u Lou ve a De us pe lo teu  
mar chem mis sioná rios vái cum prin do ide de nos so..sen ho or

20 **F7** **B $\flat$**  **E $\flat$**  **F7**

vi ver Pe la gra ça que Cris to te deu le ve..á gua pra quem tem se de pão a quem tem

25 **B $\flat$**

fo me o fi lho de De us

\* Divide apenas na primeira vez

Fonte: Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.



Essa canção situa os ouvintes sobre os princípios do credo com o qual os mumbucas se identificam, fazendo menção ao louvor para o “Senhor”, ao cantar na igreja e também externando a crença dos evangélicos de que Jesus voltará e no mito do criacionismo:

Tão bom é louvar ao Senhor  
Tão bom é cantar na Igreja  
Tão bom é saber que Jesus  
Subiu para o céu e virá com certeza

Tão bom ouvir os passarinhos  
Louvando o nome do Senhor  
Tão bom é ver a natureza  
E saber que tudo foi Deus que criou

O refrão da canção, que se repete a cada duas estrofes, reafirma a devoção a Deus e a Cristo e a crença de que deles somos filhos. Por outro lado, o verso “Leve água a quem tem sede/ Pão a quem tem fome” é uma citação de uma passagem da Bíblia, com o mesmo sentido de “tive fome, e me destes de comer, tive sede, e me destes de beber” (MATEUS, 2011. 25:35), visto que o pão como alimento, como é recorrente em versos bíblicos, não é um hábito alimentar diário do quilombo Mumbuca. Como é expresso e reforçado em outras canções desses artistas, *Tradição do Jalapão*, *Violinha de Vereda*, *Eu moro no Jalapão*, entre outras, assim como também percebi em minha breve convivência no quilombo, “as frutas que comemos, servem pra alimentação”, demonstrando que os recursos coletados e produzidos no cerrado é que fazem parte da dieta alimentar principal dessas pessoas:

Louve a Deus é o teu viver  
Pela graça que o Cristo te deu  
Leve água a quem tem sede  
Pão a quem tem fome  
O filho de Deus

Nas duas últimas estrofes dessa música, os versos narram parte do episódio que as matriarcas do quilombo haviam me contado, conforme relatei anteriormente, da chegada dos missionários na região do Jalapão:

Tão bom ver os missionários  
Visitando o meu Jalapão  
Trazendo a esperança de vida  
Vida é Jesus Cristo  
Cristo é a salvação

Tão bom é ver os missionários  
 Que fazem missões com amor  
 Marchem missionários  
 Marchem missionários  
 Vai cumprindo o ide de nosso senhor

Por outro lado, mesmo que o conteúdo da letra reflita a relação com as crenças predominantes praticadas no quilombo, a estética da canção em ritmo de guarânia, entoada em duas vozes oitavadas e em terças ao final de algumas frases, assim como os timbres da Viola de Buriti, remetem o ouvinte para o universo estético das canções características das demais canções envolvendo a viola, ou para a “caixa” das músicas do quilombo, uma sonoridade sertaneja e jalapoeira.

Entende-se que a expansão das igrejas evangélicas no Brasil é um fenômeno impressionante. Segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, de 2010, há nove anos eram 42,3 milhões de pessoas que se autodeclaravam evangélicas no Brasil. Dessas, a que possui mais adeptos, mais de 12 milhões, é a Assembleia de Deus. Estima-se que esse número hoje seja bem maior. Vale destacar que a música no contexto dessas igrejas possui um lugar privilegiado.

O repertório principal dos assembleianos é o Hinário da *Harpa Cristã*, livro que, em sua edição atual, conta com 640 hinos praticados e transmitidos pela Igreja (QUADROS, 2016). A maioria desses hinos trata de melodias de origem europeia com letras traduzidas ou criadas em português, e cada ritual ou cerimônia da Igreja possui a indicação de qual melhor hino da Harpa Cristã se deve adotar. Dentro desse repertório, existem também hinos específicos para serem trabalhados com as crianças.

Tive a oportunidade de participar de dois cultos na igreja construída no quilombo no período em que fiz os trabalhos de campo, e foi fácil perceber a importância que esses encontros têm para as pessoas. Como é o único centro religioso do quilombo, além dos rituais específicos dessa prática religiosa, é nesse espaço que as pessoas se encontram e discutem os principais problemas do quilombo e, por outro lado, é também um espaço musical. As pessoas ouvem e praticam música durante todo o encontro. No templo existe um equipamento de som completo para sonorização, equipamento este que é difícil de se encontrar em outros espaços da região. Nos dias em que participei do culto havia dois músicos fixos que tocavam baixo, violão e cantavam as músicas da Harpa Cristã, mas também de um repertório conhecido por todos como estilo *Gospel*. Além disso, esses músicos também acompanhavam os fiéis-cantores que eram convidados para deixarem seu “louvor”, que se tratava de outras músicas desse mesmo repertório.

A igreja, no contexto do quilombo Mumbuca, além da função religiosa, é um centro de encontro, de troca de informações, de sociabilidade e também de iniciação musical. A música para os assembleianos é uma questão central; como algumas pesquisas já apontam, trata-se de um “componente litúrgico indispensável” (QUADROS; CHADA, 2016, p. 267). Essa música tem funções específicas: além de ser usada como porta-voz das mensagens bíblicas, serve também como um atrativo para a conquista dos fiéis. Magali Cunha (2007) faz uma interessante crítica do lugar da música no contexto das igrejas evangélicas no Brasil, em especial um fenômeno sem precedentes que a autora chama de “cultura gospel”, uma espécie de gênero musical destinado ao público evangélico e que envolve uma série de produtos para consumo e entretenimento, caminho por onde a experiência religiosa é valorizada, abrindo para uma gama de estilos e formatos contemporâneos da produção musical, que podem ser enquadrados como pertencentes a essa cultura gospel.

Fica evidente que a prática com a Viola de Buriti caminha na contramão dessa cultura e não faz parte dos cultos e da liturgia religiosa no templo do quilombo. A visão desenvolvimentista, no contexto evangélico, manifesta pelo repertório da cultura gospel que, segundo Cunha (2007), é positivo e desejável para essas pessoas, contrasta com a resistência contra-hegemônica que a Viola de Buriti simboliza. Por outro lado, a gradual valorização desse instrumento, no âmbito turístico, tem contribuído para sua valorização enquanto bem simbólico e de prosperidade.

Outro aspecto da musicalidade dos mumbucas que me chamou a atenção foi por ocasião dos grupos de turistas que chegam ao Mumbuca, em especial aqueles pré-agendados, que geralmente são recepcionados por um coral de crianças, eventualmente com adultos também, que cantam uma canção de boas-vindas, o que já é considerado como uma tradição do quilombo. A música cantada é uma espécie de paródia de uma música do repertório evangélico chamada *Visitante seja bem-vindo*, com a seguinte letra:

Visitante seja bem-vindo  
Sua presença é um prazer  
Nós estamos com alegria  
Pois a Mumbuca ama vocês

Visitante seja bem-vindo  
Sua presença é um prazer  
Nós estamos com alegria  
O Jalapão ama vocês

Dessa música os mumbucas alteraram as duas últimas frases, que na versão evangélica consta como “Com Jesus estamos dizendo, essa Igreja ama você”, por “Nós estamos com alegria, pois a Mumbuca ama vocês”, e depois substitui Mumbuca por Jalapão na repetição, mantendo a mesma melodia. Essa música, que já está virando uma tradição, é outra referência da musicalidade mumbuquense atrelada às suas crenças, que rompe um pouco com o isolamento de caixas musicais estanques.

A igreja Assembleia de Deus caracteriza-se por ser conservadora se comparada com outras igrejas cristãs, e entende-se que exista uma resistência por parte de seus membros em aceitar o que é de fora, principalmente no que se refere à música, um aspecto muito caro para essas pessoas. Porém, entendo que um provável reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio Imaterial pelo IPHAN, por exemplo, certamente ajudaria a aproximar e dissolver as paredes dessas caixas musicais dentro e fora dos ritos litúrgicos.

A religiosidade, o ser jalapoeiro(a), com sua alegria, poética e musicalidade, assim como o envolvimento com a arte de tecer o capim dourado, nos dão apenas algumas pistas sobre o modo de vida no quilombo Mumbuca. No próximo capítulo, falo um pouco mais sobre o trajeto da minha caminhada nesse lugar com essas pessoas.

## UMA DESCRIÇÃO POÉTICA

Nessa parte da tese-inventário apresento minha experiência como pesquisador em campo, usando as ferramentas da Etnomusicologia e também da autoetnografia, como vou explicar mais adiante, sem esconder a carga cultural e as experiências que adquiri enquanto caminhante, com filtros e contradições ao lidar com o objetivo e o subjetivo.

Esse trabalho foi fruto de relações dialógicas envolvendo o quilombo Mumbuca, que ainda vem lutando por seus direitos referentes à sua condição de remanescente de quilombo. Percebeu-se que muitos desses direitos têm sido negados, sendo que o acesso à educação é um dos maiores desafios nesse contexto. Diante do exposto, não posso camuflar aqui meus privilégios de ser homem branco no Brasil, nem esconder minha caminhada e minhas características pessoais, que foram determinantes para os sucessos e insucessos nos trabalhos de campo.

Minha condição de migrante e, em especial, do sul, também deve ser considerada nesse contexto. Por questões históricas e suas conseqüentes generalizações de senso comum, ser do sul na região norte não é uma referência que traga empatia, seja no contexto das lutas pela terra, nos movimentos sociais e entre os povos quilombolas, pois associam-se essas características à figura do opressor, do colonizador, do grande proprietário de terras e ao coronelismo, responsáveis pelos principais problemas e desigualdades enfrentados nas comunidades rurais. Apesar de eu não me enquadrar em nenhuma dessas categorias citadas, são aspectos que precisei administrar durante esse trabalho.

Por outro lado, reforço minha condição de artista e de músico que carrego para esse campo, o que me dá ferramentas específicas e necessárias para dialogar com os artistas da comunidade, analisar, filtrar e interpretar informações de interesse acadêmico e artístico. Importante trazer essas informações aqui visto que, apesar de eu não pretender discutir diretamente essas questões apresentadas, elas impactam o trabalho. As ações dessa pesquisa primaram pela desconstrução de posturas eurocêntricas ainda muito arraigadas em alguns setores acadêmicos, especialmente sobre o mito de neutralidade e de imparcialidade científica.

O meu lugar nessa pesquisa é o de um artista. Nesse sentido, concordo com Sylvie Fortin, professora de dança da Universidade de Quebec, sobre o lugar do artista enquanto pesquisador: “Mesmo quando o pesquisador efetua uma coleta de dados sobre a prática de outros artistas, é a partir de sua posição de artista que ele o faz, e isto pinta o processo da coleta e da análise” (FORTIN, 2009, p. 85).

Não venho aqui para descrever de forma mecanizada a musicalidade do quilombo Mumbuca, mas, sim, relatar como, a partir da minha bagagem e dos meus filtros pessoais em uma relação dialógica com as pessoas desse quilombo, construí vivências e conhecimentos que agora estou compartilhando nesse espaço. Trata-se de uma visão pessoal e carregada de suas inerentes subjetividades, e o uso eventual de metáforas e de ficção é no entendimento de que a Arte funciona como um catalisador para a compreensão de realidades. Esse aspecto é o que eu considero o mais importante, o da Arte como processo científico. Como diz Menezes Bastos (2013, p. 409) “a ciência é algo muito sério para ser deixado nas mãos somente dos cientistas”.

Em contato com as discussões da área da Dança, vejo essa abordagem etnográfica que apresento aqui muito mais próxima de uma “autoetnografia” (ASCHIERI, 2018; FORTIN, 2009; BUCKLAND, 2018) no sentido de que minha corporeidade atravessa todo o processo de pesquisa e foi imprescindível para o entendimento do fazer musical e do tocar a Viola de Buriti. Seja na experimentação dos instrumentos musicais, da própria viola ou em outros instrumentos que eu domino, ou mesmo de cantar o repertório mumbuquense, como também no manuseio das ferramentas de pesquisa, das fotos, da poesia e da relação com as pessoas, todos os entendimentos passam também pelo corpo.

Ao reforçar a importância dessa compreensão e também o lugar que esse trabalho ocupa no campo das Artes e na Educação do Campo, me apoio na noção que a antropóloga e etnocenóloga argentina Patrícia Aschieri (2018) defende de autoetnografia, como uma quebra de modelos hegemônicos de pesquisa, transgredindo os limites, mesmo se tratando de um trabalho com o outro:

A auto etnografia como narrativa pessoal permite, então, uma análise crítica, que esclareceria situações ou problemas que muitas vezes têm ramificações sociais e políticas. Assim, o autor pode usar poesia, contos, projeções, romances, ensaios fotográficos, etc., como técnicas que lhe permitem expressar a emoção que ele experimenta, bem como compreendê-la. (ASCHIERI, 2018, p. 80, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Claro que não se trata de um estudo focado no próprio umbigo, endógeno, mas é uma noção que reconhece as formas de expressão do artista-pesquisador sem negar a existência do seu próprio corpo, como nos coloca Fortin (2009, p. 83): “Não podemos falar a não ser de

---

<sup>18</sup> La autoetnografía como narrativa personal, posibilita entonces un análisis crítico, que echaría luz sobre situaciones o problemas que muchas veces tienen ramificaciones sociales y políticas. Así el/la autor/a puede utilizar poesía, cuentos cortos, proyecciones, novelas, ensayos fotográficos, etcétera, como técnicas que le permiten expresar la emoción que vive, así como comprenderla.

nós” e esse nós “deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior”. Para tanto, a ficção e a metáfora são peças fundamentais para ampliação da percepção de realidades.

Como nos coloca ainda o etnocenólogo Jean-Marie Pradier (1998, p. 10), “não há corpo sem pensamento, nem pensamento sem corpo”, ao defender a quebra do pensamento dualista que sugere a existência de pensamento simbólico sem corpo e de atividades corporais sem um processo psíquico. A partir do que o etnocenólogo Miguel de Santa Brígida nos provoca enquanto pesquisadores, de que “nessa direção, apontamos uma outra grandeza para a Etnomusicologia, caracterizada pela imersão do corpo nas dimensões aqui refletidas para métodos de campo” (SANTA BRÍGIDA, 2016, p. 140), o corpo assume um lugar privilegiado nesse trabalho.

## **O trabalho de campo**

Como comentado anteriormente, meu contato com a comunidade aconteceu inicialmente por intermédio da minha atividade como docente no curso de Educação do Campo. Em julho de 2016, fizemos nosso primeiro trabalho de Tempo Comunidade (TC) nesse quilombo, juntamente com mais três professores do curso. Na ocasião havia uma programação que incluía o acompanhamento das atividades acadêmicas das discentes em seus territórios, o de conhecer e interagir com a escola do quilombo, assim como com as lideranças, artistas e demais moradores, em especial os pais das discentes e as crianças.

O ponto alto do encontro foi um evento formal realizado à noite, com a participação das lideranças, envolvendo um cerimonial com a fala de representantes. Em seguida, por um lado, a comunidade apresentou o seu teatro e as cantorias com a Viola de Buriti como expressões principais de suas realidades e, por outro lado, nós, os professores do curso, interagimos com a comunidade apresentando as habilidades artísticas de alguns docentes, com um recital musical meu em parceria com um colega e uma apresentação de contação de histórias, proposta por outro colega. Esse primeiro contato, mesmo que tenha sido realizado com outro objetivo, foi importante para que ambas as partes, eu e a comunidade, pudessemos estabelecer os laços iniciais de confiança.

Em fevereiro do ano seguinte, já na condição de doutorando, depois de uma reunião prévia na Universidade com as discentes da comunidade, expondo minhas intenções de pesquisa, cheguei para meu primeiro trabalho de campo e seus inúmeros desafios. O primeiro deles foi referente ao deslocamento. A informação de que dispunha era de que os transportes

coletivos para a região aconteciam apenas em alguns dias da semana e que as condições das estradas eram péssimas, sendo a maior parte do trajeto realizado em terreno de solo arenoso. Durante o Tempo Comunidade do ano anterior, fomos com a caminhonete da Universidade, que é traçada nas quatro rodas, o que é ideal para esse percurso, porém, como eu estava de licença, em processo de capacitação, não tive acesso a esse recurso, e os aluguéis de carros traçados na região estavam fora do meu orçamento. O período em questão era chuvoso, fato que proporciona uma melhoria nas estradas, com menos areia solta, o que me fez optar por arriscar o trajeto com carro próprio.

Apesar de arriscada e custosa, avalio que essa opção foi acertada por me proporcionar mais liberdade para organização do tempo e também por ajudar no transporte de equipamentos e de mantimentos, o que foi imprescindível para o desenvolvimento do trabalho. Pouco antes da minha chegada, a ponte que dá acesso à comunidade foi incendiada, o que trouxe uma série de transtornos para o quilombo, sendo o principal deles o abastecimento de alimentos e o impedimento do acesso dos turistas que compram seus artesanatos e garantem sua fonte de renda. Segundo os mumbucas, essa ponte é sobre o rio Sono<sup>19</sup>, que fica a uma distância aproximada de 5 km do quilombo, e, para eu conseguir chegar lá, levei dentro do carro uma bicicleta. Porém, não foi necessário usá-la, pois o Silas Matos da Silva, irmão das discentes envolvidas no projeto, foi me buscar de moto até esse ponto, possibilitando que eu pudesse levar minhas coisas e mais os mantimentos. A principal dificuldade foi atravessar o rio com bagagem sobre as tábuas improvisadas na base da ponte que havia sido incendiada. A figura 12, a seguir, mostra a base do que havia restado dessa ponte e o trajeto pelo qual eu passei.

---

<sup>19</sup> Em consulta ao site Google Maps, essa ponte localiza-se no seguinte ponto: <https://goo.gl/maps/odzXxee3j2FVWTf36>. Acesso em 25 abr. 2019. Nesse mapa, o rio é nomeado como Ribeirão Brejão.



**Figura 12** - Detalhe dos pilares de sustentação e o acesso improvisado com tábuas na base da ponte incendiada que dá acesso ao quilombo Mumbuca



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

O incêndio da ponte causou uma comoção no quilombo, que suspeita de ação criminosa para atingir e/ou os ameaçar. Houve uma forte mobilização das lideranças, com campanhas na internet e também pressão a políticos, até que a ponte foi reconstruída logo após minha saída. Quando eu estava voltando desse primeiro trabalho de campo, levando alguns moradores da comunidade que se deslocavam para fazer o vestibular no curso de Educação do Campo, cruzamos com os caminhões que traziam as vigas para a reconstrução da nova ponte.

Trouxe esse episódio para ilustrar e reforçar a dificuldade de se viver, estudar e produzir Arte em uma região isolada. Na viagem seguinte, em julho, já estávamos no período da seca na região, e as estradas pioraram bastante, mas optei por fazer o trajeto de carro próprio novamente, pois nessa viagem fui acompanhado do Rair Ribeiro da Silva, morador do quilombo e, na época, também discente de Educação do Campo, com vasta experiência nas estradas da região e também de mecânica, o que me deu confiança, além de ele ir me orientando sobre os macetes de se dirigir na região naquele tipo de estrada.

Essa viagem de julho de 2017 foi o principal trabalho de campo, quando conseguimos falar com quase todos os violeiros da região e também com a Ditora, uma importante liderança e mestra da comunidade, que nos trouxe dados importantíssimos sobre o uso da viola e da rabeça por seus antepassados, assim como detalhes de sua construção e de encordoamentos.

Essa entrevista foi muito marcante para nós, pesquisadores. A Mestra Datora possui uma sabedoria especial, um conhecimento que, ao mesmo tempo em que é profundo, é amplo. Nesse encontro ela usou como mote a história e o nosso interesse nas questões da Viola de Buriti para nos contar sobre a resistência do quilombo, de suas lutas, da religiosidade, dos modos de vida e de ser, das conquistas e dos desafios que eles enfrentam em seus cotidianos, uma aula sobre o poder e a força da oralidade. Ao nos aproximarmos do final desse encontro, a música que ouvíamos era o fungar das pesquisadoras, lutando para conterem seus prantos.

Praticamente todo o material do Inventário Participativo e do documentário inicial entregue ao IPHAN foi realizado nesse período, tendo apenas algumas complementações que foram feitas na viagem seguinte, em setembro, na ocasião da Festa da Colheita. É importante destacar que a organização e os contatos prévios foram todos realizados pela pesquisadora mumbuquense Sirlene Matos da Silva antes da minha chegada, sendo fundamentais para o sucesso dos trabalhos nessas viagens.

Em setembro, a ida à comunidade teve o objetivo principal de conhecer e participar da *IX Festa da Colheita do Capim Dourado*, fazer os registros fotográficos, gravar a apresentação do teatro, mas também dar o retorno do que estava sendo feito, mostrando o documentário que estávamos montando para as pessoas que participaram das gravações. Em março de 2018, antes da entrega oficial do Inventário Participativo, do documentário e da carta assinada pelos membros da comunidade ao IPHAN, fizemos mais um trabalho de campo, entrevistando outros violeiros dos quais tomamos conhecimento nesse meio tempo, sobretudo aqueles que moravam em São Félix, município vizinho.

## **A Viola de Buriti**

Foi feita nessa época, muitos anos atrás, tinha a Viola de Buriti. Nós fazia festinha, assim, fizemos a Roda Chata de primeiro, nas roça de arroz plantado assim, nas roças no mato assim. Catava arroz, aquela turma de gente, fazia festinha, e dançava até mais tarde era animado, muito animado. (RIBEIRO DA SILVA, V. 2017).

**Figura 13** - Transcrição da canção *Violinha de Vereda*, autoria em parceria entre o quilombo Mumbuca e Josino Medina, canção bastante conhecida da comunidade

REFRÃO

Vi o lin ha de ve re da vi o lin ha de ve re da vi o

6 ESTROFE

lin ha de ve re da vi o lá de bu ri ti i vi o lin ha de ve

re da vi o lá de bu ri ti i quan do to coes tá vi

o la sa me ni na é co mo lem brar de ti quan do eu to coes ta vi

o la es same ni na é co mo lem brar de ti

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Violinha de vereda  
Viola de Buriti  
Quando eu toco essa viola  
Sá minina, é como lembrar de ti

Antes de adentrar nas discussões da viola propriamente dita, justifico aqui o uso que farei de grafias que se aproximem do modo da fala do jalapoeiro, tanto nas canções como nas transcrições das entrevistas. Mesmo que, eventualmente, alguma regra gramatical da linguagem culta não seja contemplada, o sentido dessa transgressão tem sua importância no contexto poético desse trabalho. Apoio esse posicionamento em outros autores que também compartilham dessa opção de transcrição, como o linguista Marcos Bagno (2007), que critica o que ele chama de preconceito linguístico e defende a aproximação de uma melhor representação da fala.

Trago aqui algumas impressões, reflexões pessoais e discussões que nasceram a partir dessa vivência em campo sobre o objeto central dessa pesquisa, a Viola de Buriti. Vou apresentar principalmente algumas informações mais técnicas que usamos (eu e as pesquisadoras da Mumbuca) na construção do Inventário Participativo que fizemos e que já entregamos ao IPHAN, referente ao processo de reconhecimento desse instrumento como

patrimônio imaterial, processo que ainda está em tramitação. Também complemento essas informações com elementos coletados em pesquisas adicionais realizadas pelo IPHAN, que eu e a pesquisadora e antropóloga doutora Suiá Omim Arruda de Castro Chaves realizamos para esse Instituto. Para a apresentação do Inventário Participativo, abrimos com a seguinte descrição:

A Viola de Buriti é um instrumento de quatro ordens simples da mesma família das violas brasileiras e difere-se das demais violas pela construção de seu corpo principal feito a partir do talo das folhas da palmeira de buriti (*Mauritia flexuosa*) e também por não possuir trastes. Esse instrumento também é conhecido por “violinha de vereda”, pois, essa palmeira ocorre em solos pantanosos do cerrado conhecido como veredas pelos moradores locais. A importância da Viola de Buriti para os costumes e os modos de fazer de camponeses e camponesas, assim como sua estreita relação com os recursos naturais do cerrado e a fragilidade de sua sobrevivência, assemelham-se ao processo da Viola-de-cocho na região do Pantanal (IPHAN, 2009), que teve sua sobrevivência mantida, graças ao seu reconhecimento como Patrimônio Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. (INVENTÁRIO, 2018).

Procuramos destacar, no trecho citado acima, a importância do reconhecimento de um patrimônio cultural com esse nível de vulnerabilidade para sensibilizar os avaliadores desse Instituto, citando o caso da viola de cocho, que já foi reconhecida. Depois destacamos também o caso da viola de machete do Recôncavo (IPHAN, 2004). Ambas possuem seu reconhecimento garantido graças também à ação do IPHAN.

Uma das primeiras entrevistas que fizemos com o GQMP fora do território do Mumbuca, para tentar achar mais informações sobre a Viola de Buriti foi na cidade de Mateiros, em um encontro com o senhor Gumercino Oliveira da Silva, ex-prefeito desse município e mumbuquense, juntamente com o, também mumbuquense, senhor Adelino Ribeiro Gomes, ex-violeiro, que atualmente retornou para o quilombo.

Um aspecto que me chamou a atenção em uma das falas de Gumercino foi de como ele sintetizou um aspecto importante que eu venho defender nessa tese-inventário, que se refere a uma faceta da musicalidade jalapoeira, de como a inteligência dessas pessoas foi desenvolvida para trazer soluções para as práticas musicais e a importância de um reconhecimento para a sua continuidade:

Isso aqui não foi uma coisa que trouxeram de outros lugares, isso aqui foi fruto da própria inteligência deles (dos antepassados). Você vê que isso é uma coisa que trata de geração, como é que as pessoas fazem os instrumentos, eles mesmos cantam, usam e executa a coisa, isso é uma coisa muito bonita. Ela faz uma função que poucas pessoas lá de fora dão conta de fazer, e o sertanejo, aquele que fabricou dá conta de executar, isso é muito importante a divulgação da violinha, isso aqui tem mais segredo que o próprio violão. [...] isso é bom porque a gente passa a dar valor

pra aquilo que antes a gente não achava de importância, né? E se eu soubesse que isso ia pra frente, eu tinha me dedicado mais [...]. (OLIVEIRA DA SILVA, 2017).

Infelizmente Gumercino deixou de tocar a viola, o que, pela sua fala, parece ter acontecido por não existir uma valorização na época, ou seja, não existia nenhum tipo de política de incentivo ou discussão sobre a importância da manutenção desse tipo de saber. Por outro lado, Seo Gumercino reconhece nesses tocadores e fazedoras da viola uma inteligência especial, e é essa inteligência diferenciada que eu estou chamando de intelorgânica musical. Esse discurso foi recorrente em quase todas as entrevistas que realizei, tanto com o GQMP quanto pela pesquisa com o IPHAN pelo EVVB. Ao longo do texto vou apresentar outros exemplos dessa intelorgânica musical para que fique mais claro o seu entendimento, assim como vou aprofundar sobre essa inteligência mais adiante, mas antes vou desdobrar um pouco sobre o segundo e o terceiro versos da canção *Violinha de Vereda*.

Meu irmão fez a viola,  
viola fez cantoria  
Pra alegria não faltar sá minina,  
nem o pão de cada dia

No Mumbuca tem najá,  
Macaúba e cucuri  
Catulé, tucum, mangaba sá minina  
Amei mais o murici

Esses versos apresentam outros aspectos importantes da musicalidade jalapoeira. A frase “Meu irmão fez a viola” revela a força e a intimidade das relações entre os jalapoeiros, em especial as musicais. Entendo que “meu irmão” pode significar muito mais do que a relação sanguínea, mas o irmão de cantoria, “viola fez cantoria, pra alegria não faltar”. Aqui está a chave principal dessa musicalidade. Precisa-se cantar para alegria não faltar, e é nesse caso que entra o diferencial da Viola de Buriti, que o “irmão fez a viola” com os recursos que se tem no cerrado. Ou seja, a prioridade dedicada à expressão artística e o uso de recursos acessíveis para atingir esse objetivo é o aspecto fundante da noção de intelorgânica musical que cunho nessa tese-inventário.

Afinal, no “Mumbuca tem najá, macaúba e cucuri, catulé, tucum, mangaba, sá minina”. Uma infinidade de recursos que suprem as necessidades de alimento e estética desse quilombo, sem faltar “nem o pão de cada dia”, indicando, como já discuti anteriormente, que suas crenças também compõem esse cenário.

Os últimos versos dessa canção direcionam o ouvinte para as especificidades do quilombo Mumbuca, como o artesanato com o capim dourado, e referem também que o nome do quilombo veio de uma abelha que produz mel:

Horlean faz um toquinho,  
dá vontade de dançar  
Mano veio assunta tudo sá minina,  
como é bom saber tocar

Tem um melzinho a Mumbuca  
Vale qual capim dourado  
É a escola da vida, sá minina  
Aprendendo com o Cerrado

O artista Horlean tem sua importância na musicalidade mumbuquense também, retratada na canção que, quando tocava, as pessoas tinham vontade de dançar e de aprender a tocar. É interessante que a canção termine situando a viola em uma visão holística, como “a escola da vida”, e sua estreita relação com a natureza, no caso, o cerrado. Trata-se de outra característica específica da musicalidade jalapoeira: a intelorgânica musical tem uma relação holística com a natureza.

Na figura 14, a seguir, apresento a foto da grande rainha desse trabalho, a Viola de Buriti, com a indicação da nomenclatura de seus componentes definida pelos violeiros do Mumbuca (a figura foi revisada pelos mestres Maurício Ribeiro e Arnon Tavares).

**Figura 14 - Nomenclatura da Viola de Buriti**



**Fonte:** Produção do autor.

Até o começo dessa pesquisa, as informações em plataforma escrita sobre a Viola de Buriti eram praticamente inexistentes. A única referência escrita a que tive acesso nos primórdios dessa pesquisa foi por ocasião da publicação do catálogo do circuito *Sonora Brasil*, projeto do Serviço Social do Comércio (SESC), do qual o Mestre Maurício Ribeiro participou, com o seguinte texto produzido pelo violeiro e pesquisador Roberto Corrêa:

Viola de Buriti – é construída com talos desta palmeira típica do cerrado. Nas veredas, locais onde se encontra água à flor do chão, nascentes e pequenos córregos, há buritis em abundância. O instrumento é construído com três talos da folha, ocados na parte que corresponde à caixa de ressonância e colocados um ao lado do outro, sendo o talo do meio mais comprido, de modo a servir de braço para o instrumento. Até o presente temos notícias de violas de buriti de cinco ordens na parte norte da região central do Brasil, porém ainda não se tem pesquisas, de fato, sobre o instrumento. Em uma viagem de reconhecimento ao estado do Tocantins, mais precisamente na região do Jalapão, no ano de 2007, encontramos na cidade de Lagoa um tocador de Viola de Buriti de quatro ordens, Expedito Ribeiro da Costa, conhecido por Canhotinho da Viola de Buriti, que encordoava sua viola com linhas de pesca (náilon), na afinação [E2, A2, C#3, e3] e, na cidade de Ponte Alta, um tocador de rabeca de Buriti, conhecido por Seo Miúdo. (CORRÊA, 2015, p. 27).

Quanto ao Seo Expedito Ribeiro da Costa (o Canhotinho) citado nesse texto, ainda não tive o privilégio de encontrá-lo pessoalmente, mas obtive informações, a partir do violeiro Nilo Rodrigues, do quilombo de Barra de Aroeira, de que ele continua tocando e participa, eventualmente, de apresentações nessa comunidade. A afinação observada por Roberto Corrêa na viola de Canhotinho é a mesma (usando transposição) que é largamente utilizada na região, que os violeiros mumbucas chamam de tempero natural.

Mais recentemente encontrei em um livro<sup>20</sup> intitulado *Instrumentos Musicais Brasileiros* (OTHAQUE, 1988) a foto de um instrumento nomeado de “Rabeca Krahô”, coletada por Harald Schultz, no ano de 1949, na Bacia do Tocantins (GO), atual Estado do Tocantins, feita de buriti com seu respectivo arco. A foto indica que o instrumento estava localizado no Museu Paulista, porém, em contato com a museóloga Valesca Henzel Santini, ela me informou que é provável que “este objeto tenha sido transferido para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE), em 1989, quando foi feita a transferência das coleções arqueológicas e etnográficas do Museu Paulista para o MAE” (SANTINI, 2010). De fato, com as ferramentas de busca no portal do MAE<sup>21</sup>, é possível verificar que esse instrumento faz parte do acervo do museu com o nome de “violino de coqueiro”. Vale salientar que a área em que os indígenas da etnia Krahô vivem atualmente fica nos municípios de Goiatins e Itacajá, no Tocantins. A seguir replico a foto encontrada nesse livro.

<sup>20</sup> Esse livro me foi apresentado e pertence ao músico, violeiro e articulador cultural Diego Brito.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.sophia.mae.usp.br/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

**Figura 15** - Imagem da Rabeca krahô recolhida por Harald Schultz em 1949



**Fonte:** (OTHAQUE, 1988, p.43).

Essa figura estava acompanhada da seguinte informação de referência:

Os krahô, sem a mesma capacidade de cópia dos Guarani, também construíram seu violino, de tronco de árvore, de acordo com suas possibilidades e necessidades culturais. Se não chegam a emitir o mesmo som dos Stradivarius, as rabeças guarani e krahô são mais do que suficientes para cumprir a finalidade à qual se destinam – abrilhantar, com mais possibilidades sonoras do que os instrumentos rústicos, festejos da tribo e folguedos de origem indígena (OTHAQUE, 1988, p. 43).

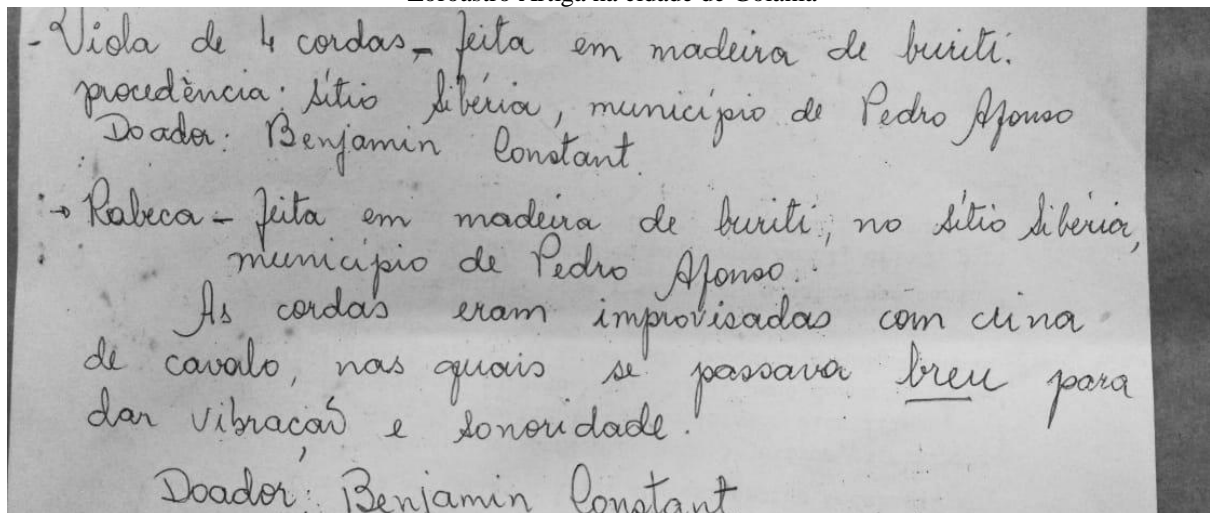
É necessário abstrair o caráter eurocêntrico do texto que acompanha a imagem, carregada de subjetividade valorativa, comparando a rabeça de buriti com os famosos violinos do *luthier* italiano Stradivarius, mas a informação importante que temos é a de que na década



de 1940 a técnica de construção da viola, tal como é feita hoje, e da rabeca de buriti, já circulava entre os sertanejos e indígenas da margem leste do rio Tocantins, incluindo indígenas da etnia krahô. Entretanto, essa imagem associada a essas informações etnocêntricas não nos permite saber se eram mesmo os Krahô que a produziam e tocavam, se era usada em suas práticas ou se esse instrumento se encontrava entre eles e chegou lá levado por alguma pessoa de fora. Não encontrei nenhuma referência a esse instrumento em trabalhos de pesquisadores que se dedicaram ao estudo específico da musicalidade desse povo, como em Setti (1999) e Melatti (1982), depois de 1949, e a densa etnografia realizada por Curt Nimuendajú (1946), realizada provavelmente no ano de 1930 junto a essa etnia.

