



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PORTO NACIONAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS POPULAÇÕES  
AMAZÔNICAS (PPGHISPAM)**

**DIEGO SILVA BRITO**

**IDENTIDADE CULTURAL E MUSICALIDADE: UM ESTUDO SOBRE A VIOLA DE  
BURITI NA COMUNIDADE QUILOMBOLA BARRA DE AROEIRA NO  
TOCANTINS**

Porto Nacional, TO

2025

**DIEGO SILVA BRITO**

**IDENTIDADE CULTURAL E MUSICALIDADE: UM ESTUDO SOBRE A VIOLA DE  
BURITI NA COMUNIDADE QUILOMBOLA BARRA DE AROEIRA NO  
TOCANTINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História das Populações Amazônicas da Universidade Federal do Tocantins pelo mestrando Diego Silva Brito como requisito para obtenção do título de Mestre em História das Populações Amazônicas.

Orientador: Prof. Dr. George Leonardo Seabra Coelho

Porto Nacional, TO

2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

- S586i Silva Brito, Diego.  
Identidade cultural e musicalidade: Um estudo sobre a Viola de Buniti na Comunidade Quilombola Barra De Aroeira no Tocantins. / Diego Silva Brito. – Porto Nacional, TO, 2025.  
136 f.  
Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) Profissional em História das Populações Amazônicas (PPGHSPAM), 2025.  
Orientador: George Leonardo Seabra Coelho  
1. Viola de Buniti. 2. Memória. 3. Populações Amazônicas. 4. Identidade Cultural Quilombola. I. Título

**CDD 901**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizada desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

**DIEGO SILVA BRITO**

**IDENTIDADE CULTURAL E MUSICALIDADE: UM ESTUDO SOBRE A VIOLA DE  
BURITI NA COMUNIDADE QUILOMBOLA BARRA DE AROEIRA NO  
TOCANTINS**

Dissertação apresentada ao Programa de História das Populações Amazônicas (PPGHISPAM) da Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus Universitário de Porto Nacional, avaliada para a obtenção do título de Mestre em História e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data da Aprovação:

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. George Leonardo Seabra Coelho, UFT.

---

Profa. Dra Regina Célia Padovan, UFT.

---

Prof. Dr. Jiani Fernando Langaro, UFG.

Dedico esse trabalho ao mestre Nilo José Rodrigues (in memoriam).

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os meus ancestrais e minha família, pais e irmãos, pelo inestimável apoio e amparo que foram meu esteio durante a realização deste trabalho. À Gaia, essa imensidão de natureza, da qual somos parte. À minha filha, Iná Morena, a luz que renasce a cada dia, renovando minha esperança e me impulsionando a seguir em frente. Ao meu orientador, George, pela confiança depositada em meu potencial, pelos valiosos ensinamentos e pelo incentivo constante que foram fundamentais para a conclusão desta etapa. Agradeço, também, aos colegas e amigos, cujo apoio e colaboração foram imprescindíveis para a realização desta dissertação.

## RESUMO

Nosso objetivo da dissertação é propor um caminho para investigar a identidade cultural da comunidade Quilombola Barra de Aroeira, *localizada no município de Santa Tereza–TO*, por meio dos instrumentos musicais. Dentre os diversos instrumentos musicais encontrados nesta comunidade quilombola, podemos citar pandeiros, caixas de folia, tambores diversos e Viola de Buriti. Para os limites desta pesquisa, lançaremos mão da Viola de Buriti como artefato musical e cultural que será investigado através de nosso arcabouço teórico-metodológico, o qual será apresentado ao longo deste texto. A escolha pela Viola de Buriti se dá pelo envolvimento que o autor deste texto tem com esse instrumento há, pelo menos, 15 anos. A Viola de Buriti é um instrumento muito peculiar que acompanha minha trajetória profissional como educador musical com foco em instrumentos tradicionais tocantinos. Para o desenvolvimento *dessa dissertação*, partiremos de uma perspectiva histórica e cultural e, assim, optamos pelos estudos das oralidades. Neste sentido, defendemos a necessidade de investigar as histórias dos silenciados, as memórias individuais e coletivas e, também, as relações entre os sujeitos e o instrumento musical em tela.

**Palavras-chave:** Viola de Buriti, Quilombo, Identidade Cultural, Oralidade, Populações Amazônicas.

## ABSTRACT

This dissertation aims to propose a path for investigating the cultural identity of the Quilombola community of Barra de Aroeira, located in the municipality of Santa Tereza, Tocantins, through its musical instruments. Among the various instruments found in this quilombola community—such as tambourines, *caixas de folia*, different types of drums, and the *Viola de Buriti*—the study focuses on the *Viola de Buriti* as a musical and cultural artifact. This choice is grounded in the author's long-standing personal and professional relationship with the instrument, spanning over 15 years as a music educator with a focus on traditional instruments from Tocantins. The dissertation adopts a historical and cultural perspective, drawing on oral history studies. In this context, we emphasize the importance of investigating the stories of the silenced, both individual and collective memories, and the relationships between subjects and the instrument itself. The theoretical and methodological framework that guides this study will be presented throughout the text.

**Keywords:** Viola de Buriti, Quilombo, Cultural Identity, Orality, Amazonian Populations.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Mapa da Localização geográfica da Comunidade Barra de Aroeira .....	53
Figura 2 - Isabel Rodrigues .....	54
Figura 3 - Maria de Fátima Rodrigues.....	55
Figura 4 - Professora Salviana Rodrigues .....	56
Figura 5 - Farda de Félix Rodrigues utilizado na Guerra do Paraguai .....	57
Figura 6 - Ermina Maria Rodrigues em sua roça.....	60
Figura 7 - Natália Rodrigues em frente à sua casa .....	62
Figura 8 - Mestre Nilo Rodrigues ajoelhando diante do altar de Santos Reis durante os cantos dos Benditos. ....	69
Figura 9 - Elaís Rodrigues durante a entrevista em sua casa.....	70
Figura 10 - Folia de Reis de em janeiro de 2023. Barra de Aroeira .....	72
Figura 11 - Coquelino Rumão - Coque do Buriti .....	77
Figura 12 - Nilo Rodrigues na casa de Diego Brito. ....	78
Figura 13 - Mestre Expedito Canhotinho da Viola em sua fazenda: Rancho das Aroeiras .....	79
Figura 14 - Mauricio Ribeiro e Arnon Tavares – Dupla Tradição no Jalapão .....	80
Figura 15 Talo de Buriti Fiche, pronto para a colheita.....	84
Figura 16 - Mestre Laurindo em sua oficina de construção de Violas de Buriti.....	85
Figura 17 - Rabeca de Buriti Krahô.....	87
Figura 18 - Rabeca e Viola de Buriti de Diego Brito .....	87
Figura 19 - Mestre Nascimento da Rabeca do Povoado Canela.....	88
Figura 20 - Visão frontal da Bandurra de Buriti.....	90
Figura 21 - Bandurra de Cabaça feita por mestre Roxão .....	90
Figura 22 - Bandurra vista de frente .....	91
Figura 23 - Viola Beiroa ou Bandurra .....	93
Figura 24 - Bandurria Espanhola.....	93
Figura 25 - Viola Jalapoeira .....	94
Figura 26 - Estrutura da Viola de Buriti .....	96
Figura 27 - Veredas com seus Buritis.....	100
Figura 28 - Mestre Zé Raimundo em sua casa .....	101
Figura 29 - Ermina Rodrigues em sua venda de garrafadas e remédios naturais .....	102
Figura 30 - Flor do Buriti .....	103
Figura 31 - Fruto do Buriti .....	104

Figura 32 - Polpa do fruto do Buriti .....	104
Figura 33 - KA-TXO-TSÊ.....	105
Figura 34 - Viola de 5 ordens (padrão tradicional) .....	106
Figura 35 - Violas de Buriti.....	107
Figura 36 - Violas de 4 e 5 ordens.....	109
Figura 37 - Oficina de ritmos e construção de viola com Violeiros do Jalapão – Mestre Mauricio e Mestre Nilo .....	110
Figura 38 - Encontro de Violeiros de Buriti do Tocantins .....	111
Figura 39- Projeto Vereda no Café com Viola de Buriti 2024.....	113
Figura 40 - Violeiros de Buriti reunidos no Café com Viola de Buriti edição 2024.....	120
Figura 41 - Crianças das escolas públicas do município Mateiros 2024.....	121

## LISTA DE LINKS

### **Link áudio e transcrição das entrevistas das mulheres**

[https://drive.google.com/drive/folders/1RWWHWUHY2zfWN8Kih1edVUw8UVFPG9zX?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1RWWHWUHY2zfWN8Kih1edVUw8UVFPG9zX?usp=share_link)

Entrevista Ermina Maria Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/15\\_2OYPKKkHmUPD20h9hxKCaVzEkUeCKy?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/15_2OYPKKkHmUPD20h9hxKCaVzEkUeCKy?usp=share_link)

Entrevista Maria de Fátima Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1zjkF\\_F7otfH78VEhP2ZA0duFKQYtTDRL?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1zjkF_F7otfH78VEhP2ZA0duFKQYtTDRL?usp=share_link)

Entrevista Isabel Rodrigues da Silva

[https://drive.google.com/drive/folders/1XJsJgnVMNngvUWEGqJKMTJPtHXnp\\_B5Iq?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1XJsJgnVMNngvUWEGqJKMTJPtHXnp_B5Iq?usp=drive_link)

Entrevista Ana Célia Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1IbBNRvBwEUMAepsY7SMF8VpUhlmFXFxY?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1IbBNRvBwEUMAepsY7SMF8VpUhlmFXFxY?usp=drive_link)

Entrevista Elaís Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1OQsRygeKMp2w0agOuxDfBOam3VktarY?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1OQsRygeKMp2w0agOuxDfBOam3VktarY?usp=drive_link)

Entrevista Salviana Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/14t5ckfAQYUz7WZho5C7PNNDRMVvpyqsP?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/14t5ckfAQYUz7WZho5C7PNNDRMVvpyqsP?usp=drive_link)

Entrevista Jovita Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1dAbVwoT8wFrLjFK6h0zTEG3yeXHkNSLf?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1dAbVwoT8wFrLjFK6h0zTEG3yeXHkNSLf?usp=drive_link)

Entrevista Alvara Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1or7xZ-99SRVb-4uifqf26u8hD3Dxbwhz?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1or7xZ-99SRVb-4uifqf26u8hD3Dxbwhz?usp=drive_link)

Entrevista Doriana Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1y9uxelu1GKSqNzGAn\\_XpUWaZ-UA0UYZM?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1y9uxelu1GKSqNzGAn_XpUWaZ-UA0UYZM?usp=drive_link)

## **LINK AUDIO DAS ENTREVISTAS DOS MESTRES VIOLEIROS**

Entrevista Canhotinho da Viola

[https://drive.google.com/drive/folders/1lwkN4mrD22NLKA2-7MxnIWSXmDNQEKd0?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1lwkN4mrD22NLKA2-7MxnIWSXmDNQEKd0?usp=drive_link)

Entrevista Silva Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1KwYTzQsAYB3LBmBeBerojj5Sr9SlzRID?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1KwYTzQsAYB3LBmBeBerojj5Sr9SlzRID?usp=drive_link)

Entrevista Elias Rodrigues

[https://drive.google.com/drive/folders/1KwYTzQsAYB3LBmBeBerojj5Sr9SlzRID?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1KwYTzQsAYB3LBmBeBerojj5Sr9SlzRID?usp=drive_link)

Entrevista Laurindo

[https://drive.google.com/drive/folders/1wkEHG5kD77J0oezrCYFFzvIVrXZU9KQc?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1wkEHG5kD77J0oezrCYFFzvIVrXZU9KQc?usp=drive_link)

Entrevista Paulo

[https://drive.google.com/drive/folders/1y7pmJZNssjccNhk75NH5AOZAz\\_k4WOTH?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1y7pmJZNssjccNhk75NH5AOZAz_k4WOTH?usp=drive_link)

Entrevista José Raimundo

[https://drive.google.com/drive/folders/1btjskiEbv4xTRv2fDzekqvOX716nMw68?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1btjskiEbv4xTRv2fDzekqvOX716nMw68?usp=drive_link)

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APA-TO	Associação Alternativas para a Pequena Agricultura no Tocantins
CDHP	Centro dos Direitos Humanos de Palmas
CIMI	Conselho Indigenista Missionário
COMSAÚDE	Comunidade de Saúde, Desenvolvimento e Educação
CONAQ/TO	Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas/Tocantins
CPT	Centro da Pastoral da Terra
FECOARTE	Feira de Artesanato, Comidas Típicas e Folclore do Tocantins
FUNASA	Fundação Nacional de Saúde
GPQM	Grupo de Pesquisa Quilombo Mumbuca
GRUCONTO	Grupo de Consciência Negra do Tocantins
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas
IDHMA	Instituto de Direitos Humanos e Meio-Ambiente
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Brasil
ITERTINS	Instituto de Terras do Estado do Tocantins
LIEEQ	Licenciatura em Educação Escolar Quilombola
LPs	Long Play
MinC	Ministério da Cultura
MPE	Ministério Público Estadual
MPF	Ministério Público Federal
Naturatins	Instituto Natureza do Tocantins
SEMED	Secretaria Municipal de Educação de Palmas
SEPOT	Secretaria dos Povos Originários e Tradicionais do Tocantins
UFT	Universidade Federal do Tocantins
UNITNS	Universidade Estadual do Tocantins

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>1.1 Interesse Pessoal E Profissional Pelo Estudo Da Viola De Buriti</b> .....	<b>15</b>
<b>1.2 Objeto De Estudo: Comunidades Quilombolas E Viola De Buriti</b> .....	<b>18</b>
<b>1.3 Fundamentação Metodológica</b> .....	<b>20</b>
<b>1.4 A História Oral Como Metodologia De Pesquisa Em História</b> .....	<b>22</b>
<b>1.5 Conceitos Memória E Identidade Cultural</b> .....	<b>27</b>
<b>1.7 Considerações Finais Da Introdução</b> .....	<b>33</b>
<b>2. COMUNIDADES QUILOMBOLAS NO BRASIL/TOCANTINS: CULTURA E IDENTIDADE</b> .....	<b>35</b>
<b>2.1 Considerações Iniciais</b> .....	<b>35</b>
<b>2.2 Colonização E Resistência</b> .....	<b>35</b>
<b>2.3 Cultura Afro Brasileira</b> .....	<b>47</b>
<b>2.4 Quilombos No Tocantins</b> .....	<b>48</b>
<b>2.5 Quilombo Barra De Aroeira</b> .....	<b>53</b>
<b>2.6 Considerações Finais</b> .....	<b>64</b>
<b>3 CULTURA, MEMÓRIA E ORALIDADE: EXPERIÊNCIAS QUILOMBOLAS E A VIOLA DE BURITI</b> .....	<b>66</b>
<b>3.1 Considerações Iniciais</b> .....	<b>66</b>
<b>3.2 Religiosidade E Musicalidade No Barra De Aroeira</b> .....	<b>67</b>
<b>3.3 Instrumentos Musicais</b> .....	<b>71</b>
<b>3.4 Oralidade E Memória</b> .....	<b>73</b>
<b>3.5 Viola De Buriti – Mestres, Processos Criativos E Construtivos</b> .....	<b>76</b>
<b>3.6 Métodos De Construção E Afinação Da Viola De Buriti</b> .....	<b>83</b>
<b>3.6.1 Rabeca De Buriti</b> .....	<b>86</b>
<b>3.6.2 Bandurra</b> .....	<b>90</b>

3.6.3 Viola Jalapoeira.....	94
<b>3.7 Afinação .....</b>	<b>95</b>
<b>3.8 Considerações Finais.....</b>	<b>97</b>
<b>4 VIOLA DE BURITI: ESTADO DA ARTE .....</b>	<b>99</b>
<b>4.1 Considerações Iniciais.....</b>	<b>99</b>
<b>4.2 O Buriti .....</b>	<b>99</b>
<b>4.3 Caminhos Da Viola De Buriti.....</b>	<b>106</b>
<b>4.4 Projeto Vereda.....</b>	<b>113</b>
<b>4.5 Café Com Viola De Buriti .....</b>	<b>120</b>
<b>4.6 Sons Do Jalapão.....</b>	<b>121</b>
<b>4.7 Considerações Finais.....</b>	<b>122</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>124</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>135</b>
<b>APÊNDICE A – DOCUMENTÁRIO “VOZES DO QUILOMBO BARRA DE AROEIRA: HISTÓRIA, CULTURA E VIOLA DE BURITI” .....</b>	<b>135</b>

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 Interesse pessoal e profissional pelo estudo da Viola de Buriti

Sou goiano, filho de pai tocantinense e mãe goiana. O Tocantins e sua cultura sempre permearam meu imaginário cultural, apesar de ter nascido e criado em Goiânia. Ainda criança, durante as férias, vínhamos passear em Cristalândia, terra que minha avó paterna escolheu para viver. Ainda era Goiás, o famoso “nortão goiano”, anos 1980, terra esquecida.