Outra referência sobre uma história da Viola de Buriti foi a da existência no Museu Estadual Professor Zoroastro Artiga, na cidade de Goiânia (GO), de dois exemplares de instrumentos de buriti, sendo uma viola e uma rabeca que foram doadas ao museu no dia 10 de março de 1953 por um senhor chamado Benjamin Constant. Como não tive condições de ir até Goiânia, a museóloga Maria de Fátima Rodrigues da Silva, então diretora desse museu, me mandou as seguintes informações que constavam nos arquivos relacionados aos objetos:

**Figura 16** - Dados existentes sobre a viola e a rabeca de buriti localizadas no Museu Estadual Professor Zoroastro Artiga na cidade de Goiânia



**Fonte:** Acervo do Museu Estadual Professor Zoroastro Artiga.

É interessante observar que o município de Pedro Afonso, como consta nesse documento, localiza-se também na margem leste do rio Tocantins, porém em região bem ao norte do PEJ, mas ao sul da atual reserva indígena dos Krahô, que fica entre os municípios de Goiatins e Itacajá, entre os rios Manoel Alves Grande e Manoel Alves Pequeno. Como o pesquisador e geógrafo tocantinense Elizeu Lira (2012) nos conta com mais detalhes, os Krahô, retirados da região de Carolina no Maranhão, em 1848, foram para o município de

Pedro Afonso e acabaram fugindo em finais do século XIX ou início do século XX para o território onde vivem atualmente. Esse grupo possui um histórico de perseguições, sendo que o mais impactante foi o massacre de cerca de cem Krahô realizado por fazendeiros da região no ano de 1940, noticiado nos principais jornais da época. Lira (2012) também comenta sobre notícias de jagunços que, vindos da Bahia nas primeiras décadas do século XX para esse município, amedrontavam indígenas, comerciantes, fazendeiros e sertanejos e que a provável saída dos Krahô para uma região distante pode ter relação com esse fato, pois as terras que eles ocupavam eram muito valorizadas.

Baseado nas descrições da musicalidade dos Krahô a partir de Setti (1999), Melatti (1982; 1985) e Nimuendajú (1946) e no histórico de conflitos na região de Pedro Afonso apontados por Lira (2012), Melatti (1985), entre outros, além da inexistência de relatos referente a esse instrumento na região atualmente, entendo que é pouco provável que os Krahô tenham desenvolvido uma tecnologia ou uma prática musical envolvendo a rabeca ou a Viola de Buriti. O que me parece mais provável é que o instrumento coletado por Schultz em 1949 deve ter chegado aos Krahô em função de algum sertanejo de Pedro Afonso que conviveu com esse povo e lá chegou refugiado de algum conflito. Outra hipótese que eu levanto é de que essa rabeca possa ter chegado na aldeia Krahô ou diretamente ao pesquisador Schultz pelas mãos de algum tropeiro que cruzava essa região leste do rio Tocantins.

De volta ao quilombo Mumbuca, que é meu foco, o instrumento que estudamos, a Viola de Buriti, é tratado por mais de um nome nessa localidade: Viola de Buriti, violinha de buriti, viola de vereda e violinha de vereda, como já vimos na canção *Violinha de Vereda* apresentada no começo desta seção. O termo buriti e o termo vereda são quase sinônimos para os mumbucas e demais jalapoeiros, visto que vereda é o nome que se dá ao tipo de vegetação rasteira e pantanosa em que os pés de buriti se encontram na região. Segundo o site da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA (2018):

A **Vereda** é um tipo de vegetação com a palmeira arbórea *Mauritia flexuosa* (buriti) emergente, em meio a agrupamentos mais ou menos densos de espécies arbustivo-herbáceas. As Veredas são circundadas por campos típicos, geralmente úmidos, e os buritis não formam dossel (cobertura contínua formada pela copa das árvores) como ocorre no Buritizal. A literatura indica três zonas ligadas à topografia e à drenagem do solo: ‘borda’ (local de solo mais seco, em trecho campestre onde podem ocorrer arvoretas isoladas); ‘meio’ (solo medianamente úmido, tipicamente campestre); e ‘fundo’ (solo saturado com água, brejoso, onde ocorrem os buritis, muitos arbustos e arvoretas adensadas). Estas zonas têm flora diferenciada. As duas primeiras zonas correspondem à faixa tipicamente campestre e o ‘fundo’ corresponde ao bosque sempre-verde, caracterizado assim pela literatura. Em conjunto essas zonas definem uma savana.

Essa descrição é exatamente o que encontrei nas veredas do Jalapão, e percebe-se que a palmeira do buriti é parte integrante desse bioma por definição. A próxima figura mostra as folhas da palmeira e seu entorno ao entardecer.

**Figura 17** - Casal de araras azuis voando nas veredas do Jalapão próximas a um pé de buriti



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

Pude perceber que a identificação dos jalapoeiros com esse instrumento musical não é apenas pelo fato de o buriti ser a matéria-prima para a construção das violas. O talo seco da palmeira de buriti, cuja extração ou coleta acontece nas regiões de veredas, é que faz com que esses nomes se confundam e possuam, para os jalapoeiros, o mesmo significado. Nas veredas acontecem também outras atividades muito importantes para o quilombo, que se relacionam diretamente com a Viola de Buriti: a colheita do capim dourado e as colheitas de alimentos.

A colheita do capim dourado é a atividade mais esperada e importante do quilombo, e, devido ao fato de a região em que ocorre ser relativamente distante do quilombo, a saída para a colheita envolve uma logística de acampamento no local, que pode variar de uma a três semanas, em que, segundo os relatos dos artistas e da equipe de pesquisa, as cantorias com a Viola de Buriti estão imbricadas. Vale destacar que eu não tive a oportunidade de participar desses processos de colheita, pois o acesso é restrito e difícil. Conforme me explicou o GQMP, a ida ao campo é organizada pela Associação dos Artesãos e Extrativistas do Quilombo da Mumbuca com representação de cada família, sendo que os carros da Associação são reservados para uso prioritário dos mais velhos, visto que os jovens podem ir a cavalo, motocicleta ou outro tipo de transporte.

Movimento semelhante a esse já acontecia na comunidade antes mesmo de o fenômeno do capim dourado ser a principal atividade de fonte de renda na região. Os relatos são de que grupos de moradores se deslocavam para as colheitas dos alimentos que eram produzidos por eles e que muitas dessas colheitas eram realizadas próximas às veredas.

Em sua tese de doutoramento sobre a seguridade alimentar no Jalapão e, em especial, no quilombo Mumbuca, a pesquisadora Ana Lúcia Pereira (2012) destaca que os quatro tipos de roça (produção de alimentos) do quilombo são roça de toco, roça de vazante, roça de pasto e roça de esgoto. Sobre essa última, que destacamos aqui por sua proximidade às veredas, a autora faz a seguinte descrição:

A roça de esgoto é feita na cabeceira dos rios e utiliza-se um espaço aproximado de oito tarefas. Na roça de esgoto são intercaladas três atividades ao longo do ano: o plantio, a criação de gado e extração do capim dourado. Segundo o costume, a queimada é feita para o mato brotar. O gado come o broto e depois nasce o capim dourado. Na roça de esgoto cultiva-se normalmente feijão miúdo, banana, batata, cana, melancia e abóbora. (PEREIRA, A., 2012, p. 126).

Foi recorrente nas falas dos violeiros, em especial a do mestre Maurício e de Seo Valmir<sup>22</sup>, que as cantorias com a Viola de Buriti aconteciam principalmente nas colheitas de alimentos, que eram, e ainda são, de forma coletiva, envolvendo deslocamentos para as áreas de colheita e acampamento no local. O mestre Arnon, nosso violeiro colaborador, disse que sua principal produção de alimento são nas roças de esgoto, que se localizam próximas das veredas. Durante a noite, no acampamento, a Viola de Buriti ainda é usada para a diversão e também em momentos de descanso, quando o sol está forte, como diz a música que dá nome a esta tese.

---

<sup>22</sup> Valmir Ribeiro da Silva, ex-tocador da Viola de Buriti e colaborador da pesquisa.

**Figura 18 - Minha viola é de Buriti, canção de Maurício Ribeiro**

REFRÃO

Mi nha vi o la é de bu ri ti eu to co e la pra me di ver tir eu gos to de la e e la gos ta de vir

ESTROFE 1

mim eu to co e la pa rao mun do in tei roou vir O meu quin tal tem pé de cu cu ri o meu ran

ESTROFE 2

cer com cul tu ra de bu ri ti Mi nha vi vir Meu vi o lão tem seis cor das e u ma de las é o bor

ESTROFE 3

das mas elaes tá em bo as mãos Mi nha vi vir eu me re cor do tem po de me ni no quan do eumo

D.S. 4.

na da des sa ví o linha es tá me le van do pra omun dão vir

Fonte: Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Minha viola é de buriti  
 Eu toco ela  
 Pra me divertir  
 Eu gosto dela  
 E ela gosta de mim  
 Eu toco ela  
 Para o mundo inteiro ouvir

Desse modo, entendo que o uso da Viola de Buriti está diretamente relacionado com o tempo-espaço e com práticas musicais realizadas nas roças, e também nas veredas, além da própria matéria-prima do instrumento, estabelecendo-se uma forte relação simbólica entre o instrumento e o espaço geográfico das veredas. A foto a seguir mostra o violeiro e Mestre Maurício Ribeiro abraçado a sua Viola de Buriti nas veredas, entre os pés de buriti, matéria-prima do seu instrumento.

**Figura 19** – Mestre Maurício Ribeiro com sua viola dentro do buritizal na vereda



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

O buriti e a Viola de Buriti estão imbricados entre si no imaginário jalapoense. Esse instrumento ultrapassa seu estado físico e se relaciona ao imaginário, afetividade e memória coletiva, sendo um objeto de identificação demarcando seu território. Como coloca Maffesoli (2014), existe uma estreita relação entre o território e a memória coletiva e com isso os grupos se expressam e confirmam suas existências.

Outra variação de nomenclatura que observei na fala dos mumbucas está no uso recorrente do diminutivo de viola, a “violinha”, para se referirem à Viola de Buriti, assim como está no título da música com que iniciei este capítulo. Eu consegui observar dois sentidos claros no seu uso: o primeiro no sentido carinhoso, de afetividade e de intimidade com o instrumento, sentido este que também é usual entre os demais violeiros no Brasil. Essa intenção fica clara nas letras de algumas músicas, como no caso dos versos citados da música *Violinha de vereda*: “Violinha de vereda / Viola de Buriti / Quando eu toco essa viola / Sá minina, é como lembrar de ti”. Nessa canção, as duas versões do nome do instrumento já são apresentadas de início. Na música *Minha viola é de buriti*, do Maurício Ribeiro, ele usa o termo “Viola de Buriti” no início da música e no refrão, porém na terceira estrofe diz: “Eu me recordo do tempo de menino / Em que eu morava no sertão / Mas a danada dessa violinha / Está me levando pro mundão”. O uso do termo violinha aqui, antecedido do termo “danada”, que notoriamente tem o significado irônico de seu oposto, vem carregada de um carinho

especial, pelo fato de o instrumento ter lhe proporcionado a oportunidade de sair dos limites territoriais e distâncias do Jalapão e tê-lo levado para conhecer o “mundão”. Observa-se que essa frase tem um forte cunho autoral e é uma autorreferência às experiências do autor, pelas oportunidades de apresentações artísticas que realizou por todos os estados brasileiros proporcionadas pela viola, a exemplo das turnês que o mestre fez pelo SESC, nos anos de 2015 a 2017, Projeto “Voa viola”, entre outras.

Porém, em alguns poucos casos, pude perceber que o diminutivo violinha estava também carregado de uma conotação de instrumento menor, principalmente se comparado a outros instrumentos de apelo comercial.

Alguns artistas entrevistados, em especial aqueles que já tiveram alguma experiência mais ampla como músicos no passado e que tocavam outros instrumentos, no caso do Mestre Abelino Pereira Lobato, mais conhecido como Seo Abelo, e o Mestre Josias, de comunidades vizinhas, percebi que, eventualmente, com o uso do diminutivo para se referirem à Viola de Buriti, parecia que estavam fazendo um comparativo depreciativo com relação a outros instrumentos que se apresentavam mais importantes para eles naquele contexto. Algumas falas me levaram a perceber que, no auge de suas atividades como artistas e como músicos na região, o mais valorizado era ter e saber tocar o acordeom - sanfona, o instrumento mais importante na visão desses músicos. Com a sanfona, o músico era capaz de alegrar uma festa com potência sonora e fazer o povo dançar a noite toda. Sabe-se que a sanfona é um instrumento caro e muito difícil de ser produzido de forma artesanal em uma região afastada como a do Jalapão. Logo, na falta desse instrumento, tocava-se a violinha ou “esse buritizinho veio”, como disse Seo Abelo, nosso entrevistado mais experiente, com 108 anos de idade no dia da nossa entrevista. Seo Josias nos conta que ainda sonha em ter uma sanfona maior:

Esses dias comprei uma lá no Mateiros, tá veinha já, mas eu estava querendo comprar uma outra, uma maior, a outra é pequeninha rapaz, eu quero comprar uma outra pra mim, uma 80, 80 é boa demais. Já ganhei muito dinheiro moço, em festa aí, ganhei muito dinheiro nas festas eu tocava a sanfona. É, a viola ficava muito baixo, aquele barulhão de gente, e é muita gente, e na sanfona dá um som mais alto, aí tem a bateria, tem o triângulo, a zabumba, o pandeiro, aí dá um som mais alto pro pessoal dançar [...] (a viola) não, essa lá em festa nunca toquei não. Não! Tinha uma vez, não tinha sanfona, sabe, aí tinha lá e os meninos não sabiam tocar, aí tinha um violão lá, aí nós peguemo ele e arrochemo né, e é certo que o pessoal dançou até umas 10 hora da noite, mais ou menos, umas duas horas de forró, de viola mesmo, dançaram bom, tinha uma bateria também e arrochemo e o pessoal dançou muito esse dia. (TAVARES, J., 2017).

Para aqueles que vislumbravam na música uma possível fonte de renda, tocar sanfona traria mais oportunidades de trabalho, como a atuação em festas, o que a Viola de Buriti ou o

violão não proporcionavam. Na fala do Mestre Josias percebe-se um pouco da dinâmica de como se tocar nas festas locais, e também há um episódio da sua experiência como músico em que, mesmo sem a sanfona, ele conseguiu improvisar e fazer com que as pessoas dançassem com um violão, que mais adiante, na mesma fala, ele chamou de viola.

Essa experiência pode mostrar outro aspecto manifesto da intelorgânica musical jalapoeira, em que o objetivo era o de animar a festa e proporcionar diversão aos convivas, porém, sem a sanfona, que seria o instrumento mais indicado para a ocasião, a viola ou o violão cumpriram esse papel e a festa aconteceu.

O mestre Adelino também confessou seu deslumbre pela sanfona, mas que infelizmente não teve acesso a esse instrumento para poder se desenvolver:

Eu comecei a tocar sanfona, mas naquele tempo, sanfona era difícil, o dono morava longe, aí eu não cheguei a aprender direito. Até comecei a tocar, mas se eu tivesse uma sanfona, hoje eu era ... não era sanfoneiro profissional ... mas, não prestava mais tocar, isso eu sabia ..., Mas no violão e nessa viola aí ... [apontando para Viola de Buriti] eu sou profissional (GOMES, 2017).

Mestre Adelino deixa claro que tinha um desejo grande de aprender a tocar sanfona, mas não foi possível e que, talvez, se tivesse aprendido, a sua relação com a viola poderia ter sido outra. O detalhe que mais me chamou a atenção nessa fala foi a de ele mencionar “os dono morava longe”, o que me fez deduzir que ele começou a aprender a tocar com uma sanfona emprestada, e o dono dessa sanfona morava longe, o que teria inviabilizado o seu aprendizado. Nessa passagem também podemos perceber o entendimento desse artista sobre a estreita relação existente entre o contato com o instrumento e o sucesso do seu aprendizado, um detalhe que, no meu entender, é importante destacar nesse contexto, pois desmistifica a concepção de “talento nato” recorrente em alguns grupos de artistas. Nesse caso fica evidente que, se não tem como praticar no instrumento, não é possível aprender.

Fechando esse breve parêntese sobre parte da trajetória musical de mestre Adelino, preciso destacar que o mestre fez uso apenas da palavra “viola” ao se referir à Viola de Buriti, não tendo usado o termo “violinha” em nenhum momento de nossa entrevista, mesmo quando destacou sua frustração de não poder ter aprendido a tocar sanfona, e que teve oportunidade apenas de se profissionalizar no violão e “nessa viola aí”.

Para complementar sobre a questão, trago aqui outra situação de pesquisa que dialoga diretamente com esse assunto. Em pesquisa encomendada pelo IPHAN<sup>23</sup>, em que atuei como

---

<sup>23</sup> O processo de reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio imaterial ainda está em andamento, porém, o diretório estadual do IPHAN-TO solicitou pesquisas adicionais para impulsionar e poder viabilizar o seu



pesquisador para viabilização do registro da Viola de Buriti nesse instituto no Tocantins, essa concepção da sanfona como o instrumento “maior”, o único que viabiliza a profissionalização da atividade de músico para os tocadores da região, se confirma também em uma entrevista que realizamos com Seo Pedim (Pedro Ribeiro Siqueira), jalapoeiro e rabequeiro com 77 anos, morador do município de Rio Sono (TO), conforme o trecho da entrevista que transcrevo a seguir:

Pesquisador: O senhor chegou a ganhar algum dinheiro tocando em festa?

Pedim: Não, só um dinheirinho veio besta, uma bestagem no jeitim ... Não é como a sanfona né. Sanfona que é assim importante. A pessoa pega um emprego e ganha um dinheiro melhor. Na rabeça a pessoa dá só uma gorjetinha veia, e tá bom ...

Pesquisador: Não é fácil achar uma sanfona, né?

Pedim: É não, eu tinha vontade rapaz demais de pegar uma sanfona pra mim e já aprendia. Há duas coisas que eu tive vontade de aprender na época: ler e saber uma tabuada boa e tocar sanfona, e a leitura não encontrei, porque nas épocas era difícil onde eu morava e o povo era fraco de condição. Não tinha condição de botar a escola em casa e o municipal não era fácil, era difícil, era longe, depois de adulto, que arrumei uma horinha debaixo de um pau e fui aprender o ABC, aí só faço é assinar o nome, não tenho leitura, não sei nada, fiquei besta, sem expressão sem nada, sem saber nada. (SIQUEIRA, 2018).

Depois dessa fala, minha maior dificuldade foi a de conseguir dar prosseguimento na entrevista, pois fiquei bastante sensibilizado com a situação que Seo Pedim levanta sobre a realidade que, apesar de já conhecida sobre a educação nas áreas rurais no Brasil, sempre que nos deparamos nos impactamos, sobretudo como foi colocado, relacionando-se com os seus desejos e sonhos pessoais. Seo Pedim é um jalapoeiro nos termos cunhados por eles mesmos, assim como os mumbucas e, apesar de não morarem na mesma comunidade, ambos comungam de concepções e vivências comuns que só os jalapoeiros conhecem.

Tocar a sanfona era um sonho que Seo Pedim nunca realizou, assim como aprender a ler, escrever e saber a tabuada, habilidades essas que mexeram com sua autoestima enquanto ser humano e que me pareceu que ainda não foi superado. No entanto, Seo Pedim, aos 77 anos, tem a habilidade de tocar a rabeça, fazendo música e produzindo sons em escalas que poucas pessoas tiveram o privilégio de ouvir.

Educação do Campo é direito e não esmola! Retomo esse slogan da militância camponesa, pois percebemos na fala do Seo Pedim a transdisciplinaridade das questões que envolvem a Educação do Campo e como ela reflete diretamente na musicalidade e na

---

reconhecimento na esfera federal. Nesse sentido, o Instituto lançou um edital em parceria com a Proex da UFT, Edital 62/2018, disponível em: <https://docs.uft.edu.br/share/s/lcFjqvCgR5-wJ9dEkWexEw>. Acesso em 20 maio 2019, para selecionar pesquisadores para atuarem em regiões em que o Inventário Participativo não alcançou. Com o compromisso que assumi com a comunidade, assim como da relação dessa pesquisa com esse trabalho, atuei como coordenador dessa etapa da pesquisa junto ao IPHAN.

autoestima do homem e da mulher do campo. O impacto que o modelo de escola rural de desvalorização do camponês causa é visível nessa fala, assim como o reflexo das políticas de fechamento das escolas no campo, que tem como consequência o isolamento e a negação de acesso escolar.

Em todas as viagens que fiz até o Mumbuca (quatro viagens na etapa do Inventário), nos trabalhos de campo, sempre compartilhei carona para pessoas durante o trajeto, exceto quando já vinha com o carro lotado com caroneiros da comunidade. São poucas as opções e oportunidades de deslocamento que as pessoas que vivem no Jalapão têm. Vans e ônibus têm linhas em apenas alguns dias durante a semana e, não raro, estão quebrados por falta de manutenção e as viagens são canceladas. Fora o custo do transporte, que é muito elevado, sobretudo para pessoas que trabalham e vivem em uma lógica de produção integrada com a natureza. Nesse sentido, minhas idas a campo também serviam, em alguns momentos, para amenizar a demanda de deslocamentos dos mumbucas.

Na viagem que fiz em março de 2018, no trajeto entre Palmas / Novo Acordo para São Félix, havia um bar totalmente isolado na beira da estrada, a cerca de 60 km<sup>24</sup> antes de se chegar à cidade de São Félix. Ao ver minha aproximação diante daquela poeira toda, um senhor faz sinal para que eu parasse e me pede carona. Tratava-se do Seo João Evangelista, conhecido por Seo Vanja. Nas conversas de *praxe* durante a viagem, ele me revela que é tocador e sabe fazer a Viola de Buriti e começa a me contar sobre a sua relação com o instrumento durante o restante da viagem. Nesses momentos percebemos as vantagens e desvantagens de um gravador. Como se tratava de uma conversa informal, corriqueira, descontraída, Seo Vanja me contou sobre sua relação com a viola, como a construía e aspectos de sua atividade como músico na região. Como não estava gravando, ele estava muito à vontade e contava tudo com riqueza de detalhes, muitos deles que fugiram da minha memória durante o registro no caderno de campo, mas o que mais me chamou a atenção nesse encontro foi de que a Viola de Buriti parecia que fazia parte do seu dia a dia.

O objetivo principal dessa viagem específica foi o de fazer entrevistas adicionais com alguns tocadores de São Félix, como o Xirota (Quirino da Silva Rodrigues) e o Nonato Ferreira, o que conseguimos, mas também com um músico conhecido como Buza, que não tivemos a sorte de contatá-lo nessa ocasião. Por outro lado, tivemos um encontro que não

---

<sup>24</sup> O que equivale a aproximadamente duas horas de viagem naquele contexto.

estava programado com o Seo Vanja, que foi muito importante para trazer alguns aspectos que ainda não haviam sido observados.

Seo Vanja veio da cidade de Lizarda (TO), na região do Jalapão, e mora no município de São Félix há cerca de dez anos. No curto espaço de tempo que convivi com ele, pude perceber que seu envolvimento com a Viola de Buriti acontece em dimensões diferenciadas em relação às dos músicos do Mumbuca. Sua relação com o instrumento está mais parecida com as de Nonato Ferreira e de Xirota, moradores no município de São Félix. Esses músicos estabelecem prioritariamente a relação da prática da viola com as festas religiosas relacionadas com a igreja católica, tais como Esmola, Festa do Divino e Festa de Santa Luzia. Fora desse contexto, os relatos de uso da Viola de Buriti foram para a diversão em pequenos grupos, sem referência para seu uso em colheitas.

Outra diferença quanto à nomenclatura do instrumento, pois Seo Vanja referia-se a esse instrumento como viola de “machete” ou “machetinho”. Ainda sobre as nomenclaturas, em pesquisas realizadas fora do quilombo Mumbuca, encontramos, também além do machete, que era recorrente, outras nomenclaturas para o que entendemos ser o mesmo instrumento, como no caso da região de Brejinho de Nazaré e de Arraias, onde ouvimos os nomes de “bandurra”, “bandola” ou “bandolinha” de buriti.

### **Eu sou do tempo mesmo do tempero**

O meu processo na viola é esse mesmo aqui, a afinação é essa mesma aqui, o transportado. Na época chamava tempero, você dizia temperou a viola? Temperei! Assim a afinação estava completa, não falta mais nada. Afinou a viola não, é temperou! Sabe como é que é, é no meio do mato mesmo. Hoje tem muitas notas diferentes, eu nem sei explicar. Dó maior, Dó menor, é tanta coisa que tem ai que eu não sei explicar, não foi do meu tempo não. Eu sou do tempo mesmo do tempero (RIBEIRO DA SILVA, V., 2017).

A maior curiosidade de um músico quando conhece um instrumento diferente é saber sobre sua afinação. Nesse sentido, Seo Valmir já me corrigiu: “Não é afinar, é temperar a viola!”. Uma frase que demonstra que esse artista conhecia do que eu estava falando e qual era o significado e a tradução disso na musicalidade mumbuquense para o meu contexto de musicalidade hegemônica, uma espécie de bimusicalidade, no termos de Mantle Hood (1960).

A nomenclatura “tempero” usada pelo Valmir e também adotada pela comunidade é interessante, pois, por um lado, relaciona a afinação ao tempero culinário. Quando a viola está temperada, é quando está boa para tocar, assim como, quando o tempero da comida está bom,

a comida fica saborosa. Mas, por outro lado, esse termo também se refere ao sistema de afinação temperado que se consolidou no século XVII, a partir das obras para cravo do compositor alemão Johan Sebastian Bach, *O cravo bem temperado*. Apesar de essa afinação ser a base da música ocidental contemporânea, esse termo não é corrente nas discussões sobre música tradicional, mesmo porque é justamente a subversão desse sistema que caracteriza grande parte do repertório de música tradicional, inclusive o do Mumbuca.

Vale destacar aqui duas percepções principais que eu tive em relação ao tempero da Viola de Buriti. Primeiro é o caráter de um pensamento de afinação relativa. Ao menos com os músicos envolvidos com a Viola de Buriti no Mumbuca, não percebi nenhuma preocupação de referência a algum tipo de altura fixa ou diapasão. O importante é que a viola seja temperada por ela mesma. A própria constituição do instrumento já favorece essa relatividade, visto que o cavalete onde as cordas são apoiadas é móvel e corre livremente na base da viola, uma tecnologia que permite a transposição da altura da viola para qualquer tonalidade em questão de alguns segundos.

Verbalmente não consegui extrair essa informação por falta de um entendimento, principalmente de vocabulário comum a esse respeito. Durante uma apresentação do mestre Maurício, na Festa da Colheita, em 2017, ele convida o mestre Arnon para tocarem umas canções em dupla. Arnon chega com a sua viola já temperada, e, ao perceberem que a afinação de ambos não coincidia, eles apenas mexiam na ponte da viola (cavalete), deslocando-a de um lado para outro, reduzindo ou ampliando o tamanho das cordas em conjunto, ou seja, as quatro cordas eram ajustadas simultaneamente, mantendo suas relações intervalares relativas. Depois de ajustadas, as orelhas (as cravelhas<sup>25</sup>) da viola eram acionadas apenas para fazer o ajuste em alguma corda que, porventura, tenha saído da sua relação ideal.

A audição dos CDs de *Cantigas de Roda* (MUMBUCA, 2010a), *Músicos da Comunidade Mumbuca* (ARNON E MAURÍCIO, 2010) e *Documentário sobre a Roda Chata* (MUMBUCA, 2010b) também foi importante para que eu pudesse chegar a esse entendimento. Apesar de a maioria das cantigas daqueles trabalhos estarem na tonalidade de Si bemol Maior, percebi que, quando algum artista mumbuquense cantava alguma daquelas canções nas entrevistas, raramente a tonalidade ou a altura absoluta era a mesma.

Diante dessa observação, usarei nos exemplos deste trabalho, de preferência, a tonalidade de dó maior, sem o uso de alterações na partitura, apenas para facilitar a leitura e também por ser uma tonalidade apenas um ou meio tom acima da maioria das músicas que

---

<sup>25</sup> Em trabalho realizado no município de Natividade (TO), Seo Lucino chamou essa parte da viola de “caveira”.

foram gravadas, em especial no CD *Cantigas de Roda* (MUMBUCA, 2010a), usado como uma das referências.

As principais afinações utilizadas na Viola de Buriti pelos artistas da comunidade Mumbuca, segundo a concepção nativa, são natural, transportado e a de violão. Vale ressaltar que as afinações referentes a essas nomenclaturas não são um consenso, mas são conhecidas e adotadas por todos com esses nomes.

A afinação natural é a mais usada pelos violeiros do Mumbuca e também em toda a região do Jalapão. Trata-se da mesma relação intervalar usada nas quatro cordas do cavaquinho e conhecida por alguns músicos como “Paraguaçu” ou também se pegamos as 4 primeiras cordas da afinação “Rio Abaixo” da viola caipira, ambas em Sol. A saber, da corda grave para a aguda, os intervalos de 4ª justa, 3ª maior e 3ª menor, formando um acorde perfeito maior em segunda inversão.

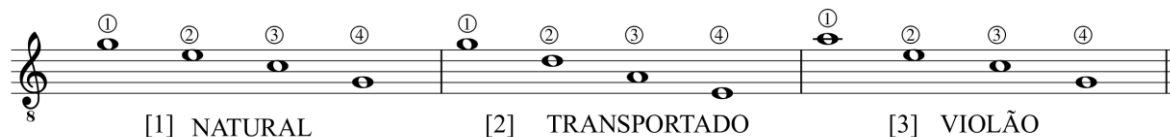
No Inventário Participativo que realizamos no quilombo, foi possível identificar outras afinações praticadas pelos mais velhos e, eventualmente, usadas também pelos músicos do Mumbuca. A conhecida como transportado, que trata da afinação das quatro cordas em intervalos de quartas justas e a afinação violão, que equivale às mesmas relações intervalares referentes às quatro primeiras cordas do violão. Não pude aprofundar mais sobre os usos ou aplicações dessas afinações, pois os músicos entrevistados não se sentiram muito à vontade para falar mais sobre elas. Seo Josias foi o único violeiro da região do Mumbuca que usava uma afinação diferente como de sua preferência, afinação essa que os demais violeiros chamavam de tempero do violão, porém Seo Josias disse que se tratava da afinação transportado. A seguir transcrevo algumas falas explicando questões sobre o tempero.

A afinação da viola, muitos me perguntam como é a afinação dela, eu aqui consigo afinar três tipos de afinações. Eu afino essa afinação que tá aqui [1] que meu avô me dizia que é a afinação natural, que ele chama, no linguajar daqueles antigos, naquele tempo. E eu aqui afino numa outra afinação que chamo de transportado, vou colocar bem aqui pra você vê. [2]. Essa aqui é a transportado, que eles tocavam, a gente tocava muito mais nessa afinação aqui do que na natural. Então é assim, eu sou um cara que não tive aula, não estudei, é tudo de ouvido. Mas é só eu pensar aqui que eu já toco. E essa terceira, quase não existe, só existe depois de mim mesmo, que é a afinação do violão. O Mi, o dó e o ré do violão que eu afino a viola [3]. (RIBEIRO DA SILVA, M., 2017).

Na ocasião dessa entrevista, o mestre Maurício estava com sua viola afinada em uma altura um pouco acima de Fá maior - F, mas, para melhor entendimento, transcrevi as afinações para a tonalidade de Dó - C. Na figura que se segue, com a numeração indicada nos trechos das falas, apresento a afinação natural, da mais aguda para a mais grave: [1] = [G3 –

E2 – C3 –G2], a Transportado [2] = [G3 – D3 – A2 –E2] e a Violão [3] = [A3 – E3 – C3 – G2].

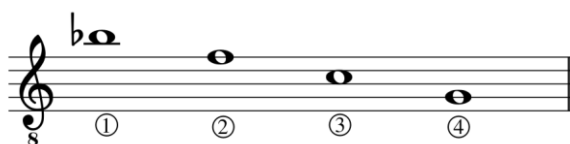
**Figura 20-** Transcrição das afinações relativas indicadas pelo mestre Maurício Ribeiro para a partitura na tonalidade de Dó



**Fonte:** Transcrição do autor.

O mestre Arnon tem o mesmo entendimento sobre o temperamento da viola que o mestre Maurício. A única diferença que percebi entre os dois foi a de que, para se chegar na afinação transportado, o mestre Arnon usou a 4ª corda como referência, e não a 1ª como o mestre Maurício, mas mantendo as mesmas relações intervalares por quartas entre as cordas, chegando no seguinte resultado:

**Figura 21 -** Afinação relativa Transportado usada pelo mestre Arnon Tavares



**Fonte:** Transcrição do autor.

Mestre Arnon também descreve seu processo de temperamento da viola da seguinte forma:

Tem várias afinações, essa aqui mesmo é a natural dela [1], aqui o transportado que é outra afinação, essa você vai de fora a fora, aqui já não dá por que é a natural, o mesmo som do cavaquinho. As notas da viola não tem nome porque não tem traste como no violão. O violão tem traste, onde está aqui, tá a nota, é Mi é Lá. Aqui [na viola] é só na direção, quando não dá aqui, você tem que tentar até achar. Você afia ela [posição dos dedos], e vai caçando até onde a nota acha. [2] Essa é a transportado. Meu tio Josias toca numa outra afinação, que não é nem essa transportado, nem a natural, é outra. (TAVARES, A., 2017).

O que é interessante nessa fala do mestre Arnon é a justificativa de que, como a Viola de Buriti não tem os trastes como no violão, não é possível dar o nome às notas, o que explica, de certa forma, a dificuldade que eu tive em saber sobre as categorias nativas sobre as notas, posições e de levadas rítmicas. Arnon também relaciona o tempero natural usado na Viola da Buriti, com a afinação do cavaquinho, para que eu pudesse ter o entendimento mais didático a partir da minha visão de um músico ocidental. Essa observação reforça a ideia de

que os mumbucas operam com a audição relativa, pois sua viola não estava temperada na tonalidade de Ré, mantendo apenas as relações intervalares do cavaquinho.

Com relação ao seu tio Josias, a quem o mestre Arnon se refere nessa fala, conseguimos entrevistá-lo e questionar sobre essas afinações, tendo a seguinte informação:

A afinação que ele [Arnon] toca é Sol menor, a que eu toco é quase tipo o som do violão transportado, só muda as cordas, é Transportado.  
 [Pesquisador]: Mas é diferente do Transportado que o Arnon toca?  
 Sim, é diferente. (TAVARES, J., 2017).

Ou seja, pelo que eu pude entender, a afinação que o mestre Josias usa ele chama de “Transportado”; porém, essa mesma afinação os mestres Arnon e Maurício chamam de “Violão”. A foto a seguir é do mestre Josias com a viola que ele usa, construída a partir do aproveitamento de um antigo violão.

**Figura 22** - Mestre Josias Tavares com sua Viola de Buriti mista com uma caixa de um antigo violão Giannini, durante as entrevistas para o Inventário Participativo



Fonte: Foto e acervo do autor.








Outros violeiros de fora da comunidade que entrevistamos, como Seo Vanja (João Evangelista) e, mais recentemente, Seo Pedim, usam a afinação conhecida pelos mumbuquenses como natural, porém esses músicos entendem como afinação de machete, uma nomenclatura muito curiosa, visto que ela pode se relacionar com a viola de machete

encontrada no Recôncavo Baiano, já registrada como patrimônio imaterial pelo IPHAN (IPHAN, 2004). Segundo o Dossiê da viola de machete, esse termo veio de Portugal e teve seu uso muito restrito no Brasil:

O segundo tipo encontrado, chamado no Recôncavo de machete, é uma viola de talhe diminuto, como se fosse uma soprano da família das violas. De fato, na pesquisa de Ralph Waddey encontra-se menção a três tamanhos diferentes de violas artesanais do Recôncavo, obedecendo à velha terminologia portuguesa para os dois maiores: regra inteira e três quartos. O nome do modelo menor também tem origem portuguesa, situada, ao que parece, na Ilha da Madeira. Tanto lá como no Brasil, machete foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples e é ainda menor. (IPHAN, 2004, p. 42).

A Viola de Buriti da qual tratamos aqui se assemelha mais à descrição desse instrumento originário de Portugal do que à viola de machete do Recôncavo Baiano pelo uso de quatro ordens simples, diferentemente dessa de cinco ordens duplas. Por outro lado, a nomenclatura adotada para indicar a afinação desses instrumentos é muito semelhante, conforme pode ser observado no Dossiê nº 4 do IPHAN na seguinte figura:

**Figura 23** - Mapa de afinações usadas na viola de machete e de três-quartos no Recôncavo Baiano e suas respectivas nomenclaturas.

"Rio-abaixo" (Machete)	"Travessa" (Machete)	"Requintado" (Machete)
		
"Natural" Machete:	Três-quartos:	(ou)
		
		

Fonte: (IPHAN, 2004, p. 142).

Não há elementos suficientes ainda para mapearmos uma rota conclusiva que ligue as práticas musicais envolvendo a Viola de Buriti na região do Jalapão com a viola de machete do Recôncavo Baiano, porém, observando as nomenclaturas e as afinações, temos como afirmar que, de alguma forma, em algum momento da história, essas práticas ou pessoas ligadas a essas práticas se cruzaram ou compartilharam informações. Apesar de esses dois instrumentos não terem a mesma quantidade de cordas, a afinação que os jalapoeiros em geral chamam de "Natural" pode ser comparada com a afinação de machete "Rio-abaixo", se



considerarmos apenas as quatro primeiras cordas. Assim como a afinação que os mumbucas chamam de “Violão” equivale às quatro primeiras cordas da afinação de machete “Natural”.

Esses dados referem-se apenas a indícios, mas não podem ser descartados, lembrando que toda essa região leste do Tocantins foi ocupada por migrantes vindos principalmente da região nordeste do Brasil ao longo dos séculos XVIII e XIX, além dos povos Timbira pré-colombianos que ali já viviam - um aspecto, no mínimo, interessante, que pode suscitar pesquisas futuras.

### A feitura da viola

**Figura 24** - Mestre Arnon Tavares fazendo uma Viola de Buriti para o GQMP



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

do buriti eu faço a viola  
e do olho eu tiro a seda  
do capim eu faço a peça  
que é nossa riqueza

*(Do buriti, música do Mestre Arnon Tavares)*

Esses versos do mestre Arnon Tavares foram criados durante nossos processos de pesquisa e mostram como o jalapoeiro está ligado organicamente aos recursos naturais do cerrado, integrando natureza, arte e vidas humanas em um só corpo, aspecto esse que é uma característica fundante da musicalidade do Jalapão e que chamo aqui de intelorgânica musical, noção que defini na introdução e sobre a qual vou me debruçar melhor mais adiante.

Enquanto o mestre me explicava como escolher o melhor talo para a construção da viola, uma frase me chamou a atenção: “É por isso que eu falo pra você, o buriti que você não usa pra fazer a viola, com o tempo ele não serve pra nada, a natureza mesmo devora.” (TAVARES, A., 2017).

Essa frase do mestre Arnon sintetiza bem como as práticas culturais do homem do campo e dos jalapoeiros estão imbricadas com o manejo sustentável e o respeito para com a natureza e o cerrado que os cercam. São técnicas de manejo desenvolvidas ao longo de séculos, provavelmente, associando conhecimentos de antepassados com as necessidades e a inteligência das novas gerações. O mestre Arnon teve a generosidade de nos mostrar todo o processo de fabricação da viola, desde a coleta do talo seco no mato até a confecção final dos acabamentos. Registramos tudo isso em audiovisual e montamos um documentário que foi entregue ao IPHAN. Apresento a seguir algumas falas que selecionamos para o Inventário Participativo, primeiro sobre a escolha da matéria-prima:

Não pode tirar ele verde. Tem que esperar ela amadurecer, depois ele vai deslocar, tipo essa aqui ... essas outras [verdes] vão seguir o mesmo processo. E o principal do buriti, ele tem que ser o pé novo, quanto mais ele cresce, aí já os talos vão incustando [ficando pequenos], fica mais torto, não dá mais pra usar. Aqueles grandes lá não serve mais pra viola, o talo já cresce torto [aponta para os pés de buriti grandes]. Olha a diferença desse pé [novo], ele já cresce retinho, aí quando ele moca [cai], já fica ali a mesma coisa. O segredo do buriti ele tem que estar fich. Fich é seco, bem seco, você percebe na batida que ele tá seco. (TAVARES, A., 2017).

Essa fala foi feita quando estávamos nas veredas, nos buritizais, para gravarmos o documentário, momento em que o mestre explicava sobre a qualidade dos talos do buriti para fazer a viola. Aproveitei para aprender três termos nativos que eu não conhecia: incustando, que significa uma espécie de deformação que diminui a massa do talo; moca, que significa quando o galho seca e cai do pé; e fich, que significa seco, madeira bem seca, só não tenho certeza se essa seria a melhor maneira de grafar essas palavras. Quanto às partes específicas para montar a viola, mestre Arnon diz o seguinte:

Esse é o talo do buriti que fica no meio da viola, nem todo talo serve pra ser no lado, nem todo serve para ser no talo pra tocar, tem que ser reto, entendeu. Tipo esse, você pode ver na face dele, passa o olho que você vê qual lado serve pra colocar as cordas. Se for mais empenado não serve, por que as notas ficam desiguais, na hora que você for fazer a nota pode chiar. Pra fazer a caixa vou usar esse talo que está aberto já [...] a casca é mais grossa, mais perto do tronco, fica mais resistente. Como a casca é mais grossa, você pode afinar mais, deixar só na casca que ela resiste. (TAVARES, A., 2017).

Os violeiros consagrados da Viola de Buriti tocam e confeccionam suas próprias violas, porém, encontramos nesse caminho alguns fazedores e ex-fazedores de violas que não

tocavam, assim como alguns ex-tocadores que não dominavam a arte de fazer a viola. Trata-se de duas habilidades diferentes, e poucos são os mestres que as dominam totalmente.

Ainda sobre as questões técnicas da construção do instrumento, é importante falar sobre as cordas da Viola de Buriti que, atualmente, são o único componente que tem origem industrial, porém nem sempre foi assim. Primeiro quero apresentar o relato da mestra Ditora, que foi de grande importância para este trabalho:

O meu pai era tocador, meu pai Antônio Biato era tocador de sanfona, de viola e rebequinha de vereda, o meu pai, Antônio Biato. [...] Ele tirava a palha do buriti e o olho também, pra fazer a cordinha. Há duas opção da violinha de vereda, a opção da corda, da fibra do olho do buriti, a seda né, a corda do buriti era muito fininha feita com a seda do buriti. Duas opção da seda do buriti bem fininha, bem fininha mesmo, delícia, muito charmosa. Depois inventaram mais outra opção: sedém. O que é sedém? Sedém é do rabo do cavalo. Pegava o sedém do cavalo que tinha o rabo maior pra fazer essa corda da violinha de vereda. Ai torcia bem torcidinha né, o sedém. Torcia pra ficar bem afiadinha na Viola de Buriti. Depois do sedém criou outra opção de corda. Fibra do anzol também, carretel né. Pegava o carretel e colocava também na violinha, porque a fibra do anzol, do carretel, tinha a fibra grossa - o bordão, a média e a fininha. (RIBEIRO DA SILVA, N., 2017).

Nessa fala, Ditora mostra que a Viola de Vereda era apenas mais um dos instrumentos que o seu pai Antônio Biato tocava. Naquela época, as cordas eram feitas com a fibra do buriti, a mesma que é usada hoje para a confecção do artesanato com o capim dourado, e também com o sedém do cavalo. Por fim, usa-se a “fibra de anzol” (náilon), que é o material predileto de uso atualmente. Vale lembrar que Antônio Biato já foi citado pelo mestre Maurício Ribeiro como sua principal referência musical.

Em uma entrevista fora dos limites do quilombo Mumbuca, na cidade de São Félix, Seo Vanja nos conta a mesma técnica de fabricação das cordas, com a seda do buriti, que aprendeu com seu pai em Lizarda (TO):

Eu aprendi com meu pai, a gente fazia o machetinho aqui, a gente aprendia com ele, ele ensinou a fazer esse daqui, e aprendia a tocar de primeiro. Mas essas cordinhas aqui a gente fazia de seda de buriti. A gente fazia o machetinho de buriti e as cordas também de buriti, a gente tirava as fitinhas do buriti e fazia as cordas torcidinhas. É igual essas aqui [de nylon] tem que ter uma mais fininha e outra mais grossinha e vai engrossando mais, não pode ser tudo igual. (EVANGELISTA, 2018).

Note-se que Seo Vanja chama a viola de machetinho, mas revela a mesma técnica usada para a confecção das cordas que mestra Ditora da Mumbuca.

Apenas para finalizar essa parte, chamo a atenção para a questão da invisibilidade, a percepção da inexistência desse instrumento como uma constante nesta pesquisa, bem

provável como forma de resistência, em especial a resistência quilombola, como nos alerta José Jorge de Carvalho (2010, p. 45):

O outro modelo de resistência consistiu em aproveitar as brechas, as lacunas e as cegueiras das elites estatais, que não perceberam ou não julgaram de interesse controlar certas expressões simbólicas. Assim, foi mais fácil para as classes populares mantê-las por mais tempo por meio de uma estratégia consciente de ocultamento, invisibilização, disfarce ou camuflagem.

Ao fazer um paralelo, em termos acadêmicos, o Brasil é um país periférico, pouco ou nada se sabe sobre nós no contexto internacional. Na área específica da etnomusicologia, as pesquisas brasileiras beiram a invisibilidade, como é discutido no texto de Lühning *et al.* (2016). O Brasil, que já tem suas pesquisas invisibilizadas frente a outros países, possui seus próprios mecanismos de valorização e invisibilização.

Em 2015 fiz uma pesquisa simples com ferramentas de filtros de busca nos anais dos principais eventos de música do País, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) para ver o que já havia sido produzido sobre música referente ao Estado do Tocantins. Inacreditavelmente, em 25 anos de produção acadêmica, em especial visando pesquisas em pós-graduação em anais da ANPPOM, apenas um trabalho foi publicado que envolveu o Estado do Tocantins. Nos anais da ABET, desde 2001, o Tocantins apareceu em dois trabalhos, porém em apenas um deles se tratava de uma pesquisa no território tocantinense. São dados preocupantes, mesmo sabendo que se trata de um Estado recente, criado em 1988, mas com práticas musicais muito antigas.

Mas o fato para o qual quero chamar a atenção é que, além disso, no Estado do Tocantins, que é periférico no Brasil, a Viola de Buriti é invisível. A busca por qualquer tipo de informação sobre esse instrumento foi uma tarefa difícil. Mesmo considerando qualquer menção ao norte goiano antes de 1988, nada foi encontrado em jornais ou textos de viajantes, como no caso das expedições de Mário de Andrade (2015) no final da década de 1920, nas regiões Norte e Nordeste, e a expedição de Geiger (1943) ao Jalapão em 1942.

A impressão que temos é de que se tratava de práticas escondidas e/ou proibidas, pois quem não estava envolvido diretamente com essas práticas não tomava conhecimento de sua existência.

## Quem é o autor?

Sim, esse enunciado foi inspirado no famoso texto de Foucault (1998) *Quem é o autor?*, mas a discussão principal será em relação às experiências que tive sobre esse aspecto enquanto estive em trabalho de campo no quilombo.

O que Foucault nos traz de contribuição para esse debate é que esse conceito de autor é cultural, e seu significado é bem mais complexo do que qualquer definição possa dar conta e vai depender do contexto, das pessoas ou dos interesses e da época. Por outro lado, a autoria não é autônoma, ela está atrelada a uma “obra”; quem é autor é autor de algo, de alguma obra, noção que também é complexa, pois é outro conceito de construção cultural.

Segundo Foucault, historicamente a personificação da autoria era perigosa, arriscada, pois a ordem era divina, e essa transição para a personificação precisou ser gradativamente adaptada:

Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade. (FOUCAULT, 1998, p. 47, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Ao trazer essa discussão para o Brasil, no caso das práticas musicais populares, essa noção de autor de obra musical, tal como conhecemos hoje, é recente e surge pouco depois da chegada do fonograma, consolidando-se, segundo Tatit (2004), apenas na década de 1920, impulsionada, em grande medida, pelos conflitos gerados pelos “benefícios” da indústria fonográfica.

No caso dos estudos da musicalidade dos ameríndios aqui no Brasil, essa concepção de autoria é ainda mais complexa. Sobre a música dos Guaranis em Mato Grosso do Sul, por exemplo, a etnomusicóloga Deise Montardo (2009) relata que a autoria das suas músicas geralmente é atribuída a deuses e a fenômenos da natureza, assim como em relação aos Araweté e Pankararu, que compreendem a ação dos Xamãs e cantores como uma espécie de rádio por onde a música é transmitida. Para os Kisêdjê, Anthony Seeger (2015) encontrou três tipos de autoria, sendo uma delas as canções vinda dos mitos da antiguidade, as dos “homens

---

<sup>26</sup> Como si el autor, a partir del momento em que fue situado dentro del sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad, compensara el estatuto que recibía así recuperando el viejo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la cual por otro lado se le garantizaban los beneficios de la propiedad.

sem espírito” e também dos estrangeiros das suas aldeias. Para os Kamayurá, segundo Menezes Bastos (1999, p. 216), “do ponto de vista da apropriação da música, note-se que cada estilo se compõe de peças reconhecidamente possuídas por pessoas (maraka’yp) determinadas de outras, de domínio comum”. Infelizmente ainda não tive a oportunidade de fazer uma pesquisa mais densa com as concepções musicais dos Apinagé que convivem comigo na cidade de Tocantinópolis, ou povo Panhĩ, como eles se identificam, mas, em uma apresentação na *I Mostra de Manifestações Populares Tocantinenses: Primeiras aproximações com Educação do Campo* na UFT, no ano de 2017, Dona Maria Apinagé (infelizmente falecida recentemente) nos relatou que havia aprendido as músicas que estava nos apresentando nesse evento com um cachorro, ou seja, nos dando pistas de que a concepção de autoria para os Apinagé pode ser atribuída também aos animais.

Trata-se de um tema e uma questão que sempre foram conflituosos e complexos. O etnomusicólogo sueco Krister Malm, especialista em questões autorais, diz que “os acordos internacionais atuais sobre direitos de propriedade intelectual se baseiam na falsa suposição de que todas as obras são únicas” (2008, p. 88), uma concepção herdada da Europa do século XIX, que não prevê produções coletivas como expressões culturais tradicionais, como é o caso, por exemplo, das cantigas de Roda Chata do Mumbuca. Segundo Malm, os acordos internacionais atuais de propriedade intelectual privilegiam de forma desigual os países da Europa, dos EUA e da indústria fonográfica como um todo, sobrepondo-se aos interesses dos autores, e também não contemplam as especificidades dos países que se localizam abaixo da linha do Equador.

O início dos meus trabalhos de campo no Mumbuca coincidiu com as negociações e as gravações de uma telenovela da Rede Globo de Televisão. Nessa obra, as belezas do Jalapão foram evidenciadas, assim como algumas histórias de vida de lideranças do quilombo foram representadas em personagens. Esse fato causou um forte impacto em diferentes aspectos em todas as comunidades da região, alterando suas rotinas, trazendo esperanças, mas, também, conflitos.

Uma das músicas que fazia parte do repertório mumbuquense foi usada como trilha sonora na referida telenovela, o que trouxe à tona algumas questões de autoria e de direitos autorais que, até então, nunca tinham afetado os músicos e os artistas do quilombo, causando alguns conflitos que, por sorte, foram resolvidos com negociações internas entre os próprios envolvidos.

São poucos os tocadores de Viola de Buriti que conseguiram manter a tradição e ainda encantar as pessoas demonstrando suas habilidades no tanger do instrumento. Atribui-se isso

a uma espécie de dom, algo que aquele músico domina, aprendeu, criou e no qual se inspirou. Nesse sentido, minha percepção é de que existe o entendimento implícito entre os tocadores de que quem toca está criando e recriando as obras musicais, ou seja, caso a música em questão tenha sido “composta” por outra pessoa, esse tocador apropria-se da autoria da música e passa a ser o seu coautor.

Por outro lado, percebi também que se atribui o nome de “compositor” a quem introduz os “versos” da música, ou seja, o texto ou as rimas. Sem os holofotes de uma telenovela, essas duas noções conviviam em harmonia, porém, durante meus trabalhos de campo, esses conflitos ideológicos vieram à tona.

Essas noções parecem não ser conflitantes mesmo em se tratando de um mesmo violeiro. O mestre Arnon me pediu para que eu transcrevesse suas músicas para a partitura. Para isso, fizemos uma sessão de gravações com seu primo Horlei, em dupla, com as canções que ele queria registrar. Na ocasião ele me disse que, como o primo dele estava cantando junto, aquelas músicas eram deles, em parceria. Mais tarde ele me passou as letras das canções escritas em um caderno e me disse que apenas aquelas músicas do caderno eram as que ele havia composto sozinho e que eu as transcrevesse com o seu nome. A questão que me intrigou foi que, até onde meu entendimento alcançou, se tratava das mesmas músicas. Ou seja, deduzo que as duas concepções fazem parte da mesma noção de autoria, a depender do contexto. Enquanto eles tocavam, as músicas eram deles, mas o registro dos versos era apenas de Arnon.

Em outra ocasião, fui sondado a respeito de possíveis soluções sobre um conflito envolvendo os autores da música que fez parte da trilha sonora da telenovela. Devido à complexidade da questão, em que todos os envolvidos tinham suas próprias razões, optei por não me posicionar nem interceder. Sugeri apenas que as partes fizessem um esforço para que encontrassem, com o diálogo, uma solução de entendimento comum. Por um lado, havia o entendimento de que a música em questão tinha três estrofes, cada estrofe havia sido criada por um dos autores, ou seja, três autores. Por outro lado, existia o argumento de que, se a música era interpretada por outro músico, esse músico seria o quarto autor da obra, o que não foi aceito pelos demais três autores, pois não havia versos desse quarto autor.

Ambos os argumentos são bem coerentes com a realidade das práticas musicais, não só de comunidades tradicionais. Como nos coloca Béhague (1992, p. 9), “de um modo geral e dentro de uma perspectiva intercultural, pareceria mais útil considerar que todo e qualquer fazer musical supõe algum elemento de composição, sem levar em conta o aspecto da inovação.” Ou seja, tocar e cantar já são em si elementos de composição. Por outro lado, esse

tipo de pensamento plural é naturalizado na nossa sociedade ocidental e não é tratado como incoerente, só vindo à tona em momentos de conflito de interesses:

Poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 1998, p. 46, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Por outro lado, ao puxar o gancho de Foucault, podemos trazer outro enfoque sobre a questão de autoria que é importante de ser registrada: a apropriação ou canibalização das manifestações populares pelo Estado e pelo sistema capitalista. O modelo de personificação de autoria herdada do século XIX, conforme já comentamos, tem como consequência a deslegitimação da autoria dos grupos populares sobre as suas manifestações culturais. É como se nessas manifestações não houvesse autoria, pertencessem a todos, podendo ser apropriadas por outrem. Uma visão problemática, que fragiliza, em especial, as comunidades tradicionais.

Sobre esse aspecto, o antropólogo e etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, em uma discussão muito interessante sobre a “espetacularização” e o “canibalismo” de culturas populares, denuncia as relações desiguais com relação às garantias dos direitos autorais das culturas populares canibalizadas enquanto que “os artistas antropófagos de classe média contam com base legal para preservar a autoria de suas obras e impedir que outrem (como os artistas populares, por exemplo) possa utilizá-las” (CARVALHO, 2010, p. 65).

É importante que estejamos atentos para essas questões, procurando entender o contexto de cada prática musical e se a possibilidade de ganho com determinada manifestação está sendo direcionada realmente para seus detentores, e não canibalizada por agentes do capital ou mesmo pela academia.

---

<sup>27</sup> Podríamos decir em consecuencia que em una civilización como la nuestra hay un determinado número de discursos que están provistos de la función “autor”, mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede tener un firmante, pero no tiene autor; un contrato puede tener un garante, pero no tiene autor. Un texto anónimo que leemos em la calle sobre una pared tendrá un redactor, no tendrá un autor, La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos em el interior de una sociedad.



## Abre a roda, gente

Abre a roda, gente  
 Eu também quero rodar  
 Meu amor é loiça fina  
 Com jeitim pra não quebrar

Alfavaca ramalhuda  
 Descanso dos passarinhos  
 Eu faço que vou embora  
 Vou te esperar no caminho

Eu plantei e semeei  
 Verduras de todo ano  
 Ou me ama com firmeza  
 Ou me dá o desengano

Apresento os versos dessa cantiga de roda, cantada por Diomar Ribeiro da Silva, mais conhecida como Dona Santinha, convocando as pessoas para dançarem, a fim de enriquecer minhas reflexões sobre a musicalidade do quilombo Mumbuca. No primeiro verso dessa cantiga, de forma muito carinhosa, a pessoa amada é comparada com uma “loiça fina”, que entendo se tratar de uma louça refinada, que deve ser cuidada com muito “jeitim”. Santinha canta esses versos com muita alegria e diz que aprendeu com seus antepassados. Seriam esses versos uma remissão às louçarias e pratarias da “casa grande”, em uma remissão aos dolorosos processos de escravidão no Brasil? Não sabemos! Mas é uma hipótese possível, mesmo não tendo dados suficientes para essa associação.

Ouvi essa cantiga cantada em diferentes ocasiões durante os trabalhos de campo, e ela, assim como uma série de outras cantigas que fazem parte do repertório musical cotidiano do quilombo Mumbuca, pertence a uma prática musical, uma espécie de ritual de cantigas de roda que eles chamam de “Roda Chata”. Infelizmente, eu não tive nem terei o privilégio de presenciar essa brincadeira pessoalmente no quilombo, pois se trata, nos termos de Turino (2008), de uma “performance participativa” privada da comunidade.

Apesar de eu não ter presenciado pessoalmente essa prática musical, assim como o quilombo não a ter realizado atualmente por questões religiosas, sua importância é latente e inegável, estando presente em quase todas as falas, músicas e ações do Mumbuca. Para descrevê-la com menos equívocos, usarei o texto que escrevemos em conjunto com as pesquisadoras do quilombo:

A Roda Chata é uma prática músico/poético/corporal de muita importância para a comunidade, que envolve Música, Coreografia, Poesia, Improvisação, assim como o

uso da Viola de Buriti como instrumentação básica. Pode-se dizer que a Roda Chata é um tipo de ciranda, com cantigas de caráter alegre que proporciona descontração, diversão e interação entre os brincantes. É sempre praticada entre os membros da comunidade, em roda, de mãos dadas, cantando em volta da fogueira canções tradicionais, especialmente criadas e praticadas para e durante esses momentos. O conteúdo dessas canções tem como guia a improvisação sobre os acontecimentos do cotidiano e as situações vivenciadas pelas pessoas envolvidas (BONILLA; CHADA; MUMBUCA, 2018a, p. 252-253).

Nas entrevistas realizadas nos trabalhos de campo, muitas vezes as descrições sobre as práticas envolvendo os usos da Viola de Buriti se confundiam com os das descrições da Roda Chata, o que me levou a perceber sua real importância para essas pessoas e a tentar entender melhor esse fenômeno, não o desvinculando da Viola de Buriti. Mesmo eu não tendo tido a oportunidade de vivenciar essa prática pessoalmente, ela está presente nas falas e nos discursos das pessoas com quem eu convivi e me remetem repetidamente para aquele universo.

Essas manifestações encaixam-se no que Turino (2008) classificou como “performance participativa<sup>28</sup>” nos seus estudos em comunidades rurais no Peru e no Zimbábue, que vai se diferenciar do que ele chamou de “performance de apresentação<sup>29</sup>”. O primeiro tipo, a performance participativa, caracteriza-se por se tratar de uma prática coletiva em que não existe uma distinção clara entre artista de um lado e a audiência de outro; todos os participantes são responsáveis por ambas as funções, tendo, muitas vezes, cada participante suas regras próprias para isso, sendo que o objetivo principal é justamente promover o envolvimento entre todos os brincantes. Para Turino (2008), esse tipo de manifestação funciona de forma oposta ao que ele chama de “performance de apresentação”, que acontece quando um grupo de pessoas prepara um evento musical ou de dança para que outro grupo aprecie, envolvendo dois grupos distintos.

Esses dois fenômenos relativos às práticas musicais, identificados por Turino em suas pesquisas, percebem-se também nas práticas musicais envolvendo o quilombo Mumbuca, ao se diferenciar, por um lado, as músicas e brincadeiras da Roda Chata e, por outro, as criadas e praticadas pelos violeiros e mestres do quilombo em suas trajetórias artísticas pessoais, assim como na divulgação da Viola de Buriti.

Ainda sobre essas características, quero associar esses dois tipos de manifestação definidas e apontadas por Turino aos conceitos contracolonizadores cunhados pelo mestre e

---

<sup>28</sup>Participatory performance.

<sup>29</sup>Presentational performance.

intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos<sup>30</sup>, ou Nego Bispo, como é mais conhecido, que tive o privilégio de encontrar na própria comunidade por ocasião da *X Festa da Colheita do Capim Dourado*. Para Nego Bispo, existe uma clara diferença entre as visões monoteístas (colonizadoras) e as politeístas (contracolonizadoras), que se manifestam de diferentes formas nas atividades da vida cotidiana. Em relação às manifestações culturais, esse autor faz uma descrição precisa, que vou reproduzir em sua íntegra aqui:

As manifestações culturais dos povos eurocristãos monoteístas geralmente são organizadas em uma estrutura vertical com regras estaticamente pré-definidas, número limitado de participantes classificados por sexo, faixa etária, grau de habilidade, divididos em times e/ou equipes, segmentadas do coletivo para o indivíduo (onde o talento individual costuma ser mais valorizado que o trabalho em equipe) e em permanente estado de competitividade. As competições são praticadas em espaços delimitados e arbitradas por um juiz, aos olhos de torcedores e simpatizantes que devem participar com vaia e/ou aplausos.

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos<sup>31</sup> pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juizes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade) (SANTOS, 2015, p. 41-42).

O exemplo que Nego Bispo ilustra para essas características é a diferença entre o futebol (colonizador) e a capoeira (contracolonizadora), porém a descrição teórica se aplica perfeitamente para inúmeras outras manifestações, inclusive aos conceitos de performance participativa e performance de apresentação, como definido por Turino, além de descrever com mais profundidade a realidade da Roda Chata que discuto aqui.

Nesse contexto de práticas coletivas, quero retomar a canção *Abre a roda, gente*, da qual destaquei seus versos na parte inicial por sua sonoridade peculiar. Trata-se de uma sonoridade mumbuquense, que me chamou a atenção quando Dona Santinha cantou enquanto

---

<sup>30</sup> Antônio Nego Bispo é lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo Saco-Curtume (PI). Ativista político e militante de grande expressão no movimento social quilombola e nos movimentos de luta pela terra. É membro da Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí e da Coordenação Nacional de articulação das comunidades negras rurais quilombolas. Poeta, escritor e intelectual que prefere ser chamado de relator de saberes. É autor de inúmeros artigos e poemas, incluindo o livro *Quilombos, Modos e Significados*. Foi professor e mestre convidado do projeto Encontro de Saberes na UnB pelo Instituto Nacional de Ciências e Tecnologia.

<sup>31</sup> Segundo a nota do autor: “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul. Utilizarei alternativamente colonização afro-pindorâmica para denominar a colonização nas Américas, enquanto um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento” (SANTOS, 2015, p.20).

conversava com nossa equipe de pesquisa e também em outros momentos informais. Essa canção também é a que abre o CD *Cantigas de Roda: Comunidade Mumbuca* (MUMBUCA, 2010a). O CD foi gravado por ocasião de uma pesquisa realizada na comunidade, no ano de 2010, que fez o registro fonográfico de grande parte das canções tradicionais da comunidade, assim como dos trabalhos autorais, na época, dos violeiros da comunidade (ARNON & MAURÍCIO, 2010), além de um documentário sobre a Roda Chata (MUMBUCA, 2010b). Esse trabalho foi importante, tanto por seus registros, que podem agora ser tratados aqui em uma perspectiva histórica, quanto também para a autoestima do quilombo à época, que teve suas práticas registradas pela primeira vez em um formato comercializável e com os recursos revertidos para a própria comunidade.

Enquanto Dona Santinha cantava, as demais pesquisadoras, acostumadas com aquela sonoridade desde sempre, não tiveram o mesmo estranhamento que eu ao apreciá-la. Mais tarde, quando me debrucei para a realização de sua transcrição para a partitura, foi quando confirmei de fato que se tratava de uma melodia realizada em um modo pouco usual no cancionário brasileiro, ou seja, foge ao padrão dos modos “maior” e “menor” que regem a música ocidental desde o século XVIII e que foi adotado como procedimento hegemônico na música popular, sobretudo aquela submetida aos padrões da indústria cultural. Em termos técnicos da teoria da música ocidental, essa canção se enquadra no que se convencionou chamar de música modal, mais especificamente no modo lídio. Se considerarmos as notas que convencionamos ocidentalmente como dó, ré mi, fá, sol, lá e si, nessa sequência, o modo lídio teria sua tônica (ou nota de repouso) na nota fá, ou seja, localiza-se na quarta nota acima do modo tradicional maior. Pode-se entender esse modo também como uma melodia no modo tradicional (maior) alterada, com o quarto grau aumentado. Como a melodia da cantiga não usa o sétimo grau, não se tem como afirmar que se trata de modo lídio característico ou do modo lídio (b7) adotado como uma espécie de inovação por improvisadores de Jazz. Essa escala trata-se também do que Ermelinda Paz (2002) chamou de escala hexacordal, por usar apenas seis notas, sem o sétimo grau, outra característica específica da música modal.

O diferencial, e o que chama a atenção nessa canção, é quando a melodia passa pelo 4º grau aumentado, que, na primeira estrofe, recai sobre a sílaba “bém” do “também”, na segunda estrofe na sílaba “so” de “descanso” e na última estrofe na sílaba “ras” de “verduras”. Sempre no primeiro tempo do segundo compasso.

Essa constatação é instigante. Como e por que o quilombo Mumbuca faz uso desse modo em cantigas de origem aparentemente tão remotas? De onde vem? Como foram criadas? A partir dos questionamentos gerados por essa percepção, fui buscar outras

referências no repertório mumbuquense e encontrei a canção chamada *Canoeiro*, em que ocorre um fenômeno ainda mais interessante, também na escala hexacordal: o uso do modo misto entre o lídio e o jônico, ou seja, o quarto grau ocorre aumentado e depois passa a ser justo na mesma frase nos seguintes versos:

Canoeiro, canoeiro  
Que traz nesta canoa  
É o ouro, é a prata  
É o papagaio na proa

A quarta aumentada ocorre na palavra “traz”, na segunda frase, depois o quarto grau ocorre com intervalo justo (característico do modo jônico), em seguida no “é” de “é a prata”. Para facilitar essa visualização apresento nas figuras 25 e 26 a transcrição dessas duas canções com as notas destacadas na partitura.

**Figura 25** - Transcrição da cantiga *Abre a roda, gente* com o 4º aumentado em destaque

A musical score in 2/4 time for the song "Abre a roda, gente". The melody is written on a treble clef staff. The notes are: A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter). The note G is circled in red. Below the staff, the lyrics are: "A brea ro da gente eu tam bém que ro ro dar meu a".

4

A musical score in 2/4 time for the song "mor é loiça fina". The melody is written on a treble clef staff. The notes are: A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter). The note G is circled in red. Below the staff, the lyrics are: "mor é loiça fina com jeitim pra não que brar Al fa".

Fonte: Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

**Figura 26** – Transcrição da cantiga *Canoeiro* com o 4º grau destacado, primeiro aumentado e depois justo

A musical score in 2/4 time for the song "Canoeiro". The melody is written on a treble clef staff. The notes are: A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter). The note G is circled in red. Below the staff, the lyrics are: "Ca no ei ro ca no ei ro o que traz nes ta ca no a é o".

4

A musical score in 2/4 time for the song "ou ro é a prata". The melody is written on a treble clef staff. The notes are: A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter). The note G is circled in red. Below the staff, the lyrics are: "ou ro é a pra ta é o pa pa gaio na pro a".

Fonte: Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

No CD *Cantigas de roda* da Comunidade Mumbuca, a canção *Abre a roda, gente* é a primeira faixa do disco e vem acompanhada do som de uma rabeca. A cantiga *Canoeiro*,

interpretada pela Dona Santinha, trata-se de uma frase incidental cantada à capela (sem instrumento acompanhando), antes do início da cantiga chamada *Carneirinho*, em que vem acompanhada da Viola de Buriti e de coro formado pelos moradores do quilombo.

Entendo que essas duas canções, em especial, são peças-chave no entendimento de uma “antropologia musical” como apontada por Anthony Seeger (2015), em que estruturas musicais dialogam com as sociais e podem apontar as dinâmicas e transformações de grupos que compartilham de sonoridades comuns.

Para entender o modalismo dessas canções, retomo as discussões feitas por ocasião da minha dissertação de mestrado (BONILLA, 2013), em que abordei a noção de “biologia do fazer musical”, defendida por John Blacking (1974), a partir de suas pesquisas realizadas nas comunidades de Nsenga, no distrito de Petauke, na Zâmbia, e Nande, em Butembo, no Zaire. Em suas análises, o autor demonstra como o formato dos instrumentos é determinante para o entendimento de algumas construções melódicas, como no caso das melodias de kalimbas tocadas por meninos de Nsenga, em que as melodias produzidas não tinham semelhanças com as demais músicas dessa comunidade, assim também como nas linhas melódicas realizadas em flautas e ocarinas na comunidade de Nande.

No quilombo Mumbuca, uma série de pistas me levou a entender que o quarto grau aumentado, usado nessas cantigas, pode se tratar de uma herança real do uso da Rabeca de Buriti no acompanhamento das rodas de cantoria nos encontros da Roda Chata. Quando entrevistávamos a Dona Santinha, eu e o grupo de pesquisadoras do quilombo, ela cantou essa melodia fazendo gestos como se estivesse sendo acompanhada pela rabeca com o arco. Mais adiante ela nos lembrou de que a rabeca fazia parte da roda:

[...] nós nunca deixamos a nossa música né, nós cantava Roda Chata, na roça de brejo nós fazia todo mundo. Não tinha óleo, não tinha candeia, fazer não tinha um lugar de alumiá assim. Nesse tempo não tinha querosena, não tinha óleo, é, não tinha nada. Nós que quebrava coco a fim de nós brincá, nós quebrava coco fazia gordura, quebrava coco, torrava na panela aquele coco, ai torrava, fazia gordura, apurava a gordura, botava nas candeia, a gente tirava o algodão botava nos candieirinho, mas nós tudinho, os meninos tocando a viola de rebeca e nós brincando. **Nunca deixamos de brincar por conta de dificuldade.** Não tinha isso, não tinha aquilo, mas nós brincava. [...]. O instrumento que nós tinha naquele tempo era a rebeca de buriti. A rebeca ela toca de duas tipicidade, ela toca no dedo assim e toca também no arco. No arco é importante demais. ... Nã nã ti la .. tã tã .. [Santinha imitando o som da rabeca] Eu lembro que meu marido tocava ... pula, pula piabinha tá danada pra pular, quando os passarinho avoa oi ai, eu também quero avoar ... e o povo dançando junto tan tan. Pegava dançando, brincando na roda (RIBEIRO DA SILVA, D., 2018, grifo do autor).

Nesse relato, Dona Santinha diferencia a rabeca de buriti tocada com arco e a tocada com os dedos, ambas chamando de rabeca ou “rebeca”, que é a que eu entendo se tratar da

Viola de Buriti. Pode-se imaginar que a Viola de Buriti, a rabeça de buriti, assim como a viola de cabaça, como ouvimos em relatos, eram instrumentos comuns e faziam parte das práticas musicais do quilombo em um passado não muito distante. Conforme o relato do violeiro mestre Maurício, a Viola de Buriti no Mumbuca veio de uma adaptação que eles fizeram da rabeça de buriti, que fazia uso de um arco feito de um “pau” chamado de mioró que enverga bem, atrelados ao sedém (pelos do rabo do cavalo). Mesmo que um instrumento tenha vindo de outro e/ou ambos convivessem juntos, pode-se deduzir que esses instrumentos compartilhavam a mesma afinação.

Como já destaquei anteriormente, a afinação mais usual na comunidade para a viola é a que eles chamam de natural, a mesma que no município vizinho de São Félix Seo Vanja chamou de machete e que eu conhecia como “Paraguaçu”, [G - E - C - G], conforme já representado na figura 20.