Passeávamos por Porto Nacional, visitávamos os festejos tradicionais em Monte do Carmo e eu já me alimentava de toda essa cultura forte e preciosa dessa região. O interesse pela música e pelos sons é herança familiar, tanto por parte de mãe como por parte de pai. Minha mãe era educadora infantil e nos educou por meio da música, eu e a meus dois irmãos. Eram cantigas para acordar, cantigas para banhar, cantigas para almoçar, enfim, cantigas para viver. Meu pai, jornalista e professor, possui um acervo imenso de LPs<sup>1</sup> e fitas cassetes.<sup>2</sup>

Toda a minha família é muito musical, com vários tios, tias, primos e primas que tocam, compõem e cantam. Por exemplo, meu avô materno, o vô Sebastião, era um exímio violonista e sempre tocava cantigas de roda para os netos na área da casa. As avós, por parte materna, Vovó Bui e paterna, Vovó Nelcinda, cantavam a vida lindamente. Apesar de a maioria dos tios e primos tocarem e cantarem, apenas eu segui o lado profissional da música. Aos 16 anos, gravei meu primeiro disco com a Banda Pitwawa, uma banda de pop rock de Goiânia, e a partir de então me tornei músico profissional, tendo atuado nas noites goianas, tocando em diversas bandas e grupos musicais, além de ter atuado em bares e casas de show de todo o Brasil.

Também comecei minha atuação como professor de música aos 16 anos, ministrando aulas particulares de violão e contrabaixo elétrico. No ano de 2006 me mudei para o Tocantins para atuar na Fundação Cultural de Palmas, mais precisamente como professor de música no Espaço Cultural de Palmas. Nesse mesmo ano tive o primeiro contato com a Viola de Buriti em

---

<sup>1</sup> A Sigla LP, surge do Long Playing Record ou disco de vinil, ou disco fonográfico, ou vinil, uma chapa, majoritariamente de cor preta e contendo um rótulo no centro chamado de selo fonográfico, fabricadas através de processos eletromecânicos e feitas de um material plástico chamado policloreto de vinila (abreviado como vinil ou PVC), inventado pelo engenheiro Peter Carl Goldmark (empregado da Columbia Records) para substituir os velhos discos de 78 rpm, utilizada para o armazenamento de áudio (principalmente canções) desde 21 de junho de 1948. Embora tenham experimentado um grande declínio em seu uso a partir da década de 1990, com a introdução do CD.

<sup>2</sup> A fita cassette (português brasileiro) ou cassette áudio (português europeu), compact cassette ou simplesmente cassette é um padrão de fita magnética para gravação de áudio lançado oficialmente em 1963, invenção da empresa neerlandesa Philips. Em português, também é abreviado como K7.

um evento muito interessante chamado FECOARTE (Feira do Folclore, Artesanato e Comidas Típicas do Tocantins). Esse evento era uma importante forma de fomento, divulgação e proteção do patrimônio imaterial tocantinense.

A FECOARTE acontecia anualmente em Palmas–TO e contava com a participação de grupos culturais tradicionais, que realizavam apresentações culturais, vendiam sua arte e divulgavam a cultura regional e tradicional do Tocantins. Presenciar esse evento foi um reencontro com o Tocantins que via e vivenciava quando pequeno.

Na ocasião, fiquei muito impressionado com um instrumento de 4 cordas feito de talos da palmeira buriti e com linhas de pesca que possuía uma sonoridade incrível. Era a Viola de Buriti. Os tocadores eram de Natividade, como mestre Coquelino Rumão, mestre Maurício Ribeiro e Arnon Tavares do Povoado Mumbuca da Região Quilombola do Jalapão. As cantigas entoavam a realidade sertaneja, falando da natureza e do modo de vida da região.

Ambas as regiões possuem forte presença de comunidades Quilombolas e, portanto, são núcleos culturais da cultura afro-brasileira no Tocantins. O meu interesse em conhecer mais profundamente essa cultura sertaneja tradicional tocantinense – principalmente da Viola e Buriti – foi crescendo e passei a frequentar essas comunidades, onde a Viola de Buriti ainda faz parte da cultura local e, aos poucos fui me envolvendo afetivamente e profissionalmente com esse instrumento e com as diversas formas de manifestações culturais tradicionais tocantinenses.

Em 2015, idealizei e dirigi o projeto cultural MUTUM–I Festival de Culturas Populares e Música Instrumental do Tocantins. No MUTUM, foliões, cancioneiros e cantadores indígenas encontraram-se com o jazz, o choro, o blues, o forró e o samba e inúmeros outros gêneros musicais. As cachoeiras, trilhas dos vales de Taquaruçu, distrito de Palmas - TO, foram o território-base desse grandioso evento, que uma de suas atividades culturais desenvolvidas foi o I Encontro de Violas e Rabecas de Buriti do Tocantins. Foi a primeira reunião de violeiros de buriti em um evento cultural em Taquaruçu, onde resido desde 2012.

No ano de 2016, por meio de uma parceria entre a Fundação Cultural de Palmas (FCP) e a Secretaria Municipal de Educação de Palmas, fui convidado para desenvolver e gerenciar o Projeto Vereda, com alunos do Ensino médio, na Escola Municipal Crispim Pereira Alencar, no distrito de Taquaruçu, Palmas - TO, ao lado de dois grandes amigos arte educadores<sup>3</sup> e pesquisadores, Aline Reis e Alex Busquets.

---

<sup>3</sup> Arte educadores são educadores que utilizam a arte como um processo educacional para o desenvolvimento de habilidades musicais, cognitivas e memórias musicais.

O Projeto Vereda foi idealizado com o objetivo de pesquisar, experimentar e difundir patrimônios imateriais da cultura tocantinense, em especial as técnicas de fabricação e execução musical com a Viola de Buriti, pandeirões de folia, tambores de barro e de madeira. Possibilitamos a crianças e adolescentes uma experiência de desenvolvimento cognitivo, socioafetivo e de expressão cultural através da música e das danças tradicionais, estimulando a auto-organização comunitária para a manutenção e divulgação dessas expressões culturais. Ao longo dos últimos sete anos nos dedicamos a promover transformações culturais que contribuam para o desenvolvimento social da nossa comunidade, Taquaruçu -TO.

Assim como as tradições quilombolas se perpetuam através da oralidade, utilizamos desse conhecimento oral e empírico desses saberes e fazeres tradicionais para construir colaborativamente uma aprendizagem holística sobre nossa cultura, o meio ambiente e a sociedade. As principais expressões culturais transmitidas aos alunos do Projeto Vereda são cantos, danças, batuques e cordas encontradas nos festejos tradicionais do Tocantins, como os cantos do Divino Espírito Santo, a Sussa<sup>4</sup>, a Roda<sup>5</sup> e Catira e o Lindô<sup>6</sup>. A Viola de Buriti se insere nesse processo como o único instrumento melódico<sup>7</sup>, garantindo a harmonia e a transmissão das cantigas, carregadas de memórias musicais e afetivas.

Desta forma, o Projeto Vereda tem como objetivos específicos a construção do conhecimento da história regional, da cultura popular, promovendo estudos colaborativos sobre esse legado, promovendo assim a educação patrimonial. Buscamos também contribuir para o reconhecimento da história local e a construção do pertencimento das novas gerações em relação a estes patrimônios.

Dentro dessa perspectiva, o objetivo dessa dissertação é propor um caminho para investigar a identidade cultural da comunidade Quilombola Barra d Aroeira por meio dos instrumentos musicais. Dentre os diversos instrumentos musicais encontrados nesta Comunidade Quilombola, podemos citar pandeiros, caixas de folia, tambores diversos e Viola de Buriti. Para os limites desta pesquisa, lançaremos mão da Viola de Buriti como artefato

---

<sup>4</sup> A dança se configura com um bailado dos dançarinos em movimentos circulares. Um jogo de sedução, beleza e ritmo. Os instrumentos utilizados pelo grupo são de fabricação artesanal - tambores em cerâmica e couro (tamborim) e a cuíca grande feita de madeira e couro (também conhecida como roncador) -, previamente aquecidos ao sol ou próximo a uma fogueira (Encontroteca 2010).

<sup>5</sup> A roda é uma expressão da cultura popular tocantinense que se manifesta nos giros das folias diversas. O grupo de roda é o mesmo grupo que canta as folias, cantam e dançam a roda e a catira ao som dos pandeiros e das violas. A roda é o momento do improviso onde os foliões criam novas letras e melodias (Tocantins, 2021).

<sup>6</sup> O Lindô é uma dança de roda composta por passos que nos fazem lembrar as tradicionais quadrilhas. Como uma grande brincadeira de crianças, os brincantes<sup>5</sup> em pares entrelaçam os braços e pulam trocando de par e respondendo o refrão das músicas (Pacheco, 2011, p.1).

<sup>7</sup> Um instrumento harmônico é capaz de produzir múltiplos sons simultaneamente, permitindo a formação de acordes e, conseqüentemente, a harmonização da música. Ex: Violão, viola caipira, piano.

musical e cultural que será investigado através de nosso arcabouço teórico-metodológico, o qual será apresentado durante a dissertação.

Algumas perguntas-chave nortearam este trabalho de investigação: Em que medida a ausência de estudos sobre a Viola de Buriti contribuirá com sua invisibilidade como prática cultural nas comunidades quilombolas? O que a Viola de Buriti como objeto da cultura material representa um elo de fortalecimento da identidade cultural nas comunidades quilombolas?

A pesquisa é estruturada em três capítulos. No primeiro, discuto as comunidades quilombolas no Brasil e sua história, destacando o processo de resistência e a construção de identidades culturais. O segundo capítulo reúne reflexões sobre a cultura, a memória e a oralidade, enfatizando como as experiências musicais, as cantigas e as práticas tradicionais transmitem saberes e fortalecem laços comunitários. O último capítulo oferece um levantamento bibliográfico e de projetos ligados à Viola de Buriti, que é o Estado da arte da Viola de Buriti.

## **1.2 Objeto de estudo: Comunidades Quilombolas e Viola de Buriti**

Bandurra, Violinha de Vereda, Rebeca, e Violinha de Buriti. Esses, dentre vários outros nomes, se referem a um instrumento artesanal feito a partir do talo da palmeira do buriti (para a construção do corpo do instrumento) e cordas de *nylon* (mas também linhas de pesca) de tensões variadas para garantir a sonoridade peculiar desta viola típica das regiões alagadiças do cerrado tocantinense, onde a palmeira do buriti se faz presente.

A palmeira do buriti é uma árvore essencial para a vida dos sertanejos do Tocantins, pois do buriti se tira a fruta para fazer diversos tipos de pratos, sucos, doces. A fruta também possui um óleo que contém muito caroteno e serve como remédio para os habitantes tradicionais do Cerrado, que o usam para combater vermes, curar feridas e dar energia natural. Ele também serve para amolecer e envernizar couro, tingir e perfumar vários produtos de beleza, como cremes, *shampoos*, protetor solar e sabonetes. O buriti também tem um papel essencial na preservação de nascentes de água. Quando as nascentes estão em risco de secar, aconselha-se o cultivo de buritis, bem como de açaí, ingás e sangra-d'água, entre outras espécies, para restaurá-las. Portanto, a Viola de Buriti tem um valor epistêmico muito forte para essas comunidades, ela está enraizada nas culturas quilombolas do Tocantins. Através da análise das oralidades acerca da Viola de Buriti, poderemos compreender melhor as origens, as limitações, expressando valores, crenças e identidades.

No estado do Tocantins, percebemos a presença da Viola de Buriti, principalmente na região do Jalapão e, com menos força no Sudeste do Tocantins. É utilizada em festejos e celebrações diversas dessas comunidades, que em sua maioria são Comunidades Quilombolas e são geralmente tocadas como a viola caipira<sup>8</sup>, com cordas batidas<sup>9</sup> ou dedeira.

A Viola de Buriti é um instrumento ancestral que permeia o imaginário cultural do sertanejo tocantinense há muitos anos. É um cordofone<sup>10</sup> feito a partir dos talos do Buriti, e composta de, geralmente, quatro cordas. As cordas utilizadas geralmente são linhas de pesca de tensões variadas e as afinações são diversas, baseadas nas afinações da Viola Caipira, variando conforme a região onde é produzida.

O processo de reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é fruto da convergência entre o desejo da população do Quilombo Mumbuca por esse reconhecimento e a pesquisa de doutorado do etnomusicólogo Marcus Bonilla (2019)<sup>11</sup>. No ano de 2018, houve a criação do Grupo de Pesquisa Quilombo Mumbuca (GPQM). A partir de então, foi elaborado o Inventário Participativo Povoado Quilombola Mumbuca – Viola de Buriti, onde se fez um mapeamento da Viola de Buriti e dos violeiros na região dos quilombos do Jalapão, em Mateiros e São Félix do Tocantins.

Outra ação solicitada pelo IPHAN foi a realização de um dossiê sobre a viabilidade do registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão (2018). O documento descritivo é composto por um relatório final que analisa e descreve informações históricas, sociais e antropológicas sobre o bem cultural identificado, bem como o processo de pesquisa e os métodos utilizados. Inclui uma descrição dos bens materiais associados à prática, destacando seus aspectos históricos e os saberes e fazeres envolvidos. Também relaciona os eventos que envolvem a Viola de Buriti e levanta as políticas públicas e ações voltadas para a Viola de Buriti nos níveis municipal, estadual e federal. Incluem também a atuação de organizações não governamentais e iniciativas privadas. Além disso, o documento propõe

---

<sup>8</sup> É o principal instrumento musical tradicional da região caipira do Brasil. [...] Ou seja, grosso modo, a região do Brasil Central. É um instrumento com cinco pares de cordas metálicas, três bordões com suas respectivas oitavas, mais dois pares com as cordas afinadas em uníssono. O instrumento é utilizado em diversas práticas musicais devocionais e de danças, entre as quais, a folia de reis, a folia do Divino Espírito Santo, a dança de Santa Cruz, o catira e o lundu, entre outras (Corrêa, 2022, p.32).

<sup>9</sup> Cordas batidas se refere ao ato de tocar com a ponta dos dedos, dedilhando ou batendo nas cordas com todos os dedos.

<sup>10</sup> Cordofone – Instrumento de cordas.

<sup>11</sup> Tese intitulada: “Minha viola é de buriti”: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO). 2019. 202 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.

diretrizes para a salvaguarda da Viola de Buriti, baseadas no interesse popular dos detentores desse conhecimento. Este trabalho foi realizado pelos pesquisadores Marcos Bonilla e Suiá Omin em 2019. Neste Inventário temos um relato sobre a importância da viola de buriti para essas comunidades que ainda insistem em preservar essa tradição

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, p.4).

Nosso recorte espacial dessa pesquisa é o registro e estudos das oralidades dos violeiros de buriti da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira e das regiões do entorno, compreendida entre as cidades de Lagoa do Tocantins e Santa Tereza do Tocantins. Analisamos desde a construção das violas, que requer um ritual específico, desde a colheita, às técnicas centenárias de construção, às cantigas emanadas, que carregam em si lembranças de tempos outros, da natureza e de fatos da realidade sertaneja local. Analisamos também, com a metodologia da História Oral, entrevistas feitas por tocadores da Viola de Buriti e pessoas ligadas a esse contexto dentro da Comunidade Quilombola Barroa do Aroeira.

A tradição cultural da Viola de Buriti na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira é um elemento fundamental da sua identidade cultural. Segundo Stuart Hall (2006), a identidade cultural é um processo contínuo de construção e reconstrução, influenciado por fatores históricos, sociais e culturais. Portanto, a Viola de Buriti, que sempre fez parte dos festejos e rezas promovidas na região, é um exemplo dessa tradição cultural que transpassa gerações e ressignificações dos modos de vida Quilombola. Esta tradição representa um elemento potente a ser utilizado para entendimento da cultura quilombola da comunidade e seus caminhos de resistência e ressignificações.

### **1.3 Fundamentação metodológica**

Utilizamos a metodologia da História Oral como metodológica deste trabalho. A oralidade está presente na humanidade, pois é através dela que as tradições culturais passam de geração a geração, como as cantigas de roda e a capoeira, e no caso desta pesquisa, as representações culturais proporcionadas pela Viola de Buriti. A escolha da História Oral se justifica por duas características: primeiramente a proximidade com o olhar decolonial e contra colonial.

Por “decolonial”, entendemos como um conceito que surge a partir das críticas ao colonialismo e suas consequências na sociedade e na cultura. Esse conceito propõe uma descolonização do pensamento e das práticas, visando a uma maior valorização e respeito à diversidade cultural e ao reconhecimento das diferenças e desigualdades com a perspectiva dos excluídos da história (negros, proletários, mulheres, indígenas, etc.).

A visão colonial do conhecimento é abordada por Quijano (2005), que nos aponta uma perspectiva binária, monoteísta, cristã e eurocêntrica. Essa visão sufocou e sufoca até hoje a diversidade das culturas indígenas originárias e africanas que por aqui chegaram, pois, as tentativas de

[...] incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (Quijano, 2005, p. 121).

Portanto, a visão decolonial procura entender as visões dos povos tradicionais e originários, fugindo desse eurocentrismo imposto desde a colonização. Walter Mignolo (2017) nos mostra que a origem do pensamento decolonial surgiu na

Conferência de Bandung de 1955, na qual se reuniram 29 países da Ásia e da África. O principal objetivo da conferência era encontrar as bases e a visão comum de um futuro que não fosse nem capitalista, nem comunista. O caminho que encontraram foi a “descolonização”. Não se tratava de uma “terceira via” ao estilo de Giddens, mas de desprender-se das principais macro narrativas ocidentais (Mignolo, 2017, p.104).

Há de se ressaltar uma diferença conceitual entre decolonialismo e contra colonialismo. Por decolonialismo nos referimos aos princípios históricos do pensamento que visa encontrar essa outra via ante o colonialismo enraizado em nossa sociedade e contra colonialismo é um termo usado por pensadores negros e negras Quilombolas, que sempre lutaram contra a colonização, ou seja, nunca foram colonizados.

A contra colonialidade é uma construção do pensamento a partir do pensamento negro e do pensamento Quilombola, como nos mostram o Manifesto Quilombista de Abdias Nascimento (1980) e as confluências de Antônio Bispo dos Santos (2015). Santos nos aponta que “contra colonização são todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Santos, 2015, p.46).

Partimos dessa perspectiva contra colonial do ponto de vista de quatro pensadores e pensadoras negros e negras: Abdias do Nascimento (1980), Beatriz Nascimento (1985), a líder e pensadora quilombola Ana Cláudia “Mumbuca” dos Santos (2019) e o professor Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nego Bispo (2015).

Portanto, a decolonialidade e a contra colonialidade são processos que se complementam e se fortalecem enquanto combatem o pensamento colonial, distópico e eurocêntrico que nos ajudará a pensar na Viola de Buriti como um modelo de resistência contra colonial, que faz parte da cultura circular e contínua, que conta a história, saberes e fazeres da comunidade de geração em geração.

Desta maneira, ao analisar a Viola de Buriti buscaremos toda construção cultural, a análise das oralidades e a investigação das memórias, simbolismos que permeiam e fazem a Viola ser esse instrumento de resistência até os dias de hoje.

#### **1.4 A História Oral como metodologia de pesquisa em História**

A história enquanto conhecimento das experiências humanas no tempo se constituiu – até o século XVII – a partir da tradição oral, porém a escola positivista do último terço do século XIX cristalizou e fixou uma recusa ao sujeito que testemunha, alegando principalmente, uma desconfiança a respeito da honestidade por parte do historiador na condução das entrevistas. De acordo com Valdman (2006), a escola positivista entendeu que as testemunhas eram ontologicamente não-confiáveis e, por essa razão, os historiadores deveriam confiar somente no material escrito. No entanto, a autora ressalta que, com a evolução da disciplina ao longo do século XX, reavivou-se “o interesse pela testemunha ocular, cujas potencialidades descritivas, narrativas e mesmo explicativas na escrita da história foram reconhecidas” (Valdman, 2006, p. 35).

A *Ecole des Annales* foi uma corrente historiográfica, originada na primeira metade do século XX na França, onde um dos objetivos era se livrar de uma visão positivista que dominou o final do século XIX e início do século XX. A proposta dos *Annales* era ampliar o objeto de estudo da História e compreender as sociedades humanas em sua complexidade, buscando identificar e analisar os processos de longa duração que moldaram a vida social e cultural em diferentes épocas e lugares. Para tanto, os historiadores da *Ecole des Annales* buscaram incorporar novas metodologias e perspectivas teóricas em seus estudos, incluindo abordagens sociológicas, antropológicas e geográficas, entre outras. Além disso, procuraram ampliar o escopo de suas pesquisas, investigando não apenas as elites políticas e econômicas, mas

também as camadas populares, as formas de sociabilidade, as mentalidades e as práticas culturais.

Segundo essa perspectiva, a historiadora Ana Oliveira (2014, p. 95) nos aponta que a abordagem que utiliza para entender os problemas contemporâneos traz agora para dentro da História e da sua narrativa um novo ponto de vista da História – a história a partir das mentalidades – que implicará, por sua vez, em uma nova perspectiva metódica – a história oral, para a qual recorre em suas viagens recolhendo testemunhos por meio de entrevistas.

A invenção do gravador de fita na segunda metade do século XX pode ser posta como marco que impulsionou a História Oral como metodologia histórica. Conforme o historiador francês Philippe Joutard (2006), temos quatro gerações de historiadores que fortaleceram a História Oral.

A primeira geração foi conhecida como História Oral Moderna e, teve como início o ano de 1948 nos EUA. O *Columbia University Oral History Research Office* (Programa de História Oral da Universidade de Columbia), fundado por Allan Nevins e Louis Starr, em Nova York, foi um espaço acadêmico muito importante. Este início buscou consolidar a História Oral como uma metodologia de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea, pois buscou organizar arquivos orais ou documentos sonoros. Voldman (2006) entende que um documento sonoro, gravado por um pesquisador, arquivista, historiador, etnólogo ou sociólogo, sem dúvida em função de um assunto preciso, mas cuja guarda numa instituição destinada a preservar os vestígios dos tempos passados para os historiadores do futuro tenha sido, logo de início, seu destino natural (Voldman, 2006, p. 37).

Na Europa, neste mesmo período, aconteciam experiências com a História Oral como, por exemplo, a captação de depoimentos dos chefes da Resistência Francesa no imediato pós-Guerra, ou a transcrição de testemunhos sobre a Segunda Guerra Mundial, na Alemanha (Alberti, 1996).

Vemos por estes exemplos que a História Oral, nos seus primeiros anos, tendia a centrar-se nas experiências de personalidades de destaque, sobretudo nas áreas da política, do governo e de outras áreas da vida pública. Isso ocorreu em parte porque esses indivíduos eram vistos como importantes fontes de conhecimento e percepção histórica, mas também porque muitos dos primeiros praticantes da História Oral eram eles próprios acadêmicos ou pesquisadores nessas áreas. No entanto, ao longo do tempo, a História Oral evoluiu para abranger uma gama muito mais ampla de assuntos e perspectivas.

A segunda geração começou a partir do final dos anos 1960, quando se desenvolveu uma nova concepção muito mais ambiciosa. A História deixou de ser vista somente como uma

disciplina que estuda os acontecimentos do passado através de documentos escritos, e passou a considerar outras formas de expressão e experiência histórica. Neste período, a Antropologia se tornou uma importante aliada para essa nova abordagem da História, pois ela permite que se dê voz a grupos sociais que, por não terem deixado registros escritos de suas experiências, eram excluídos da narrativa histórica tradicional. Isso inclui povos indígenas, comunidades negras, mulheres, operários, entre outros, nos aponta o historiador Phillipe Joutard (2006). Essa geração ficou conhecida como História Oral militante, onde se propunha uma História vinda de baixo em contraposição à “História das elites”, como vinha sendo praticado. Essa abordagem pretende recuperar e valorizar as histórias desses grupos sociais marginalizados, muitas vezes vencidos em disputas políticas e sociais, e que não tiveram a oportunidade de contar suas próprias versões dos acontecimentos históricos.

Essa contraposição, mencionada por Joutard (2006), gerou margem para vários questionamentos acerca desse período. Um deles, como nos aponta a historiadora Verena Alberti (2004), é o perigo da polarização entre História de “baixo” *versus* História de “cima”. Alberti (2004) sugere que a ideia de “dar voz” às minorias pode acabar reforçando as diferenças sociais, ao invés de diminuí-las. Segundo a autora, essa abordagem coloca os pesquisadores em uma posição de poder, pois são eles que concedem aos “de baixo” a possibilidade de se expressarem. Isso implica em uma visão de que as minorias são incapazes de se expressar por si só, o que pode reforçar estereótipos e preconceitos existentes na sociedade. Partiremos então de um conceito decolonial, onde o ponto de vista daqueles que historicamente foram marginalizados e silenciados é o nosso foco. Ajudamos a criar espaços de diálogo e participação para aqueles que historicamente foram marginalizados e silenciados.

Essa abordagem buscou promover a igualdade de oportunidades e o reconhecimento das diferenças, para construir uma sociedade mais justa e inclusiva. As entrevistas com tocadores e pessoas envolvidas com a cultura do Quilombo Barra de Aroeira e da região do entorno foram realizadas dentro dessa perspectiva. O objetivo foi de compreender, a partir das entrevistas e por meio das oralidades como as cantigas, as poesias, a construção das violas, as relações de pertencimento com a comunidade e a ressignificação da Viola de Buriti nos últimos anos, diante da diminuição do número de praticantes desse instrumento. Essa é uma forma importante de mapear e entender os processos socioculturais envolvendo a comunidade e a Viola de Buriti na região.

Já na década de 70, após o sucesso dessa História Oral militante, houve tentativas de sistematizar a metodologia da História Oral. O ano de 1975 marcou a mudança da segunda para a terceira geração da História Oral. Um dos acontecimentos deste ano foi a realização do XIV

Congresso Internacional de Ciências Históricas de San Francisco, onde realizou-se uma mesa-redonda intitulada “A História Oral como uma Nova Metodologia para a Pesquisa Histórica”, afirma Joutard (2006).

Michel Pollak, em seu texto “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), destaca os processos de dominação e submissão das diferentes versões e memórias, apontando para a fragmentação entre a memória oficial e dominante e “memórias de grupos excluídos”, marcadas pelo silêncio, pelo não dito, pelo ressentimento. As memórias individuais podem ser enquadradas, pois a história oral busca ordenar os acontecimentos.

No Brasil, a História Oral chegou também no ano de 1975. Ao detalhar os acontecimentos desse ano de introdução da História Oral no Brasil, Alberti (2008) nos diz que em 7 de julho a 8 de agosto daquele ano, foi realizado o I Curso Nacional de História Oral, organizado pelo Subgrupo de História Oral do Grupo de Documentação em Ciências Sociais formado em dezembro (GDCS), do ano anterior por representantes de quatro instituições: a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, a Fundação Getúlio Vargas e o Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (Alberti, 2008, p. 155).

Os anos 1980 foram ricos em colóquios internacionais da História Oral, possibilitando a criação de uma verdadeira comunidade de História Oral. Artigos e coletâneas importantes foram publicadas, reunindo nomes expressivos da época como números especiais das revistas *Annales* (1980), *Cahiers Internationaux de Sociologie* (1980), *Dados* (1984), *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (1986) e *Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent* (1987) (Alberti, 2008).

Nos anos 1990, falar da História Oral como método historiográfico já não representa um fato novo, com propostas sugestivas e procedimentos atraentes ou inéditos no ofício de historiar (Lozano, 2006). Nesse período, iniciou-se a quarta etapa da História Oral, “influenciada nos Estados Unidos pelos movimentos críticos pós-modernistas, o que se traduz na valorização da subjetividade, consequência ou mesmo, para alguns, finalidade da História Oral (Joutard, 2006, p.45).

A História Oral nada mais é do que uma abordagem interdisciplinar que utiliza entrevistas, como forma de coletar informações sobre experiências vividas por pessoas em relação a um determinado tema, contexto ou evento histórico. Por meio das entrevistas, é possível coletar dados valiosos sobre a forma como as pessoas perceberam, interpretaram e experienciaram determinados acontecimentos ou situações, bem como suas visões de mundo, crenças e valores. Segundo essa perspectiva, a historiadora Alberti (1989) nos afirma que a História Oral é amplamente utilizada nas áreas da História, Antropologia e Sociologia, e tem

sido importante para trazer uma perspectiva mais humana e subjetiva para a compreensão de determinados fenômenos sociais e histórico. Além disso, a História Oral também pode ser uma forma de resgatar memórias e experiências que não estão documentadas em fontes escritas ou oficiais, ampliando o leque de possibilidades para a pesquisa histórica.

Esse caráter transdisciplinar contribuiu para a consolidação da História Oral como metodologia científica. Portanto, a História Oral é mais do que uma técnica específica de enquête narrativa, pois se tornou – também – uma centelha para compartilhamento de experiências com profunda ressonância e sabedoria pessoal.

Através das entrevistas vamos nos aproximar de acontecimentos, diferentes visões de mundo de pessoas que testemunharam e contam suas memórias acerca da Viola de Buriti com a finalidade fortalecimento desta tradição cultural.

A História Oral chega ao século XXI iniciando um quinto momento, o qual é “catalisada pelas discussões da História Pública assim como pelas novas tecnologias, que colocam em questão novas formas de gravação, interação, preservação e difusão das narrativas orais e audiovisuais” (Almeida; Fonseca, 2021, p. 446).