De volta às questões da Roda Chata, ao comparar essa afinação com as notas da canção *Abre a roda, gente*, é possível perceber que o desenho melódico da cantiga é construído sobre as cordas soltas da viola que conhecemos e também da rabeça de buriti, exceto naquelas notas de passagem em que eu destaco em vermelho na figura 27 a seguir que, se for realizada na rabeça, precisariam do auxílio de um dedo da mão esquerda (no caso de músico destro) para poderem ser realizadas.

**Figura 27** - Transcrição do verso da canção *Abre a Roda, gente* com a indicação das notas de passagem

A brea ro da gente eu tam bém que ro ro dar meu a

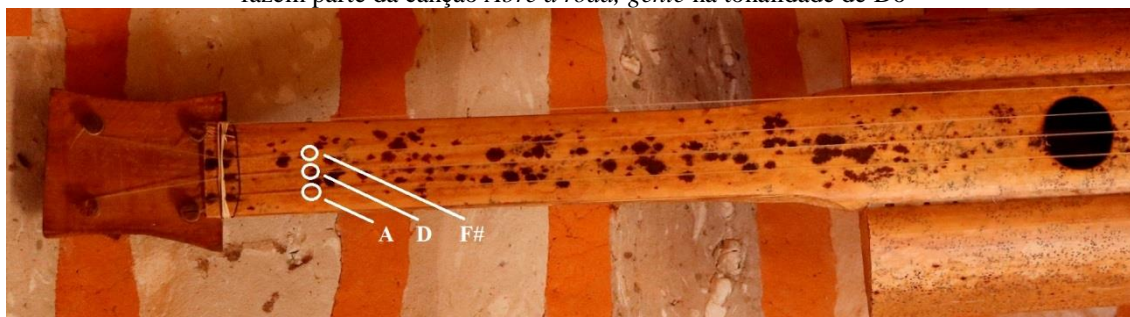
mor é loi ça fi na com jei tim pra não quebrar

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Essas notas de passagem estão todas localizadas na mesma distância de um tom em relação as suas respectivas cordas soltas, inclusive o Fá# (4ª aumentada da escala - trítone), que caracteriza o modo lídio. Se fosse realizar essa melodia em uma rabeça de buriti, o músico não precisaria deslocar o dedo da mão esquerda de forma longitudinal, ou seja, mudar de posição, ele apenas deslocaria um dedo de forma transversal intercalando entre as cordas soltas, o que facilitaria o desempenho no instrumento, proporcionando maior velocidade e

destreza, por exemplo. Veja como fica a colocação dos dedos no braço da rabeca - viola, de forma simétrica e transversal, na imagem a seguir, que está representado pelos círculos brancos:

**Figura 28** - Braço da Viola de Buriti com a região aproximada das notas presas Lá, Ré e Fá sustenido, que fazem parte da canção *Abre a roda, gente* na tonalidade de Dó



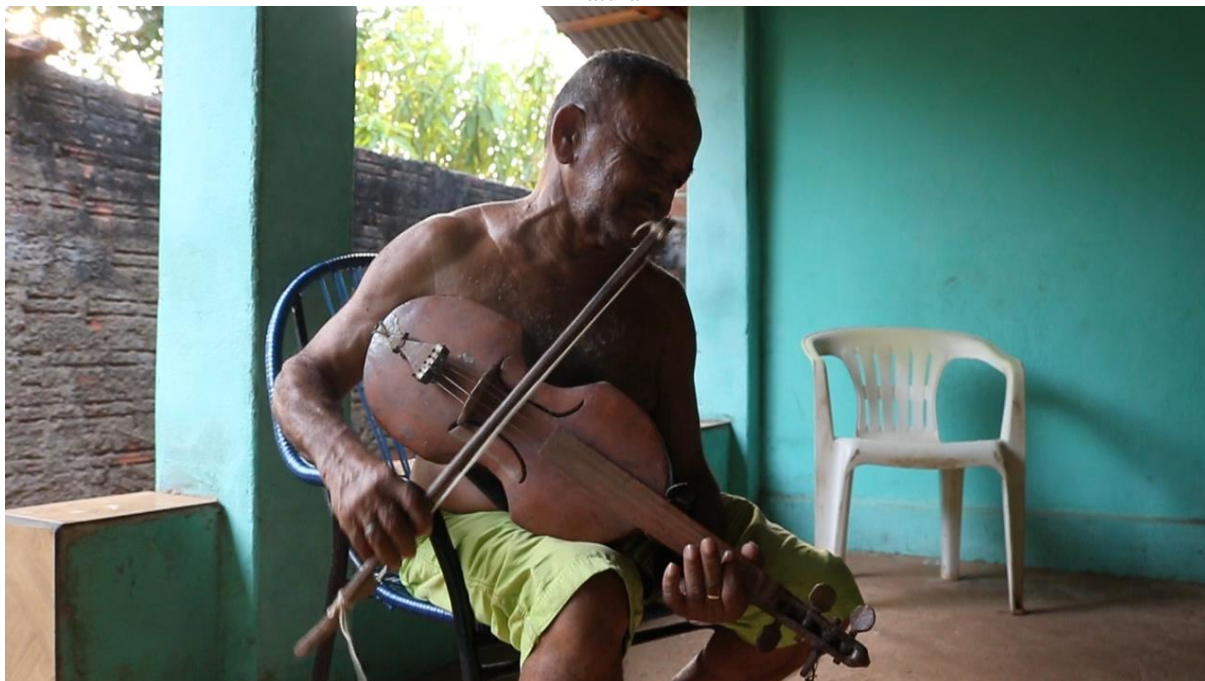
**Fonte:** Foto e produção do autor.

Essa hipótese eu confirmei depois de observar outras duas entrevistas realizadas fora do Mumbuca, nas pesquisas e trabalhos de campo que desenvolvi para o IPHAN em uma pesquisa intitulada *Estudos de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão*, no Estado do Tocantins (EVVB), conforme já comentei anteriormente, como desdobramento deste projeto. Primeiro foi em um contato com Seo Pedim<sup>32</sup> (Pedro Ribeiro Siqueira), que confirmou que a afinação que ele usava em sua rabeca era a natural de machete. Interessante pontuar que a sua rabeca atual era de madeira convencional e não mais de buriti como antigamente, pois ele afirma que sempre tocou em uma rabeca de buriti até o dia em que ela quebrou e ele não encontrou mais ninguém que a pudesse consertar. Por outro lado, Seo Pedim nos conta que ganhou uma rabeca de madeira, a que ele usa atualmente. Ao observá-lo tocar, sua posição de mão esquerda mantinha-se predominantemente em primeira posição com o uso do dedo 1 (indicador) intercalando as cordas soltas. Durante essa entrevista, seu dedo 2 (médio) foi acionado apenas na primeira corda, alcançando o 7º grau menor da escala, fazendo com que a maioria das músicas soasse em modo lídio com o sétimo grau rebaixado.

<sup>32</sup> Pedro Ribeiro Siqueira. Entrevista realizada para o projeto de pesquisa *Estudos de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão*, no Estado do Tocantins – EVVB, IPHAN/UFT, no dia 18 de setembro de 2018 na cidade de Rio Sono (TO).



**Figura 29** - Seo Pedim (Pedro Ribeiro Siqueira), de Rio Sono (TO), tocando a rabeca em afinação de machete natural



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

Depois, em uma entrevista com Seo Nilo José Rodrigues, do quilombo de Barra de Aroeira, município de Santa Terezinha do Tocantins, esse mestre disse que a afinação que ele usa serve para tocar as músicas específicas da viola num sistema que ele denominou como:

afinação de ouvido, eu falo que é afinação de viola, mas os mais velhos chamam de afinação de banjo, eu nem sei o que é esse tal de banjo, sei que são quatro cordas que a gente afina nesse sistema, a gente faz que cada corda capturará certo tipo de som que a gente precisa (RODRIGUES, 2018).

Apenas para acrescentar mais uma informação que também corrobora com essa ideia, por ocasião de uma entrevista com Lucino Aragão de Sousa Vianna, Seo Lucino<sup>33</sup>, mestre de Folia e tocador no município de Natividade (TO): enquanto nós experimentávamos a Viola de Buriti que ele fez para a equipe de pesquisa, ele nos corrigiu dizendo que a viola deveria ser tocada sempre com o dedo da mão esquerda deitado sobre duas cordas, um tipo de pestana, ou seja, o som produzido deve ser sempre nos mesmos intervalos da afinação da viola que, no caso, também equivalia à afinação praticada no Mumbuca. Trata-se do mesmo tipo de técnica e postura de mão esquerda adotada pelo Seo Pedim em sua rabeca, porém realizada no formato de viola, o que facilita que o modo lídio seja produzido.

<sup>33</sup> Lucino Aragão de Sousa Vianna. Entrevista realizada para o projeto de pesquisa Estudos de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão, no Estado do Tocantins – EVVB, IPHAN/UFT, no dia 11 de outubro de 2018 na fazenda Jacuba em Natividade (TO).

De certa maneira, essas escolhas de notas baseadas na corporalidade do músico em relação aos limites e possibilidades do instrumento aproximam as músicas produzidas no quilombo Mumbuca de suas ancestralidades africanas. São estratégias e opções de realização musical que usam um mesmo raciocínio, em que o corpo é determinante na escolha de alturas musicais. No Brasil temos exemplos de outros grupos que também carregam a herança de matrizes africanas e nos quais se observaram soluções semelhantes, como no caso das práticas musicais envolvendo a viola de machete no Recôncavo Baiano, em que um importante etnomusicólogo brasileiro radicado na Alemanha, Thiago de Oliveira Pinto, chamou de “pensamento acústico-mocional”, quando padrões de movimento esperados para outro instrumento são realizados, por exemplo, na viola de machete, resultando em sonoridades peculiares que, segundo o autor, resultam em “configurações rítmicas produzidas por indicador e polegar da mão direita e a relação de acento e harmonia com o todo manifestam um universo musical próprio, nitidamente africano” (OLIVEIRA PINTO, 2001a, p. 245).

A apropriação de usar os instrumentos musicais subvertendo o seu modo original de tocar é mais um modo, no entender de Oliveira Pinto (2001b), de “dar cor à sonoridade”, ou seja, trazer o colorido da africanidade para um contexto de resistência.

Outra canção do repertório de roda do Mumbuca, mesmo não apresentando a 4ª aumentada, se encaixa também nesse mesmo raciocínio de construção melódica, o que reforça meu entendimento de que essas melodias podem ter tido o auxílio da rabeca para sua construção. A canção *Com Cristo no barco* é uma cantiga muito curiosa, cantada, segundo a Dona Santinha, na língua dos índios e, em seguida, traduzida para o português. Consegui identificar a palavra “Cristo” na primeira parte, em seguida transcrevi apenas as sílabas identificadas, sem entender exatamente o que eu estava escrevendo:

Cris to co va crê  
Ta i cabu tiv (repete 3x)  
Cris to co va crê  
Ta i cabu tiv  
Ta i co di sa ran (repete 3x)

Tradução para o “brasileiro”:

Com Cristo, no barco  
tudo vai muito bem (repete 3x)  
E passa o temporal

Na gravação realizada dessa música (MUMBUCA, 2010a), Dona Santinha canta acompanhada apenas da linha melódica de uma rabeca com arco. A melodia se enquadra no

perfil melódico de primeira posição da rabeca, como na outra música que analisamos aqui, e é construída a partir da escala pentatônica, sem o 4º e o 7º graus.

**Figura 30** – Transcrição de trecho da canção *Com Cristo no Barco* com as notas de passagem (presas) destacadas

cris to co va crê ta i ca butiv ta i ca butiv ta i ca butiv

Essas são as únicas notas presas, ambas em primeira posição nas 3ª e 4ª cordas respectivamente

cris to co va crê ta i ca butiv ta i co di sa ran ta i co di sa

Todas as notas não marcadas podem ser realizadas nas cordas soltas da rabeca

ran ta i co di sa ran

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Pode-se perceber que boa parte dessa melodia é realizável apenas com as cordas soltas da rabeca acionando o arco, e as notas Ré e Lá que complementam a melodia estão ambas na primeira posição, um tom acima da sua respectiva corda solta (Rever a localização das notas na figura 28).

Com isso, quero argumentar que o deslocamento dos dedos da mão esquerda necessário para tocar essas duas notas, intercalado pelas cordas soltas, é mínimo, em locais muito próximos uma da outra, bastando para tanto apenas um movimento perpendicular entre as cordas, alternando a posição do dedo para a corda superior ou inferior em um sentido ou o seu inverso (ida e volta), sem movimentos longitudinais. Isso reforça a ideia de que o movimento corporal de realização melódica pode ter sido considerado na escolha das notas dessa canção.

O uso da língua dos índios, entoado pela Dona Santinha, é muito curioso e reforça a ligação do quilombo com os povos indígenas. O fato de eles manterem essa canção no repertório atual do quilombo é também uma maneira de garantirem a manutenção de sua história, de que, de fato, existiu uma proximidade entre os mumbucas e os indígenas, e isso deve ser cantado para as novas gerações.

O historiador Flávio dos Santos Gomes (2015) nos traz a noção de que a concepção de quilombo sendo formado apenas por africanos é uma construção herdada do século XIX. Esse

autor nos revela que nos “séculos XVI, XVII e até meados do século XVIII, a escravidão abarcava indígenas, africanos e descendentes de ambos” (GOMES, 2015, p. 58). Apenas para ilustrar, entre os documentos e fatos que esse autor nos apresenta, destaco uma citação sobre conflitos envolvendo indígenas e quilombolas na região que hoje é o Estado do Tocantins:

Em Goiás, no final do século XVIII, os índios apinajés tinham sido acusados de assaltarem o quilombo de Pederneiras para roubar ferramentas. Antes disso, os índios avaás-canoeiros já eram conhecidos por seus contatos com os quilombolas (KARASCH, 1996). Nem tudo foram flores no convívio entre quilombolas e indígenas. Invariavelmente no período colonial, especialmente no século XVII, as expedições antimocambos contavam com integrantes indígenas, fossem escravos ou livres. (GOMES, 2015. p. 60).

Mais especificamente sobre o quilombo Mumbuca, na tese de Ana Lúcia Pereira (2012), há relatos de documentos oficiais e também de falas dos moradores sobre suas origens, lançando a hipótese de que “é possível conceber que a Comunidade Mumbuca já surgiu misturada” (PEREIRA, A., 2012. p. 83).

Voltando à canção *Com Cristo*, motivado por essa curiosidade, mostrei a gravação para um colega antropólogo, Odilon Rodrigues de Moraes Neto, que possui contato próximo com a etnia Xerente, habitante das regiões próximas do Jalapão, retornando-me um e-mail com a seguinte impressão:

Acho que estou correto, a palavra do canto é uma corruptela de danõkre, tudo leva a crer que sim, principalmente vindo da Mumbuca, uma vez que eles tiveram um contato (antigo) muito forte com os Akwe-Xerente. De qualquer forma vou falar sim com a Hmõdi e com outros amigos Xerente. (MORAES NETO, 2018).

A palavra “danõkre”, a que o professor Odilon se refere, tem o significado de música ou canto, e sua terminação indica se tratar de um verbo, significando cantar ou musicar. Se for do interesse da comunidade, essas questões podem ser mais aprofundadas em pesquisas futuras, de preferência por alguma pesquisadora do quilombo.

No repertório mumbuquense de cantigas de roda, identifiquei mais duas canções que usam a escala pentatônica: *Piãozinho* e *Jauú*. Porém, apesar de serem facilmente realizáveis na rabeca ou na viola, não se enquadram no mesmo modelo de posicionamento de mão no braço da rabeca-viola como as anteriores. Elas podem, ou não, terem sido elaboradas a partir do instrumento rabeca ou da Viola de Buriti, seja por algum tipo de posição de mão específica, mas, acredito, e é muito provável, que elas tenham tido outro tipo de elaboração ou motivação criativa. Apenas para deixar registrado, a escala pentatônica (formada por cinco notas) é uma escala muito peculiar por não possuir uma relação direta com a tônica, cada nota da escala é

uma tônica em potencial. José Miguel Wisnik argumenta que, por ser identificada em diferentes regiões do mundo, em especial na China, Índia, Indonésia, África e América, talvez seja a mais “universal” das escalas: “Na sua elementaridade lacunar, a escala de cinco notas é uma escala homogênea e estável, onde cada som guarda sua ambivalência perfeita entre o movimento e o repouso, a mutação permanente e a imutabilidade” (WISNIK, 1989, p. 73). O autor ainda afirma que na China, em especial, cada uma das cinco notas da escala pentatônica representa um poder da hierarquia chinesa, e a imutabilidade dessa música está diretamente relacionada com a estabilidade do Estado.

Nas próximas duas figuras apresento a transcrição realizada dessas duas canções para o Caderno de Partituras feito para o quilombo:

**Figura 31** - Transcrição da canção *Piãozinho* do quilombo Mumbuca realizada para o Caderno de Partituras. Melodia em escala pentatônica

pi ão zi nho en trou na ro da pi ão pi ão  
 cei ra um bo ca din ho pi ão Fa  
 sai o cha péu na ro da pi ão Pas  
 mo ra um bo ca di nho pi ão Na

3  
 zi nho en trou na ro da pi ão Ro  
 cei ra um bo ca din ho pi ão  
 sai o cha péu na ro da pi ão  
 mo ra um bo ca di nho pi ão

4  
 dai que não bam bei a pi ão Ro

5  
 1. 2. 3.  
 dai que não bam bei a pi ão Fa  
 Pas  
 Na

6  
 4.  
 dai que não bam bei a pi ão

Fonte: Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

**Figura 32** - Transcrição da canção *Jaú* do quilombo Mumbuca realizada para o Caderno de Partituras. Melodia em escala pentatônica

O Ja ú foi lá pro por too Ja ú foi pas se ar é men ti ra do Ja

4  
ú e le foi foi na mo rar é men ti ra do Ja ú e le foi foi na mo

7  
rar O Ja ú tem qua tro filhas To das e las pra ca

9  
sar u ma pre nhaou tra pa ri da ou tra dan do de ma

11  
mar u ma pre nhaou tra pa rida ou tra dan do de ma

13  
mar u ma pre nhaou tra pa rida ou tra dan do de ma mar Ja ú Ja

16  
ú Ja ú Ja ú meu bem senão ca so com Ja ú não ca so com nin

19  
guém

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Outras canções envolvendo a Roda Chata também me chamaram a atenção por suas peculiaridades, como no caso da *Margarida* e da *Roda de Noivo*, estruturadas no modo mixolídio (5º modo, que tem a nota sol como tônica), assim como a *Roda de Lira* estruturada no modo frígio (3º modo, que tem a nota mi como tônica). Quanto às duas primeiras, inicialmente cheguei a considerar que se tratava do modo lócrio (7º modo, que tem a nota si como tônica), pela recorrência no 3º grau do modo em articulação com o 7º, ou seja,

chamando a atenção para o intervalo de 5ª diminuta (o mesmo trítone – tensão - da 4ª aumentada do modo lídio). O modo mixolídio ficou mais evidente em uma escuta mais atenta na canção *Margarida*, em que a melodia resolve na tônica na estrofe final, e também por duas outras músicas existentes no CD *Cantigas de Roda*, realizadas acompanhadas na sanfona solo, em que os mesmos graus são destacados, porém o modo mixolídio fica bastante evidente por conta dos acordes de harmonização e o uso mais seguido da tônica.

Com relação à dificuldade de reconhecer o centro tonal e o repouso no terceiro grau da escala, abro um parêntese: em *Ensaio sobre a música brasileira*, obra de Mário de Andrade (1972), ele comenta sobre essa característica melódica de repousar a frase sobre a medianta (3º grau) como uma característica peculiar que diferencia as cantigas produzidas no Brasil das produzidas em Portugal. Para ilustrar, as próximas figuras se referem à transcrição dessas canções.

**Figura 33** – Melodia da primeira estrofe da cantiga *Margarida* em modo mixolídio, com predomínio de repouso melódico nos graus 3º e 7º

Marga ri da estácho ran do porque não acha o cha

5 péu ca la bo ca marga ri da quea for tu na vem do céu

10 a deus a deus meu co ra ção me dê uma bra ço eum aper tode mão ti co

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

**Figura 34** - Cantiga da Roda Chata *Roda de Noivo* em modo mixolídio com repouso no grau 3°

$\text{♩} = 60$

Cho rao noi vo cho ra noi va cho raa té não que rer mais que esta vi da de sol

4 tei ro pra vo cê não che ga mais Lá vai a gar ça vo an do com uma

8 pe na lá no bi co Eu não sei se é pe ca do na mo rar mo ça bo ni

13 ta Cho rao noi vo cho ra noi va Cho raa té não que rer mais Que esta vi da de sol

16 tei ro Pra vo cê não che ga mais Onde vo cê vai meu pom bo ro xo Vou pa raa

20 ca sa do mea mor quan do você for la var a rou pa Man da di

24 zer queeu tam bém vou Cho rao noi vo cho ra noi va cho raa té não que rer

27 mais que esta vi da de sol tei ro pra vo cê não che ga mais

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

As melodias apresentadas nas figuras 33 e 34, referentes às cantigas *Margarida* e *Roda de Noivo*, foram construídas no modo equivalente ao mixolídio, uma sonoridade até mesmo esperada, se levarmos em conta o contexto histórico do quilombo Mumbuca, enquanto remanescentes, como migrantes vindos do sertão da Bahia, conforme contam as pessoas de mais idade no quilombo. Na primeira frase de *Margarida* podemos perceber que ela começa e termina no 3° grau da escala (si), chegando a tônica do modo (sol) apenas no final da segunda frase que é cíclica, voltando para a primeira frase no mesmo compasso em que termina, outro



exemplo de canção circular ou “afro-pindorâmica” nos termos de Nego Bispo. Em *Roda de Noivo*, o que chama a atenção é o movimento melódico iniciando no 7º grau, em uma espécie de zigue-zague descendente resolvendo a frase no 3º grau do modo. Um movimento melódico muito peculiar, que praticamente desarma o ouvinte que busca encontrar seu centro tonal. Por outro lado, esse desenho e seu modo mixolídio lembram a introdução da famosa canção *Asa Branca*, dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, fazendo uma remissão ao nordeste brasileiro.

A sonoridade das músicas de Luiz Gonzaga e do baião é perceptível no Jalapão. Com esse gancho, ao recorrer para alguns fatos históricos, e se fizermos uma relação bem simplista do modo mixolídio como sendo um dos elementos característicos do baião, estilo musical introduzido no cenário da música popular brasileira na década de 1940 por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, é possível estabelecermos algumas relações interessantes. Alguns historiadores, como McCann (2004), apontam que a força do sucesso do baião no cenário nacional se deu, entre outros fatores, pela autoidentificação dos migrantes nordestinos na capital, Rio de Janeiro na época, e essa música vinha carregada de um forte apelo de autenticidade. As pessoas se identificavam com as referências e o apelo ao Brasil rural, profundo, assim como com a vida simples no campo.

Para além disso, se levarmos em conta ainda as questões históricas, é possível pensar também que os elementos da sonoridade do baião que envolvem o seu ritmo, o baculejo<sup>34</sup> da sanfona, assim como o modo mixolídio, eram elementos sonoros familiares para os migrantes nordestinos anteriores às décadas de 1930 e 1940. Esses elementos se aparentavam exóticos à música produzida nos grandes centros urbanos até então no Brasil. Sob outro aspecto, a sonoridade peculiar da música praticada na região nordeste é descrita também por ocasião das excursões que a equipe liderada por Mário de Andrade realizou pelo nordeste brasileiro na década de 1930, quando esse autor chama a atenção para a afinação entoada pelos nordestinos, que difere, em certa medida, da escala temperada ocidental: “O nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não se graduam seccionadamente por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala” (ANDRADE, 1972, p. 57).

---

<sup>34</sup> Uso esse termo na minha dissertação de mestrado (BONILLA, 2013) fazendo uma referência a uma categoria nativa dos sanfoneiros de baião nordestinos, e se refere a um gesto, uma forma de tocar sanfona que se traduz em uma sonoridade específica, transportável para outros instrumentos. Nos termos de Oliveira Pinto (2009a), baseado em uma livre tradução da noção de Baily (1985) “spatio-motor-thinking”, esse tipo de movimento enquadra-se no que ele chamou de um “pensamento acústico-mocional”.

Ainda sobre esse aspecto, outra característica recorrente nas melodias das cantigas de Roda Chata é a cadência ou finalização do 6º grau para o 1º [VI – I], muito comum também ao baião. Em estudos sobre semiótica e a retórica na música brasileira, Acácio Piedade (2007) caracterizou essa cadência específica como uma “tópica nordestina”, dada a sua importância e recorrência no repertório específico dos gêneros do nordeste. Sobre essas características, o autor ainda complementa que:

as tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas e continua sendo, passando por Elomar, o movimento Armorial, o jazz brasileiro e muitas outras paragens (PIEADADE, 2011, p. 199).

Essa cadência, característica do que Piedade chamou de tópica nordestina, foi observada nas cantigas *Abre a roda, gente* e *Amigo Barruão*, ambas pertencentes à manifestação da Roda Chata do Mumbuca. Para complementar esses exemplos, a próxima figura trata da transcrição da canção *Amigo Barruão*.

**Figura 35** - Canção da Roda Chata *Amigo Barruão* com cadência VI - I nos compassos 5 e 12

$\text{♩} = 80$

A mi go Bar ru ão o di ata a manhe cen doo

4  
bar ro ta ca in doe o ca be loa pa re cendo Tin go lin lin go cui da do

7  
ne la tin go nin lin go cui da do ne la A mi go Bar ru ão o

10  
di ata a manhe cen doo bar ro ta ca in doe o ca be loa pa re cendo

13  
Tin go lin lin go cui da do ne la tin go nin lin go cui da do ne la

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Na canção *Amigo Barruão* apresentada na figura 35, mesmo em modo maior, é possível observar a cadência [VI – I] nos finais de frase nos compassos 5 e 12. Outro aspecto interessante é que essa canção faz parte e é contextualizada dentro de uma história, conforme é relatado no CD (MUMBUCA, 2010a, Faixa 21):

A onça fez uma festa. Convidou o macaco, convidou toda bicharada, menos o Barruã. Então, o Barruã inventou de ir convidado pelo macaco. O macaco disse: olhe, você se lambuza todinho de lama e nós vamos à festa. Aí você vai dançar com ela. E assim foi na festa. Lá, a onça dançando mais o Barruã não o conhecia, era estranho, diferente, e aí, quando o dia estava amanhecendo e o cabelo dele começou secar a lama, e aí a lama caindo e o cabelo começou a aparecer, aí o macaco, seu amigo, avisou pra ele:

Amigo Barruão  
O dia tá amanhecendo  
O barro tá caindo  
E o cabelo aparecendo  
Tingo linlingo, cuidado nela

Para o etnomusicólogo brasileiro Samuel Araújo, a cadência [VI – I] é uma característica da música modal que o samba perdeu em função da aproximação do repertório relacionado à indústria fonográfica, restando poucos resquícios dessa finalização, como é o caso da música *Alma Perdida* do Seu Cícero Mangureira. O autor nos lembra de que também os instrumentos africanos são modais com o uso de escalas muito próximas, mas não exatamente com o temperamento ocidental (ARAÚJO, 2008).

A cantiga *Roda de Lira*, como citado anteriormente, com sua sonoridade em modo frígio, no meu entender, se trata de uma obra de criatividade mumbuquense, com toda sua musicalidade e sonoridade peculiar, reflexo, talvez, de anos de resistência de um povo que teve nos seus antepassados a necessidade de criar e de recriar seus modos de vida de acordo com os recursos disponíveis e mantendo sua bagagem hereditária.

O modo frígio é pouco utilizado no repertório das músicas hegemônicas produzidas no Brasil que são encaixadas na categoria de música brasileira. É curioso que em uma tese que se dedicou ao estudo do modalismo, em suas análises no repertório de alguns músicos consagrados (cânones) do cancioneiro brasileiro, como Baden Powell, Edu Lobo, Milton Nascimento, entre outros, o pesquisador Paulo Tiné identificou algumas canções que fazem uso de elementos desse modo, porém, segundo o autor, “muito embora nenhum exemplo étnico foi encontrado no 3º modo diatônico puro (frígio), vários procedimentos apontaram para o uso do acorde napolitano” (TINÉ, 2008, p. 155). Com essa frase, o autor estava se referindo às 500 canções que apreciou do repertório que ele caracterizou como “étnicos e

folclóricos” (p. 54) em grupos e manifestações afro-brasileiras do nordeste e em Minas Gerais, relacionando o modo frígio harmonicamente à função napolitana, um acorde formado sobre o segundo grau rebaixado [bII], muito usual na música flamenca da tradição popular espanhola, por exemplo.

Os versos a seguir, seguidos da partitura de sua transcrição, se referem à canção *Roda de Lira* em modo frígio.

Ô Lira, fulô da Lira  
 Ó *Dotora* dentro da Lira (repete)  
 Ela dança é bom que é mais *Santinha* (repete)  
 Ô Lira, fulô da Lira  
 Ó *Santinha* dentro da Lira (repete)  
 Ela dança é bom que é mais [...] etc...

**Figura 36** – Canção da Roda Chata *Roda de Lira* em modo frígio

Ó li ra fu lô da li ra Ó ... .. den tro da lira

Ó li ra fu lô da li ra Ó .. .. den tro da lira Ela dan

ça é bom que mais ... .. Ela dan ça é bom é mais ... .. Ela dan

ça é bom é mais ... .. Ela dan ça é bom é masi ... ..

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

A *Roda de Lira* é uma típica cantiga de roda criada e recriada de acordo com os participantes, ou mais um exemplo característico de manifestações culturais de povos politeístas e afro-pindorâmicos segundo Santos (2015). É interessante que os nomes dos(as) brincantes são colocados na letra durante a brincadeira. Na primeira frase vai o nome da primeira brincante que se direciona para o centro da roda para dançar. Na segunda frase, depois de “mais”, se convoca a pessoa que dança com essa primeira brincante. Na repetição

da cantiga, o nome desse(a) segundo(a) brincante é o que começa para, em seguida, convidar um(a) terceiro(a) brincante, e assim por diante a cada repetição, até terminar o nome de todos(as) os(as) participantes da roda, uma brincadeira recorrente em cantigas de roda. Essa melodia, assim como de outras da Roda Chata, é circular, no sentido de que o fim de uma frase pode ser também o começo da próxima, uma característica típica de canções modais em diferentes culturas, como já pontuado por Wisnik (1989) e Santos (2015).

O modalismo observado nas canções da Roda Chata é peculiar, e a Musicologia brasileira não tem um mapeamento histórico conclusivo sobre sua ocorrência em diferentes manifestações da cultura popular brasileira. Cada fenômeno cultural tem suas características próprias e pode, ou não, ter origens comuns. Lenora Pinto Mendes (2009) estabelece algumas relações desses repertórios com a herança da colonização portuguesa, referindo-se às semelhanças dos repertórios musicais e formas utilizadas pelos menestréis e trovadores medievais europeus dos séculos XII a XVI. Outras hipóteses já foram exploradas, como no caso de origens árabes, como apontado por Luis Soler (1995). Para Ermelinda Paz (2002), as origens do uso de melodias modais no cancioneiro brasileiro são amplas, incluindo ibéricas, africanas, mouriscas, gregorianas e indígenas. Por outro caminho, como mencionado anteriormente, Paulo Tiné (2008), em sua tese de doutoramento, busca ligações entre o modalismo observado em algumas obras do cancioneiro brasileiro com possíveis grupos que ele chama de “étnicos”, como na religiosidade do candomblé.

Porém, pela sonoridade observada e pela condição do quilombo Mumbuca como remanescentes de quilombolas, vale a pena pensar essas estruturas modais também como mais uma herança e resistência da diáspora africana, um legado dos povos afro-pindorâmicos.

Mesmo podendo haver fragilidades nessa afirmação, defendo a tese de que o uso de estruturas modais é um símbolo de resistência de povos oprimidos, e aqui, no caso do quilombo Mumbuca, identifica-se sua condição de quilombola. Na história recente, observa-se que essas estruturas em canções populares são relacionadas a situações de resistência e de luta. Em oposição a essa sonoridade, a estética “clássico romântica”, que teve seu auge em finais do século XVIII na Europa, baseada nos modos maiores e menores e em harmonias funcionais de dominante/tônica ou tensão/relaxamento, é a estética hegemônica na música popular que é produzida pela indústria fonográfica e reproduzida nas mídias de massa e, de certa forma, simboliza a força do colonialismo. Estruturas modais subvertem essa lógica hegemônica e são mais recorrentes de forma sutil na musicalidade de grupos contra-hegemônicos. Segundo Wisnik (1989), essas estruturas modais são a base das sociedades orientais e estão vinculadas à resistência dessas às mudanças impostas pelo ocidente e, em

especial, ao capitalismo. Como um exemplo próximo destaco o repertório, em sua maioria modal, que marcou uma geração nas décadas de 1960 e 1970, símbolo da luta contra governos autoritários na América latina, em canções de Mercedes Sosa, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Victor Jara, entre muitos outros, assim como no Brasil com algumas canções específicas de Milton Nascimento e Geraldo Vandré, artistas que, não por acaso, se utilizaram de estruturas modais como ferramenta para expressarem sua resistência contra um governo opressor e serem entendidos. Esses pequenos recursos técnicos corroboram com o que José Jorge de Carvalho (2010, p. 44) comenta sobre a hierarquização da cultura europeia nas políticas públicas, de que “a marca fundante da cultura popular na América Latina tem sido a sua capacidade de resistir à pressão das elites para homogeneizar uma cultura nacional segundo a perspectiva da cultura erudita ocidental”.

De volta para a musicalidade do quilombo Mumbuca, essa resistência parece aflorar em suas canções. Sobre esse sentimento, concordo com Samuel Araújo sobre sua impressão ao expressar-se sobre os elementos constitutivos do samba no Rio de Janeiro no seguinte paradoxo:

Se nos é inviável hoje apontar para ligações históricas minimamente precisas entre músicas específicas dos dois lados do Atlântico, é igualmente impossível deixar de perceber a resistência de sonoridades e ideias musicais africanas em sua diáspora pelas Américas (ARAÚJO, 2008, p. 185).

Outra música que quero destacar é a canção intitulada *O Vapor da Cachoeira*. Em entrevistas e conversas informais com Dona Santinha, por mais de uma vez ela cantarola essa canção, relacionando sua letra com sua ancestralidade e as possíveis travessias dos navios negreiros. Graças à percepção atenta de minha coorientadora Francisca Helena Marques, coordenadora do LEAA/Cachoeira, fui alertado de que essa canção é de domínio público e recorrente na Bahia, em especial no Recôncavo Baiano. Existem diversas versões e diferentes gravações, sendo a mais conhecida como música incidental de uma canção de Caetano Veloso chamada *Triste Bahia*, do álbum *Transa*, de 1972. Trata-se de mais um elo, de aspecto cultural-musical, da Mumbuca-Jalapão com o Recôncavo Baiano, o que pode nos dar pistas para uma possível rota dos antepassados jalapoeiros.

Também na busca de relações das músicas praticadas na Mumbuca com referências de fora da comunidade, encontramos outra canção praticada na Roda Chata, mas que é também cantada em muitos momentos da comunidade, fazendo parte do repertório dos violeiros e moradores do quilombo chamada *Pau Pereira*. Essa obra foi citada inclusive na tese de Ana

Lúcia Pereira, que faz uma análise da árvore genealógica do quilombo e relata um pouco sobre a família Pereira e sua relação com o capim dourado:

A produção do artesanato com os fios do capim dourado e da seda do buriti foi herdada pela filha de D. Laurina Pereira, chamada Guilhermina Ribeiro da Silva, conhecida como D. Miúda, falecida em novembro de 2010. A tradição do capim dourado é retratada nas peças de teatro que contam a história de resistência e luta dos ancestrais. Na letra da música, a força da família Pereira é comparada com um pau (madeira, árvore) muito forte, que fulora (floresce), mas não cai, o pau pereira: ‘Pau pereira, pau pereira, é um pau de opinião, todo pau fulora e cai, mas o pau pereira não’. (PEREIRA, A., 2012, p. 81-82).