Em nosso trabalho estamos inseridos diretamente nesse quinto momento pesquisaremos as oralidades da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira por meio de gravações audiovisuais, com o intuito de preservar esses conhecimentos de forma mais contundente e, por meio dela, investigar as formas como identidade cultural se manifesta através da musicalidade. Como dito, a Viola de Buriti será nosso objeto cultural investigado através de nosso arcabouço teórico-metodológico, aqui apresentado com uma metodologia de descentralização do saber provocados pelos encontros epistêmicos entre pesquisador e entrevistados, com a valorização dos sujeitos entrevistados e toda cosmologia presente em sua episteme.

Nesse propósito, dialogamos com Walter Mignolo (2017) que nos aponta que o decolonial não é um universalismo que se impõe como o verdadeiro, superando todos os anteriores; é uma alternativa. Ao se apresentar como uma alternativa, o decolonial abre uma nova forma de pensar que se liberta das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermoderno, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade, etc.). Ele considera os contextos históricos e culturais que o influenciam, em vez de ignorá-los, pois proporemos um diálogo entre os saberes tradicionais e os saberes acadêmicos, buscando uma transgressão epistemológica que rompa com os paradigmas dominantes (Bispo, 2019).

## 1.5 Conceitos Memória e Identidade Cultural

A memória é dinâmica e incessante e atua através de conexões. Nem tudo que se vive é armazenado na memória tal como foi vivido, assim, a memória emerge através da sociabilidade. A memória, por si só, é finita e só possível em comunicação com outrem, nos afirma Cartoga (2015). Fernando Cartoga (2015) nos remete ao sujeito/memória. As memórias que o socializam são adquiridas a partir de uma memória coletiva. Para o autor

O sujeito, mesmo antes de ser um eu, já está, a um certo nível, imerso na placenta de uma memória que o socializa e à luz da qual ele irá definir, quer a sua estratégia de vida, quer os seus sentimentos de pertença e de adesão ao coletivo (Cartoga, 2015, p. 8).

Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que a coletividade das comunidades Quilombolas possui memórias coletivas ligadas a essa placenta de memória que já vem passando de geração a geração, como os fazeres e saberes culturais, no nosso caso, memórias acerca da Viola de Buriti.

A memória individual, como nos aponta Cartoga, (2015), está imbuída de um pertencimento a uma memória coletiva social, do contexto sócio-cultural de uma época, de um determinado grupo social, dentre outras características. Portanto, estamos sujeitos a ser influenciados e influenciar os grupos aos quais nos identificamos e pertencemos. Portanto, a memória individual é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica das memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc.), em permanente construção devido a incessante mudança do presente em passado e as alterações ocorridas no campo das representações (ou re-presentificações) do pretérito (Cartoga, 2015, p. 11).

O sentimento de pertencimento a uma comunidade são resquícios das memórias herdadas que continuam a reverberar a tradições seculares que transpassam gerações, sempre se projetando no futuro a partir do presente. Com a investigação das memórias culturais da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira, pretendemos absorver informações importantes dessas memórias coletivas e culturais acerca dessa tradição cultural tão singular que é a Viola de Buriti.

O pensador indígena Ailton Krenak (2023) nos amplia essa percepção apontada por Cartoga (2015), propondo que a verdadeira transcendência reside na plena experiência do “corpo-memória”, um corpo consciente e ativo, profundamente conectado ao entorno. É um corpo carregado de memória ancestral, não se afasta da realidade, mas se engaja ativamente com ela, resistindo à alienação e à interrupção da conexão com o todo. A capacidade de cultivar

um pensamento ativo e consciente, rico em memória, impede a fragmentação da experiência e abre caminho para a partilha e transmissão dessa nova forma de existir.

A historiadora Beatriz Nascimento roteirizou e dirigiu o documentário *ORI em Português* (1989), que retrata sua trajetória e suas reflexões sobre os conceitos de quilombo e identidade. O filme apresenta entrevistas, imagens de arquivo e depoimentos de indivíduos que a conheciam, tecendo um retrato íntimo e político de sua luta contra o racismo e sua busca por valorizar a cultura negra no Brasil. Em uma de suas falas durante o documentário, ela introduz o conceito de “corpo como memória” para a cultura afro-brasileira.

A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado.... Como se o corpo fosse o documento. E não é atoa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto, enquanto ele não esquecer o cativo. Não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo.  
A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor a um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo...traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo...O desejo de não ter vivido a experiência do cativo. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, no sangue, nas nossas veias (Nascimento, 1989, filme ORI, tempo

Para Nascimento (1989), o corpo torna-se um repositório de memória ancestral, transmitindo conhecimento, costumes e crenças através das gerações, mesmo diante do apagamento cultural imposto pela colonização e escravidão. Neste contexto, a memória não é somente um registro estático, mas uma força dinâmica que se manifesta na totalidade do ser—através da postura, sentidos e emoções. É um processo contínuo e dinâmico, moldado pela experiência coletiva e individual, resistindo e se reinventando ao longo do tempo. Não se trata de uma memória intelectual ou documental, mas de uma memória vivenciada, inscrita no corpo e expressa por meio de gestos, movimentos, ritos, canções, culinária e outras manifestações culturais.

Portanto, o conceito de “corpo memória” nos ajuda a compreender como a cultura afro-brasileira se adaptou às formas diversas de opressão, preservando sua identidade e sua força em diferentes contextos, como é o caso da Viola de Buriti na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira.

O pesquisador Rodrigo Ferreira dos Reis (2020), em um artigo sobre a perspectiva do “corpo memória” de Beatriz Nascimento (1989)

Beatriz e sua produção intelectual inovam, podendo, portanto, contribuir para ampliar a ideia de lugares de memória, pois, como ela mesma propõe, se não há mais o território, uma África que já não existe e uma terra que te mata, o que nos resta é o corpo e, portanto, o corpo é território, o corpo é quilombo. Ou seja, o corpo negro para Beatriz Nascimento é o próprio lugar de memória (Reis, 2020, p.18).

Quando versamos sobre memória cultural, trazemos para o debate o olhar do historiador e estudioso de religião, o alemão Jan Assmann (2008), que nos apresenta o conceito de Memória Cultural, que também é uma espécie de memória coletiva, porém dividida em duas categorias: a memória comunicativa que se baseia na oralidade e na interação cotidiana; e a memória cultural que se apoia em suportes materiais e institucionais. O que nos interessa aqui é a memória cultural, a qual se manifesta em diferentes formas de expressão, como textos, imagens, rituais, monumentos, tradições, as quais funcionam como meios de recordar e interpretar o passado coletivo. A memória cultural está intrinsecamente ligada à construção da identidade e aos valores de um grupo social. Em uma perspectiva semelhante, Cartoga (2015) enfatiza que a memória individual está profundamente enraizada em um sentido de pertencimento a uma memória social coletiva, moldada pelo contexto sociocultural de um tempo ou grupo social específico. Consequentemente, somos ambos influenciados e capazes de influenciar os grupos com os quais nos identificamos e aos quais pertencemos.

A Viola de Buriti faz parte da memória cultural e afetiva da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira, ligando sensação e emoção e pertencimento. É o corpo memória trazendo à tona as cantigas entoadas e danças que evocam lembranças de outros tempos, da natureza, de fatos e da realidade sertaneja. Esse movimento constante e circular cria a tradição. Portanto, na cultura afro-brasileira, as memórias culturais são preservadas e transmitidas ao longo de gerações através do corpo-memória, sendo um mecanismo para a manutenção e perpetuação da cultura afro-brasileira, no caso, das comunidades Quilombolas.

Portanto, investigar e acessar essas memórias nos trará informações importantes sobre os caminhos percorridos para a manutenção dessa tradição na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira.

Os conceitos de Quilombo adotados nesse estudo são os abordados por Abdias do Nascimento (1980), Beatriz Nascimento (1985), Antônio Nego Bispo dos Santos (2015, 2019) e Ana Mumbuca Silva (2019) que nos oferecem uma compreensão profunda e multifacetada da identidade e resistência quilombola. Abdias do Nascimento (1980) destaca o Quilombo como uma organização sociopolítica e um símbolo de resistência negra. Beatriz Nascimento (1985) define o Quilombo como um espaço de preservação cultural e resistência contínua contra a opressão. Nego Bispo (2015) amplia essa visão, apresentando o Quilombo como uma manifestação contra colonial, onde se desenrola uma luta constante pela territorialidade e pela autonomia cultural. Ana Mumbuca (2019) reforça a importância das práticas culturais na manutenção da identidade quilombola. Integrando essas perspectivas, a tradição da Viola de Buriti emerge como uma expressão cultural rica, simbolizando a resistência e a continuidade

da memória coletiva quilombola, enraizada no território e nas práticas ancestrais desses grupos. A Viola de Buriti, portanto, não é apenas um instrumento musical, mas um elo vital na cadeia de transmissão cultural e de afirmação identitária de alguns Quilombos no Tocantins.

Na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira a tradição cultural da Viola de Buriti é um elemento fundamental da sua identidade cultural. A partir da entrevista com a liderança Quilombola Isabel Rodrigues, percebemos essa importância

A Viola de Buriti é uma grande representativa para nós quilombolas, porque nós, os quilombos, sempre é fraco, não tem dinheiro. E isso aí foi uma coisa que os mais velhos ensinaram para os outros mais novos. A Viola de Buriti, o pife, o zabumba, que era de que quisesse fazer uma brincadeira, eles mesmos faziam. Eu mesmo cansei de dançar o toque da Viola de Buriti (Isabel, 2024).

De acordo com Nascimento (1980), um processo contínuo de construção e reconstrução, influenciado por fatores históricos, sociais e culturais, caracteriza um forte elemento da identidade cultural. Portanto, a Viola de Buriti, que sempre fez parte dos festejos e rezas promovidas na região, é um exemplo dessa tradição cultural que transpassa gerações e ressignificações dos modos de vida Quilombola. Esta tradição representa um elemento poderoso para compreender a cultura quilombola da comunidade Barra de Aroeira. Através dos caminhos de resistência e ressignificações, desde a construção da Viola de Buriti até as cantigas, toques e melodias executadas por ela, é possível perceber essa rica herança cultural, que vem passando de geração em geração.

## **1.6 Metodologia de análise das entrevistas**

Em suma, nossa metodologia de análise de dados baseia-se em uma abordagem metodológica que estamos utilizando em nossa pesquisa junto à comunidade quilombola Barra de Aroeira, em Santa Teresa–TO. Para analisar os dados coletados através da história oral, seguimos os seguintes passos:

**Transcrição:** O primeiro passo foi transcrever as entrevistas realizadas com os moradores da comunidade quilombola. A transcrição foi realizada por meio de ferramentas de transcrição de áudio, disponíveis em formato digital.

**Categorização:** Em seguida, foi preciso categorizar as informações contidas nas transcrições das entrevistas. A categorização foi feita conforme os temas principais que emergem das entrevistas, como, por exemplo, práticas culturais, tradições orais, relações sociais, eventos históricos, entre outros.

**Análise temática:** A partir da categorização, foi possível realizar uma análise temática dos dados, buscando identificar os principais padrões e tendências presentes nas informações coletadas. Essa análise pode ser feita por meio de técnicas de análise de conteúdo, como a análise de categorias ou a análise de discurso.

**Interpretação:** Com base na análise temática, foi possível realizar a interpretação dos dados, buscando entender o significado e a importância das informações coletadas para a história e a cultura da comunidade quilombola. Essa interpretação pode ser feita a partir de uma abordagem hermenêutica, que busca compreender as experiências e perspectivas dos entrevistados a partir de seu contexto social, cultural e histórico.

**Relatório:** Por fim, é possível produzir um relatório ou artigo científico que apresente os resultados da pesquisa, incluindo a descrição da metodologia utilizada, a apresentação dos dados coletados e a análise temática e interpretação dos resultados. O relatório pode ser utilizado para contribuir para a compreensão da história e cultura da comunidade quilombola, bem como para orientar políticas públicas e ações de preservação e valorização da cultura quilombola.

As entrevistas realizadas adotaram a metodologia da História Oral Temática, cujos conteúdos se centraram na viola de buriti e na cultura musical da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira.

Desta forma, formulamos as perguntas da seguinte maneira:

1. Perguntas introdutórias para começar a entrevista, por despertarem lembranças sobre o tema identidade quilombola.

Onde o senhor(a) nasceu? Quanto tempo está aqui na comunidade?

Qual seu nome completo e profissão?

O que é ser quilombola para você?

2. Perguntas descritivas buscam dados mais objetivos (nome dos violeiros, nome dos festejos, como e onde ocorrem os festejos);

O senhor(a) pode falar para a gente sobre a origem da comunidade Quilombola Barra de Aroeira?

Quais os festejos tradicionais da Comunidade?

Como são construídas as violas de buriti?

3. Perguntas específicas ajudam a tratar de um determinado fato/tempo; (lembranças dos festejos)

O senhor(a) sabe cantar algumas cantigas de cada festejo?

Qual a lembrança mais antiga que você tem sobre a viola de buriti?

Quais instrumentos musicais foram presentes na comunidade?

4. Perguntas analíticas pedem interpretações e explicações pessoais sobre o tema (por que, para que);

Qual a diferença entre os festejos antigamente e hoje em dia?

Os mais jovens têm se interessado pela viola?

Como está o Buriti? Como ele é afetado pelas questões ambientais?

5. Perguntas comparativas correlacionam gerações, contextos, permanências e mudanças. (como eram os festejos e como são hoje)

Houve muitas mudanças na maneira de construir a viola?

Qual a lembrança mais antiga que você tem sobre a viola de buriti?

Qual a importância da Viola de Buriti para a Comunidade?

As primeiras entrevistas com membros da Comunidade Barra de Aroeira foram realizadas como etapa preparatória, para identificar a relevância da pesquisa, na perspectiva da comunidade. Realizei a primeira visita na comunidade Quilombola Barra de Aroeira no dia 07 de janeiro de 2023, por ocasião da festa de Santos Reis. Tal festa é realizada anualmente e reúne os foliões e folias da região. A visita de observação teve o objetivo de visualizar o uso dos instrumentos musicais, sobretudo da viola de buriti e das cantigas, no contexto da festa tradicional quilombola. Foram também realizadas um total de 5 entrevistas não estruturadas, com lideranças culturais da comunidade como:

- Ermina Maria Rodrigues, 63 anos, raizeira e rezadeira, das poucas detentoras da memória musical da comunidade. Possui lembranças dos cantos de trabalho na roça, dos festejos e das rezas. Oriunda da Família de artistas, Ermina está à frente da Dança do Lenço, que é uma Dança tradicional cheia de simbolismos que homenageia os ancestrais que foram os primeiros moradores do Quilombo.

- Nilo José Rodrigues, 52 anos. Nilo é o violeiro de buriti mais importante e atuante da região. Ele canta, compõe, conta causos, um *showman*. Infelizmente, ele

faleceu no início dessa pesquisa, tendo ficado somente uma entrevista que fiz com ele um mês antes, para a publicação de um artigo.

- Silva Rodrigues, 55 anos, Silva é violeiro, tamboreiro e construtor de instrumentos. É o principal músico, ritmista e construtor de instrumentos da Comunidade.
- Maria de Fátima Rodrigues, 60 anos, liderança quilombola, ex-presidente da Associação Comunitária Quilombola, artesã. Conhecida como Andreza, conhece muito a história e cultura da comunidade e tem uma luta grande
- Isabel Maria Rodrigues, 75 anos, principal liderança feminina da Comunidade.

Na visita de observação e no diálogo com as 05 lideranças, pude observar que o uso de instrumentos musicais e cantigas é uma importante estratégia do povo quilombola para manter sua cultura. Os mais velhos e as mais velhas entrevistadas (as) visualizam a música não apenas como forma de expressar alegria nas festas tradicionais, mas como forma de repassar sua identidade cultural aos mais novos. A partir das entrevistas preparatórias, foi possível observar o interesse dos (as) entrevistados (as) em narrar sua própria história de vida e a relevância que a musicalidade tem na comunidade quilombola. A música vem sendo utilizada como forma de resistência e proporciona interação comunitária. Assim, observa-se que há muito a se conhecer sobre a história do quilombo e sobre o uso das cantigas e da viola de buriti.

## **1.7 Considerações finais da introdução**

Nosso objetivo nesta dissertação de mestrado foi investigar historicamente a identidade cultural e a musicalidade através da Viola de Buriti na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira, localizada no município de Santa Tereza do Tocantins. Ressaltamos que existem poucos estudos históricos culturais acerca desse instrumento, assim como a presença de informações muito incompletas acerca desse instrumento tão significativo para a cultura tocantinense nos motivou a realizar essa pesquisa. Para tanto, partimos de uma perspectiva histórica e cultural e, assim, optamos pelos estudos das oralidades destes sujeitos numa perspectiva decolonial.

Identidade cultural, oralidade e memória são termos indissociáveis e, intrinsecamente, interligados. As memórias são passadas de geração a geração através da oralidade, nos permitindo entender fatos sobre nós mesmos e fortalecer assim a nossa consciência histórica.

Lembrar do passado é uma prática política, que pode gerar um “acordar” dos sonhos, das ilusões, para a criação das utopias. Rememorar significa resgatar o passado vivido como uma forma de questionar as relações e sensibilidades sociais, que existem no presente também, e uma atenção cuidadosa aos caminhos a serem seguidos no futuro. Portanto, nos trará novos futuros possíveis com as memórias narradas. É um caminho para a preservação e ressignificação dessas tradições culturais imateriais tocantinenses.

Neste sentido, defendemos a necessidade de investigar as histórias dos silenciados, acessar a memória cultural dos personagens, mestres da viola de buriti, pelas relações entre os sujeitos, o instrumento e o território, buscando a relação entre a identidade cultural e musicalidade. Assim, torna-se imprescindível e urgente, para uma ampliação do conhecimento e fortalecimento desta identidade cultural, o desenvolvimento desta pesquisa.

## **2. COMUNIDADES QUILOMBOLAS NO BRASIL/TOCANTINS: CULTURA E IDENTIDADE**

### **2.1 Considerações iniciais**

Abordaremos, neste capítulo, alguns momentos históricos desde o surgimento dos Quilombos e momentos em que estiveram em pauta na sociedade brasileira, além suas ressignificações conceituais em aspectos socioculturais e políticos. Abordaremos e discutiremos o conceito de Quilombo e Identidade Cultural a partir da visão contra colonial de pensadores e pensadoras negros e negras. Esses autores partem da construção de um conceito que se complementam e se fundem em confluência e biointeração. Os quatro autores utilizam conceitos que se harmonizam e se enriquecem na visão circular das cosmovisões afro-brasileiras e africanas, formadas pela diversidade étnica e cultural dos Quilombos, que são um lugar de resistência cultural e guardiões da riqueza da diversidade cultural afro-brasileira.

Discorreremos sobre algumas características da formação dos quilombos no Tocantins para enfim conhecer e aprofundar na cultura, diversidade e identificar aspectos da identidade cultural do Quilombo Barra de Aroeira com o foco na Viola de Buriti, cantigas e memórias. Traremos para texto entrevistas, realizadas com 16 lideranças da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira e Violeiros de Buriti da região do entorno, Lagoa do Tocantins e Santa Tereza, territórios que originalmente faziam parte do território do Quilombo.

### **2.2 Colonização e Resistência**

Ao chegar em terras Tupiniquins, Pero Vaz de Caminha, em seu primeiro ato oficial neste território, redigiu uma carta ao rei de Portugal relatando as 'boas novas' da terra “recém-encontrada”. Na escrita da carta já havia fortes indícios do grau de atrocidade que viria a partir do contato com este território. Um dos primeiros atos – mencionados na carta – que data de 1 de maio de 1500, foi o renomear o território “descoberto” que, primeiramente, foi chamado de Ilha de Vera Cruz, depois Terra de Santa Cruz e, por fim, Brasil.

Esse fato já demonstra a desconsideração e o total desrespeito com os povos e as culturas que ali já se encontravam, uma vez que Portugal renegou toda a diversidade da cultura dos povos originários que por aqui vivia. A partir de meados do século XV, o colonialismo ganhou força com a exploração comercial e a escravização dos povos africanos. Esse processo contou

com o apoio da aliança entre os europeus e o cristianismo, promovendo a catequização em massa de Africanos e dos Povos Originários. Essa foi uma prática dos colonizadores desde o começo do processo. Em junho de 1452, Papa Nicolau V publica a *Dum Diversas*, uma bula papal<sup>12</sup>. Através desta Bula, dirigida ao rei Afonso V de Portugal, o pontífice afirma:

Nós vos concedemos pleno e livre poder, por meio da autoridade apostólica por este edito, para invadir, conquistar, combater, subjugar os sarracenos e pagãos, outros infiéis e outros inimigos de Cristo, e onde quer que estejam estabelecidos seus Reinos, Ducados, Palácios Reais, Principados e outros domínios, terras, lugares, propriedades, acampamentos e quaisquer outras possessões, bens móveis e imóveis encontrados em todos esses lugares e mantidos em qualquer nome e possuídos pelos mesmos sarracenos, pagãos, infiéis e inimigos de Cristo, reinos, ducados, palácios reais, principados e outros domínios, terras, lugares, propriedades, acampamentos, possessões do rei ou príncipe ou dos reis ou príncipes, e conduzir esses povos em escravidão perpétua e aplicar e apropriar domínios, ducados, palácios reais, principados e outros domínios, bens e bens deste tipo para você e seu uso e seus sucessores os Reis de Portugal (Nicolau, apud Ferreira e Silva, 2021, p.106).

Invadiram e saquearam esta terra com uma cosmovisão euro cristã, monoteísta, colonialista, além de extremamente racista e impiedosa. Ao implementar uma cultura escravista, monoteísta e cristã, Portugal renegou toda a diversidade da cultura indígena que por aqui vivia.

Utilizaram e utilizam até hoje diversas estratégias de aculturação e dominação como, por exemplo, nomear todas as pessoas escravizadas de “negros”. Eram pessoas oriundas de diversas etnias africanas, que possuíam várias autodenominações e culturas diversas. Essa “técnica” de generalização das diversas culturas que foram trazidas para o Brasil é uma técnica de adestramento e foi usada durante mais de 300 anos através do tráfico escravista<sup>13</sup>. Santos (2000) nos diz que essa mesma técnica de “adestramento” foi também utilizada ao generalizar a diversidade dos povos originários que aqui habitavam, nominando-os de “índios”, generalizando assim as mais de 1600 etnias que viviam por aqui nessa época.

Segundo o autor, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar.

A escravização e tentativa de catequização se deu primeiramente com os indígenas nativos, forçados a trabalhar para os colonizadores nas lavouras e mineração. Vale ressaltar que

---

<sup>12</sup> Uma bula papal é um documento oficial emitido pelo Papa ou por seus escritórios, com força de lei eclesiástica. As bulas papais podem tratar de diversos assuntos, como excomunhões, canonizações, graças e indulgências. O documento é selado com o timbre do papa, chamado de bulla em latim.

<sup>13</sup> Santos (2015) nos diz que essa mesma técnica de “adestramento” foi também utilizada ao generalizar a diversidade dos povos originários que aqui habitavam, nominando-os de “índios”, generalizando assim as mais de 1600 etnias que viviam por aqui nessa época.

na África – nesse período da invasão da América – a escravização de africanos já era, em certa medida, praticada na região, porém em modos e termos gerais bastante distintos dos quais o europeu implantou por aqui. Na África, o escravo não recebia salário, mas possuía diversos direitos, inclusive o de ascender socialmente, em alguns lugares possuíam o direito a construir família e a participar das rendas das terras de seus senhores (Lopes, 2008).

O Brasil, conforme o site *Slave Voyages*<sup>14</sup> – Viagens Escravas, em tradução livre – foi o país que mais chegou a receber africanos escravizados. Atingiu a incrível marca de 5,8 milhões de pessoas recebidas em 350 anos de regime escravocrata e estima-se, também, que 660 mil pessoas, dentre homens, mulheres e crianças, morreram antes de chegar no destino final (Slave Voyages, 2024).

O estado de terror promovido pelo colonialismo, desde então, tem afetado a população Afro-Brasileira em diversos aspectos ao longo da nossa História. Isso se deve ao fato de que esse tema expressa os interesses particulares de um grupo elitista e colonialista, cujo objetivo é alcançar o *status* ariano-europeu em termos de raça, cultura e civilização, como nos aponta o artista e ativista negro Nascimento (1980). A força da resistência da cultura afro-brasileira se dá com muita luta, resiliência e ressignificações. Perduram, até hoje, constantes tentativas do Estado de destruir a identidade cultural africana e a dos povos que aqui chegaram, através de diversas atrocidades como o racismo, racismo religioso, perseguições e o genocídio da população negra (Nascimento, 1980).

A origem da palavra quilombo nos remonta à região Congo/Angola, Centro-Oeste africano, como nos aponta o pesquisador Nei Lopes (2008)

Derivado do quicongo *lòmbo* – “sociedade”, “grupo”, “exército” - ou do quimbundo *kilombo* – união -, o termo “quilombo” já na origem, teve vários significados. Assim eram designados acampamentos militares e também feiras e mercados nos antigos Congo e Angola (Lopes, 2008, p. 66)

Outra referência à palavra Kilombo, como nos mostra a historiadora Beatriz Nascimento (1985), vem do povo Imbangala, que eram povos nômades, extremamente militares, não plantavam e não caçavam. Viviam de saques e, por serem subversivos ao sistema político vigente em Angola, estabeleceram uma nova centralidade de poder local: os Kilombos. Neste caso, Kilombos nos remete ao significado de instituição militar.

---

<sup>14</sup> O site *Slave Voyages* é uma iniciativa digital colaborativa que compila e torna publicamente acessíveis registros dos maiores traficantes de escravos da história. Pesquise esses registros para saber sobre as amplas origens e realocações forçadas de mais de 12 milhões de africanos que foram enviados através do Atlântico em navios negreiros, e centenas de milhares de outros que foram traficados dentro das Américas. Link: <https://www.slavevoyages.org/> Acesso em 08/09/2023.

Podemos então perceber que assim como a História dos Quilombos não se inicia apenas com o comércio de escravizados, a sua origem também é anterior a esse fenômeno com origem na família linguística banta<sup>15</sup>.

Observamos também a força do coletivo e da resistência cultural, em ambas as significações apontadas.

Utilizamos o conceito de Quilombo a partir da visão contra colonial de pensadores e pensadoras negros e negras, entre eles a quilombola e historiadora Beatriz Nascimento (1985), o ativista e escritor Abdias do Nascimento (1980), o líder comunitário Nego Bispo (2015) e a poetisa e escritora quilombola Ana Mumbuca (2019). Esses autores partem da construção de um conceito que se complementa e se funde em confluência e biointeração<sup>16</sup>. Bispo (2006) também nos entrega alguns aspectos básicos que se diferenciam entre a cultura colonizadora eurocentrista e a cultura africana. Primeiramente, temos o fato da cosmovisão católica escravocrata que se instaurou à força no Brasil e rejeitou a religião politeísta africana, que sempre se baseou no aldeamento e em práticas de interdependência com a natureza e todos os seres que ali habitam. Portanto, viver com biointeração é sinal de integração e/ou interação com a natureza e com os povos que habitam estes territórios.

O conceito de biointeração, de Antonio Bispo (2015), consiste em viver em harmonia com a natureza, conviver e aprender com a mata, com águas, com o vento, com a lua e o sol, além de animais e pessoas. Transformar o trabalho em uma expressão de vida, arte e poesia. Converter diferenças em variedades. Eliminar a carga pesada das punições no trabalho para promover a fluidez e a confluência na interação e na biointeração (Santos, 2015).

A pensadora negra Beatriz Nascimento (1985; 2021) foi pioneira na produção de um pensamento histórico a partir dos saberes e territórios africanos e afro-brasileiros. Seus estudos resgatam a memória e a resistência cultural negra para questionar as narrativas históricas que reduzem os negros e as negras à condição de escravos, objetos e mercadorias, enfatizando sempre a autonomia e a subjetividade negra. Desenvolveu a concepção do quilombo como um território físico, existencial e psíquico, onde seria possível preservar os ideais e modos de vida trazidos ao Brasil pelos africanos escravizados através do corpo memória e da simbologia. Para a autora:

O que o negro em diáspora fez? Ele criou seu próprio mundo. E dentro desse lugar, que são os quilombos, ele cria essa nova identidade. Quando acabaram os quilombos em termos históricos, por causa da repressão, ele vem a ser simbologia. Ai entra o

---

<sup>15</sup> Os bantos ou bantus formam um grupo étnico africano que habitam a região da África ao sul do Deserto do Saara. A maioria dos mais de 300 subgrupos étnicos é formada por agricultores, que vivem também da pesca e da caça. Estes subgrupos possuem em comum a família linguística banta. Fonte: Wikipédia (2000).

corpo e a memória; quem carrega o quilombo são os próprios corpos negros (Nascimento, 2021).

Abdias do Nascimento (1980) em seu *Manifesto Quilombista* proclama a falência da colonização mental eurocentrista, pois a libertação quilombista chegara. Propôs o conceito de Quilombismo como um movimento político e cultural que retoma a experiência dos quilombos, como forma de afirmar a identidade, a história e a cultura afro-brasileira. Defendeu também a criação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado nos ideais e modos de vida dos africanos escravizados e seus descendentes. Questionou veementemente as narrativas históricas que negavam ou distorciam o passado africano e afro-brasileiro, buscando recuperar a memória e o saber negro-africano corroborando com o pensamento de Beatriz Nascimento (1985).

Durante séculos carregamos o peso dos crimes e dos erros do eurocentrismo “científico”, os seus dogmas impostos em nossa carne como marcas ígneas da verdade definitiva. Agora devolvemos ao obstinado segmento “branco” da sociedade brasileira as suas mentiras, a sua ideologia de supremacismo europeu, a lavagem cerebral que pretendia tirar a nossa humanidade, a nossa identidade, a nossa dignidade, a nossa liberdade. Proclamando a falência da colonização mental eurocentrista, celebramos o advento da libertação quilombista (Nascimento, 1980, p. 262).

Nego Bispo dos Santos (2015) nos aponta uma forma de pensar Quilombo por dois caminhos: confluências e biointeração. Juntos, esses conceitos determinam uma forma de pensar as relações entre os povos e a natureza, baseada na biointeração e na contra colonização. Segundo o autor, a biointeração é uma lógica de vida que busca a comunhão prazerosa entre os seres, respeitando a diversidade e a ancestralidade. A contra colonização é uma crítica ao modelo de desenvolvimento sustentável, que reproduz a lógica colonialista de exploração e dominação (Santos, 2015). Assim, a confluência é a união dos saberes e das práticas que promovem a biointeração e a contracolônização, criando alternativas civilizatórias mais harmônicas e solidárias.