O trecho dessa canção que Ana Lúcia Pereira destaca trata-se do refrão da música, porém, o que eu quero levantar também nessa obra é sobre um dos versos que, mesmo sendo gravado no CD (MUMBUCA, 2010a), tem um caráter improvisado, que diz:

Jacaré tava na loca  
Debaixo da sambambaia  
Quero casar as moças novas  
Mas as velhas me atrapalha

Em uma entrevista para o projeto EVVB já relatado anteriormente, na fazenda Jacuba no município de Natividade (TO), Seo Lucino nos contava sobre as histórias que existiam por trás das músicas que fazem parte da Suça<sup>35</sup>, em que ele é mestre, foi professor e também possui um grupo. Chamou-me a atenção quando ele se refere à música do Jacaré:

Eles falavam a música do jacaré, dando o toque de como eles queriam conversar com a moça e a velha não deixava, porque naquele tempo. Se hoje todo mundo vigia as filhas, e naquele tempo que era pior? Então aí eles formaram a música “jacaré tava na lama debaixo da samambaia, quero conversar com a moça e essa velha me atrapalha” [cantando]. Então no caso eles queriam estar ali junto com a moça, mas a velha não deixava. Então formaram a música e assim vai, é uma lenda. (VIANNA, 2018).

Essa história contada por Seo Lucino trata-se de uma lenda que é compartilhada entre os praticantes da Suça. Na próxima figura, mostro a transcrição da canção *Pau Pereira* feita para o Caderno de Partituras para que possamos visualizar sua estrutura.

---

<sup>35</sup> Suça, sussa, sussia, entre outras grafias, é uma manifestação afro-brasileira, uma dança em roda que envolve jogos de sedução com um repertório específico e uso de instrumentos musicais como tambores, cuícas e violas. Ocorre em alguns municípios do Estado do Tocantins, com variantes entre eles, mas geralmente relacionado com festejos da igreja católica. Seu Lucino (VIANNA, 2018) nos conta que essa dança nasceu por ocasião da morte de Mãe Ana, uma negra escravizada que foi assassinada após receber de herança as terras em que trabalhava. Após 18 dias do seu desaparecimento, Mãe Ana foi encontrada com seu corpo intacto, sem cheiro, tendo apenas a ponta de um dedo corroído por uma formiga chamada Jequitiaia.

**Figura 37** - Canção *Pau Pereira* praticada no quilombo Mumbuca com a estrofe em que a letra se assemelha com uma canção da Suça de Natividade (TO)

REFRÃO - CORO

Pau Pe rei ra pau pe rei ra é um pau de opi ni

5  
ão Pau Pe rei ra pau pe rei ra é um pau de opi ni ão to do

10  
pau fu lo ri cai só o Pau Pe rei ra não to do pau fu lo ri

15  
cai só o Pau Pe rei ra não ESTROFE IMPROVISADA Ja ca ré ta va na

21  
lo ca de bai xo da sa mam baia Ja ca ré ta va na lo ca de bai CORO RESPONDE

26  
xo da sa mam baia que ro ca saras mo ças novas mas as SOLO

30  
ve lhas mea tra palha que ro ca saras mo ças nova mas as CORO RESPONRE

34  
ve lhas mea tra palha VOTA AO REFÃO

**Fonte:** Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Pode-se perceber que a estrofe apresentada da canção *Pau Pereira* é muito semelhante à música chamada *Jacaré* cantada por Seo Lucino em Natividade. Na versão da Mumbuca, troca-se apenas a palavra “lama” por “loca” na primeira frase, e, na segunda frase, enquanto os mumbucas dizem “quero casar as moças novas, mas as velhas me atrapalha”, Seo Lucino canta “quero conversar com a moça, mas a velha não deixava”, mantendo praticamente o mesmo sentido. Essas semelhanças nos fazem entender que existiram trocas culturais entre os



mumbucas praticantes da Roda Chata com os praticantes da Suça, uma expressão cultural dos negros na região de Natividade (TO), relacionada com sincretismos da igreja católica.

As canções do quilombo Mumbuca, em especial as que eram praticadas durante a Roda Chata, são um universo inteiro para pesquisas e podem ajudar no entendimento de uma série de questões e conflitos que a comunidade tem enfrentado, em especial por suas crenças, pois elas carregam a ancestralidade dessas pessoas de forma muito intensa, uma ancestralidade negra, resistente aos apelos do mundo ocidental, colonizador e capitalista.

Como coloca o ecolinguista Hildo Honorio do Couto (2002, p. 84), “A resistência cultural é uma das últimas armas que povos oprimidos podem usar frente a seus opressores”. Mas, apesar de fascinante e instigante, uma pesquisa mais aprofundada desses aspectos nesse momento foge ao escopo desse trabalho, até por não ter sido demandada pela comunidade nesse momento. Acredito que esse tema possa ser retomado pelas pesquisadoras da comunidade ou mesmo por outros(as) pesquisadores(as) se assim for desejado.

### **Os violeiros do Mumbuca**

O centro das atenções desta pesquisa foram os principais violeiros dessa comunidade, os mestres Maurício Ribeiro e Arnon Tavares. No meu entendimento, baseado nos trabalhos de campo que realizei dentro e fora do quilombo, sem esses dois mestres seria pouco provável que tivéssemos tido acesso a esse conhecimento como o estamos tendo hoje. Seria mais uma atividade extinta, o que Boaventura Santos chamaria de “epistemicídio”, ou seja, “a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 10), seria mais uma faceta da invisibilização dos saberes tradicionais em prol de conhecimentos colonizadores e hegemônicos.

Um aspecto recorrente no trabalho de campo e nas entrevistas com pessoas mais velhas no Mumbuca, nos municípios vizinhos e também em outras regiões do centro-leste do Tocantins é que havia muitos tocadores e fazedores de Violas de Buriti, porém essa prática estava, em geral, associada à juventude. Com a chegada da idade adulta ou do casamento, essas pessoas não davam mais continuidade a essa atividade e rompiam totalmente sua relação com a viola, o que fica claro em algumas falas que transcrevo a seguir, como a de Seo Adelino:

Eu deixei de tocar quando arrumei uma família, desde criança toquei até uns 30 e poucos anos, eu era pequeno, comecei a tocar era um molequinho assim. Meu pai pagou Abelô pra fazer uma viola pra mim e Bibiano, que era bom de viola me ensinou, aí comecei a tocar, [...] eu era bom de viola mesmo, fui chamado pra tocar festa, e toquei até.. não sei nem que tempo foi que parei mais, eu parei de tocar eu já tava com a Iraciene já fazia tempo ... foi depois que eu adoeci que eu parei mesmo, já tem uns 15 anos mais ou menos, hoje já tenho uns 60. (GOMES, 2017)

Seo Adelino teve aspirações profissionais com a música e chegou a ter remuneração por suas atividades musicais, mas, mesmo assim, deixou de tocar a viola. Outros entrevistados não chegaram a ter as mesmas experiências de Adelino, como no caso de Quirino da Silva Rodrigues, mais conhecido como Seo Xirota, do município de São Félix:

A minha farra mesmo era com Nonato Ferreira, eu e Nonato a gente fazia festa adoidado em beira de brejo, na violinha de buriti. Tocava e cantava a noite inteira, igual mãe da lua. Eu aprendi só olhando para os outros tocar. Eu fiz uma rabequinha, lutei, lutei até que aprendi, ninguém me ensinou. A primeira pessoa que eu vi tocando foi Nonato Ferreira, mas a dele era diferente, era de buriti, mas no formato de violão. Ai depois, fui vendo ele tocar, ele era bom pra tocar, fui curiando ele tocar até eu aprender. Aí o tempo foi chegando, aproximando, a gente foi deixando porque o tempo foi ficando moderno, a gente perdeu a ponta da miada, hoje eu não sei se ainda dou conta de mexer com ela (RODRIGUES, 2018).

Depoimentos muito semelhantes a esse da entrevista com o Xirota foram observados na maioria das entrevista que fizemos para o Inventário Participativo com o GQMP e também na pesquisa realizada fora do quilombo pela EVVB para o IPHAN. Vejamos a fala de Seo Nonato Ferreira:

Naquele tempo, quem aprendeu a tocar Viola de Buriti aqui na região foi quase todo mundo, era poucas pessoas que não tocava, meu irmão, o João tocava também, aí tinha aqui esses meninos o Xirota, os outros meninos de Júlia tudo tocavam no Capão, [...] quase todo mundo fazia uma zuadinha [...] Tinha o Budista, daquele pessoal dos Reis, ele ia lá pra Companhia, ele era casado com a filha de Ouriço [...] e ele carregava a violinha nas costas direto, passava sempre aqui pra tocar pra lá direto. (FERREIRA, 2017).

Os mestres Arnon e Maurício do Mumbuca quebraram essa tendência e são de uma geração intermediária, que chegou conviver com essas pessoas e também teve contato com tocadores de uma geração anterior, que usava a viola e/ou a rabeça de buriti em suas práticas musicais cotidianas. E, diferente dessa geração um pouco mais velha, eles deram continuidade no uso do instrumento. Mestre Maurício nos conta um pouco dessa história:

Essa viola é bem antiga, vem de geração, ela vem de família. Eu lembro que eu tinha meus 10 anos de idade e eu consegui ainda ver meus tios, meus avós tocando esse instrumento nas roças. Tocando nas roças de mandioca, nas roças de arroz. Aqui perto mesmo, na região do Mumbuca, no Chico José. Era tocada a rabeça, junto com o triângulo, o pandeiro feito de couro de cutia. Isso há muito tempo, aí nós conhecemos nessa época, a gente apreciou, gostava de ver, aí foi aprendendo a fazer

também. Aí nós mudou o feitio dela, ela era feita tipo rabeca, tocava assim com o arco, com sedém do cavalo e o arco era o miroró. Um cipó que tem e que enverga bem e não quebra. [...] Aí eles faziam o arco com o sedém do cavalo e tocavam, dois, três dias de festa na rabeca. A gente apreciou, aprendeu a fazer e hoje eu faço e meu parceiro Arnon também faz a dele, tem também aí as pessoas de mais idade que faz, o Valmir, o Tio Santo. (RIBEIRO DA SILVA, M., 2017).

O discurso do mestre Maurício nos remete a um imaginário de intensas práticas musicais em um passado recente, envolvendo a Viola de Buriti e também da rabeca de buriti, assim como o triângulo e o pandeiro, que também parecem terem sido fabricados pelos próprios músicos, pois o mestre fornece detalhes dos materiais empregados na sua construção, como o “feito de couro de cutia”, o que reforça o meu entendimento sobre a dinâmica da musicalidade jalapoeira e a intelorgânica musical.

O mestre Arnon também nos conta um pouco da experiência dele no início do seu contato com o instrumento:

A primeira pessoa que eu vi essa viola foi na mão do meu tio Josias. Aí como o tempo era corrido naquela época, e eu morava muito longe dele não tinha como ele me ensinar, mas foi a pessoa que me inspirou a fazer a viola, a tocar e aprendi sozinho, sem ver ele tocar, eu fiquei curioso. Fui no mato e tirei o talo do buriti seco, fiz minha viola e comecei a afinar ela e a tocar sozinho (TAVARES, A., 2017).

Mestre Arnon também reforça a relação de parentesco no seu processo de aprendizado da Viola de Buriti, nesse caso do seu tio Josias. Um aspecto interessante é o modo como ele coloca esse contato, “foi a pessoa que me inspirou”, aspecto que vou discorrer com mais profundidade adiante.

Além dos dois mestres citados, atualmente o quilombo Mumbuca conta com o violeiro Horlei Tavares da Silva, primo de Arnon Tavares e que já está participando ativamente das atividades culturais do quilombo, tanto fazendo dupla com o mestre Arnon, como também participou em um trio com o mestre Maurício por ocasião da *X Festa da Colheita do Capim Dourado* em 2018, como ilustra a figura 38:

**Figura 38** - Os violeiros mumbuquenses Maurício Ribeiro (esquerda), Horlei Tavares (centro) e Arnon Tavares (direita) tocando e cantando juntos na apresentação da *X Festa da Colheita do Capim Dourado* em 2018



**Fonte:** Arquivo do EVVB do IPHAN/ foto do autor.

Horlei Tavares também comenta sobre a sua relação com a viola:

A gente viu os mais velhos tocando, aí a gente se interessou a aprender a tocar na violinha de buriti que é muito importante, que foi nascido e criada na nossa comunidade, a violinha, desde o pessoal mais velho lá, que vinha trazendo essa tradição pra dentro da nossa comunidade. Então a gente foi pegando a violinha, foi tentando aprender tocar ela. Até que aos poucos eu consegui aprender a tocar essa violinha. Aí a gente não pode parar porque a tradição é muito importante pra nós e pra nossa comunidade. (TAVARES, H., 2017).

Observa-se que, por uma série de fatores, os violeiros do quilombo Mumbuca possuem um protagonismo nas práticas musicais envolvendo a Viola de Buriti reconhecido por seus pares, como fica evidente no relato de Nonato Ferreira:

Agora aqui na região, pra dizer que tem uma Viola de Buriti, por onde eu conheço, município de Lizarda, município de Novo Acordo, aqui no Jalapão eu só sei da Mumbuca que ainda tem, mas o mais eu não conheço, só na região do Mumbuca, é que o resto tá tudo modernizado já. (FERREIRA, 2018).

As pesquisas de mapeamento desses violeiros, que seguem em andamento, apontam para uma invisibilidade desses sujeitos, além desses sertanejos estarem espalhados nos sertões mais distantes da região do Jalapão, em lugares de difícil acesso. Mas, além da Mumbuca, encontramos até o momento violeiros atuantes em práticas musicais apenas no quilombo de Barra de Aroeira nos municípios de Lagoa do Tocantins e Santa Tereza do Tocantins. Porém, relatos de pessoas que já viram e souberam de ex-tocadores são muito amplos e abrangem

todo o Estado, inclusive na região norte do Tocantins, como já apontado por Corrêa (2019) e por relatos que eu ouvi na cidade de Tocantinópolis e também no quilombo de Grotão, no município de Filadélfia (TO), mas que ainda não foram investigados.

### **A inspiração como processo educativo**

O aspecto da inspiração como processo educativo da Viola de Buriti foi a abordagem que uma das pesquisadoras do Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa, Sirlene Matos da Silva, realizou no seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do seu curso de Licenciatura em Educação do Campo, discorrendo sobre o processo de aprendizagem da Viola de Buriti no quilombo, desenvolvendo o conceito de “metodologia inspiratória” como:

o processo de aprendizagem transcende o contato estrito com o mestre. Não é necessário estar em contato diretamente com os detentores do saber tocar, que apenas o ato de saber que o mestre referência tocava, tocou, ou toca, inspira o violeiro principiante. (MATOS DA SILVA, S., 2018, p. 13).

Esse conceito foi proposto a partir de aulas que a autora fez diretamente com o mestre Arnon, para que ela pudesse entender mais profundamente a didática desse instrumento no quilombo. É preciso salientar que se trata de um trabalho acadêmico importantíssimo para a área por se tratar do primeiro TCC feito sobre a Viola de Buriti e também por ter sido realizado por uma pesquisadora quilombola, inovando e quebrando duas barreiras epistêmicas dentro da Universidade. É mais uma pesquisadora negra, quilombola e mulher que se forma em uma universidade pública, rompendo as fronteiras do colonialismo arraigado nas instituições brasileiras.

O conceito de autoria de Sirlene Matos da Silva, com o qual, de certa forma, pude dialogar durante sua elaboração, pois estava na condição de orientador desse trabalho, pode também nos ajudar a entender melhor alguns processos da musicalidade do quilombo.

As questões sobre os processos e discursos cognoscentes envolvendo o instrumento são um interesse intrínseco da minha atividade como pesquisador-músico-professor e fazem parte de um dos objetivos específicos deste estudo, dada a minha relação com a Educação do Campo. Meus sentidos estão sempre atentos para procurar entender como acontecem os processos de construção de conhecimento, sejam individuais ou em grupos de cultura popular.

É recorrente no universo das culturas populares a figura do mestre, aquele que detém um conhecimento especial representativo de uma cultura ou atividade cultural e reconhecido

em suas comunidades e por seus pares como tal. Trata-se dos Mestres da Cultura Popular, com previsão inclusive em leis estaduais e editais de incentivo à cultura. No âmbito federal tramita na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania o Projeto de Lei 1.176/2011, do deputado Edison Santos, que institui o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazer das Culturas Populares, que define mestre da seguinte maneira:

I – Mestres e Mestras dos Saberes e Fazer: pessoas que se expressam através de diversas linguagens artísticas, ritos sagrados e festas comunitárias, brasileiros natos ou naturalizados, cuja vida e obra foram dedicadas à proteção, promoção e desenvolvimento da cultura tradicional brasileira; de sabedoria notória, reconhecida entre seus pares e por especialistas; com longa permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais. (BRASIL, 2011).

Tais conhecimentos não são encontrados em livros, como nos coloca a pesquisadora Aline de Caldas Costa (2012, p. 75): “Esse saber não se encontra registrado em suportes mais sofisticados do que a memória física do mestre ou o próprio resultado final”. No caso da Viola de Buriti, os violeiros também ocupam esse lugar na musicalidade do quilombo Mumbuca.

Por trás dos mistérios e da magia, a figura do mestre está relacionada ao conhecimento por ele adquirido, por sua experiência ou também por algum dom especial a ele designado, o que lhe confere certo poder. Esse poder é mantido por suas habilidades diferenciadas no ofício específico, juntamente com um discurso que o sustenta. No caso da música na cultura popular, o aprender sozinho, o autodidata, é recorrente como método de construção do conhecimento dos mestres, como uma espécie de valor agregado. Os mestres da Mumbuca também adotam esse discurso, porém não escondem e orgulham-se dos antecessores que os inspiraram:

Já está na terceira geração, desde meus avós, tios, tudo toca, aí sim é uma tradição de geração e eu quero passar a minha e já outros e eu fico feliz, se alguém quiser pegar minha inspiração que eu já tenho e se passar pra alguém, e alguém levar adiante, e outro alguém levar mais adiante, esse que é meu propósito. (TAVARES, A., 2017).

Nessa fala, Arnon nos coloca que os mais velhos foram importantes para que ele se inspirasse, porém, como já mostramos anteriormente, o seu aprendizado foi como autodidata, e agora ele já possui a “inspiração” que pode ser passada para outros violeiros que queiram aprender.

A chave para o aprendizado está na inspiração, o que, de certa forma, quebra o entendimento de um ensino formal. Não existe um conhecimento que é “ensinado” ao outro, uma leitura de ensino-aprendizagem que se aproxima muito da visão freiriana, em que o conhecimento é construído a partir da dialogicidade dos sujeitos mediados pelo meio. Nesse

caso, a mediação é catalisada pela inspiração, que é uma espécie de combustível do aprendizado. Outro violeiro, o mestre Maurício Ribeiro, como já citamos anteriormente, usou o termo “apreciou” para remeter ao mesmo contexto, como o combustível ou o catalisador do seu aprendizado, como na seguinte frase: “Aí nós conhecemos nessa época, a gente apreciou, gostava de ver, aí foi aprendendo a fazer também” (RIBEIRO DA SILVA, M., 2017). O referido termo foi usado no sentido de admiração, ao mesmo tempo em que ele deixa claro que o modo atual de se tocar a Viola de Buriti foi uma criação deles a partir de uma adaptação de outro instrumento. O modo de tocar até então era como rabeça com uso de arco, diferente do uso atual enquanto viola, sem o arco, com os dedos.

### **Nunca deixamos de brincar: uma intelorgânica musical**

Dona Santinha, falando sobre a Roda Chata, que já transcrevemos anteriormente, disse: “Nunca deixamos de brincar por conta de dificuldade”. Repito esse trecho, pois a potência dessa frase ficou ressoando por muito tempo na minha cabeça por não ser uma percepção isolada de Dona Santinha, mas um sentimento que está em ressonância no quilombo, o que me levou para um entendimento sobre um dos aspectos da musicalidade, não só dos mumbucas, mas dos jalapoeiros com quem convivi durante os diferentes trabalhos de campo.

Como já venho pontuando em vários pontos deste trabalho, percebi a existência de um tipo de inteligência orgânica entre os jalapoeiros, que não encontrei nenhum termo que a pudesse descrever de forma precisa. Nesse sentido, conceituei como intelorgânica musical, que traduz a forma com que essas pessoas, com muita naturalidade e integração com o bioma e os recursos do cerrado, encontram soluções para se expressarem musicalmente, conforme fui exemplificando ao longo desta tese-inventário. O diferencial dessa noção é que, primeiramente, existe um objetivo estético a ser alcançado e, em seguida, os recursos disponíveis e os saberes-vivências ancestrais são acionados(as) para que se chegue lá.

Nesse sentido, o surgimento e a prática da Viola de Buriti não foram exatamente para um objetivo em si, mas o uso dela é decorrente de uma intenção maior, qual seja a de fazer música e alcançar resultados musicais específicos. A falta e escassez de outros recursos, como o violão ou a sanfona, não são motivos suficientes para se deixar de produzir música ou se chegar a uma sonoridade específica, usando-se, para isso, os recursos, a inteligência e as

tecnologias que eles dominam e possuem acesso mais facilitado, no caso os talos da palmeira do buriti (*Mauritia flexuosa*) e uma tecnologia dominada e aprendida com seus antepassados.

É essa a lógica que define a intelorgânica musical, um princípio oposto ao que Lévi-Strauss chamou de "*bricoleur*". No caso do *bricoleur* ou bricolagem, os objetos sofrem alteração daquilo para o qual foram criados originalmente, ou seja, "suas criações se reduzem sempre a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final" (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 36). Por outro lado, ele está relacionado ao mundo mágico/mítico, uma forma de articulação de ideias estéticas e ideias funcionais imbricadas entre si. Uma forma de entender as transformações e a ressignificação apropriada pela arte, um ponto convergente que, para o autor, explica expressões artísticas tanto ocidentais quanto não ocidentais.

No caso do conceito de Lévi-Strauss, um objeto que foi criado para uma função é ressignificado, transformado, assumindo outra função e outro significado. No caso das minhas observações sobre a musicalidade jalapoeira, na intelorgânica musical, acontece um processo inverso. A partir de um objetivo estético-poético-musical dado, buscam-se os recursos e as soluções, dentro de uma organicidade ecológica para que se possa atingir uma estética específica ou aproximada de um ideal sonoro. Obras musicais, em especial as ouvidas na rádio, e mais recentemente na TV, realizadas com outros recursos sonoros como o violão, violas caipiras ou sanfonas, são usadas como referência estética para as produções musicais locais.

A noção de intelorgânica musical aproxima-se do termo cunhado por Afonso Medeiros e Lúcia Pimentel (2007) de "ecossistemas estéticos", em que, no contexto amazônico, os estudos das partes se mostram insuficientes para a compreensão do todo, como se pode refletir sobre a herança genética da arte e sua integração com o (meio) ambiente. Sob a ótica das artes visuais, os autores definem ecossistemas estéticos como processos ou "dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas" (MEDEIROS; PIMENTEL, 2007, p. 11). Essa noção é mais abrangente do que a que estou propondo de intelorgânica musical, que tem em comum com a noção de ecossistema estético proposto por esses autores uma inteligência que também se encontra em constante estado de adaptabilidade, porém não no sentido de reflexão conceitual, mas sim da operacionalidade prática de objetivos estéticos pontuais em um equilíbrio orgânico e não precário ou tênue.



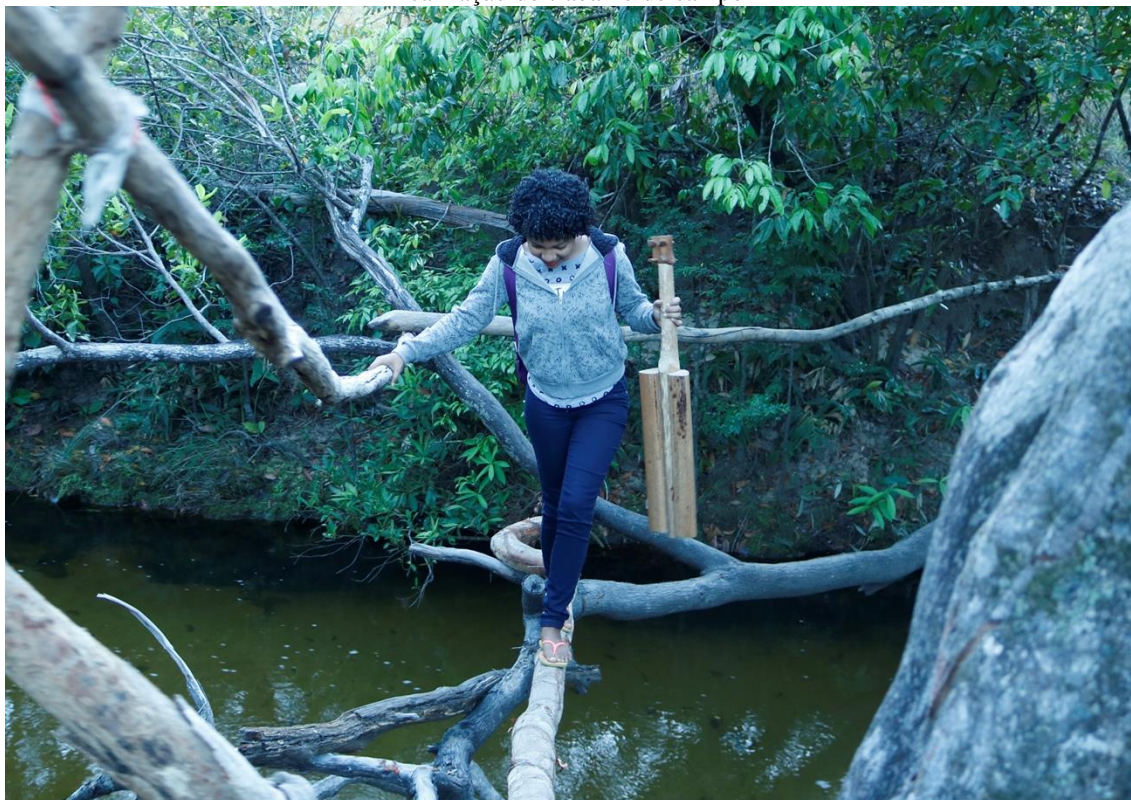
Outra noção que também dialoga, em certa medida, com a intelorgânica musical é a de “artisticidade ameríndia” proposta por Rafael de Menezes Bastos (2007, p. 295), que se trata de “um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da ‘beleza’”. Essa beleza colocada em aspas pelo autor é no sentido nativo ameríndio das terras baixas da América do Sul, que engloba todas as coisas e os seres do mundo de diferentes esferas da natureza, e não do entendimento ocidental restrito de “belas artes”. Nesse caso, a intelorgânica musical assemelha-se com a artisticidade ameríndia pela busca prioritária da “beleza”, que, no caso da intelorgânica musical dos jalapoeiros, diferente da artisticidade ameríndia, se trata especificamente de brincar e de se expressar artisticamente.

Os homens e as mulheres do campo, do sertão, e, em especial, de regiões remotas como a do Jalapão, são treinados(as) para encontrar soluções com os recursos que possuem. Em uma fala do Seo Lucino em Natividade (TO), fabricante de tambores de madeira e de barro, isso fica evidente: “Lá em casa tudo era nós que fazia. Nós tinha de tudo. Eu fui criado, nasci e me criei na roça, não engano ninguém” (VIANNA, 2018).

Quero narrar e ressaltar aqui, também, uma experiência sensível por ocasião do encontro que tivemos com o mestre Josias, que vinha sendo programada pelos mumbucas desde antes de eu chegar no quilombo e que ocorreu em uma comunidade vizinha. Tomo a liberdade de transcrever os apontamentos do meu caderno de campo referente ao dia 1º de julho de 2017, pois essa vivência foi importante para o meu entendimento da intelorgânica musical.

Nesse dia, levantamos cedo novamente, às 05h30, para que pudéssemos chegar na fazenda do pai de Arnon, Ariosvaldo de Jesus Tavares, mais conhecido como Seo Titum, para encontrar com o mestre Josias por lá. A informação que eu recebi era de que Josias é tio do Arnon e foi tocador de viola e sanfona, mas que parou de tocar há cerca de 12 anos, desde a morte do seu pai. Esse encontro revelou muitas coisas que considero importantes para reflexão, sendo a primeira delas a questão dos desafios do isolamento das pessoas do campo. Arnon fez um contato prévio com Josias para que nos encontrasse na fazenda do seu irmão (pai do Arnon), pois nós não teríamos condições de chegar até ele sem uma caminhonete traçada ou um cavalo. De todo modo, para que conseguíssemos chegar nessa fazenda, viajamos de carro cerca de 10 km em uma estrada precária até o seu término em um rio. A partir desse ponto seguimos por uma “pinguela”, deixando o carro a cerca de 1 km de distância do nosso destino. Na próxima figura ilustro o trecho em que tínhamos que atravessar o rio.

**Figura 39** – A pesquisadora Keila Barbosa da Silva atravessando o rio com a Viola de Buriti na mão para a realização do trabalho de campo



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

Chegando lá, fomos recepcionados por Seo Titum e sua neta de sete anos, a Raissa, uma criança inteligente, que me deixou impressionado. Fazendo um parêntese, a menina andava com uma violinha de vereda bem pequena, porém esse instrumento não produzia muito som e não tinha como afinar. Durante o nosso trabalho de campo, ela interagiu acompanhando ritmicamente com a viola que havíamos levado e cantava várias músicas, sendo a maioria delas as cantadas na igreja. A sua voz, além de potente, era afinada e, algumas vezes, simulava um vibrato, típico de estilos mais tradicionais de música gospel de igrejas evangélicas. A menina só largou a viola quando fomos embora e disse que tinha que aproveitar para tocar naquele momento porque, depois que saíssemos, ela não teria mais um instrumento que produzia som para tocar.

A proposta inicial era fazermos uma entrevista coletiva, envolvendo o Arnon e o Josias, mas, como o mestre Josias demorou a chegar, começamos a entrevista com o Arnon separadamente e, assim que terminamos, mestre Josias chegou, acompanhado da esposa e de Dona Almerinda, mulher do Seo Titum.

Seo Josias era muito tímido, tanto para tocar quanto para falar. Tivemos muita dificuldade pra quebrar o clima, pedíamos para ele tocar alguma coisa, fiquei tentando puxar conversa e fazendo perguntas de diferentes ordens pra ver se ele se soltava. Por mais de uma

vez ele dizia que precisava de uma bebidinha para lembrar as músicas que tocava, e muito do que eu perguntava ele dizia simplesmente que não lembrava mais.

Outro fator que contribuiu para o gelo inicial do nosso encontro também foi o fato de que ele se queixava de uma gripe. Depois de responder às perguntas de forma bastante burocrática, eu disse que estava satisfeito e desliguei a câmera, foi quando ele se soltou mais e falou de forma bem mais descontraída sobre sua vida e a relação com a música. Seo Josias vive isolado e mora muito afastado da comunidade. Todos estavam surpresos pela sua disponibilidade e interesse em participar da pesquisa. Em termos de informações e dados específicos para o mapeamento da viola, tive a impressão de que o encontro foi pouco produtivo, porém, percebi que aquele momento estava sendo muito mais importante pra ele, para a equipe e, principalmente, para Arnon, que não escondia sua felicidade com aquele momento e a espécie de inserção que estávamos promovendo. Não eram as informações nem seus conhecimentos musicais que estavam em jogo, mas, sim, a sua ressocialização e revalorização para com seus familiares e a importância que ele teve na vida cultural da região, mesmo que hoje ele não esteja mais exercendo a atividade artística de forma mais intensa.

Foram momentos muito agradáveis e eu sentia um clima de satisfação das pessoas por terem conseguido viabilizar esse encontro. A Sirlene Matos se responsabilizou por fazer o almoço pra todos com alguns mantimentos que levamos. Após um cochilo na rede, fomos fazer uma gravação nas veredas de buriti para que o mestre Arnon pudesse nos mostrar como se colhem os talos do buriti para a confecção da viola, sendo que boa parte dessa gravação foi usada no documentário. Seo Titum, que acompanhava nossa entrevista, também contribuiu com algumas informações sobre a utilização da planta (o pé de buriti) pra fins medicinais, inclusive no caso de ataque de cobra, em que a seiva do talo da palmeira pode ser usada para retirar o veneno. Por falar em receitas dos mestres e mestras quilombolas, Dona Almerinda, antes de sairmos, me passou uma boa receita para que eu me curasse da minha sinusite. Para finalizar nosso campo desse dia, nos banhamos no rio e voltamos pro Mumbuca no meio da tarde.

Sobre esse encontro, outro fator que me chamou muito a atenção foi a viola que o mestre Josias usava. Tratava-se do aproveitamento da caixa de um violão Gianinni antigo, adaptado a um braço feito com o talo da palmeira de buriti, conforme a foto da figura 40, Seo Josias explicou da seguinte maneira:

Isso aqui era um violão, aí ele caiu e quebrou essa parte aqui. Ai eu fiquei estudando um dia lá em casa como é que eu vou inventar, é que minha menina me deu esse violão com todo o carinho pra mim e eu não queria jogar ele fora. Aí eu peguei ele e

disse eu vou fazer uma indústria aqui, do buriti eu vou refazer ele de novo, aí fui arrumei ele direitinho, botei as cordas e deu certinho. Ficou bom, legal. Foi a mulher, prima dela que me deu esse violão, tá velhinho rapaz, tem muito tempo, no tempo que eu era moço ainda, ela comprou esse violão (TAVARES, J., 2017).

Na próxima figura estão os mestres Arnon e Josias tocando juntos, cada um com seu instrumento fabricado de acordo com a sua intelorgânica musical, respeitando os recursos encontrados por cada mestre.

**Figura 40** – Mestre Arnon na Viola de Buriti com o mestre Josias em seu violão de buriti tocando juntos



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

O aspecto que muito me chamou a atenção nos trabalhos de campo foi a capacidade que os jalapoeiros têm de se adaptar às dificuldades e a falta de recursos que o isolamento, proporcionado em boa medida pelas políticas de Estado, impõe, em especial, às comunidades quilombolas, reforçando a fala de Dona Santinha no começo dessa parte.

Fora da comunidade Mumbuca, nas entrevistas que tenho realizado com outros jalapoeiros sobre a Viola de Buriti, eu percebi que esse aspecto do uso da Viola de Buriti como um recurso disponível para fazer música na região ficou ainda mais evidente. A categoria de tocador me pareceu muito mais importante no contexto do Jalapão do que as categorias de violeiro, rabequeiro ou mesmo sanfoneiro. O sonho de muitos tocadores é de tocar sanfona pelos motivos já expostos pelo Seo Pedim e Adelino. Na impossibilidade de acesso à sanfona, quem tivesse condições teria um violão, e os que não tinham recursos usavam a Viola de Buriti ou a rabeça. O processo de identificação com o Viola de Buriti como um instrumento representativo me pareceu ser mais recente.

Por outro lado, nas visitas que fiz a muitos ex-violeiros ou ex-tocadores, eles, em geral, associaram suas antigas práticas a: 1) vida de solteiro e juventude e 2) impossibilidade de ter um violão, uma sanfona ou outro instrumento comercial.

Outro fenômeno da musicalidade jalapoeira que reforça, em certa medida, essa ideia da intelorgânica musical é a existência de muitos fazedores e ex-fazedores da viola que não tocavam e dedicavam-se apenas ao ofício da construção dos instrumentos, como Juraci Ribeiro Matos, no quilombo Mumbuca, Nemias Ribeiro da Silva (Santo) e José Ribeiro (Zé Borá), de comunidades vizinhas. Seo Zé Borá, que nós entrevistamos com o GQMP, se prontificou a fazer uma viola de cabaça, instrumento que, apesar de aparecer com frequência nos relatos dos mais velhos, não vimos na região, e se trata de outra expressão da intelorgânica musical. No Município de São Félix, conhecemos um senhor conhecido como Seo Izaí, que fabricava rabeças e violas, tanto de buriti quanto de cabaça.

Nesse aspecto, a comunidade Mumbuca diferencia-se das demais comunidades e de tocadores isolados nos sertões do Tocantins por manter a Viola de Buriti como um instrumento de identificação do modo de ser do quilombo. A própria situação do quilombo Mumbuca com relação, principalmente, ao turismo a diferencia dos demais quilombos do Jalapão e possibilita transformar o uso dessa intelorgânica musical em um objeto representativo das expressões do quilombo.