A historiadora Beatriz Nascimento (1985) nos mostra que, entre os períodos de 1888 e 1970, apesar da abolição da escravatura, o negro não pôde se expressar por sua voz na luta pelo reconhecimento de sua participação ativa na sociedade. Portanto, o quilombo se configura como um símbolo de resistência cultural dos povos afro-brasileiros desde então. Ana Mumbuca Silva (2019) – liderança e pensadora Quilombola do Quilombo Mumbuca, na região do Jalapão-Tocantins, nos traz um conceito de Quilombo como diversidade e coletividade como formas de existir no mundo. Segundo Silva (2020), Quilombo não foi feito por africanos escravizados, foi construído e elaborado por descendentes de africanos livres, que não aceitaram o modo de vida colonial, se organizaram em coletivos e até hoje celebram a ancestralidade, a natureza e a resistência. A autora entende que

Quilombo é um organismo de defesa, com pilares de sustentabilidade baseada em compromisso de compartilhamento ancestral, firmamento existencial. Quilombo é poder, quilombo é a força da insubmissão das ordens opressoras. Somos aqueles que não pedimos e nem pediremos libertação, nós construímos e construiremos liberdades existenciais (Silva, 2019, p. 49-50).

Assim, baseamos nossa análise nos conceitos desses quatro autores e autoras contra-coloniais. São os negros vistos por eles mesmos. Os quatro utilizam conceitos que se harmonizam e se enriquecem na visão circular das cosmovisões afro-brasileiras e africanas, formadas pela diversidade étnica e cultural dos Quilombos, considerando-os lugares de resistência cultural e origem da riqueza da diversidade afro-brasileira.

A perspectiva circular das cosmovisões africanas é uma forma de compreender o universo e a vida como um ciclo contínuo e dinâmico, que envolve a interação entre o visível e o invisível, o passado e o presente, o humano e o não humano, o sagrado e o profano. Essa perspectiva se baseia na ideia de que tudo está conectado e interdependente, e que a vida é uma força vital que se manifesta em diferentes formas e níveis de existência, nos aponta o filósofo sul-africano Jean Bosco Kakozi (2018).

O círculo como ordem que representa o movimento contínuo vai sempre envolvendo o tempo e a cosmopercepção em diversas sociedades africanas e afrodiáspóricas. Os círculos representam as articulações de elementos dos cosmos: da gênese do universo, da estrutura e funcionalidade da natureza terrestre e do espaço que conduzem às atitudes dos indivíduos. Desta forma, compreender elementos circulares no cotidiano e tudo que o universo abriga, visível e invisível, é uma relação de entender o funcionamento da cosmopercepção (Oliveira, 2022, p. 2-3).

Nessa perspectiva, o tempo não é linear, mas circular, e o passado é a fonte de sabedoria e orientação para o presente. O passado é habitado pelos ancestrais, que são reverenciados e consultados pelos vivos, e que fazem a ponte entre os mortos e os que ainda não nasceram. O presente é o momento de realizar as ações que garantem a harmonia e o equilíbrio do universo, respeitando as leis da natureza e da sociedade. O futuro é o resultado das escolhas e das consequências do presente, e depende da vontade dos deuses e dos espíritos, como nos aponta Otaviano (2013).

A presença e o significado de Kilombo, abrasileirado para Quilombo, chegou junto dos povos Bantu cujos membros foram trazidos e escravizados no Brasil, nos afirma o antropólogo Kabengele Munanga (1996). O pensador Quilombola Antônio “Nego” Bispo dos Santos (2018) nos aponta que o primeiro Quilombo brasileiro surgiu quando primeiro navio negreiro saiu de Portugal para trazer africanos para trabalhar como mão de obra escrava no Brasil. Para o autor,

o “primeiro quilombamento foi ali dentro, com as pessoas reagindo, jogando-se dentro do mar, batendo e morrendo. Aí começou o Quilombo” (Santos, 2018, p.14).

O Quilombo é somente uma dentre as diversas formas de re-existência do povo afro-brasileiro diante da colonização escravista. Existiram diversas formas de resistência adotadas pelos povos escravizados, sendo que o Quilombo é apenas uma dentre essas diversas formas que o povo afro-brasileiro adotou diante da colonização escravista. Clovis Moura (1981) nos mostra que a quilombagem foi somente uma das formas de resistência. Outras, como o assassinio dos senhores, dos feitores, dos capitães-de-mato, o suicídio, as fugas individuais, as guerrilhas e as insurreições urbanas, se alastraram por todo o período. Mas o quilombo foi a unidade básica de resistência do escravo (Moura, 1981, p. 14).

Portanto, Quilombo é um território de resistência ideológica, cultural e política, onde pessoas de origem africana e outras marginalizadas pela sociedade escravocrata se organizaram para viver de forma autônoma, preservar e ressignificar suas tradições, identidades e valores. Assim, Quilombo é uma expressão de luta, liberdade e dignidade humana.

Abordaremos aqui alguns momentos históricos em que os Quilombos estiveram em pauta na sociedade brasileira, suas ressignificações conceituais e territorialidades em seus aspectos sociocultural e político.

Desde o primeiro momento, os grupos de africanos que aqui chegavam para atuar com trabalho escravo para grandes senhores de engenho, nas lavouras e mineração, se rebelavam e fugiam, ou cometiam desordens contra o sistema escravocrata vigente, porém Quilombo não significa apenas fuga. A fuga é uma parte do processo de resistência e não de acomodação. O Quilombo é uma tentativa vitoriosa de reação ideológica, social, cultural e política, nos afirma Nascimento (1985).

Para a autora, a fuga é em prol da sobrevivência da sociedade negada pela colonização, em outras palavras, é um reencontro com sua própria ancestralidade e culturas africanas que, como mencionamos, parte de outros.

Nesse primeiro momento, analisamos o surgimento da palavra Quilombo como território de resistência, na perspectiva da historiadora negra Beatriz Nascimento.

Segundo Beatriz (1985), esse momento se deu logo no início da colonização, no século XVI, em que os Quilombos eram organizações de fugitivos do modelo colonial imposto, longe das amarras coloniais, local onde podiam se organizar, se conhecer e se fortalecer.

Data de 1559 o primeiro documento oficial da Coroa Portuguesa que possui referência à palavra Quilombo. No entanto, só em meados do século XVIII, após o crescente número de

Quilombos e revoltas contra o colonialismo, as autoridades coloniais criminalizaram oficialmente os Quilombos, como nos aponta Nascimento (2000).

A primeira referência a quilombo que surge em documento oficial português data de 1559, mas somente em 1740, em 2 de dezembro, assustadas frente ao recrudescimento dos núcleos de população negra livres do domínio colonial, depois das guerras do nordeste no século XVII, as autoridades portuguesas definem, ao seu modo, o que significa quilombo: “toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco. Em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (Nascimento, 2000, p. 43).

O primeiro Quilombo de que temos conhecimento é da segunda metade do século XVI, na Bahia, porém, o maior Quilombo da história brasileira foi o Quilombo dos Palmares, localizado na Serra da Barriga, no estado de Alagoas. Esse agrupamento chegou a ter mais de 20 mil pessoas aquilombadas em seu auge e, resistiu a ofensivas do colonialismo europeu durante praticamente 100 anos, vivendo de forma extremamente organizada, coletiva, realizando comércio com moradores vizinhos e com sistema político bem definido, como nos aponta Albuquerque (2006).

Os Quilombos, durante o período colonial, praticamente eram um sistema social alternativo a um Estado paralelo em termos de organização política, social e cultural, como o Quilombo da Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais, e o Quilombo do Tijuco, Capão Frio, na Bahia, e Jabaquara, em Santos. O desmonte desses Quilombos, no século XVIII, marca a redefinição do conceito de Quilombo, que agora variava conforme a área geográfica, onde esses grupos se instalavam, e condições climáticas favoráveis ao desenvolvimento da sua agricultura, como nos mostra Nascimento, 1985. Portanto, esses modelos de organização social dos Quilombos brasileiros ainda se aproximavam do modelo social e cultural dos Quilombos angolanos, que se findaram no final do século XVIII.

Santos (2008) nos mostra que a principal acusação contra os Quilombos era de não possuir religião e as comunidades chamadas de messiânicas, ou seja, de serem excessivamente religiosas.

Do que Palmares foi acusada? De ser um bando de selvagens, sem religiosidade, sem civilização e sem cultura e que por isso, assim como Canudos, Caldeirões e Pau de Colher, ameaçavam a integridade moral, social, econômica e cultural dos colonizadores (Santos, 2015, p.68).

A repressão oficial à diversidade étnica e o racismo se tornam cada vez mais comuns quanto foi a política negreira de misturar povos de diversas origens, com a finalidade de embranquecer a população brasileira, como nos diz Nascimento (1985).

Um segundo momento se dá com os ataques e destruição dos Quilombos do Tijuco e da Comarca do Rio das Mortes, no que se dá no século XVIII, onde Quilombo, portanto, se redefine, variando conforme a área geográfica, a repressão oficial e a diversidade étnica, como nos aponta Nascimento (1985). Esse período é marcado por diversos ataques aos Quilombos e, ao mesmo tempo, pela multiplicação dos mesmos pelo Brasil, que vão se interiorizando a partir do ciclo do ouro que se inicia.

Na poesia intitulada Oralidade/Ancestralidade, Nego Bispo (2013) nos evidencia o poder de ressignificação e resistência que os Quilombos desenvolveram diante do sistema escravista. Este sistema se impunha e tentava eliminar de diversas formas os Quilombos que surgiam, através de perseguições e ataques militares por parte da colônia portuguesa.

#### Oralidade/Ancestralidade

Fogo!...Queimaram Palmares,  
 Nasceu Canudos.  
 Fogo!...Queimaram Canudos,  
 Nasceu Caldeirões.  
 Fogo!...Queimaram Caldeirões,  
 Nasceu Pau de Colher.  
 Fogo!...Queimaram Pau de Colher...  
 E nasceram, e nascerão tantas outras comunidades  
 que os vão cansar se continuarem queimando  
 Porque mesmo que queimem a escrita,  
 Não queimarão a oralidade.  
 Mesmo que queimem os símbolos,  
 Não queimarão os significados.  
 Mesmo queimando o nosso povo,  
 Não queimarão a ancestralidade.  
 Nego Bispo (2013, p 45)

Já no século XIX, devido ao grande número de rebeliões e fugas, o Código de Processo Penal de 1835 define o Quilombo como um esconderijo de criminosos que se diferencia de outras formas de resistência dos escravos. Porém, se assemelha enquanto ameaça à ordem e à unidade do Império, sendo a punição para os seus membros equivalente à mesma dos envolvidos em rebeliões: ou seja, a decapitação (BRASIL,1835). Em 1850, a primeira Lei de Terras, escrita e lavrada no Brasil, é promulgada e exclui os africanos e seus descendentes da categoria de brasileiros, os colocando em outra categoria denominada “libertos” como nos aponta Leite, 2008. Mesmo após a chamada Independência do Brasil, onde o Brasil se liberta do poder político de Portugal, portanto mantém o modelo colonialista, monoteísta, racista e

segregador. A Lei Áurea foi promulgada em 1888, porém sem garantias de direitos e terras e com toda a perseguição e ataques aos direitos por parte do Estado, que continua até os dias de hoje enraizada na democracia.

Um relato de uma bisneta de escravos da comunidade Quilombola de Jamary dos Pretos, em Turiaçu-MA, Dona Maria Borges (1997), nos dá um caminho de como foi Dia da Abolição da Escravatura:

Foi assim no dia da libertação. Papai contava que os pretos fizeram tambor nas fazendas, para comemorar a libertação, e cantaram se despedindo até de manhã. Quando o dia amanheceu, cadê os pretos? Caíram todos no mundo. Meu pai era menino na fazenda Cajual, meu avô foi escravo lá, os pretos com a libertação foram se espalhando por este mundo afora, encontrando seus irmãos na mata, os mocambeiros, para contar que todos estavam libertos (Borges, 2002, p. 204).

No século XX, o conceito de Quilombo passa a ser usado como uma ferramenta ideológica de resistência às formas de opressão. Há uma distinção fundamental entre esses Quilombos e os do século XVIII, que se refere à incapacidade de cada um deles de desafiar o sistema, como era feito até o século XVIII. Portanto, essa mudança ideológica redefine o território do Quilombo, que passa a significar instituição ideológica para símbolo de resistência, como aponta Nascimento (1985).

O movimento Quilombola ganha destaque e força nos movimentos negros do século XX, que lutam por direitos e reconhecimento, com destaque para a atuação da Frente Negra Brasileira (1930/40), Movimento Negro Unificado, O Movimento do Quilombismo (1980) de Abdias do Nascimento, e para o ressurgimento do movimento Quilombola institucionalizado, em 1996, final do século XX, no contexto da redemocratização do país, como nos indica Leite (2000). Para o autor:

Nos anos de 1970 a 1980, o quilombo é levado à Assembleia Nacional Constituinte, no discurso dos militantes do Movimento Negro Unificado e de parlamentares como Abdias do Nascimento, para transformar-se em dispositivo jurídico capaz de promover a defesa e a efetiva entrada dos descendentes dos africanos na nova ordem jurídica da Nação. Incorporado pela primeira senadora negra, Benedita da Silva, o artigo 68 foi alvo de um dos muitos projetos que pretendiam regulamentá-lo. Inscrito nas Disposições Constitucionais Transitórias, o artigo 68 enfrentou grandes opositores na Câmara Federal e no Senado e levou quase 20 anos para ser regulamentado. Em seu texto, lê-se: “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos (Leite, 2008, p. 968).

Desse modo, foi somente com a Constituição Federal de 1988 que foi acolhida a reivindicação histórica dos Quilombolas sobre seus territórios. A Constituição Federal de 1988, no artigo 68 do ADCT17, garante a propriedade definitiva das terras ocupadas pelos remanescentes das comunidades dos quilombos, que devem receber os títulos correspondentes do Estado. O artigo reconhece o valor das diferenças na sociedade brasileira e atribui às comunidades quilombolas características próprias, conforme o Estado Democrático de Direito.

Segundo Santos (2015), a Constituição de 1988 trouxe aspectos importantes sobre os territórios Quilombolas. Foi a primeira vez que alguns elementos da cosmogonia Afro

Quilombola entraram na lei suprema brasileira, que é a lei que delimita poderes e estabelece os direitos e deveres dos brasileiros.

Também percebemos a influência do pensamento de elaboração circular dos povos contra colonizadores, quando a regulamentação do Artigo 68 do ADCT, em diálogo com outros artigos constitucionais, garante inalienabilidade e a impenhorabilidade dos territórios quilombolas, exatamente porque essa é a única garantia da produção e da reprodução, material e imaterial, dos modos de vida ali existentes (Santos, 2015, p. 92).

Nesse momento temos mais uma ressignificação do termo Quilombo, que passou de organização criminosa para uma organização de direito com seus direitos de liberdade de crença e de cultura, validando assim a pluralidade e diversidade religiosa brasileira. (Santos, 2015).

Outro ganho nas políticas Quilombolas foi a criação, em 1988, da Fundação Cultural Palmares, que é um órgão público ligado ao Ministério da Cultura que visa proteger e divulgar a cultura afro-brasileira. A Palmares desenvolve e executa políticas públicas que fortalecem a participação do povo negro brasileiro no desenvolvimento do País.