O acesso a outros recursos pode ter sido um aspecto que favoreceu o desaparecimento da Viola de Buriti em outras regiões, como já comentado entre os foliões dos municípios de Brejinho de Nazaré e Monte do Carmo. Em São Félix, é muito interessante a fala de Nonato Ferreira:

Nas era de 1968 pra 1970, mas vamos botar de 70 pra cá que eu comecei a mexer com a viola. A tradição de festa aqui na região é que tinha muita festa, era a viola, era o berimbau, fazia o berimbau com um trem de arco de pau assim, com a corda amarrada pra tocar [...] Dava um tom de viola, um tom muito bonito, o tom que dava, mais aquele não era igual a viola, aí saiu a violinha, aí eu vi um tempo tocando numa festa, nem lembro onde era o lugar daquela viola, aí falei pra minha mãe, eu vou caçar alguém pra fazer uma viola daquelas pra mim, aí meu irmão [...] disse, eu faço uma viola daquela procê. Aí pegou e fez a viola, aí um dia eu comecei a tocar nessa violinha aqui e a tradição arrouchou. Nesse tempo que o Xirota morava bem aqui e lembro que tinha um pessoal lá na Salviana. De noite vinha pra aqui e nós tocava nessa viola e as muié dançavam naquela farra mais bruta, aí dançavam demais no buriti, aí passei, não lembro mais a era, meu irmão pegou e comprou um violão pra mim, isso eu já tinha tocado festa por esse mundo aqui, por Capão, aqui Dois Modesto na Viola de Buriti, tocava na Viola de Buriti, tradicional aquela festa, aí começou a sair violão pela região, aí a Viola de Buriti ficou mais parada, mas sempre tem (FERREIRA, 2017).

Nonato Ferreira nos conta que, à medida que começou a sair o violão, a viola começou a ficar de lado, perdeu-se o interesse por ela. Antes mesmo da viola, ainda tinha o berimbau, que dava um tom de viola. Ou seja, o acesso a um bem material que possua uma função acústica que satisfaça o seu objetivo estético sonoro é suficiente, logo, o uso de tecnologias desenvolvidas pela intelorgânica musical não se faz mais necessário, salvo se, antes, esse objeto não criou um vínculo de identificação, como no caso do quilombo Mumbuca.

Em sua imersão em campo (no Mumbuca), a pesquisadora Alice Mota teve uma percepção muito semelhante à minha sobre esse aspecto que aqui chamo de intelorgânica musical. Ao refletir sobre sua entrevista realizada com a Ana Mumbuca, a autora traz a seguinte reflexão:

A resistência materializada através da viola de buriti ressalta, mais uma vez, o vínculo entre quilombolas e o território. Em sua fala Ana Cláudia evidencia a importância da natureza, cujos recursos possibilitam a construção de ricos elementos culturais e permitem a criatividade. As restrições impostas pelas limitações financeiras impedem a aquisição de determinados bens pelos quilombolas de Mumbuca, mas são enfrentadas mediante a gratuidade dos elementos disponíveis no território. A percepção de que não é preciso “comprar” uma guitarra, basta “pegar no mato” uma viola estabelece também uma postura de resistência a alguns objetos industrializados inacessíveis em função do preço para muitos quilombolas. A criação e reprodução de objetos culturalmente diferenciados representa, na opinião de Ana Cláudia, uma alternativa criativa de oposição econômica. Desta forma, a produção artesanal local inspira-se em objetos de desejo que pertencem à realidade exterior, e que muitas vezes são distanciados pelas barreiras de preço para os quilombolas. (MOTA, 2016, p. 181-182).

Mesmo que o enfoque de Alice Mota em sua pesquisa tenham sido os discursos dos mumbucas sobre si e os outros no contexto da negociação do Termo de Ajustamento em Conduta em 2009, a sua percepção sobre esse aspecto que estou tratando aqui como intelorgânica musical, com relação à Viola de Buriti, também é observada e registrada nesse trabalho.

Ao encerrar minhas considerações autoetnográficas aqui, no próximo capítulo faço uma descrição mais detalhada dos processos vivenciados com o GQMP nos diferentes aspectos dos trabalhos de campo e de pesquisa participante.

## CALANGO VERDE

Figura 41 - Música da Roda Chata *Calango Verde*

The musical score is written on a single staff in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four lines of music, each with a measure number (1, 3, 5, 7) at the beginning. The lyrics are written below the notes.

1 Ca lan go ver de fez a mo re na cho rar

3 e la cho rou com dor no co ra ção eu vi

5 ca lan go ver de \*can tar nes se sa lão eu vi

7 ca lan go ver de dan çar nes se sa lão

Fonte: Transcrição do autor/ Caderno de Partituras.

Descobri no caminho que cada membro do Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa tinha um pseudônimo que era relacionado com algum animal, de acordo com algum aspecto de sua personalidade, passando a ser chamado por aquele animal. A mim coube o codinome de Calango Verde! Obviamente não me foi permitido maiores detalhes sobre o porquê dessa escolha, mas entendi esse apelido como um sinal de aceitação no grupo e também porque, de alguma forma, eu carrego alguma característica desse animal. Mas talvez o motivo principal seja que Calango Verde é uma das canções da Roda Chata que está envolta nos mistérios do imaginário mítico do quilombo e vem também associada a um conto-poema narrado a seguir:

Na semana passada,  
fui brocar meu baixão  
botei macaco na foice,  
guariba no facão

Pururuca tem uma força,  
tava acamado de mão.  
Um dia calango tava jantando

numa mesa de feijão

lagartixa saiu lá de dentro  
vestido seu camisaõ  
e disse: calango eu não como não,  
oh a digestão

Calango se enfadou e disse:  
eu não venho mais nessas festas nesse alto sertão.  
Tem certa gente que bebe suas cachaça  
e não respeita o cidadão

O peba era juiz,  
o bola era o escrivão.  
Tô de unha boliada  
de fazer letra no chão  
Aprendi com meu pai  
que é filho do galhão.

Neste espaço da tese-inventário, usando os poderes a mim atribuídos agora de Calango Verde, pretendo retomar um pouco meu lugar também como artista engajado em diálogo nesse processo, apresentando esse formato semelhante a um memorial de processo criativo, descrevendo as decisões de cada etapa dos produtos gerados a partir dessa pesquisa participante, incluindo também alguns aspectos criativos. Ao se levar em conta que o desdobramento da pesquisa participante é uma atuação prática, fazer uso das minhas capacidades em prol dos interesses da comunidade é uma ação política. Nesse sentido, se minha experiência maior é com a Arte e também com os procedimentos acadêmicos, é com eles que melhor posso contribuir para os interesses dos sujeitos envolvidos nessa pesquisa.

Diante da necessidade de produção desses materiais, compartilho minhas reflexões sobre os processos que envolveram esses produtos criados e gerados a partir desta pesquisa e, mesmo que esses não se enquadrem exatamente no entendimento estrito de “produto artístico”, apresento aqui o memorial.

### **A produção acadêmica**

Nossa primeira experiência em produção coletiva de trabalhos acadêmicos foi tímida, havia poucos dias do encontro com as lideranças da comunidade e já findava o prazo para entrega de artigos para o VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de



Etnomusicologia (ENABET), que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, em 2017, o qual considerava de muita importância participar nesse início de doutoramento.

A concepção de criação de textos coletivos ainda não estava totalmente amadurecida entre nós, e eu ainda me encontrava em fase de compreensão das dimensões que esse trabalho tomaria, pois não havia me transformado em “Calango Verde” ainda. Diante disso, produzimos um texto mais teórico intitulado *Caminhos possíveis para uma Etnomusicologia Aplicada em uma comunidade quilombola no Jalapão* (BONILLA; CHADA; MUMBUCA, 2017), em que relacionamos a noção de Educação do Campo e sua relação com a Etnomusicologia Aplicada, que acabara de vislumbrar. Fui amadurecendo essas noções ao longo das publicações que se seguiram, o que veio a gerar o primeiro capítulo desta tese. Além disso, apresentamos os acordos que fizemos com a comunidade que havíamos acabado de firmar, o que foi importante como registro de um pacto selado. Com o texto quase finalizado, mandei para o grupo de pesquisadoras avaliarem e darem suas sugestões, o que foi bastante enriquecedor e gerou algumas mudanças de direcionamento. No texto final, optei pelo uso da “Comunidade Mumbuca” como coautora do trabalho, com os nomes das pesquisadoras que contribuiriam na ocasião em nota de rodapé.

Em um segundo momento, com mais tempo e as ideias mais amadurecidas, ainda antes dos trabalhos de campo de julho de 2017, fizemos a produção de um artigo coletivo de forma mais eficiente, com a participação mais ativa das pesquisadoras por ocasião da *1ª Jornada de Pesquisa em Artes da UFPA*. Para esse texto, intitulado *A música e a voz da comunidade Mumbuca* (BONILLA *et al.*, 2017a), que teve a participação da Ana Mumbuca, da Sirlene Matos e da Givoene Matos, procedemos da seguinte maneira: depois de conversar com as pesquisadoras, pensei primeiro em sua estrutura geral e o que que queríamos comunicar com ele. A partir disso, levando-se em conta minha maior afinidade com a linguagem acadêmica, elaborei um texto mais amplo já com as minhas contribuições e indicando os espaços em que eu achava que as contribuições das pesquisadoras mumbuquenses deveriam ser destacadas. Em especial, pedi que elas definissem a comunidade, fornecessem um breve histórico, assim como suas próprias concepções sobre Arte e Música, visto que pouco poderíamos falar ainda sobre a Viola de Buriti. Todavia, o foco e objetivo principal desse trabalho foi o de fazer uma crítica a algumas publicações que traziam informações equivocadas sobre o quilombo Mumbuca, que estavam sendo perpetuadas no ambiente acadêmico, tirando a autoria original da principal atividade e renda do quilombo, o seu artesanato, e atribuindo aos indígenas da etnia Xerente.

Usamos essa produção coletiva para rebater essas informações, apoiados nos depoimentos dos mais velhos e também em uma reportagem de Jorge Gouveia (2004), que demonstra que, apesar de conhecedores da técnica de costura, os indígenas da etnia Xerente começaram a usar o capim dourado na confecção de seus artesanatos apenas a partir do ano de 2004, ou seja, muitos anos depois do quilombo Mumbuca, conforme já destacamos no segundo capítulo desta tese-inventário.

Ainda nesse mesmo trabalho, aproveitamos e fizemos uma análise básica da letra de duas canções produzidas pelos artistas da comunidade, *Tradição do Jalapão* e *Violinha de Vereda*, canções que descrevem os modos de vida, dialogam com o instrumento produzido pela comunidade e também trazem referências que reforçam os elementos de identificação do quilombo.

Em um terceiro momento, preparamos um trabalho para o VI Simpósio de Música na Amazônia, o SIMA, que aconteceu em Macapá (AP) (BONILLA; MATOS DA SILVA; CHADA, 2017). Nessa ocasião, depois da escrita coletiva do outro trabalho, o grupo estava um pouco sobrecarregado, e aproveitei meu contato mais frequente com a Ana Mumbuca (Ana Cláudia Matos da Silva) para prepararmos de forma um pouco mais rápida e consistente o artigo intitulado *A violinha de buriti da comunidade Mumbuca: por uma etnomusicologia participativa*. Seguindo a mesma linha do artigo anterior, ampliamos as discussões sobre a pesquisa participativa, mas, também, foi nesse trabalho que aprofundamos mais as questões próprias do quilombo, apresentando os primeiros resultados da pesquisa, sobretudo destacando as mudanças ocorridas no processo em função da metodologia adotada.

Praticamente no mesmo período, já preparávamos um artigo com todas as pesquisadoras envolvidas no Inventário Participativo para a *IV Jornada de Etnomusicologia da UFPA* (BONILLA *et al.*, 2017b), que aconteceu em Belém (PA). Esse trabalho foi muito significativo pelo fato de conseguirmos trazer falas mais plurais das pesquisadoras da comunidade para o texto, a partir da observação dos resultados que a pesquisa já vinha proporcionando para os processos de construção de conhecimento dos sujeitos envolvidos em todo o processo. Diferente dos demais, para esse texto, o procedimento que adotamos foi o de que as pesquisadoras me mandassem por escrito as suas impressões da experiência que estávamos tendo com essa pesquisa, o que elas construíram como conhecimento pessoal e o que elas viam de contribuição para o coletivo. A partir desse material, juntei, selecionei os trechos e tentei organizar uma fala unificada, como um grupo de pesquisa. Muitas das falas foram recorrentes, mas cada uma trouxe uma riqueza especial ao texto. Vale destacar que esse foi o primeiro trabalho que produzimos que foi publicado. Por outro lado, foi nesse evento

também que consegui levar uma pesquisadora da comunidade, a Sirlene Matos, para apresentarmos juntos, o que resultou em uma experiência muito rica para todos nós.

Por ocasião do *VIII Fórum Biental de Pesquisa em Arte* (BONILLA *et al.*, 2017c), também ocorrido em Belém, tivemos a produção de mais um texto coletivo intitulado *A pesquisa-ação participativa como ferramenta para o engajamento artístico: relato de uma experiência de campo no Mumbuca, Jalapão (TO)*. O mote da escrita foi baseado no próprio tema do evento: “Arte como? Engajamento político ou função estética?” Para essa escrita, adotamos outra estratégia, uma mescla de algumas experiências bem-sucedidas no decorrer dessa maratona de escritas. Nesse artigo, tomamos um cuidado maior nos processos de escrita enquanto aprendizado, no sentido de que pudéssemos aprender mutuamente o que cada parte tinha para contribuir. Planejei uma estrutura básica de texto como na experiência inicial, porém bem menor e com questões inseridas para que as pesquisadoras pudessem se expressar mais sobre as questões políticas a que estávamos nos propondo.

Nesse período, as pesquisadoras se encontravam reunidas no Mumbuca e eu dialogava com elas em Tocantinópolis via e-mail e/ou aplicativo de celular nos dias em que a internet do quilombo permitia. Usamos o recurso de controle de alterações e caixas de comentários do programa de editoração de texto para deixarmos explícito o que cada um estava alterando e o porquê. Elas me mandavam suas contribuições, eu alterava o que achava necessário, desde correções ortográficas até concepções de ideias, e devolvia a elas. Baseadas nas minhas alterações, elas faziam o mesmo, me corrigiam no sentido de melhor expressar suas ideias e me retornavam com outro texto com seus comentários, e assim repetimos esse procedimento por cerca de seis ou sete vezes até entendermos que o texto estava pronto e aceitável para ambas as partes. Um processo de reescrita que, sob a ótica dos estudos sobre letramento, trata-se de uma eficiente e importante ferramenta dialógica de construção de conhecimento. (SILVA, C., 2018; MENEGASSI, 2013)

Ainda no ano de 2017 surgiu um convite do Colegiado de Educação do Campo para a produção de um capítulo para o livro *Educação do Campo, Artes e Formação Docente – volume 2* (BONILLA; CHADA; MUMBUCA, 2018a). Na época, cheguei a rejeitar o convite devido ao excesso de trabalho que vínhamos realizando. Mas, com o indicativo de que a produção não tinha a necessidade de ser inédita, acabamos aceitando e reeditamos o texto produzido para a *IV Jornada de Etnomusicologia*. Porém, nesse meio tempo, já invadindo o ano de 2018, surgiram algumas demandas e acabamos alterando totalmente esse texto inicial que havíamos tomado como base.

A principal questão que surgiu durante a elaboração desse texto foi a descoberta de uma publicação com aspectos que entravam em desacordo com a comunidade, fazendo com que retomássemos o aspecto crítico de escrita, como já havíamos feito no trabalho apresentado para a *I Jornada de Pesquisa em Artes*.

Esse trabalho também foi marcante, pois se tratou da primeira publicação em livro impresso em parceria com as pesquisadoras da Mumbuca, em que sua materialidade trouxe uma sensação de empoderamento para os envolvidos, além de ter recebido uma boa crítica de Mônica Molina, uma importante pesquisadora e referência da área da Educação do Campo, no prefácio dessa edição, como na seguinte citação ao comentar sobre a pesquisa enquanto processo de aprendizado:

E, este horizonte de formação se percebe em vários relatos deste livro, tal como no texto de Bonilla, Chada e o Grupo de pesquisadoras da comunidade, ao defenderem, em seu texto, ‘que as práticas de pesquisa tenham compromisso em partir de realidades sociais; entender as demandas comunitárias e seus processos históricos; estabelecer sempre relações sujeito-sujeito; buscar uma unidade entre a teoria e a prática; cuidar para que os resultados da pesquisa sejam em benefício das comunidades, entre outros’. (MOLINA, 2018, p. 15).

Mais adiante, depois de continuar comentando as questões importantes que nosso texto trouxe para o debate em Educação do Campo, com a citação de alguns trechos do trabalho, a autora comenta ainda o potencial da nossa opção metodológica:

O fragmento a seguir, extraído do texto citado, mostra a imensa potencialidade desta experiência, ao destacar a importância do processo participativo enquanto aprendizado, tanto do que o grupo tem aprendido sobre a própria comunidade, quanto também das técnicas e dos processos de pesquisa e conhecimentos que transcendem a sala de aula. Por outro lado, aprendemos e passamos a valorizar nossa cultura e as estratégias da educação não formal, aquelas adotadas pelos Mestres e Mestras da Cultura Popular na transmissão de seus conhecimentos para as novas gerações (MOLINA, 2018, p. 16).

No primeiro semestre de 2018, produzimos um resumo para a *IV Jornada Universitária pela Reforma Agrária - JURA*, (BONILLA *et al.*, 2018a), com boa parte das pesquisadoras. Interessante que nesse evento, além da Sirlene Matos, Givoene Matos e Keila Barbosa também participaram da apresentação desse trabalho no próprio campus de Tocantinópolis. Ainda no primeiro semestre desse mesmo ano, mandamos um artigo para o *III Encontro da ABET Norte* (BONILLA *et al.*, 2018b), em Manaus, relatando outros desdobramentos dessa pesquisa, como no caso do *Prêmio Culturas Populares*, porém, devido ao prazo que tivemos e a época do ano de difícil contato com as pesquisadoras, concebi o

trabalho como um todo e mandei para algumas pesquisadoras do grupo para que fizessem a correção e aprovassem o envio.

Mais voltado para o Trabalho de Conclusão do Curso da Sirlene Matos sobre a aprendizagem da Viola de Buriti no quilombo Mumbuca, produzimos ainda um resumo sobre esse trabalho, que foi publicado nos anais do *II Congresso Internacional de Educação do Campo da UFT*, que aconteceu na cidade de Palmas (MATOS DA SILVA; BONILLA, 2018).

Além dessas produções acadêmicas, estabeleceu-se uma relação de orientador-orientanda com a então discente Sirlene Matos. Mesmo afastado das atividades de docente, achamos que seria uma boa experiência para ambos se eu a acompanhasse na realização da sua monografia para a conclusão de curso. Para mim, uma maneira de acompanhar e entender mais de perto os conflitos vivenciados pelos mumbucas com os desafios da academia e, para ela, havia uma empatia que foi sendo desenvolvida no caminho desse estudo, além do que, foi a partir dessa pesquisa que o tema da Viola de Buriti foi potencializado no quilombo, e eu era a pessoa que estaria mais preparada para discutir sobre essas questões.

## **O Inventário Participativo**

Como venho destacando desde o começo desta tese-inventário, o Inventário Participativo com as pesquisadoras do Mumbuca foi o motor de todo esse processo de pesquisa. Em função dele criamos o grupo de pesquisadoras GQMP, fizemos os trabalhos de campo, levantamos dados, manipulamos as informações coletadas para a produção dos artigos coletivos, produzimos um documentário e, principalmente, crescemos como seres humanos na construção dialógica de conhecimentos.

Foi a ação mais coletiva e participativa da pesquisa. Em determinados momentos eu precisei usar de todos os conhecimentos prévios da minha caminhada, me mimetizei como um Calango Verde, em outros momentos todas as pesquisadoras usaram os conhecimentos prévios de suas caminhadas e, em outras ocasiões, construímos e aprendemos juntos para que conseguíssemos chegar ao resultado final do modo como chegamos.

Em uma perspectiva freiriana, posso arriscar em afirmar que atingimos o “ser mais” com esse trabalho, ou seja, a partir do mote da Viola de Buriti, todos nós construímos conhecimentos, tornando-nos seres humanos diferentes, com outros saberes, além daqueles que tínhamos antes do início dessa jornada.

A guia inicial dos trabalhos foi baseada na cartografia que as pesquisadoras criaram para nos ajudar na localização dos violeiros e ex-violeiros no território mumbuquense, o que elas chamaram de “Rota da Viola de Buriti”, registrada na próxima figura.

**Figura 42** - Rota da Viola de Buriti criada pelo GQMP



**Fonte:** Acervo do GQMP/ foto do autor.

Esse mapeamento, ou cartografia social realizado pelo GQMP, foi baseado nas informações prévias que as pesquisadoras já tinham enquanto saberes quilombolas. Nele estão os nomes de todos os tocadores de que elas tinham conhecimento e seus trânsitos e migrações entre as comunidades de Rio Novo, Mumbuca e Boa Esperança, assim como no município de São Félix. Muitos desses nomes são de pessoas que já faleceram e algumas não conseguimos encontrar. No decorrer da pesquisa, outras pessoas foram surgindo, assim como descobrimos que alguns desses nomes não eram de pessoas ligadas à viola.

Dentre os trabalhos de campo, o que causou mais impacto no GQMP foi quando conseguimos alugar o carro da Associação local para nos deslocarmos até a comunidade de Rio Novo, no intuito de encontrar com o senhor Abelino Pereira Lobato, mais conhecido como Seo Abelô, uma referência muito citada entre os violeiros. A viagem era longa e envolveu o grupo todo, passando por alguns pontos turísticos do Jalapão, locais que algumas

pesquisadoras do GQMP, mesmo morando lá, nunca tinham ido. A próxima figura mostra o registro dessa visita na casa do Mestre Abel.

**Figura 43** – Mestre Abelino Pereira Lobato (Abelo) e Dona Conceição Lobato com o GQMP na comunidade de Rio Novo, município de Mateiros/TO. Da esquerda para direita: Marcus Bonilla, Ana Mumbuca, Paulo Júnior, Núbia Matos, Givoene Matos, Keila Barbosa, Railane Ribeiro e Sirlene Matos



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

Mestre Abel, que aparece nessa imagem ao lado de sua esposa Dona Conceição, com o GQMP ao fundo, estimamos que seja o violeiro mais experiente da região do Jalapão, com 108 anos de idade no dia em que o entrevistamos. Abel nos contou que nasceu na cidade de Santa Rita de Cássia, na Bahia, e passou pelo Piauí antes de chegar à região do Jalapão no Tocantins, quando entrou em contato com a técnica específica de fabricação da Viola de Buriti. Ele tocava e fazia a viola, assim como transmitiu esse ofício para seus filhos e filhas, os senhores Uilson, Bibiano e as senhoras Rosa e Marta, que não conseguimos localizar.

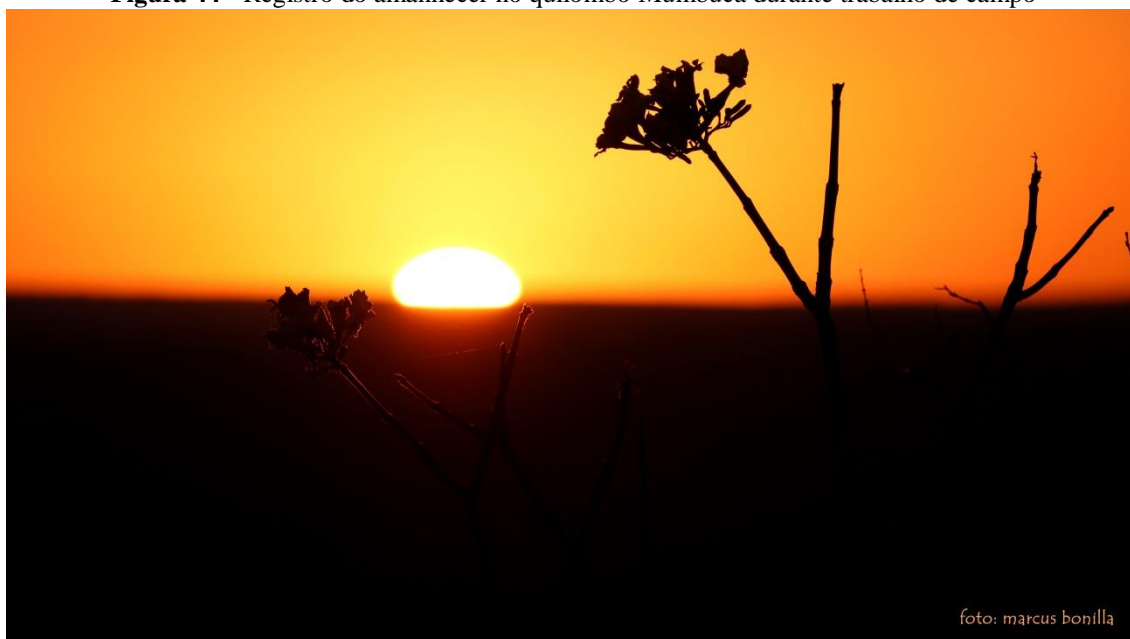
Para o documento final do Inventário Participativo que foi entregue ao IPHAN, primamos por manter, sempre que possível, as falas dos mestres em seus formatos e entonações próprias. Em alguns raros momentos falamos como pesquisadores, apenas na introdução e em alguns trechos pontuais, como na análise de afinações. A pedido do grupo de pesquisadoras, me coloquei também como etnomusicólogo e situei a pesquisa como parte de um trabalho mais abrangente de doutorado e vinculado ao LabEtno para que ele tivesse uma legitimação acadêmica na avaliação do IPHAN, inclusive no destaque das citações das nossas produções acadêmicas. Em outros momentos, chegamos a divergir entre o meu ponto de vista sobre determinados fenômenos musicais envolvendo os violeiros e o das pesquisadoras do quilombo. Quando não chegávamos a um entendimento comum acerca de determinadas

questões, optava por manter e registrar apenas o entendimento das pesquisadoras, visto que se tratava de um inventário da comunidade.

Devido ao fato dessa pesquisa estar vinculada ao LabEtno, ligada à realização do meu doutoramento, foi possível também providenciarmos a emissão de certificados para as pesquisadoras referentes às atividades de trabalho de campo, o que também é importante para as carreiras acadêmicas que elas vêm desenvolvendo.

Os registros em áudio, vídeo e foto também foram importantes neste trabalho, com os retornos e ganhos para o quilombo e para minha experiência enquanto caminhante. A figura a seguir foi do nascer do sol no quilombo Mumbuca durante os trabalhos de campo.

**Figura 44** - Registro do amanhecer no quilombo Mumbuca durante trabalho de campo



**Fonte:** Acervo do autor.

A região do Jalapão tem características físicas geográficas únicas, e o impacto visual que temos quando estamos lá é muito difícil de ser expresso apenas com palavras. A fotografia permite ambientar um pouco melhor o leitor na dimensão desse território, mesmo que fique de lado uma série de outras sensações que esse lugar proporciona.

Todas as fotos e gravações realizadas no quilombo ou que envolvessem os moradores ficaram à disposição da própria comunidade para o uso que lhes conviesse. Essas fotos realizadas nos trabalhos de campo serviram também como material de divulgação nas redes sociais e, algumas delas, foram usadas para a divulgação da *X Festa da Colheita do Capim Dourado*, que aconteceu no ano seguinte ao trabalho de campo principal.

Esse fato me trouxe de volta à realidade de que, mesmo com os constantes discursos de trabalhos com responsabilidade social, o quilombo Mumbuca continua sendo canibalizado.



Durante a *IX Festa da Colheita do Capim Dourado* de que eu participei em 2017, perdi a conta da quantidade de fotógrafos profissionais que estavam cobrindo o evento para os mais diferentes propósitos, sejam eles de outras pesquisas, de canais de televisão, jornais, revistas ou coberturas institucionais.

Na ocasião desse evento, foi intimidador dividir os espaços do quilombo com equipes técnicas de altíssima qualidade, equipadas com os mais modernos e sofisticados equipamentos de audiovisual, porém, depois dessa avalanche de profissionais, o quilombo pôde contar para as suas demandas somente com os registros fotográficos e algumas filmagens que fizemos, como também no caso da gravação da apresentação teatral do grupo da comunidade durante a festividade. A figura 45 que apresento a seguir é um exemplo de como era a ação dos fotógrafos dentro do quilombo durante o evento. Nessa foto a Mestra Dotora faz a demonstração da colheita do capim.

**Figura 45** – Detalhe da mestra Dotora sendo fotografada por diferentes fotógrafos enquanto demonstrava o modo de colher o capim dourado nas veredas



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

Além da fotografia, essa pesquisa me fez entrar em contato com a produção audiovisual, uma experiência totalmente nova no caminho percorrido por mim. Para a solicitação de inscrição da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial junto ao IPHAN, além da realização do Inventário Participativo, se fazia necessária a produção de um documentário para expor de maneira mais contundente a importância do bem.

Sem uma verba específica para essa produção, a alternativa encontrada foi a que eu me inteirasse de todas as ferramentas e mecanismos necessários para viabilização desse produto.

Apoiado na minha caminhada prévia no campo das Artes, a busca de ferramentas e de técnicas foi possível, mas demandou muitas horas de estudo em técnicas de filmagens, manuseio de equipamentos e, ainda mais complexo, no domínio de ferramentas para a edição de vídeos. O resultado atingido foi satisfatório e suficiente para o nosso objetivo de fazer o registro da Viola de Buriti.

Durante as gravações, para compensar as limitações do equipamento pessoal, os horários das gravações eram planejados com muita antecedência, em períodos como pela manhã cedo ou nos finais de tarde, para que a luz natural fosse uma aliada no colorido das imagens. Com um gravador externo, e com a ajuda das pesquisadoras, em especial da Keila Barbosa para essa função, usávamos pedaços de madeira e galhos do cerrado para fazermos extensores de aproximação do gravador para as fontes sonoras, assim como uma manta que a Sirlene Matos emprestou gentilmente para o processo, para reduzir o ruído provocado pelo vento no microfone.

**Figura 46** – A pesquisadora Keila Barbosa auxiliando na captação do áudio em trabalho de campo com o mestre Arnon na região das veredas



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

Em função de todos os cuidados observados durante as sessões de gravação, conseguimos montar um banco de dados com as imagens e os áudios com qualidade suficiente para montarmos o documentário. O plano inicial seria que as pesquisadoras pudessem participar dos processos de edição e montagem, porém não foi possível. Esse processo foi complexo e me exigiu muito estudo e manipulação prévia dos materiais da pesquisa, o que ocorria nos momentos em que eu não estava no quilombo, além do que, para a

edição, exige-se um computador mais potente, não sendo possível sua realização em equipamentos portáteis de potência mediana, como era o caso do *laptop* pessoal que eu levava a campo, nem o que algumas pesquisadoras usavam na comunidade. Dentre as possibilidades de que eu dispunha, havia a de se usar os computadores do PPGARTES em Belém, porém, no período que precisávamos editar esse trabalho, eu me encontrava na cidade de Tocantinópolis, e as demais pesquisadoras, no quilombo. Achei por bem fazer um investimento em um *upgrade* no meu computador PC e deixá-lo em condições mínimas para fazer esse trabalho.

Foi necessário também entender quais eram as principais características do gênero audiovisual documentário que estávamos nos propondo a produzir e o que o diferenciava de outros tipos de gênero audiovisual para que o resultado pudesse atingir nosso objetivo de forma eficaz. Após a apreciação dos vários audiovisuais disponibilizados no site do próprio IPHAN sobre outros bens imateriais já inventariados, fui planejando o formato, e optamos por usar os discursos dos entrevistados como condução principal da narrativa, complementados pelas imagens e também por algumas músicas pontuais.

O documentário final que entregamos ao IPHAN totalizou 17 minutos e 40 segundos<sup>36</sup>. Para a montagem do roteiro, procurei selecionar trechos que contassem um pouco a história da viola, os que citassem os nomes de tocadores e antepassados, assim como os que descrevessem os processos de construção. Tive a preocupação de não deixar a duração do documentário muito longa, o que me fez retirar alguns discursos nesse momento, como as questões mais restritas da comunidade, afinações, entre outros, que já estavam contemplados no Inventário. Existe ainda uma possibilidade futura de fazermos outro documentário com as informações não aproveitadas nesse primeiro para podermos disponibilizar ao público em geral.

No roteiro desse trabalho, visamos destacar prioritariamente a importância do processo de ensino dessa arte para garantir que as novas gerações possam dar continuidade, mas também registrar o nome dos mestres e seus antepassados, assim como mostrar o modo de construir a viola. Foram vários os recortes-edições de fala e de imagens dentro da pluralidade dos discursos dos diferentes mestres que não puderam ser incluídos. Porém, a partir de um processo ficcional de montagem, recortes e edição, chegamos a um discurso que representou o interesse dos artistas e mestres(as) envolvidos(as).

---

<sup>36</sup> O documentário está disponível provisoriamente em: <https://vimeo.com/241860301> até que o IPHAN dê continuidade no processo de reconhecimento e a comunidade decida se vai torná-lo público. Para acesso ao documentário é necessário inserir a senha: mumbuca.

Assim como nas produções escritas, mandei várias versões desse documentário para apreciação e aprovação das pesquisadoras da comunidade, sendo que, depois que demos o retorno para os mestres, pouca coisa foi alterada.

Ainda não chegamos ao resultado final desse trabalho com o reconhecimento do bem, porém, essa ação já gerou uma série de desdobramentos. A primeira delas foi do próprio escritório regional do IPHAN no Tocantins, que solicitou pesquisas adicionais, como já colocamos anteriormente. Além disso, trouxemos alguns dados para esta tese-inventário na pesquisa intitulada *Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão, no Estado do Tocantins*. Juntamente com outra pesquisadora da Universidade, Suiá Omim Arruda de Castro Chaves, percorremos as regiões em que não conseguimos chegar com o GQMP em busca de violeiros e agentes envolvidos com a Viola de Buriti. O relatório final dessa pesquisa, juntamente com o Inventário Participativo que realizamos, passará por um parecer técnico, e seu resultado será enviado pelo escritório regional em forma de um processo para o reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio imaterial para o escritório central.

Baseado nas concepções dos próprios detentores dos saberes envolvendo a Viola de Buriti, esse relatório apontou duas principais ações de salvaguarda para esse instrumento, a saber: a inserção do instrumento e de seus mestres no ambiente escolar nas esferas municipais, estaduais e federais e a promoção de encontros regulares de tocadores e fazedores da Viola de Buriti. Sobre os encontros, o IPHAN-TO já articulou ações com previsão de verba específica para sua operacionalidade de um primeiro encontro, ação essa que tenho acompanhado de perto, e sua articulação transcorre de forma simultânea com a finalização desta tese-inventário. A previsão é de que ocorra o “I Encontro tocantinense dos violeiros de Buriti”, que deverá acontecer na próxima Festa da Colheita do quilombo Mumbuca, em setembro deste ano (2019).

### **O dinheiro está na conta. E agora?**

Durante um dos eventos acadêmicos de que participei logo no início desses processos de pesquisa, conversava informalmente com uma pesquisadora importante da área de Etnomusicologia sobre métodos de pesquisa, quando ela me disse que querer fazer Etnomusicologia Aplicada sem verba ou financiamento era uma piada. Não fossem todas as

inseguranças do início de um doutoramento, isso era tudo o que eu não precisava ouvir naquele momento.

Porém, o mais interessante de uma pesquisa participante é a imprevisibilidade e as possibilidades, muitas delas inesperadas, a que os trabalhos podem se direcionar. Alguns meses depois desse episódio, fiquei sabendo do edital *Culturas Populares* do Ministério da Cultura - MINC, que foi retomado depois de alguns anos parado. Reunimos as pesquisadoras, que na época estavam em Tempo Universidade em Tocantinópolis, para escrevermos o projeto juntos, o que facilitou sua operacionalidade.

Fizemos uma proposta em parceria com o Grupo de Teatro do quilombo e a Associação para contemplar um conjunto de ações culturais da comunidade, o que mais tarde se transformou no Memorial do Quilombo Mumbuca - MQM. Tivemos a sorte de ser contemplados com um prêmio de 10 mil reais, que foram usados na reforma de um espaço cedido pela Associação, especificamente para esta finalidade, e contamos também com a ajuda de todos os membros do Grupo de Teatro, que trabalharam para viabilização desse projeto.

A notícia do resultado final da premiação foi um misto de alegria e euforia, com o alívio de que os esforços dedicados a essa pesquisa estavam trazendo efetivamente recursos palpáveis em prol do quilombo, em uma demanda solicitada por eles. Depois de alguns entraves burocráticos com relação à documentação e à natureza da conta bancária usada, o repasse demorou um pouco a chegar. Porém, quando a Sirlene Matos, que ficou à frente do projeto, me ligou e disse: “O dinheiro tá na conta. E agora?”, foi naquele momento que a alegria tomou conta.