Apesar dos ganhos constitucionais as questões Quilombolas, principalmente relativas territorialidade, tanto física quanto ideológica, está sempre sob ameaça, principalmente devido ao modelo colonial, que se transfigura com o passar dos tempos, porém continua ativo e totalmente inserido na política do estado brasileiro.

Entendemos, assim, que as novas interpretações dos conceitos de Quilombo, são essenciais para compreender a contra colonização em toda sua dimensão de percepção e atuação no pensamento negro sobre os Quilombos e sua história no território brasileiro.

Ao acatarmos essas denominações, por reivindicação nossa, mesmo sabendo que no passado elas nos foram impostas, nós só o fizemos porque somos capazes de ressignificá-las. Tanto é que elas se transformaram do crime para o direito, do O ADCT é o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, que faz parte da Constituição Federal de 1988.

Ele é um conjunto de normas que tem o objetivo de regular a transição entre a antiga e a nova Constituição, tratando de assuntos como prazos, eleições, mandatos, direitos e deveres. O ADCT tem caráter temporário, mas continua em vigor em alguns aspectos, pois recebe emendas constitucionais que tratam de questões não permanentes. Isso demonstra um refluxo filosófico que é um resultado direto da nossa capacidade de pensar e de elaborar conceitos circularmente (Santos, 2015, p. 97).

A pensadora negra Beatriz Nascimento (1985; 2021) foi pioneira na produção de um pensamento histórico a partir dos saberes e territórios africanos e afro-brasileiros. Seus estudos resgatam a memória e a resistência cultural negra para questionar as narrativas históricas que reduzem os negros e as negras à condição de escravos, objetos e mercadorias, enfatizando

sempre a autonomia e a subjetividade negra. Desenvolveu a concepção do Quilombo como um território físico, existencial e psíquico, onde seria possível preservar os ideais e modos de vida trazidos ao Brasil pelos africanos escravizados através do corpo memória e da simbologia.

Abdias do Nascimento (1980) – em seu *Manifesto Quilombista* – proclama a falência da colonização mental eurocentrista, pois a libertação quilombista chegara. Propôs o conceito de Quilombismo como um movimento político e cultural que retoma a experiência dos quilombos, como forma de afirmar a identidade, a história e a cultura afro-brasileira. Defendeu também a criação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado nos ideais e modos de vida dos africanos escravizados e seus descendentes. Questionou veementemente as narrativas históricas que negavam ou distorciam o passado africano e afro-brasileiro.

Ana Mumbuca Silva (2019) – liderança e pensadora Quilombola do Quilombo Mumbuca, na região do Jalapão-Tocantins – nos traz um conceito de Quilombo como diversidade e coletividade como formas de existir no mundo. Segundo Silva (2019), Quilombo não foi feito por africanos escravizados, foi construído e elaborado por descendentes de africanos livres, que não aceitaram o modo de vida colonial, se organizaram em coletivos e até hoje celebram a ancestralidade, a natureza e a resistência. A autora entende que:

Quilombo é um organismo de defesa, com pilares de sustentabilidade baseada em compromisso de compartilhamento ancestral, firmamento existencial. Quilombo é poder, quilombo é a força da insubmissão das ordens opressoras. Somos aqueles que não pedimos e nem pediremos libertação, nós construímos e construiremos liberdades existenciais (Silva, 2019, p. 49-50).

Portanto, discutir os Quilombos e os Quilombolas na atualidade é discutir uma questão política e social ampla, diversa e contracolonial. É uma questão que suscita constante debate, elaboração das ideias, entendimento de conceitos, gerando, conseqüentemente, uma reflexão científica e poética contra colonial em processo de construção. Dito isso, pretendemos, com nossa pesquisa, contribuir com a ampliação do entendimento sobre a Viola de Buriti e suas relações epistêmicas no Quilombo Barra de Aroeira.

O Brasil é a nação que tem a segunda maior população negra do planeta, fruto de todo um processo histórico envolvendo África e Brasil. A diversidade da herança cultural africana está por todo o território brasileiro e os descendentes de africanos não são apenas herdeiros de uma história de luta e resistência, mas também protagonistas de suas próprias expressões artísticas, religiosas, políticas e sociais. Mesmo diante de tantas adversidades, eles souberam preservar e reinventar suas tradições, dando origem a instituições que se mantêm vivas e se multiplicam em diversas formas, nos aponta Lopes (2008).

## 2.3 Cultura Afro Brasileira

O Brasil é a nação que tem a segunda maior população negra do planeta que é fruto de todo um processo histórico envolvendo África e Brasil. A diversidade da herança cultural africana está por todo o território brasileiro e os descendentes de africanos não são apenas herdeiros de uma história de luta e resistência, mas também protagonistas de suas próprias expressões artísticas, religiosas, políticas e sociais. Mesmo diante de tantas adversidades, eles souberam preservar e reinventar suas tradições, dando origem a instituições que se mantêm vivas e se multiplicam em diversas formas, conforme nos aponta Lopes (2008).

Da cultura Banta, herdamos diversos aspectos culturais como aspectos linguísticos, religiosos, musicais, culinários e nas outras diversas manifestações de cultura. Congadas, Maracatus e o Samba são de origem banta.

A palavra Samba, entre os quicos (chokwe) de Angola, é verbo que significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Entre os Bacongós angolanos e congueses, o vocábulo designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito de outro (Lopes, 2003, p.14).

Da cultura dos Sudaneses, do Oeste Africano, principalmente dos povos Iorubás, o Brasil recebeu diversas concepções doutrinárias e filosóficas, assim como as práticas religiosas, que se tornaram a base das culturas de religiões populares afro-brasileiras como o candomblé, da minha maranhense, da primitiva umbanda e da encantaria Amazônia (Lopes, 2008).

Os instrumentos musicais africanos, oriundos da Diáspora, eram basicamente percussivos, em uma grande diversidade de timbres e formas. Atabaque, berimbau, marimba, ganzá, caxambu, agogô e o xequerê, dentre vários outros, fazem parte dos legados africanos para a cultura afro-brasileira (Lopes, 2008). Outros instrumentos, como a viola caipira, cavaquinho, pandeiro e tamborim, apesar de não serem oriundos da África, se abraçaram e transformaram em instrumentos símbolos de nossa cultura popular e tradicional, como a Viola de Buriti.

Entendemos que a cultura afro-brasileira foi construída através da confluência entre as diversas culturas desses povos africanos que aqui chegaram e construíram as bases culturais dessa nação com sua força de trabalho e capacidade de se resignificar para reexistir. Em sua base epistemológica, essas culturas possuem manifestações de cunho coletivo, com estruturas circulares, com equidade de gênero, além de colaborativas, segundo Santos (2019).

Lopes (2008) nos mostra que, dentro das diversas cosmogonias africanas, a arte não é uma arte voltada somente ao prazer estético. É quase impossível separar música de dança. Ela possui caráter coletivo e celebra. É um ato de louvação, de devoção espiritual, para suavizar a

dor e celebrar momentos especiais da vida, desde o nascimento até a morte. De acordo com Lopes (2008, p. 70), foi “assim que a África chegou às Américas, com os escravos – nos cânticos religiosos e de trabalho, nos acalantos, na animação da dança ou encorajado nas revoltas”.

Ressaltamos, também, que durante todo esse processo de formação da cultura afro-brasileira, os ataques da Colônia Portuguesa e depois do Estado Brasileiro a esses povos se intensificaram e perduram até hoje, como, por exemplo: a criminalização da Capoeira no final do século XVIII<sup>16</sup>. As diversas tentativas de apagamento e de invisibilizar a diversidade cultural africana não funcionaram, pois a capacidade de ressignificar e se reinventar desses povos é uma característica marcante que ficou clara durante o período colonial e ainda perceptível na atualidade. Esses atributos são essenciais para alcançar a paz interior, onde as diferenças se tornam diversidades e, na pluralidade, se busca a harmonia das experiências vividas. Assim, eles aprendem a ressignificar continuamente sua cultura como uma forma de resistir ao etnocídio e ao preconceito contra os povos afro-brasileiros no Brasil.

## 2.4 Quilombos no Tocantins

É difícil precisar o início dos aquilombamentos no estado do Tocantins, antigo Norte da Província de Goiás. Karash (1996) nos aponta anteriormente a esse período do ciclo do ouro do século XVIII pessoas escravizadas de outras regiões do Norte e Nordeste, podem ter vindo se abrigar nessa região, fugindo de dificuldades. Para o autor:

É improvável, no entanto, que a década de 1720 marcasse o início do Quilombismo em Goiás porque os escravos indígenas já fugiam no séc. XVII, e nós acreditamos que africanos fugidos do Maranhão, Bahia e Pernambuco percorreram a rota do sertão com destino ao norte e nordeste de Goiás. Os quilombos que podem ser identificados por meio de documentos e tradições locais data, em grande parte, do século XVIII, embora alguns continuassem a existir no século XIX e uns poucos permanecessem isolados até o século XX (Karash, 1996, p. 240).

No período da mineração aurífera no século XVIII originaram as primeiras grandes cidades situadas na margem direita do rio Tocantins, na região nordeste do então província de

---

<sup>16</sup> A criminalização da Capoeira no final do século XVIII, por exemplo, é uma das inúmeras tentativas de destruição e apagamento da cultura afro-brasileira, a qual se deu pelo “Capítulo XIII — Dos Vadios e Capoeiras do Código Penal da República, instituído pelo Decreto de n. 847 de 11 de outubro de 1890, que proibiu e criminalizou a prática da capoeira, ainda na fase de implantação da República, durante o governo provisório, antes mesmo da promulgação da primeira constituição republicana e apenas dois anos após a abolição da escravatura” (Santos, 2015, p.49). Em 2008, a capoeira foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e em 2015 foi reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Goiás. Hoje tal região corresponde ao centro sul do estado do Tocantins. A partir início do ciclo do Ouro desenvolveram-se vários povoados nos entornos das minas como Arraias, Almas, Natividade, Conceição do Tocantins, Dianópolis, Monte do Carmo e Porto Nacional. Com esse modelo de economia das minas de ouro, que teve seu auge entre os anos de 1736, a 1751, inicia-se uma grande transformação socioeconômica nessa região, pois o trabalho aurífero era mais pesado, intenso, causando um movimento de fuga, e resistência e aquilombamentos sertão adentro (Flores & Silva, 2013).

É importante informarmos que durante esse período, além das fugas e formação desses quilombos por parte dos africanos escravizados, os conflitos dos colonos com indígenas na região eram constantes. Inclusive, o historiador e professor Martiniano Silva (1998) nos aponta que indígenas da etnia Avá-Canoeiro, que habitavam o vale dos Rios do Paranã e Tocantins, teriam se aliado e misturado aos escravos negros em fuga (Silva, 1998).

Silva (1998) também nos apresenta os principais grupos étnico-culturais africanos que vieram para o povoamento do Brasil Central nesse período da mineração. Eram as culturas sudanesas – Iorubas, Gêges, Fanti, Ashanti, Haussás, Tapas, Mandingas e Fulas – e as culturas bantos – Angola, Congo, Moçambique. Lopes (2008) corrobora com esse caminho e nos aponta quais foram as subdivisões dos grupos étnicos africanos que chegaram ao Tocantins. Primeiramente os Mina, que incluíam os Nagôs e populações da atual Gana, como os Ashantis. Já entre os Angola, incluíam-se os Bacongos e populações do sul de Angola, geralmente chamados Benguelas (Lopes, 2008).

Os Quilombos dos séculos XVIII e início do XIX floresceram nos arraiais mineradores de São Félix, Natividade, Arraias e Almas, no sudeste do Tocantins (Silva, 1998). Com o declínio da mineração no final do século XVIII, muitos escravos fugiram e formaram quilombos, enquanto outros foram absorvidos pela pecuária, especialmente na microrregião do Bico do Papagaio, que se situa extremo norte do Tocantins, na divisa com Pará, Maranhão. A pecuária nessa permanece forte até os dias de hoje em parceria com as monoculturas do agronegócio. Devido a diversos conflitos latifundiários, de territórios, muitos aquilombados foram expulsos de suas terras no Maranhão e acabaram migrando e se estabelecendo nas florestas do Bico do Papagaio. No leste do Tocantins, na região do Jalapão, os Quilombos surgiram, principalmente, por meio de migrações oriundas dos estados da Bahia e Piauí, que fazem fronteira com o Tocantins, no Final do século XIX e principalmente na primeira metade do século XX devido à, principalmente, busca de melhores condições de vida (Gonçalves, 2012).

Desde o início os primeiros Quilombos Tocantinenses estabeleceram diferentes modos de viver, de acordo com sua origem e região que foram se estabelecendo, mas todos com uma luta que se arrasta a passos lentos até a atualidade: a luta para a regularização fundiária de seus territórios. Os ataques e invasões constantes por parte dos latifundiários e grileiros são até hoje ameaças reais a esses territórios. Portanto, os Quilombos desenvolveram formas diversas de resistência, principalmente a resistência cultural, onde, através das oralidades, cantigas, instrumentos musicais – como a Viola de Buriti – são transmitidas memórias da ancestralidade da comunidade e os modos de vida desse povo. A pesquisadora e liderança quilombola Ana Claudia dos Santos, conhecida como Ana Mumbuca, nos define Quilombo como

povos de fronteiras e estão em estado permanente de defesa, e isto nos permite ficar em constante alerta, quanto ao mundo que nos ataca e ao mundo que pertencemos. Desta forma, nos garantimos nas negociações com as organizações colonizadoras (Silva, 2019, p.49-50).

A invasão das terras da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira – na década de 1980 – foi o embrião para os debates e discussões e lutas dos Movimentos Sociais, da COMSAÚDE<sup>17</sup>, da Comissão Pastoral da Terra (CPT)<sup>18</sup> e da Igreja Católica. Essas entidades, em parceria com comunidades quilombolas locais, em prol da criação do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, com o intuito de defender os direitos dessas comunidades negras contra invasores e grileiros de terra (Esteves, 2019).

A luta dos Quilombos por direitos se dá através de muita resistência e só foi legitimada com a promulgação da Constituição de 1988. O artigo 68 da Constituição garantiu o reconhecimento da propriedade das terras dos remanescentes quilombolas, assegurando-lhes direitos legais de manter suas terras e organizações. Apesar desse marco histórico, a realidade ainda é dura. Grileiros e invasores continuam a ameaçar e perturbar a vida dessas comunidades, mostrando que a luta está longe de ser concluída.

Apenas em 2005 foi realizada a I Conferência da Igualdade Racial e a criação do instituiu o Comitê Estadual Gestor do Programa Brasil Quilombola e Comunidades Tradicionais do Estado do Tocantins, a qual é vinculada à Secretaria de Cidadania e Justiça. Esta última surgiu com o objetivo de direcionar as políticas públicas às Comunidades Quilombolas do estado do Tocantins. Foi, então, elaborado o Plano Estadual de Promoção da

---

<sup>17</sup> ONG: Comunidade de Saúde, Desenvolvimento e Educação - A missão da COMSAÚDE é Contribuir com a articulação dos movimentos sócias que promovam a transformação da sociedade, mediante projetos, ações e lutas que concretize um novo modelo de sociedade, justa, democrática e solidaria.

<sup>18</sup> Comunidade da Pastoral da Terra.

Igualdade Racial que garantiria a execução das Políticas Públicas de Promoção da Igualdade Racial de forma qualificada e direcionada (Esteves, 2019).