O valor em si foi simbólico, e é pouco, se considerarmos as reais demandas do quilombo e da proposta de memorial, mas o peso simbólico desse prêmio para mim, na condição de agente externo de pesquisa em prol dos interesses do quilombo, foi grande, sobretudo depois das inseguranças com que eu lidava pela validade acadêmica e ética deste trabalho, principalmente depois de ouvir a opinião da pesquisadora citada anteriormente.

As imagens a seguir mostram o espaço cedido pela Associação ao projeto antes da reforma, e as duas figuras seguintes mostram como ficou o MQM depois da reforma realizada pela equipe com os recursos do prêmio.

**Figura 47** – Vista do espaço cedido pela Associação do quilombo para o Memorial do Quilombo Mumbuca



**Fonte:** Foto e acervo de Núbia Matos da Silva.

**Figura 48** - Memorial do Quilombo Mumbuca no dia da inauguração em 15 set. 2018



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

**Figura 49** - O Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa no MQM. Da esquerda para direita: Railane Ribeiro, Keila Barbosa, Sirlene Matos, Marcus Bonilla, Givoene Matos, Ana Mumbuca e Núbia Matos



**Fonte:** Foto e acervo do autor.

O MQM foi inaugurado durante a *X Festa da Colheita do Capim Dourado em Mumbuca* no dia 15 de setembro de 2018, e anunciado pela Ana Mumbuca, que fazia o cerimonial, como “é esse tipo de pesquisa, com resultados palpáveis pra nós, que nós queremos nessa comunidade”.

Com o resultado animador dessa ação, tentamos também a realização de outro projeto de incentivo cultural via edital do *Rumos Itaú Cultural* para equipar o MQM, para a manutenção das atividades com a Viola de Buriti e para o grupo de teatro, porém sem sucesso até o momento. Certamente participaremos de outros editais. O diário oficial com a portaria do resultado final do prêmio segue no Anexo B desta tese-inventário.

### **A linguagem dos brancos**

A primeira das solicitações que recebi como demanda do quilombo, ainda sob a perspectiva de retribuição desta pesquisa para o Mumbuca, foi a de realizar o registro das músicas produzidas e praticadas no quilombo em formato de partitura.

Apesar do uso frequente em trabalhos acadêmicos desse formato de escrita musical ocidental (partitura), existe uma discussão sobre as limitações dessas transcrições como principal recurso de análise. Esse procedimento pode ser entendido como um filtro

eurocêntrico sobre as práticas musicais do outro, visto que esse formato não faz parte das concepções nativas de produção nem dos processos criativos dos detentores das práticas musicais. Por outro lado, trata-se de uma ferramenta útil na comunicação entre musicalidades diferentes, e alguns dos aspectos sonoros podem ser entendidos pelos iniciados da música ocidental. Ao justificar o uso de um formato de partitura em sua tese de doutorado sobre os Kamaiurá, Menezes Bastos (2013, p. 29) adiciona outros elementos gráficos para ampliar sua capacidade de tradução dos fenômenos sonoros, atribuindo o nome de partitura crítico-interpretativa:

Uma partitura crítico-interpretativa, conforme aqui se pensa a partir de significados extraídos da nascente junção musicológica no século XVIII (ver Capítulo 1), é uma etnografia: algo como uma facção (coisa modelada, não necessariamente verdadeira) de um “outro”, cuja distância com relação a nós se constitui sob uma metáfora temporal-cronológica (passado).

No prólogo dessa mesma obra de Menezes Bastos, o antropólogo Anthony Seeger (2013) defende que essa opção adotada pelo autor, apesar de suas limitações e da existência de outros sistemas mais ricos, torna seu conteúdo mais acessível, pois possibilita que qualquer pessoa que tenha aprendido a tocar um instrumento musical, via partitura, tenha a sua compreensão.

Como o meu desejo inicial de trabalho era o de imergir no universo da sonoridade do quilombo e das suas relações de tradição oral, até então, eu estava convencido de que não haveria a necessidade do uso de transcrições para partitura, de modo que essa solicitação me deixou surpreso. Porém, a justificativa apontada pela Ana Mumbuca, que me fez a proposta, era de que eles achavam importante que suas músicas fossem registradas na “linguagem dos brancos”, simbolizada pelo registro escrito em papel com códigos de acesso restrito e elitizado. Esse argumento foi suficiente para que eu entendesse a necessidade e importância dessa ação, além, é claro, dos possíveis desdobramentos que ela pudesse vir a proporcionar, como, por exemplo, na garantia dos direitos de autoria e publicação, aspecto esse problemático para as comunidades tradicionais, que foram, e ainda são, vítimas frequentes de desapropriações culturais de suas práticas performáticas para alimentar uma indústria do entretenimento urbano, como nos alerta José Jorge de Carvalho (2004), no sentido de que as elites brancas canibalizam as práticas culturais “exóticas” sob o discurso da não autoria. Usando suas palavras em uma de suas críticas:

Só me interessa o que não é meu: eu posso pegar tudo, porque tenho poder para isso e não apenas porque gosto disso. Essa é a atitude que conduz à vontade do eu de



uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição, tanto para satisfazer seus desejos estéticos de consumidor e de performer, como também para tentar resolver a ambivalência e a esquizofrenia política de sua identidade ocidental e do seu eurocentrismo profundo (CARVALHO, 2004, p. 70).

Reporto aqui também um importante trabalho da área de Etnomusicologia, realizado por Luciana Prass em uma comunidade quilombola na cidade de Osório, no Rio Grande do Sul, em que a autora se deparou com uma situação semelhante a esta. No dilema de realizar ou não a transcrição para a partitura, a autora se surpreende com o desejo de registro das músicas pela própria comunidade e também com o conhecimento que um dos membros tinha a esse respeito:

*Chefe Faustino, sutilmente, demonstrava um interesse muito grande no registro físico, em papel, daquilo que ele, há anos, fazia oralmente. Fora ele justamente que se ressentia da perda do livro que continha escritos (ainda que só os textos), os “cantos antigos” do grupo. (PRASS, 2013, p. 219).*

Porém, devo confessar que o fato de eu ter me dedicado a essa tarefa me possibilitou visualizar uma série de estruturas musicais peculiares das práticas musicais do Mumbuca, que dificilmente eu teria percebido de forma tão clara se não a tivesse realizado. Afinal, minha formação musical aconteceu por meio da música ocidental, e a escrita auxilia muito no meu raciocínio e entendimento.

As primeiras estruturas que saltaram aos olhos a partir da escrita foram as das escalas modais existentes nas músicas tradicionais praticadas nas brincadeiras da Roda Chata, conforme descritas no capítulo anterior. Claro que a sonoridade dessas canções chama a atenção dos ouvintes mais atentos, porém, com a partitura em mãos, ficou bem mais fácil de identificar a especificidade da escala, como no caso do uso de modos pouco usuais, tais como o lídio, assim como em canções que usavam o mixolídio, as escalas pentatônicas e hexatônicas, conforme já discutido.

Outro aspecto que se revelou com o envolvimento das transcrições das canções para a partitura musical foi o entendimento da organização e diferenciação entre o tipo de música tradicional mais relacionada com a Roda Chata e as músicas autorais focadas nas práticas artísticas envolvendo a Viola de Buriti enquanto prática artística dos violeiros.

Para o formato final das partituras, houve uma preocupação grande por parte das pesquisadoras, em diálogo com os mestres e mestras da comunidade, sobre a grafia das palavras (letras) das canções, a fim de que pudessem representar com exatidão os modos da fala e das expressões características do quilombo, e também dos demais povos quilombolas.

Essa preocupação também foi percebida em outros trabalhos etnográficos, como no caso do estudo da Luciana Prass, que acabamos de citar:

Mas o ponto mais significativo dessa reflexão sobre as dificuldades na transcrição de textos e músicas de tradição oral, a meu ver, trata da tradição já tocada por muitos pesquisadores do uso da linguagem como demarcatória da identidade étnica. Dificultar o entendimento dos ‘brancos’ do que cantavam os ‘negros’ era uma forma de marcar sua ‘diferença’ (PRASS, 2013, p. 255).

Aproveitando que os trabalhos de Tempo Comunidade do Curso de Educação do Campo previam também ações em extensão e que a primeira visita ao quilombo foi via extensão, conseguimos viabilizar a publicação do Caderno de Partituras via parceria com a PROEX/UFT como uma cartilha para o quilombo. Uma primeira versão foi entregue para a comunidade no dia da inauguração do memorial e passou por uma revisão para a publicação final, que contém 23 canções da Roda Chata e mais 13 canções autorais. Procurei transcrever todas as canções da Roda Chata a que tive acesso, mas deixei de fora apenas uma paródia que o quilombo canta sobre a canção de domínio público *Alecrim Dourado*. Das canções autorais transcrevi as que eram mais cantadas ou as que me foram solicitadas.

Dos aspectos musicais que foram transcritos, eu priorizei as alturas que estavam associadas com as letras das canções e sua organização rítmica nos compassos, buscando um formato semelhante ao padrão editorial usado em *songbooks*, simplificando, eventualmente, algumas subdivisões rítmicas para facilitar a leitura, assim como adaptando as melodias ao sistema temperado. Com relação às alturas, uma das dificuldades encontradas foi de que nem sempre a tonalidade praticada nas canções coincidia com o diapasão ocidental, fazendo com que algumas das transcrições fossem realizadas já transpostas em tonalidades próximas.

As harmonias usadas pelos violeiros eu transcrevi apenas nas canções autorais, visto que a maioria das canções da Roda Chata com que eu tive contato foram cantadas à capela. O universo sonoro do quilombo é imenso, e muitos dos aspectos sonoros observados não puderam ser transcritos para a partitura nesse período de pesquisa por uma simples questão de prioridade, mas poderão fazer parte de um projeto futuro, como é o caso do próprio dedilhado que os violeiros utilizam em peças solo de viola e no acompanhamento de canções, que pode suscitar pesquisas futuras específicas sobre isso.

Esses foram os produtos construídos com o quilombo. Alguns já tiveram seu retorno imediato, outros continuam em processo, assim como muitas ações foram direcionadas para desdobramentos futuros, cujos resultados fogem ao nosso domínio.

## AQUI ENCERRAMOS ESSA HUMILDE CANÇÃO

Inspirado na poética mumbuquense, em um trecho da canção *Tradição do Jalapão*, demonstro que estamos nos aproximando dos encaminhamentos finais dessa etapa da caminhada. Foi uma jornada intensa, que demandou esforços coletivos e aprendizados múltiplos.

Este trabalho é fruto de uma pesquisa participante, uma Etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, uma ação que se preocupou mais em garantir resultados palpáveis para os sujeitos envolvidos do que estas palavras que compartilho no formato de discurso acadêmico. Não questiono a importância que uma monografia de pesquisa tem para os pares acadêmicos e como uma peça para a construção de um conhecimento científico, mas, no meu entendimento, uma pergunta é prioritária: a quem interessa um trabalho acadêmico?

Claro que interessa a muita gente, mas, pelo menos na área da música, já existem produções suficientes que atendem aos interesses da indústria do entretenimento, com assuntos com viés eurocêntrico, tais como os incontáveis trabalhos sobre música de concerto e demais temas que contemplam as expectativas de uma elite econômica e cultural do nosso País. Por outro lado, me parece urgente e necessária uma produção acadêmica que atenda aos interesses de grupos minoritários historicamente esquecidos pelas políticas públicas. Nesse sentido, entendo que este trabalho ocupou um lugar importante.

O objetivo geral deste trabalho foi o de investigar, a partir de interesses comuns entre pesquisador-pesquisados, a musicalidade envolvendo a Viola de Buriti no quilombo Mumbuca e como as práticas musicais se inter-relacionam com essas pessoas. Entendo que foi possível alcançar esse objetivo, conforme descrito nesta tese-inventário, sobretudo a partir dos objetivos específicos construídos em parceria com o quilombo, listados abaixo.

- a) O reconhecimento da Viola de Buriti produzida no quilombo como Patrimônio Imaterial pelo IPHAN. Tratou-se de um objetivo complexo, que envolveu diferentes esferas de interesse, não apenas os interesses da comunidade e os do pesquisador, mas também os de um instituto de abrangência federal e sua subsidiária estadual. Para atender a esse objetivo, montamos o GQMP, realizamos o Inventário Participativo e o documentário sobre esse bem imaterial. Entendemos que a resposta do escritório do IPHAN – TO, solicitando a pesquisa adicional *Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão, no Estado do Tocantins* através de edital público, em parceria com a

PROEX/UFT, foi uma resposta positiva ao trabalho realizado e que existem chances desse objetivo se concretizar em esfera nacional. Trata-se de um processo demorado, porém, durante esse período, conseguimos encaminhar de maneira eficiente ao ponto de sensibilizar os agentes estaduais para viabilizar sua realização no longo prazo.

- b) O segundo objetivo específico deste trabalho foi a realização do Caderno de Partituras das músicas produzidas e praticadas no quilombo. Um trabalho que, apesar de demorado, foi prazeroso e ajudou na compreensão da musicalidade do Mumbuca. Uma cópia desse caderno foi entregue para as lideranças do quilombo por ocasião da *X Festa da Colheita do Capim Dourado*, em setembro de 2018. Recentemente, entre a defesa e a entrega desta tese, saiu sua publicação. Além do interesse do quilombo em ter esse material registrado nesse formato, esse caderno ajudou nas discussões e guiou o formato estético deste texto.
- c) O terceiro objetivo específico da pesquisa nasceu durante o processo, no andar do caminhante, e se refere às parcerias acadêmicas e à produção de artigos científicos. Foram produzidos, em parceria com as pesquisadoras do quilombo, oito artigos científicos, sendo que seis deles já foram publicados, assim como também dois resumos foram publicados em anais de eventos. Essa produção foi importante para todos os envolvidos nessa pesquisa, pois deu notoriedade ao trabalho e contribuiu para um aprendizado mútuo entre os membros do quilombo e o pesquisador de fora, além de ter ajudado no que diz respeito à credibilidade do Inventário Participativo para o IPHAN e as trajetórias acadêmicas individuais dos(as) envolvidos(as).
- d) O último objetivo específico trabalhado neste projeto também surgiu durante o processo de pesquisa, na caminhada, e foi o resultado que mais visibilidade e credibilidade trouxe para o trabalho, ajudando na aceitação da minha presença no território quilombola. Trata-se da cereja do bolo: a partir da participação em dois editais de fomento cultural, fomos contemplados em um deles com uma premiação que viabilizou a criação do Memorial do Quilombo Mumbuca, espaço bastante desejado pelos mumbucas e que pôde ser viabilizado em função da parceria com este trabalho.

Pode-se perceber que esses objetivos foram todos de ordem prática e apresentaram resultados palpáveis e inteligíveis aos interesses dos sujeitos envolvidos. Alguns resultados aconteceram ainda dentro do intervalo de tempo em que estive em campo e outros foram

plantados para o futuro, abrindo outras possibilidades e dando continuidade à construção de conhecimentos e aprendizados.

Metodologicamente, nos baseamos nos princípios de Paulo Freire e conseguimos estabelecer uma articulação entre a prática e a teoria, ou seja, houve uma dialogicidade entre o objetivo e o subjetivo durante as principais etapas da pesquisa. Em campo, partimos dos desejos e imaginários dos sujeitos para articular com as técnicas de autoetnografia e de inventário participativo. Nessa escrita, parti da poética mumbuquense para dialogar com a minha caminhada e também com o conhecimento acadêmico já consolidado da área da música. De início, procurei demonstrar que existe uma relação imbricada entre os princípios metodológicos que guiam a área da Educação do Campo, lugar em que declaro meu pertencimento atual, e a Etnomusicologia, lugar em que tenho minha formação consolidada e com o qual esta pesquisa dialoga, ambas atravessadas pela educação popular. Nessa articulação, não foi difícil perceber que, quanto mais queremos nos aproximar de uma pesquisa com responsabilidade social, mais difícil fica enquadrá-la em alguma área específica. A construção dialógica do conhecimento é orgânica, é difícil de fatiar em disciplinas, mesmo que, por vezes, precisemos de ferramentas específicas de alguma área.

No trabalho de campo tive a tranquilidade de que trilhava um caminho coerente. Não tenho dúvida de que a pesquisa participante e a Etnomusicologia aplicada são uma opção acertada em pesquisas em Educação do Campo e em música, e os resultados deste trabalho corroboram essa premissa. Porém, o lugar dessa metodologia no campo universitário me inquietou bastante. Como tratar a interdisciplinaridade que a pesquisa demandou sem cair em ingenuidades? Como lidar com a imprevisibilidade e o risco que as demandas e interesses coletivos operam, tendo que apresentar resultados e cumprir prazos acadêmicos? E, dentro da Universidade, será que este trabalho se enquadra mesmo como pesquisa ou seria uma faceta da extensão?

Chego aqui sem ter essas respostas, mas, partindo do princípio freiriano de que o conhecimento é uma construção dialética, a arte como ferramenta epistêmica ocupa um lugar privilegiado nessas relações. O uso das poéticas dos sujeitos que envolveram esta pesquisa, tanto dos mumbucas especificamente, mas também a poética camponesa e a relação com minhas próprias poéticas, ajudou a desvendar outras realidades.

Ao analisar a Resolução n.º 3.298, de sete de março de 2005 da UFPA, que dispõe sobre atividades de Extensão nessa Universidade, percebe-se que existe uma aproximação conceitual com os princípios metodológicos que adotamos neste trabalho na própria definição de Extensão Universitária, ao afirmar, em seu artigo 1º, que se trata de uma articulação

indissociável e flexiva entre ensino, cultura e ciência e que deve ser viabilizado “através de ações concretas e contínuas, a relação transformadora entre a Universidade e a sociedade” (UFPA, 2005, p. 1). Em seu parágrafo primeiro, essa resolução prevê que as ações devam trazer benefícios para a sociedade e primar pela responsabilidade social, além de privilegiar a multidisciplinaridade, como prevê seu segundo parágrafo. Todos esses aspectos dialogam com as metodologias de pesquisas participantes. Por outro lado, a Extensão prioriza ações de curto prazo e não prevê outras dimensões que envolvem as pesquisas participantes, tais como não hierarquização entre os sujeitos e a Universidade e o protagonismo das pessoas envolvidas.

Ao ter o entendimento de que é atribuição da extensão, como um dos pilares da Universidade, fazer a mediação entre as pesquisas produzidas nos seus “laboratórios” e as pessoas e as comunidades do lado de fora dos seus portões, esta pesquisa não se enquadra nem como pesquisa, nem como extensão, pois sua proposta, dentro da perspectiva de pesquisa participante, é horizontal, já que as investigações são feitas com as pessoas e de acordo com interesses comuns, pois se entende que, sem elas, a construção do conhecimento não acontece ou é algo muito mais difícil de atingir.

Devemos avaliar também que existem disputas de poder dentro da própria instituição universitária, uma herança histórica do pensamento acadêmico positivista, ou um *habitus conservatorial*, de que fazer pesquisa é mais importante do que extensão. Apesar do discurso ser outro, na prática da carreira acadêmica observa-se que as produções em pesquisa pontuam bem mais do que as produções em extensão e geram mais *status* acadêmico. Ou seja, existe um pensamento hierárquico velado entre esses dois pilares da Universidade. Caso contrário, qual o problema de os programas de pós-graduação, ao invés de trabalharem com linhas de pesquisa, terem opções de linhas de extensão? Uma opção que ajudaria e poderia ser um incentivo para propostas de trabalho com viés de pesquisas participantes.

De volta aos dados deste trabalho, ao analisar o conteúdo das músicas criadas pelos artistas do quilombo Mumbuca, ficou claro que o artesanato com o capim dourado é a principal atividade econômica do quilombo e o reforço da crença de como suas vidas melhoraram depois do descobrimento desse potencial. O isolamento e a dificuldade de acesso aos seus territórios também é um aspecto que ficou latente em suas poéticas, além de entenderem que atualmente o turismo é de fundamental importância para a vida no quilombo. Nesse sentido, suas músicas autorais funcionam também como um cartão de visitas para que as pessoas de fora do quilombo saibam sobre as diversas atrações da sua região, mas também

deixam registrados aspectos peculiares da sua cultura, o que comem e sua relação com o cerrado e a natureza, assim como refletem especificidades sobre suas crenças.

A estética escolhida-adotada pelos artistas do quilombo para os formatos das suas músicas também revela aspectos importantes do quilombo e os leva para um cenário de uma identificação jalapoeira e sertaneja. O timbre da viola, a construção dos versos, as rimas, as alturas e o modo de cantar, muitas vezes em duplas, aproximam os artistas do Mumbuca ao imaginário do caipira e do sertanejo, ao mesmo tempo que delimitam e destacam suas identificações como jalapoeiros. Nas expressões a que tive acesso dos seus rituais como o da Roda Chata, sobretudo nas estruturas musicais, mesmo sem o uso de tambores, podemos observar estruturas que indicam forte resistência ao sistema hegemônico, reforçando sua condição de remanescentes de quilombo.

O Inventário Participativo que fizemos com o GQMP foi, no meu entender, o trabalho de maior riqueza que aconteceu nesse processo. Nele, além de levantarmos os dados para atender às demandas de registro no IPHAN em um possível (e provável) reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio Imaterial, ainda foi possível entender mais sobre a musicalidade do quilombo. Uma das interpretações pessoais que eu pude vislumbrar sobre os resultados deste inventário foi a existência de uma musicalidade jalapoeira própria, que envolve aspectos que ultrapassam o fazer musical e se relaciona com o modo de vida e de sobrevivência do jalapoeiro em uma região remota do sertão brasileiro. Um desses aspectos, por falta de um termo nativo e de outra expressão que melhor o traduzisse, chamei de intelorgânica musical, um tipo de inteligência integrada que esses sertanejos possuem e que está imbricada com a dinâmica da natureza e da vida no cerrado, o que permitiu a criação do instrumento-alvo de nossa pesquisa, a Viola de Buriti. Mesmo que ele nasceu de uma intelorgânica musical, hoje este instrumento se tornou um importante objeto de identificação do quilombo Mumbuca e dos jalapoeiros.

Outra faceta dessa musicalidade manifesta principalmente nas músicas da manifestação afro-pindorâmica que eles chamam de Roda Chata foram as estruturas modais usadas nas suas construções melódicas, sendo que, em algumas delas, eu defendo a tese de que foram baseadas na corporalidade dos músicos antepassados que as acompanhavam com a rabeça de buriti. De todo modo, em todas elas foi possível observar um caráter de resistência de um povo centenário, que viveu décadas esquecido pelo Estado e não se enquadra nos modelos capitalistas de existência.

Destaco também que esta tese-inventário, antes de ser apresentada e defendida na banca, foi submetida à avaliação das lideranças, acadêmicas e artistas do quilombo. Após

realizarem sua avaliação, recebi o retorno com uma lista de observações e/ou solicitações de alteração, que foram prontamente atendidas. Apresento no Anexo C desta tese-inventário o Termo de Concordância do Quilombo Mumbuca, elaborado por eles, depois que eu apresentei a versão final com as devidas alterações, procedimento que ainda não havia sido realizado por nenhum pesquisador nesse quilombo dessa forma.

Finalizo essa etapa da caminhada com o sentimento de que algo foi construído durante o percurso, de que sair da zona de conforto e interagir com o outro em relações dialógicas pode fazer a diferença na produção de conhecimentos. A pesquisa participante, pesquisa-ação participativa, etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, ou qualquer outro nome que se dê para o trabalho sério de construção horizontal de saberes, ainda é um desafio dentro dos limites acadêmicos que vale a pena ser buscado. Mais pesquisas precisam ser realizadas e compartilhadas, concepções arraigadas precisam ser rompidas para que possamos ampliar as redes de colaboração e, quem sabe, crescermos enquanto seres humanos.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo W. B.; MARTINS, Cynthia de C.; MARIN, Rosa A (coord.). **Boletim Cartografia da Cartografia social: uma síntese de experiências**. Boletim Informativo nº 5. Manaus: UEA Edições, 2016.

ALVES, Ana, R. C.. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. *In: Revista Lua Nova*, São Paulo, 80: 71-96, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n80/04.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2019.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancora Lopez e Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: IPHAN, 2015.

AQUINO, N. A.. Cidades, migrações e memórias no Tocantins: (re)visitando escritas e falas na década de 1990. *In: Anpuh: 50 anos - Simpósio Nacional de História*. 26., **Anais [...]**. São Paulo, 2011.

ARAÚJO, Samuel. Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca. *In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. (Orgs.) Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

\_\_\_\_\_. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. *In: Ethnomusicology*. Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 2006. p. 287-313.

ARNON & MAURÍCIO. **Músicos da Comunidade Mumbuca: Violinha de Vereda, Viola de Buriti. Voz e performance na tessitura das palavras do capim dourado: as manifestações dos artesãos do Tocantins**. CEULPA/ULBRA, 2010. 1 CD (47 min)

ASCHIERI, Patricia. Hacía una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. *In: CAMARGO, Giselle G. A. Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018. p. 75-104.

ATLAS do Corredor ecológico do Jalapão. **Projeto Corredor ecológico do Jalapão**. Versão Online, Nov. 2011. Disponível em: <http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/comunicacao/downloads/atlasjalapao.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2019.

BAGNO, Marcos. **Preconceito Linguístico: O que é, como se faz**. 49. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. *In: HOWELL, P. et al. (org.). Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. *In: Revista Art*. 19. Ago. 1992. p. 5-17.

BELAS, Carla Arouca. **Indicações Geográficas e a salvaguarda do Patrimônio Cultural:** artesanato de capim dourado Jalapão-Brasil. 2012. 266 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BLACKING, John. **How musical is man?** Washington: University Washington Press, 1974.

BONILLA, Marcus F. **O Caminhante do Céu Vermelho.** Álbum virtual, 2007. Disponível em: <http://marcusbonilla.com.br/cd-virtual/> . Acesso em 04 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. **Três estilos do violão brasileiro:** choro, jongo e baião. 2013. 148 f. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

\_\_\_\_\_. Licenciatura em artes e música para a Educação do Campo: Lutas, Disputas e desafios. *In:* Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 7., 2015, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: UFSC, 2015a. p. 433-442. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/portfolio/vii-encontro-nacional-da-abet-florianopolis-2015/>. Acesso em: 03 maio 2019.

\_\_\_\_\_. Licenciatura em Educação do Campo no norte do Tocantins: Lutas, disputas e desafios para uma habilitação em artes visuais e música. *In:* Simpósio Internacional de Música na Amazônia, 4., 2015, Porto Velho. **Anais [...]**. Porto Velho: UFRR. 2015b. p. 128-138. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/sima/article/view/4716/2382> . Acesso em 04 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. A música e a formação de professores em Educação do Campo: uma proposta dialógica. *In:* Seminário Internacional de Educação do Campo da UFT, 1., 2016, Palmas. **Anais [...]**. Palmas: UFT, 2016a. p. 135-145.

\_\_\_\_\_. Etnomusicologia e Educação do Campo: algumas aproximações. *In:* Simpósio Internacional de Música na Amazônia, 5., 2016, Belém. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2016b. p. 29-36. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/sima/article/view/4713/2383>. Acesso em: 12 jan. 2018.

BONILLA, M. F.; CHADA, S. A Viola de Buriti e a musicalidade do Mumbuca: um caso de mudança cultural/musical em uma comunidade quilombola no Jalapão, TO. *In:* Simpósio Internacional de Música na Amazônia, 5., 2016, Belém. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2016. p. 257-266. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/sima/article/view/4713/2383> Acesso em: 04 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo. *In:* Jornada de Etnomusicologia, 3., Belém. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2017. p. 87-91. Disponível em: <http://www.labetno.ufpa.br/PDF/IIIJornadaAnais.pdf>. Acesso em: 18 julho 2017.

BONILLA, M. F.; RUAS, José Jarbas. A música e Educação do Campo: entre reflexões, questionamentos e ponderações para uma educação musical humanizadora. *In:* Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música, 17., Campinas. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2017. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4737/1579>. Acesso em: 29 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Problematização sobre o ensino de música no contexto da Educação do Campo: o caso de Tocantinópolis. *In*: SANTOS, A. R. P dos; SANTOS, W. R. dos (Orgs.) **Educação Musical na Educação do Campo**: Outras Epistemologias. Palmas: EDUFT, 2018.

BONILLA, Marcus F.; MATOS DA SILVA, Ana C.; CHADA, Sonia M. A violinha de buriti da comunidade Mumbuca: por uma etnomusicologia participativa. *In*: Simpósio Internacional de Música na Amazônia, 6., 2017, Macapá. **Anais [...]**. Macapá: UEAP, 2017. p. 206-216.

BONILLA, Marcus F. *et al.* A música e a voz da comunidade Mumbuca. *In*: Jornada de Pesquisa em Artes da UFPA, 1., 2017, Belém. **Anais [...]**. Belém, 2017a. (no prelo)

\_\_\_\_\_. A perspectiva do pesquisador pesquisado na etnomusicologia: o caso do estudo sobre a Viola de Buriti na comunidade Mumbuca no Jalapão, TO. *In*: Jornada de Etnomusicologia da UFPA, 4., 2017, Belém. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2017b. p. 198-206.

\_\_\_\_\_. A pesquisa-ação participativa como ferramenta para o engajamento artístico: relato de uma experiência de campo no Mumbuca, Jalapão-TO. *In*: Fórum Bienal de Pesquisa em Arte. 8., 2017, Belém. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2017c. (no prelo)

\_\_\_\_\_. A construção de conhecimento pela pesquisa-ação participativa: questões sobre o inventário participativo da Viola de Buriti. *In*: SILVA, Cícero da. **Caderno de resumos da IV Jornada Universitária pela Reforma Agrária**. Tocantinópolis, UFT, 2018.

BONILLA, Marcus F.; CHADA, Sonia M.; MUMBUCA, Grupo. Caminhos possíveis para uma Etnomusicologia Aplicada em uma comunidade quilombola no Jalapão. *In*: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 8., Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. p. 737-745. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/portfolio/viii-encontro-nacional-da-abet-rio-de-janeiro-2017/>. Acesso em: 03 maio 2019.

\_\_\_\_\_. A Viola de Buriti da Comunidade Mumbuca: a pesquisa participativa para a compreensão da prática musical. *In*: ARAÚJO, G. ; SILVA, M, RUAS, J. (Orgs.) **Educação do Campo, Artes e formação docente** (Volume 2). EDUFT: Palmas, 2018a.

\_\_\_\_\_. O Inventário Participativo da Viola de Buriti e o prêmio Culturas Populares: relatos de experiência a partir de uma Etnomusicologia Aplicada. *In*: Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia Norte. 3., 2018, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: UFAM, 2018b. (no prelo)

BRANDÃO, C. R. Entre Paulo Freire e Boaventura: algumas aproximações entre o saber e a pesquisa. *In*: **Proposta**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 113. jul./set. 2007. p. 38-39. Disponível em: <http://acervo.paulofreire.org:8080/xmlui/handle/7891/1211>. Acesso em: 16 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Pesquisa Participante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

BRANDÃO, C. R.; BORGES, M. C. A pesquisa participante: um momento da educação popular. *In: Revista Educação Popular*. Uberlândia, v. 6. jan./dez., 2007. p. 51-62.

BRANDÃO, C. F. *et al.* Música no contexto da educação do campo: mapeamento das práticas musicais nas escolas do campo do município de Tocantinópolis. *In: Seminário Integrado dos cursos de Ciências Sociais, Pedagogia, Educação do Campo e Pedagogia/PARFOR*. 2., 2014, Tocantinópolis. *Anais [...]*. Tocantinópolis: UFT, 2014. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B6L8E9P6gjmWN19zeHhyemIwSEE/view>. Acesso em: 4 jan. 2018.

BRASIL. **Lei 5.692 de 11 de agosto de 1971**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/15692.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15692.htm) . Acesso em: 1 de maio 2018.

\_\_\_\_\_. **Lei 9.985 de 18 de julho de 2000**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L9985.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9985.htm) . Acesso em: 17 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **RESOLUÇÃO CNE/CEB nº1**, de 3 de abril de 2002. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=13800-rceb001-02-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13800-rceb001-02-pdf&Itemid=30192). Acesso em: 13 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Parecer CNE/CEB nº1**, de 2006. Disponível em: [http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/mn\\_parecer\\_1\\_de\\_1\\_de\\_fevereiro\\_de\\_2006.pdf](http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/mn_parecer_1_de_1_de_fevereiro_de_2006.pdf) Acesso em: 24 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. **RESOLUÇÃO nº2**, de 28 de abril de 2008a. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2008/rceb002\\_08.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2008/rceb002_08.pdf) . Acesso em: 24 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. **Lei n. 11.769**, de 18 de agosto de 2008b. Brasília: Diário Oficial da União, ano CXLV, n 159, de 19 de agosto de 2008, Seção 1, página 1. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111769.htm). Acesso em: 29 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 7.352**, de 4 de novembro de 2010a. Dispõe sobre a política de educação do campo e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária - PRONERA. 2010. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/decreto/d7352.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7352.htm). Acesso em: 13 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020**. 2010b. Disponível em: [http://fne.mec.gov.br/images/pdf/notas\\_tecnicas\\_pne\\_2011\\_2020.pdf](http://fne.mec.gov.br/images/pdf/notas_tecnicas_pne_2011_2020.pdf). Acesso em: 24 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. **Projeto de Lei 1.176/2011**. 2011. Institui o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=499716>. Acesso em: 29 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **Edital de Seleção nº 02/2012 - SESU/ SETEC/ SECADI/ MEC**, de 31 de agosto de 2012. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=13300-](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13300-)

edital-02-2012-sesu-setec-secadi-31-agosto-2012-pdf&category\_slug=junho-2013-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 30 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. **Lei 13.278**, de 2 de maio de 2016a. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/\\_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm). Acesso em: 29 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Diário Oficial da União**. Nº 189, sexta-feira, 30 de setembro de 2016b. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=130&data=30/09/2016>. Acesso em: 17 jan. 2019.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança. Tradução: Giselle G. A. Camargo. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2018. p. 143-153.

CALDART, Roseli. Educação do Campo. *In*: CALDART, R. S.; PEREIRA, I. B.; ALENTEJANO, P.; FRIGOTTO, G. (Orgs.) **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Expressão Popular, 2012.

\_\_\_\_\_. (Org.). Caminhos para transformação da escola: reflexões desde práticas da Licenciatura em Educação do Campo. *In*: **Cadernos do Iterra nº 15**. São Paulo: Expressão Popular, set. 2010. p. 127-154.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. *In*: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. O Olhar etnográfico e a voz subalterna. *In*: **Horizontes Antropológicos**. Ano 7, n. 15. Porto Alegre, jul. 2001.

\_\_\_\_\_. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. *In*: LONDRES, Cecília *et al.*, **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, crítica, perspectivas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, IPHAN, CNFCP, 2004.

\_\_\_\_\_. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. *In*: **Revista ANTHROPOLÓGICAS**. Ano 14, vol. 21 (1), p. 39-76, 2010.

CARVALHO, J. J. *et al.* O Encontro de Saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. *In*: LÜHNING, A.; TUGNY, R.P. de. (Orgs.) **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

CASTRO, Eliane; PEREIRA, Luciano. **Trançando a tradição: inventário do saber fazer o artesanato em capim dourado - comunidade de Mumbuca**. Série Capim Dourado: Palmas: SECULT/TO, 2010.

CAVALCANTE, Jéssica Painkow Rosa. **Regularização territorial do quilombo Mumbuca: identidade e memória como fundamento da propriedade quilombola**. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Universidade federal de Goiânia, Goiânia, 2018.

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. *In: Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. 3., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

CHADA, Sonia; BARROS, Liliam; OWTAKE, Cristina. **Arte em Toda Parte**. Belém: PPGARTES/UFPA, 2015.

COMISSÃO Pró-Índio de São Paulo. **Site oficial**. Disponível em: <http://cpisp.org.br>. Acesso em: 29 jun. 2019.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno) musicólogos. Tradução: Pablo Sotuyo Blanco. *In: ICTUS: Periódico do PPGMUS/UFBA*, vol. 7, 2006. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/110/84>. Acesso em: 1 maio 2018.

CORRÊA, Roberto N. Cinco ordens de cordas dedilhadas: a presença da viola do Brasil. *In: SESC. Serviço Social do Comércio. Violas Brasileiras: Circuito 2015 - 2016*. Sonora Brasil Sesc. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015.

\_\_\_\_\_. **Viola Caipira**: das práticas populares à escritura da arte. Brasília: Viola Corrêa, 2019.

COSTA, Aline Caldas. Da maestria na cultura popular. Em: **Revista Espaço Acadêmico**. n. 130, Ano XI. Março de 2012.

COUTO, Hildo Honório do. **Anticrioulo**: Manifestação Linguística de Resistência Cultural. Brasília, DF: Thesaurus Editora, 2002.

CUNHA, Magali do Nascimento. **A explosão gospel**: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra**: Leibniz e o Barroco. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus Editora, 1991.

DÖRING, K. Samba de roda e ensino-aprendizagem em três recortes temporais e espaciais. *In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM*. 22. **Anais [...]**. Natal, 2015.

\_\_\_\_\_. **A Cartilha do Samba Chula**. 1 Caderno Informativo. 2 CD áudio. 1 DVD audiovisual. [S.l.]: Natura Musical, 2016.

ELLIS, Catherine. Powerful Songs: Their Placement in Aboriginal Thought. *In: The world of music*. v. 36 n. 1, 1994.

EMBRAPA, Site oficial. Vereda. *In: Agência de Informação Embrapa: Bioma Cerrado*. Disponível em: [http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/Agencia16/AG01/arvore/AG01\\_65\\_911200585234.html](http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/Agencia16/AG01/arvore/AG01_65_911200585234.html). Acesso em: 13 fev. 2018.

EVANGELISTA, J. **João Evangelista**. Depoimentos [março 2018]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. São Félix, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2018.

FERNANDES, B. M.; CEROLI, P. R.; CALDART, R. S. (orgs) **Conferência Nacional: por uma educação básica do Campo – Texto Base**. CNBB, MST, UNICEF, UNESCO e UnB: Luziânia, 1998.

FERREIRA, N. **Nonato Ferreira**. Depoimentos [março 2018]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. São Félix, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2018.

FIGUEIREDO, Isabel Benedetti. **Efeitos do fogo em populações de capim-dourado (*Syngonanthus nitens Eriocaulaceae*) no Jalapão, TO**. 2007. 73 f. Dissertação (Mestrado em Ecologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Educação musical e legislação Educacional. *In: Salto para o futuro: educação musical escolar*. Ano XXI. Boletim 08. TV Escola. Jun. 2011.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Cantos de trabalho: modos e modas na atualidade. *In: Sonoros ofícios: cantos de trabalho*. Circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2015.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *In: Revista Cena*. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes da UFRGS, n. 7, 2009.

FOUCAULT, Michel. Qué es um autor? *In: Litoral: La función secretario* 25/26. Córdoba. Argentina, abril, 1998.

FREDRYCH, Themal Valentina de Oliveira. **Comunidade Mumbuca: Vivendo os entraves e desafios por ter seu território incorporado ao Parque Estadual do Jalapão – TO**. Palmas: 2009. 146p. Dissertação (Mestre em Ciências Ambientais) Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente, da Universidade Federal do Tocantins/ UFT, 2009.

FREIRE, Paulo. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. *In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Pesquisa Participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. 58. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 51. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2015a.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. 22. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2015b.

GEIGER, Pedro Pinchas. Excursão ao Jalapão: trechos de um relatório inédito. *In: Terra Brasilis: revista da rede brasileira de história da geografia e geografia histórica*. Disponível

em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/1030?lang=fr#tocto1n5>. Acesso em: 14 fev. 2019.

GIMONET, J. C. **Praticar e compreender a Pedagogia da Alternância dos CEFFAs**. Petrópolis: Vozes; Paris: AIMFR, 2007.

GIRALDIN, Odair. Povos indígenas e não-indígenas: uma introdução à história das relações interétnicas no Tocantins. *In*: GIRALDIN, Odair (Org). **A (trans)formação histórica do Tocantins**. Goiânia: UFG, 2002.

GOMES, A. R. **Adelino Ribeiro Gomes**. Depoimentos [jul. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

GOMES, Flávio dos Santos. **Mocambos e quilombos**: uma história do campesinato negro no Brasil. Coleção Agenda brasileira. São Paulo: Claroenergia, 2015.

GOUVEIA, Jorge. Descoberta do ouro nos campos dos índios Xerente. *In*: **Jornal do Tocantins**. 12 jan. 2004. Palmas, 2004. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/noticias?id=10668>. Acesso em: 24 abr. 2019.

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. *In*: HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Edit.) **Applied Ethnomusicology**: Historical and Contemporary Approaches. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *In*: **Ethnomusicology**, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

IMPEY, Angela. Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern Kwazulu Natal. *In*: **Yearbook for Traditional Music**. Vol. 34, p. 9-24, 2002.

INVENTÁRIO participativo quilombo Mumbuca. **Viola de Buriti**. Documento produzido pelo Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, 2018. Palmas: IPHAN, 2018.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê Iphan 4**: Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2004.

\_\_\_\_\_. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê Iphan 8**: Modo de fazer Viola-de-cocho. Brasília: Iphan, 2009.

\_\_\_\_\_. **Educação Patrimonial**: Inventários Participativos. Manual de Aplicação. Brasília-DF: IPHAN, 2016.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. 8. ed. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2008.



LIMA, Marcos Fernandes. **O MST e a luta pela terra no Piauí**: histórias e memórias familiares (1989 – 2014). 2017. 199 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Maranhão, São Luis, 2017.

LIRA, Elizeu Ribeiro. O retirantismo dos índios Krahô, nos sertões de Pedro Afonso – TO: de volta ao território tradicional ou a procura de um lugar seguro. *In*: SILVA FILHO, Geraldo; SANTOS, Roberto Souza. **Ensaio de Geografia e História no Tocantins**: para uma interpretação crítica. Palmas: Nagô Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. **Elizeu Ribeiro Lira**. Depoimentos [set. 2018] Entrevistadores: M. F. Bonilla; S. O. A. C. Chaves. Porto Nacional, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida para o projeto Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas regiões de Porto Nacional, Dianópolis e Natividade, no Estado do Tocantins. **Produto 04**. Palmas: IPHAN, 2018.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. *In*: **Música em perspectiva**. v.7 n. 2, dez. 2014.

LÜHNING, A.; TUGNY, R.P. de. (Orgs.) **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

LÜHNING, Angela *et al.* Desafios da Etnomusicologia no Brasil. *In*: LÜHNING, A.; TUGNY, R.P. de. (Orgs.) **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

LYRA, Maria Cristina de M.. **Produção estética do conhecimento e uso social da herança cultural na obra *Biopaisagem* de Ladjane Bandeira**. 2012. 214 f. Dissertação (Ciência da Informação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Tradução: Albert Christopher Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 5ed. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MALM, Kriester. A expansão dos direitos de propriedade intelectual e a música: uma área de tensão. *In*: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em Debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

MARQUES, Francisca H. **Festa da boa morte e glória**: ritual música e performance. 2008. 318 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008a.

\_\_\_\_\_. Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano. *In*: **REVISTA USP**, São Paulo, n.78, jun./ago. 2008b. p. 130-138.

MARQUES, Francisca H.; VEIGA, Mariana da. **Being young digital creators**: a practical booklet for educators. Guides. UNESCO, 2008.

MATEUS. Português. In: **Bíblia online NVI**. Nova Versão Internacional, 2011. Disponível em: <https://www.oracaoefe.com.br/biblia-online/>. Acesso em: 10 abr. 2019.

MATOS DA SILVA, Ana Cláudia. Artesão também é artista. [Entrevista concedida a] Daniel Douek. In: **A Casa: museu do objeto brasileiro**. Em 16 jul. 2011. Disponível em: [http://www.acasa.org.br/biblioteca\\_texto.php?id=348](http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=348). Acesso em: 13 fev. 2019.

MATOS DA SILVA, Sirlene. **O processo de aprendizagem da Viola de Buriti no quilombo Mumbuca – Jalapão –TO**. 2018. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Educação do Campo) - Universidade Federal do Tocantins, Tocantinópolis, 2018.

\_\_\_\_\_; BONILLA, M. O processo de aprendizagem da Viola de Buriti no quilombo Mumbuca – Jalapão –TO. In: Congresso Internacional de Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins, 2., 2018, Palmas. **Caderno de resumos [...]** Palmas: UFT, 2018.

MATOS DA SILVA, Givoene. **Grupo Encenando a Tradição: teatro de comunidade no quilombo Mumbuca, Jalapão – TO**. 2018. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Educação do Campo) - Universidade Federal do Tocantins, Tocantinópolis, 2018.

McCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil – Popular Music in the Making of Modern Brazil**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

MEDINA, Maria de Fátima R.. Santa memória da comunidade Mumbuca: tessituras de versos Poéticos. In: Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís: métodos, acervos, cartografias. 2. **Anais [...]**. Londrina: UEL, 2012. p. 294-312.

MELATTI, Julio C. Notas sobre a música craô. In: **Revista Goiana de Artes**. vol. 3, n. 1, p. 29-40, Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Instituto de Artes, 1982.

\_\_\_\_\_. **Curt Nimuendajú e os Jê**. Série Antropologia, 49. Brasília: UnB, 1985.

MENEGASSI, Renilson José. A revisão de textos na formação inicial. In: GONÇALVES, Adair V.; BAZARIM, Milene (Orgs.). **Interação, gêneros e letramento: a reescrita em foco**. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2013. p. 105-131.

MENDES, L. P. Modalismo: resquícios da Idade Média na música brasileira. In: Zierer, A; Ximenes Carlos A. (Org.). **História antiga e medieval: cultura e ensino**. 1. ed. v. 1, p. 241-252, São Luis: Editora UEMA, 2009.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A musicológica Kamayurá: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

\_\_\_\_\_. Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte. In: **Mana**. Vol. 13. n. 2, p. 293-316, Rio de Janeiro, out. 2007.

\_\_\_\_\_. **A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Editora Edufsc: Florianópolis, 2013.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Evanston Illinois. Northwestern University Press, 1964.

MOLINA, Monica C. Prefácio. *In*: ARAÚJO, G.; SILVA, M, RUAS, J. (Orgs.) **Educação do Campo, Artes e formação docente** (Volume 2). EDUFT: Palmas, 2018.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Licenciaturas em Educação do Campo e o Ensino de Ciências Naturais: desafios à promoção do Trabalho Docente Interdisciplinar**. Brasília: MDA, 2014.

MONTARDO, Daise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani**. São Paulo: Edusp, 2009.

MORAES NETO, Odilon Rodrigues de. **Letra de música Xerente**. Destinatário: Marcus Facchin Bonilla. [S.l.], 04 ago. 2018. 1 mensagem eletrônica.

MOTA, Alice Agnes. **Na Terra do Capim Dourado. Resistência e Negociação no Quilombo de Mumbuca, TO, Brasil**. 2016. 335 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE – IUL Portugal, Lisboa, 2016.

MST. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. **Cantares da Educação do Campo**. Álbum virtual, 2015. Disponível em: <http://www.mst.org.br/2015/06/22/cantares-da-educacao-o-do-campo.html>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MUMBUCA, Comunidade. **Cantigas de Roda**. CEULPA/ULBRA, 2010a. 1 CD (47 min).

\_\_\_\_\_. **Documentário Roda Chata: Voz e performance na tessitura das palavras e do capim dourado as manifestações de artesãos do Tocantins**. Audiovisual. Obra selecionada pela bolsa Funarte de produção Crítica sobre as interações dos conteúdos Artísticos e culturas populares. CEULPA/ULBRA, 2010b. 1 DVD (13 min).

NETTL, Bruno. Antropologia da música/ antropologia musical. *In*: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. (Orgs.) **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

NIMUENDAJÚ, Curt. **The Eastern Timbira**. (University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 41) Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1946.

\_\_\_\_\_. **Os Apinayé**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983.

NOSELLA, P. **Origens da Pedagogia da Alternância no Brasil**. Vitória: EDUFES, 2014.

O'DWYER, Eliane Cantarino. **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Brasil. Capital: Assunción. *In*: **Revista Transcultural de Música**. n. 17, 2013.

OLIVEIRA DA SILVA, G. **Gumercino Oliveira da Silva**. Depoimentos [jul. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *In: Revista de Antropologia*. v. 44. n. 1, São Paulo: USP, 2001a.

\_\_\_\_\_. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *In: África: Revista do centro de estudos africanos*. n. 22 e 23, São Paulo: USP, 1999, 2000 e 2001b.

OTHAQUE, Ricardo (Org.) **Instrumentos Musicais Brasileiros**. Projeto Cultural Rhodia. Ed. Rodhia S.A., 1988.

PALUDO, Conceição. Educação Popular. *In: CALDART, R. S. et al. (Orgs.) Dicionário da Educação do Campo*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Expressão Popular, 2012.

PAZ, Ermelinda A. **O Modalismo na música Brasileira**. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.

PEREIRA, Ana Lúcia. **FAMÍLIAS QUILOMBOLAS: história, resistência e luta contra a vulnerabilidade social, insegurança alimentar e nutricional na Comunidade Mumbuca – Estado do Tocantins**. 2012. 309 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2012.

PEREIRA, Marcus V. M.. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *In: REVISTA DA ABEM*. v. 22. n. 32. p. 90-103, Londrina, jan/jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares**. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.

PEREIRA, Sérgio da S.. **Percepções de docentes e discentes da licenciatura em educação do campo da UFT/Tocantinópolis sobre as práticas musicais: um estudo sobre a construção de uma práxis libertária pós-abissal**. 2018. 121f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

PIEIDADE, Acácio T. de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *In: Revista Opus*, v. 11, 2005.

\_\_\_\_\_. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *In: Revista eletrônica de musicologia*. v. XI, set. 2007. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html). Acesso em: 11 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *In: Per Musi: Revista acadêmica de música*. n. 23, Belo Horizonte: 2011. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23\\_cap\\_11.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_11.pdf). Acesso em: 11 jul. 2018.

PIZZIO, Alex; LOPES, José R.. Controvérsias acerca da certificação de indicação geográfica do capim dourado do Jalapão: o caso da comunidade Mumbuca, Mateiros (TO). *In: Política Culturais em Revista*. Salvador, v. 9, n. 2, p. 651-673, jun/dez. 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1266>. 10.9771/pcr.v9i2.16001. Acesso em: 22 fev. 2019.

PPGARTES. Programa de Pós-graduação em Artes. **Áreas de Concentração e Linhas de Pesquisa**. Disponível em: <http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/programa/areas-de-concentracao-e-linhas-de-pesquisa>. Acesso em: 30 mar. 2019.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: A Carne do Espírito. Tradução: Armindo Bião. *In: Repertório: teatro & dança*. Ano1, v.1. Salvador: UFBA/PPGAC, 1998.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa**: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

QUADROS, Diego Oliveira. **O Hinário Harpa Cristã na Liturgia dos Cultos da Igreja Evangélica Pentecostal Assembleia de Deus**. 2016. 79 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

RIBEIRO DA SILVA, D. **Diomar Ribeiro da Silva**. Depoimentos [março 2018]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2018.

RIBEIRO DA SILVA, M. **Maurício Ribeiro da Silva**. Depoimentos [jun. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

RIBEIRO DA SILVA, N. **Noeme Ribeiro da Silva**. Depoimentos [jul. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

RIBEIRO DA SILVA, Railane. **Uma análise sobre a criação da escola na comunidade quilombola da Mumbuca, no Jalapão: lutas, desafios e demandas**. 2017. 29 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Educação do Campo) – Universidade Federal do Tocantins, Tocantinópolis, 2018.

RIBEIRO DA SILVA, V. **Valmir Ribeiro da Silva**. Depoimentos [jul. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

RIBEIRO, M. **Pedagogia da Alternância na educação rural/do campo**: projetos em disputa. Educação e Pesquisa, São Paulo. v. 34, n.1, p. 27-45. jan/abr. 2008.

RODRIGUES, B. O.; REZENDE, T. F.; NUNES, T. G. Movimento Negro e a pauta quilombola no Constituinte: ação, estratégia e repertório. *In: Revista Direito e Práxis*. v. 10, n. 1, p.198-221. Rio de Janeiro, 2019.

RODRIGUES, Q. S. **Quirino da Silva Rodrigues**. Depoimentos [março 2018]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. São Félix, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2018.

SÁ, Renato de. **211 levadas rítmicas**: Para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

SANTA BRIGIDA, Miguel. Etnocorpografando sons e gestos na Amazônia. *In*: Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2.; Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, 2., 2016, Belém. **Anais** [...]. Belém: UFPA, 2016.

SANTINI, Valesca Henzel. **Rabeca Krahô - acervo Harald Schultz**. Destinatário: Marcus Facchin Bonilla. mapeamentovioladeburiti@gmail.com. [S.l.], 20 fev. 2019. 1 mensagem eletrônica.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. INCTI, UnB, INCT, CNPq, MCTI: Brasília, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 8. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria de Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SCHMIDT, Isabel Belloni. **Etnobotânica e ecologia populacional de syngonanthus nitens**: sempre-viva utilizada para artesanato no Jalapão, Tocantins. 2005. 91 f. Dissertação (Mestrado em Ecologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. Prólogo. *In*: MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Editora Edufsc: Florianópolis, 2013.

SETTI, Kilza. Os sons do Përekahëk no Rio Vermelho: Relato etnográfico de fatos musicais Krahô. *In*: Simpósio Latino-americano de musicologia. 2., 1999, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba, 1999.

SILVA, Cícero da. **Pedagogia da Alternância**: um estudo do gênero Caderno da Realidade com foco na retextualização. 2011. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras: Ensino de Língua e Literatura) -Universidade Federal de Tocantins, Araguaína, 2011.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da alternância**: práticas de letramentos em uma Escola família agrícola brasileira. 2018. 232f. Tese (Doutorado em Letras: Ensino de Língua e Literatura) - Universidade Federal de Tocantins, Araguaína, 2018.

SILVA, C.; ANDRADE, K. S.; MOREIRA, F. A retextualização no gênero Caderno da Realidade na Pedagogia da Alternância. *In*: **Acta Scientiarum** - Language and Culture. Maringá, v. 37, n. 4, p. 359-369. out/dez. 2015.

SILVA, Greise Alves da. **Atlas Linguístico Topodinâmico e Topoestático do Estado do Tocantins (ALITTETO)**. Volume 1. 2018. 394 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, 2018.

SILVA, Regiane Caldeira da. **Sustainable tourism development in Jalapão (Brazil): a stakeholders' perspective**. 2010. 88 f. Dissertação (Tourism and International Development) - University of Brighton, Brighton, 2010.

SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

SOUSA, Ruberval Rodrigues de. **Tradição, artesanato do capim dourado e desenvolvimento local no quilombo Mumbuca do Jalapão em Mateiros-TO**. 2009. 82 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande-MS, 2009.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TAVARES, A. R. **Arnon Ribeiro Tavares**. Depoimentos [jul. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

TAVARES, J. J. **Josiel de Jesus Tavares**. Depoimentos [jul. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

TAVARES DA SILVA, H. **Horlei Tavares da Silva**. Depoimentos [jul. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

THIOLLENT, Michel. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. *In*: BRANDÃO, C. R.. (Org.) **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. *In*: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

TINÉ, Paulo J. S.. **Procedimentos modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. 2008. 197 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TOCANTINS, **Lei nº 1.203**, de 12 de janeiro de 2001. Disponível em: <https://central3.to.gov.br/arquivo/225862/>. Acesso em: 17 jan. 2019.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

TYGEL, Júlia Zanlorenze. A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos. *In*: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. 4., 2008, Maceió. **Anais [...]**. Maceió: UFA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Etnomusicologia participativa: conceitos e abordagens em dois estudos de caso.** 2009. 238 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

UFPA. Conselho Superior de Ensino e Pesquisa. **Resolução n. 3.298**, de 7 de março de 2005. Disponível em: [http://novoproex.ufpa.br/banco/docs/8/Resolucao\\_de\\_Extensao.pdf](http://novoproex.ufpa.br/banco/docs/8/Resolucao_de_Extensao.pdf). Acesso em: 09 abr. 2019.

VIANA, Rebeca Verônica R.. **Diálogos possíveis entre saberes científicos e locais associados ao capim-dourado e ao buriti na região do Jalapão, TO.** 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Biológicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VIANNA, L. A. S. **Lucino Aragão de Souza Vianna.** Depoimentos [out. 2018] Entrevistadores: M. F. Bonilla; S. O. A. C. Chaves. Natividade, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida para o projeto Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas regiões de Porto Nacional, Dianópolis e Natividade, no Estado do Tocantins. **Produto 04.** Palmas: IPHAN, 2018.

VOAVIOLA. **Violinha de Vereda:** Tradição do Jalapão. Show Voa Viola - Belo Horizonte, 1 dez. 2010. Palácio das Artes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vzqwfqnLVvA>>. Acesso em: 04 jul. 2019.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do livro, 1989.



**APÊNDICE A – Carta de Solicitação ao IPHAN****CARTA DE SOLICITAÇÃO**

Para Superintendência do IPHAN em Tocantins.

Prezada Cejane Pacini,

Nós, tocadores, artesãos, mestres e mestras da cultura popular do povoado quilombola do Mumbuca, representados aqui pela *Associação dos Artesãos e Extrativistas do Povoado da Mumbuca*, inscrita no CNPJ #05.010.011/0001-76, identificamos que o nosso bem imaterial **viola de buriti** é de extrema importância cultural para a comunidade, assim como entendemos sua importância também como um bem da cultura brasileira.

Trata-se de um saber que agrega a identidade cultural dos povos quilombolas do Jalapão, o aproveitamento de recursos sustentáveis da biodiversidade do cerrado, saberes tradicionais, histórias de vida de mestres e mestras da cultura popular e a singularidade de um instrumento musical desenvolvido nessa região, mas também com relações de herança secular com outros tipos de violas brasileiras, já registradas como patrimônios imateriais junto ao IPHAN.

Nesse sentido, solicitamos ao IPHAN:

- A) O registro desse instrumento no “Livro de registros dos saberes”;
- B) Fomento para a manutenção dessa arte na comunidade.


Acompanhado dessa carta, estamos encaminhando o **Inventário participativo** realizado pelos pesquisadores e moradores da comunidade e um **documentário** em audiovisual, detalhando sobre a relação dessa viola com a cultura local, seus modos de fazer, tocar e sua relação com as práticas musicais e culturais do povoado.

Segue em anexo também a assinatura dos associados e demais membros da comunidade interessados nessa ação.

Certos de vossa compreensão, antecipamos agradecimentos.

Atenciosamente,

Data: 6 DE MARÇO de 2018.

  
CPF# 944.965.364-53

Presidente da Associação dos Artesãos e extrativistas do povoado da Mumbuca

## ANEXO A – Termo de autorização de uso de imagem do quilombo Mumbuca

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS  
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, **Edvan Ribeiro Gomes**, de nacionalidade brasileira, natural de Mateiros, TO na comunidade Mumbuca, representante de comunidade tradicional e de artistas populares através da *Associação dos Artesãos e extrativistas do povoado da Mumbuca* e colaborador de pesquisa, concedo direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Mateiros, 19 DE dezembro DE 2017.



Assinatura do Cedente

Edvan Ribeiro Gomes  
CPF# 944.965.361-53

Presidente da *Associação dos Artesãos e extrativistas do povoado da Mumbuca*

# ANEXO B - Portaria de homologação do resultado final do Prêmio Culturas Populares, Edição Leandro Gomes de Barros, 2017.

Nº 227, terça-feira, 28 de novembro de 2017

Diário Oficial da União - Seção 1

ISSN 1677-7042

27



105	Maracatu Nação BAOBAB	Maria Janaina Severo da Silva	641.833.943-68	Fortaleza	CE	94	PREMIADO
106	Reisado do Saruê	Raimunda Maria da Silva Nascimento	572.170.844-15	Santa Maria da Boa Vista	PE	94	PREMIADO
107	<b>Grupo Encenando a Tradição</b>	<b>Sirlene Matos da Silva</b>	<b>020.564.321-37</b>	<b>Mateiros</b>	<b>TO</b>	<b>94</b>	<b>PREMIADO</b>
108	Grupo Artesanato Sustentável/ Comunidade Quilombola do Corcovado	Wilma Novais Damacena	042.367.435-82	Palmeiras	BA	94	PREMIADO
109	Observatório Cultural Jovem - Entre Mãos	Gleison Fernando Matos Gonçalves	053.143.243-26	Icatu	MA	94	PREMIADO
110	Banda Filarmônica São Geraldo	Diogenes Claudino de Oliveira	072.926.904-32	Poço de José de Moura	PB	94	PREMIADO
111	IAOTO - Ilê Asé Odé TOJú Ômó	Gildo da Silva Aguiar	008.007.397-28	Serra	ES	94	PREMIADO
112	Mazurca Pé Quente do Alto do Mouro	Ildaci Maria dos Santos Felix	627.428.764-72	Caruaru	PE	94	PREMIADO
113	Núcleo de Apoio à Cultura Popular	Ione Amaral Cruz	796.484.606-04	Lagoa Santa	MG	94	PREMIADO
114	Núcleo Baiano de Animação e Stop Motion	Joelias Santana Coelho	073.258.785-91	Salvador	BA	94	PREMIADO
115	As Calungas	Katiusca Lamara dos Santos Barbosa	057.310.024-10	João Pessoa	PB	94	PREMIADO
116	Nordeste e Alma	Maria de Fátima dos Santos Soares Farias	053.193.524-84	Santa Cecília	PB	94	PREMIADO
117	Bumba Meu Boi de Bequimão (Sotaque de orquestra)	Teodoro Costa Martins	146.711.903-20	São Luis	MA	94	PREMIADO
118	Associação Folclórica e Cultural Filhos Selva	Maria Elane Passos Morais	689.051.652-49	Humaitá	AM	93,5	PREMIADO
119	"Dança dos Velhinhos"	Rosemaria Souza Assunção	005.599.155-60	Nilo Peçanha	BA	93,5	PREMIADO
120	Coletivo Camaradas, Projeto Brinquedoteca Popular	Alexandre Lucas Silva	175.045.873-72	Crato	CE	93	PREMIADO
121	Descendentes da Imigração Ucraniana em Itacema, município de Itaiópolis/ Santa Catarina	Antonio Nazarko	863.621.869-15	Itaiópolis	SC	93	PREMIADO
122	Guarda de Marujó de Congado Nossa Senhora do Rosário	José Batista	254.090.266-91	Nova Lima	MG	93	PREMIADO
123	Batalhão Nossa Senhora Aparecida	Luciene Oliveira da Silva Fernandes	298.893.738-90	Mogi das Cruzes	SP	93	PREMIADO
124	Maracatu Nação Elefante	Luiz Henrique Silva do Nascimento	118.189.784-07	Olinda	PE	93	PREMIADO
125	Coco da gente	Pedro Paulo Marques Campolina	040.953.176-63	Belo Horizonte	MG	93	PREMIADO
126	Quadrilha Junina Arariá	Risonicide Pereira da Silva	090.325.564-28	Escada	PE	93	PREMIADO
127	Cultura Quilombola	Maria Madalena do Sacramento Rocha	908.290.501-91	Iaciara	GO	93	PREMIADO
128	Grupo Folclórico Reisado Boi Surubim	Agripino de Oliveira Costa	046.111.543-35	Redenção	CE	92,5	PREMIADO
129	Grupo Cangaiá/Trakino D'Lart	Ailton do Nascimento Carvalho	047.299.624-00	São Gonçalo do Amarante	RN	92,5	PREMIADO
130	Bumba Meu Boi Anjo do Meu Sonho (Sotaque de Zabumba)	Arcangelo Reis	113.670.245-87	São Luis	MA	92,5	PREMIADO
131	Cia Folclórica do Pa. São Cristóvão	Benedito Guilherme Ramos de Faria	515.621.548-34	Taubaté	SP	92,5	PREMIADO
132	Grupo Folclórico e Cultural Macias e Malês	Francisco Santos da Cunha	054.834.663-14	Bacabal	MA	92,5	PREMIADO
133	Sambada Cabotatá	Gabriel Caldas Soares da Silva	013.159.724-84	Paulista	PE	92,5	PREMIADO
134	Grupo de Carimbó Filhos de Maianeua	Genelson de Souza Pinto "Catitu"	003.657.202-08	Maracanã	PA	92,5	PREMIADO
135	Samba de Roda Filhos do Caueude	José Pereira da Conceição	465.452.635-87	Cachoeira	BA	92,5	PREMIADO
136	União Folclorista São Benedito do Belém	Maria Aparecida Bonifacio	057.863.418-01	Taubaté	SP	92,5	PREMIADO
137	Quadrilha Junina Lengô Tengo do Agreste	Marilene dos Santos	348.275.604-04	Arapiraca	AL	92,5	PREMIADO
138	Grupo de Fandango Batido São Gonçalo	Rodolfo Guimarães Vidal	295.044.018-56	Cananeia	SP	92,5	PREMIADO
139	Grupo Teatro-se: Teatro e protagonismo Juvenil Feminino nas Favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo	Tatiana Bastos de Sousa	086.530.257-07	Rio de Janeiro	RJ	92,5	PREMIADO
140	Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário da Colônia Santa Isabel	André Luiz de Jesus Bueno	090.811.036-79	Betim	MG	92	PREMIADO
141	Coletivo Maracastelo	Angela Gaeta Pereira dos Santos	214.097.628-23	João Pessoa	PB	92	PREMIADO
142	Congada de São Benedito de Cotia	Elisete Aparecida de Castro	052.824.488-40	Cotia	SP	92	PREMIADO
143	Grupo de Carimbó Pica Pau	Francisco Chaves Ribeiro	299.385.702-91	Marapanim	PA	92	PREMIADO
144	Projeto Piferussio	Heráclito Dornelles Araújo Coutinho de Melo	050.693.024-69	João Pessoa	PB	92	PREMIADO
145	Coletivo de Tradição e Expressão Cultural do Marajó	Ivone Gaia Maus	397.973.762-49	Souré	PA	92	PREMIADO
146	Irmadade do Grande Serião / Comunidade de Ribeirão de Arcaia	Ladyane Mendes Macedo	057.087.056-98	Chapada Gaúcha	MG	92	PREMIADO
147	Companhia de Dança Folclórica Forrozão Junino	Olivia Santos Lopes	150.454.447-19	Rio de Janeiro	RJ	92	PREMIADO
148	Folia de Reis Miguel Sotani	Antonio Alves	404.770.531-49	Navirai	MS	91,5	PREMIADO
149	Arraia do Supupira II	Gildeane Mota Queiroz	019.182.955-22	Serrinha	BA	91,5	PREMIADO
150	Grupo Infância Rimada	Maria José Queiroz Peixe	976.767.724-00	Tabira	PE	91,5	PREMIADO
151	Família Santos	Aleutícia Bertoso Ribeiro	003.731.935-30	Cachoeira	BA	91,5	PREMIADO
152	Feira Viva	Bernardo Xavier dos Santos Santiago	119.434.137-38	Silva Jardim	RJ	91	PREMIADO
153	Raízes Africanas	Daniela Pereira dos Santos	049.205.043-06	São Raimundo Nonato	PI	91	PREMIADO
154	Taguatinga Tem Concerto	Flavia Bezerra Veras	783.309.981-34	Brasília	DF	91	PREMIADO
155	Grupo das Pastorinhas	Inês Bernadina Lemos	067.160.406-68	Couto de Magalhães de Minas	MG	91	PREMIADO
156	Dança Nordestina Descendentes de Lampião	Jonilson do Carmo Duarte	238.406.092-91	Manaus	AM	91	PREMIADO
157	Turma de Batucada Alegria do Samba	José Julio Soares	603.541.463-00	Bacurituba	MA	91	PREMIADO
158	Coletivo Emaranhado	Maicom Souza e Silva	115.090.307-43	Vitória	ES	91	PREMIADO
159	Grupo Pavão Dourado	Nadjane Estrela Soares	018.814.515-00	Serrinha	BA	91	PREMIADO
160	Paixão de Cristo em Canudos	Aluizio Costa de Freitas	257.852.572-20	Belém	PA	91	PREMIADO
161	Núcleo de práticas afro-brasileiras	Eleandro da Silva	058.861.027-52	Cariacica	ES	91	PREMIADO
162	Quadrilha Junina Raio de Sol	Vandré Araújo Cechinel	043.626.014-06	Olinda	PE	91	PREMIADO
163	Capela de Luzia	José Gevílio Viana	036.453.164-93	Rafael Fernandes	RN	91	PREMIADO
164	CIA. Bate Palmas	Aluizio Moisés de Medeiros	190.037.653-91	Fortaleza	CE	90,5	PREMIADO
165	Grupo Junino Ararijuba	Iraci de Oliveira Martins	268.049.722-87	Belém	PA	90,5	PREMIADO
166	Grupo de Dança- Pés na Arcaia	Leandro Gonçalves de Souza	117.402.786-07	Buritizinho	MG	90,5	PREMIADO
167	Tambor de Crioula e Amigos de Cururupu	Maria da Graça Borges Ribeiro	147.759.803-00	Belém	PA	90,5	PREMIADO
168	Irmadade do Divino Espírito Santo	Nilzete dos Santos Ferreira	785.858.642-49	Castanhal	PA	90,5	PREMIADO
169	Coletivo Roda Fita	Alexandro Lopes dos Santos	073.706.234-75	Recife	PE	90,5	PREMIADO
170	Coral Nsamborô Kwá Ononoxi (Canto de Estrela)	Alisson Francisco dos Santos	039.075.045-00	Estância	SE	90,5	PREMIADO
171	Coletivo Chico Vêi	Carlene Santana dos Santos	858.423.355-57	Muritiba	BA	90,5	PREMIADO
172	Grupo Cultural Louvor Sertanejo	José Uesle Oliveira Nascimento	017.473.115-96	Lagarto	SE	90,5	PREMIADO
173	LiterAtos	Rafael Augusto Costa de Oliveira	038.202.944-57	Vitória de Santo Antão	PE	90,5	PREMIADO
174	Grupo de danças kizomba	Renata Lobato Viana	009.957.853-09	Imperatriz	MA	90,5	PREMIADO
175	Congada de São Benedito do Conjunto Santo Ângelo	Laudelina Estácia Souza	060.637.548-14	Mogi das Cruzes	SP	90	PREMIADO
176	Maracatu Oxum Mirim	Mauricéia Inácio da Paixão de Melo	433.519.804-34	Recife	PE	90	PREMIADO
177	Grupo Sem Pantim de Música Folclórica Nordestina e Afrobrasileira	Pedro Henrique Ursini Fernandes Pires	488.123.518-40	São Vicente	SP	90	PREMIADO
178	Quadrilha Junina Explosivo Matuta	Renato Sêrvulo Monteiro Cavalcante	079.005.934-70	Rodolfo Fernandes	RN	90	PREMIADO
179	Grupo de Fandango Caiçara Família Neves	Salvador Alberto das Neves	269.177.408-29	Cananeia	SP	90	PREMIADO
180	Mamulengo Sem Fronteiras	Valtemir Cedro dos Santos	873.358.831-72	Vicente Pires	DF	90	PREMIADO
181	Grupo de Dança Suça Tia Benivinda	Veronica Tavares Albuquerque	033.357.504-03	Natividade	TO	90	PREMIADO
182	Companhia de teatro Imaginart	Cicero Rodrigues dos Santos	867.599.734-53	Petrolina	PE	90	PREMIADO
183	Grupo Folclórico Berfrefreude de Campinho	Fabiana de Carvalho Littig Merscher Ewald	111.674.447-36	Domingos Martins	ES	90	PREMIADO
184	Nortess Coletivo de Dança	Janaina Santos de Oliveira	064.853.974-18	Igarassu	PE	90	PREMIADO

Este documento pode ser verificado no endereço eletrônico <http://www.in.gov.br/autenticidade.html>, pelo código 00012017112800027

Documento assinado digitalmente conforme MP nº 2.200-2 de 24/08/2001, que institui a Infraestrutura de Chaves Públicas Brasileira - ICP-Brasil.

## ANEXO C – Termo do quilombo de concordância do conteúdo da tese.

## TERMO DE CONCORDÂNCIA QUILOMBO MUMBUCA

O Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa – GQMP, os violeiros Arnon Tavares e Maurício Ribeiro e o representante institucional do quilombo Mumbuca, depois de avaliarem previamente seu conteúdo e sugerir alterações, declaramos que a tese de doutorado **MINHA VIOLA É DE BURITI: tese-inventário e musicalidade do quilombo Mumbuca**, apresentada pelo pesquisador Marcus Facchin Bonilla em sua versão final a ser defendida, está de acordo com que o quilombo entende e deseja que esteja escrito sobre nós em formato acadêmico.

Quilombo Mumbuca/ Mateiros, 1 de junho de 2019.

Assinam:

Sirlene Matos da Silva  
Arnon Ribeiro Tavares  
Maurício Ribeiro de Silva  
Jana Claudina Matos da Silva  
Dalmaciano José da Silva  
Keila Barbosa da Silva