No ano de 2010, foi criado o *Fórum Permanente de Acompanhamento da Questão Quilombola no Estado do Tocantins*, com a finalidade de pressionar os processos de identificação e regularização dos territórios quilombolas do Tocantins, formado por órgãos do poder público das esferas federal e estadual<sup>19</sup>. Também participam entidades não governamentais<sup>20</sup>, além das Comunidades Quilombolas do Tocantins (Gonçalves, 2021).

A criação da Secretaria dos Povos Originários e Tradicionais do Tocantins (SEPOT) em 10 de janeiro de 2023 – convertida na Lei Estadual nº 4.151, de 28 de abril de 2023<sup>21</sup>, publicada no Diário Oficial nº 6.318/2023 – foi um marco no avanço das políticas públicas para Comunidades Quilombolas e Povos Originários e Tradicionais do Tocantins. Com a finalidade de propor diretrizes para a política estadual de proteção aos povos originários e tradicionais no estado do Tocantins, essa secretaria possui – em sua estrutura – uma diretoria Quilombola, onde são tratadas as pautas e parcerias da população quilombola do estado. Articular ações para resolver conflitos sociais envolvendo esses povos. Promover e apoiar eventos que incentivem a interação cultural, social, econômica e política dos povos originários e tradicionais, fortalecendo a cultura, além de acompanhar a execução de convênios e projetos relacionados à proteção desses povos.

Outra iniciativa foi dada pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) com a criação do Curso de Licenciatura em Educação Escolar Quilombola (LIEEQ) que começou no dia 8 de julho de 2024 no câmpus da cidade de Arraias. Este curso, parte do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (Parfor) e tem como objetivo formar educadores quilombolas para atuar em suas comunidades e em diversos espaços educacionais. O Parfor Equidade é um programa especial, coordenado pela CAPES e idealizado em parceria com a SECADI/MEC. Seu objetivo é formar professores em licenciaturas específicas para atender às necessidades da educação básica indígena, quilombola, do campo, inclusiva e bilíngue de surdos.

---

<sup>19</sup> Ministério Público Federal (MPF); Ministério Público Estadual (MPE); Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA); Instituto de Terras do Estado do Tocantins (ITERTINS); Instituto Natureza do Tocantins (Naturatins).

<sup>20</sup> Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas/Tocantins (CONAQ/TO); Instituto de Direitos Humanos e Meio-Ambiente (IDHMA); Centro de Direitos Humanos de Palmas (CDHP); Alternativas para Pequena Agricultura no Tocantins (APA-TO).

<sup>21</sup> Lei 4151/2003 TO - Link para a lei : [https://www.al.to.leg.br/arquivos/lei\\_4151-2023\\_63459.PDF](https://www.al.to.leg.br/arquivos/lei_4151-2023_63459.PDF) . Acessado em 20/08/2023.

Pela primeira vez temos dados mais precisos sobre os Quilombos e a população Quilombola no Brasil. Conforme osite do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – Censo 2022 –, o país tem 1.327.802 pessoas Quilombolas, representando 0,65 % de quilombolas na população brasileira. Estão distribuídas em 1.696 municípios. A maioria (68,19%) vive no Nordeste, sendo a Bahia e o Maranhão os estados com mais Quilombolas.

O Estado do Tocantins possui 50 Comunidades Quilombolas certificados pela Fundação Palmares. Ao todo a população quilombola é de 13.077 pessoas, totalizando 0,87% de sua população total, que representam 0,85% de Quilombolas sobre um total populacional de 1.511.459 pessoas. Dessas 50 comunidades reconhecidas, apenas uma possuem a demarcação do território em sua totalidade e totalmente finalizado reconhecida pela União (IBGE, 2022), que é a Comunidade Quilombola Ilha de São Vicente em Araguatins, no norte do Estado.

A luta pela terra e pela sobrevivência continua sendo um grande desafio para as Comunidades Quilombolas. Vivenciamos um momento de ganhos de direitos, reparações históricas e fortalecimento das políticas públicas voltadas para essas comunidades no Tocantins e no Brasil. No entanto, com a obtenção de mais direitos institucionais, as oportunidades e os resultados das políticas públicas começam a surgir, juntamente com a luta dos movimentos sociais. A reparação histórica avança em diversos aspectos, como mencionado anteriormente, mas a questão territorial continua sendo o maior obstáculo. De acordo com uma publicação do site da SEPOT, em 22 de outubro de 2024, o governo do Tocantins, por meio da SEPOT, deu um passo importante no progresso das questões relacionadas às demarcações das terras quilombolas. Foi firmado um Acordo de Cooperação Técnica com o Instituto de Terras do Tocantins (ITERTINS), a Tocantins Parcerias (TOPAR) e o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). O objetivo do acordo é promover a regularização fundiária em territórios quilombolas, fortalecendo a segurança jurídica e o direito à terra dessas comunidades (SEPOT, 2024).

## 2.5 Quilombo Barra de Aroeira

Figura 1- Mapa da Localização geográfica da Comunidade Barra de Aroeira



Fonte: Imagem feita por CHAT GPT com base no Google Maps. Meramente ilustrativa, sem escala cartográfica definida. 2025.

A Comunidade Quilombola Barra de Aroeira é uma comunidade tradicional, negra e rural, formada por remanescentes de uma família de ex-escravizados originária do sertão do Piauí. Localizada no município de Santa Tereza do Tocantins, há 100 km de Palmas, a comunidade também faz divisa com Lagoa do Tocantins e Novo Acordo.

O surgimento da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira se deu por volta de 1850, com a união do Sr. Félix José Rodrigues e da Sr.<sup>a</sup> Venância Rodrigues. Naturais do sul do Piauí, migraram por volta de 1871 para o Norte de Goiás, hoje Estado do Tocantins. Tiveram seis filhos e praticamente toda a comunidade descende desse tronco familiar dos Rodrigues (Marques, 2008). Segundo os moradores, o território original da Barra de Aroeira possuía 12 léguas quadradas, escolhido por Félix José Rodrigues devido ao seu retorno vitorioso de uma batalha na Guerra do Paraguai (1854-1870). A pesquisadora Yabeta (2008) descreve alguns métodos pelos quais o governo imperial recrutava escravizados e ex-escravizados para servir durante essa guerra.

Durante a Guerra do Paraguai, o governo imperial anistiava os escravos que fossem apresentados para servir e fazia “vista grossa”, aceitando como voluntários os que fugiam e se apresentavam para participar do exército imperial em busca da liberdade.

Consta que o contingente de escravos brasileiros atuando como soldados não ultrapassava 10% (Yabeta, 2008, p. 12).

A importância da manutenção da memória de Félix José Rodrigues, o patriarca do Quilombo Barra de Aroeira, como o grande herói da Guerra do Paraguai, continua viva nas oralidades dos moradores. Em todas as cerimônias, festas e rezas, a memória de Félix José Rodrigues é exaltada através de poesias, cantos e palestras que as anciãs do Quilombo transmitem para as novas gerações.

Dona Isabel Rodrigues, 65 anos, é uma das lideranças mais importantes da comunidade e do Tocantins. É tataraneta de José Félix Rodrigues. Atuante em lutas políticas e territoriais da Comunidade desde sua juventude, até hoje, aos 65 anos ainda é bastante atuante nas lutas políticas em torno da titulação do território e busca por mais garantias de melhoras nas políticas públicas para a melhoria dos Quilombos no Tocantins. É uma figura central na luta pela preservação e fortalecimento da cultura e tradições do Barra de Aroeira.

**Figura 2 - Isabel Rodrigues**



Fonte: Emerson Silva, 2024

Em sua trajetória de militância, Dona Isabel ajudou a criar Associação do Quilombo Barra de Aroeira. Foi a primeira coordenadora a representar o Tocantins na Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ), e também

participou ativamente na articulação para a criação da Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Tocantins (COEQTO sendo a primeira coordenadora de Agrária da Coordenação Estadual da instituição A COEQTO foi fundada em outubro de 2012 e constituída como pessoa jurídica em 2014.

Dona Isabel é também uma grande mestra de cultura de seu povo e detêm a função de manter viva a memória de Félix José Rodrigues. Em todas as reuniões, festejos e oportunidade, ela conta detalhadamente como se deu a formação da Comunidade Barra de Aroeira, e o legado de Félix José Rodrigues.

No quintal de sua casa, mesmo recuperando de um AVC sofrido recentemente, Dona Isabel nos recebeu com uma alegria imensa e disposição para nossa entrevista. Ela se recupera muito bem. Nesta entrevista ela voltou a enaltecer e contar a história de Félix José Rodrigues e seu legado. “Eu sou uma das pessoas hoje que sabe contar a história do Félix José Rodrigues.” Nos começa afirmando [...] Foi quando o Félix veio da guerra, que lutou na guerra, que ganhou, que D. Pedro II o mandou vir para o lugar escolhido por ele” (Isabel, 2024).

Outra grande liderança do Quilombo é Dona Maria de Fátima Rodrigues, conhecida popularmente como Andreza. Também é detentora da história de Félix José Rodrigues. Andreza foi presidente da Associação Quilombola, viajou pelo Brasil em congressos e encontros em defesa dos direitos quilombolas e a representação de mulheres negras na agricultura familiar dentre várias outras ações de militância em prol de melhorias de vida para a população do Barra de Aroeira.

**Figura 3 - Maria de Fátima Rodrigues**



Fonte: Emerson Silva, 2024

Dona Andreza é detentora de uma sabedoria enorme sobre a história do Quilombo, ervas medicinais e sobre a vida, Andreza nos recebeu na varanda de sua casa, feita de adobe pelo marido e amigos. Começou a entrevista fazendo um breve resumo do histórico da origem do Quilombo e a luta pela demarcação de seu território, já que os documentos foram roubados, segundo os moradores.

É uma comunidade dos afrodescendentes, então, nós somos também descendentes do Félix José Rodrigues, que lutou na Guerra do Paraguai, foi um dos vencedores e que conquistou esse lugar aqui pra nós. Recebeu como recompensa, né? De seu trabalho. Então, era uma área bem grande, vai com o tempo. Meu avô, que foi doado por Dom Pedro II, teve o documento, meu avô saiu daqui, pro Rio de Janeiro, passou seis meses andando até chegar lá, em busca desse documento.

Conseguiu, trouxe o documento daqui, da comunidade, da área de terra, que era, na época não sabia por hectare, era feito por léguas, eram doze léguas em quadros. Então, chegando em Porto Nacional, que tinha que registrar o documento no cartório, aí o meu avô era cego, e o companheiro que estava com ele, que era um sobrinho dele, também não sabia ler, nenhum dos dois. Então, chegou lá, o funcionário lá do cartório, pediu o documento, eles entregaram que era pra registrar.

Deram uma olhada, registrou, entregou nas mãos dele, mas ainda falou, não, espera aí, faltou mais alguma coisa. Aí eles voltaram, entregou o documento, e ele falou pra ele, esse aqui, mais nunca você vai ver ele. E até hoje, só tá na história, o documento dessa área. Só tá na história, não conhecemos, só contamos a história que foi repassada, e ainda nós continuamos passando pros nossos futuros (Maria de Fátima, 2023)

Nesse caminho da circularidade encontramos e dialogamos com a professora, cantora e poetisa Salviana Rodrigues, 60 anos. Graduada em pedagogia.

**Figura 4 - Professora Salviana Rodrigues**



Fonte: Acervo Pessoal

Através de suas poesias, textos e sabedoria, traz conexões com seus ancestrais, trazendo em sua poesia toda uma sabedoria tradicional, das cantigas, dos amores, dos modos de viver, de pensar e se relacionar com o mundo que a cerca. Salviana é uma das lideranças culturais do Quilombo, que mantém viva e acesa a memória ancestral de Félix José Rodrigues. Além das histórias e das poesias, Salviana guarda um bem precioso deixado por Felix, a sua farda que foi usada durante a guerra do Paraguai. É motivo de muito orgulho da comunidade manter essa memória viva e essa chama acesa.

**Figura 5 - Farda de Félix Rodrigues utilizado na Guerra do Paraguai**



Fonte: Acervo pessoal.

Com a melodia da clássica *Asa Branca* (1947) de Luiz Gonzaga, Salviana compôs esses versos que homenageiam as mulheres do Quilombo, rememorando as lutas pelo território e a conexão com as raízes. Isso representa a essência da união das mulheres quilombolas, além de exaltar a admiração e respeito por Felix José Rodrigues (Silva, 2024, p.18)

Baião das princesas da Barra

Quando olhei a nossa Terra  
Num clamor de inspiração  
Ainda me lembro, tempos do passado  
Que a gente nadava de pé no chão

Longe, longe muito além  
Numa terra de proteção  
Espero um dia ouvir de novo  
O grito forte de libertação

Em homenagear as princesinhas  
Dos ventos fortes e dos trovões  
Do Brejo Grande e da Aroeira  
Dessas florestas do meu Sertão

Tenho orgulho de nossa raça  
Com amor no coração  
O que nos liga são nossas raízes  
É a essência de nossa união

Estamos no fim dos tempos  
Em meio à luta sem proteção  
Em homenagear ao Félix Rodrigues  
O Vencedor da nossa nação

As memórias de Félix José Rodrigues são de extrema importância para a rememoração do passado da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira. Elas permitem que as histórias e tradições dos antepassados sejam preservadas e transmitidas às novas gerações. Essas memórias são essenciais, pois proporcionam um senso de identidade e continuidade, fortalecendo o pertencimento e a coesão social na comunidade. Além disso, mantêm viva a herança cultural e histórica dos quilombolas, celebrando suas lutas e conquistas ao longo do tempo.

A comunidade Quilombola Barra de Aroeira foi reconhecida como Remanescente das Comunidades dos Quilombos pela Fundação Palmares somente em 12 de janeiro de 2006, iniciando assim o processo de regularização de seu território junto ao INCRA Tocantins. A primeira etapa do processo de regularização territorial, o relatório antropológico, foi concluída em 2008, e em 2011 foi concluído e publicado o Relatório Técnico de Identificação e Delimitação (RTID). O RTID faz a identificação de um território de aproximadamente 62 mil hectares, com cerca de 280 imóveis rurais incidindo sobre a área desse território originário (Gonçalves, 2021).

A reivindicação territorial é originalmente de uma área de um total de 62.315,3819 hectares que compreende territórios em Lagoa do Tocantins, Novo Acordo e Santa Tereza. Em 2021, teve uma pequena parte da sua área homologada pelo Instituto de Terras do Tocantins (ITERTINS). Possui o total de 912,6515 hectares, que corresponde a aproximadamente 16% da

solicitação inicial. Apesar desses anos todos de conflitos territoriais, além da falta de políticas públicas que se arrasta por anos, a resistência cultural é o ponto forte da comunidade.

Um momento importante para o fortalecimento da luta quilombola e afro-brasileira no Tocantins ocorreu em 20 de novembro de 1994. Nesse dia, a Comunidade Quilombola recebeu a visita de representantes de várias entidades da sociedade civil tocantinense, como a UNITINS, a COMSAÚDE, a CPT e o CIMI. Juntamente com as lideranças de várias comunidades quilombolas do Estado do Tocantins, organizaram um Ato Comemorativo dos 300 Anos da Morte de Zumbi dos Palmares na Comunidade Barra de Aroeira. Este evento despertou a consciência política dos quilombolas tocantinenses e fortaleceu sua organização social e a luta por seus direitos de cidadania. Foi também nesse momento que se criou o GRUCONTO (Grupo de Consciência Negra do Tocantins). Esse grupo fortaleceu o debate das lutas antirracistas, organização social e a implementação da lei 10.639, que torna obrigatório o ensino da História da África nas escolas. Desde então, o evento da Consciência Negra tornou-se parte do calendário cultural da comunidade.

No dia 20 de novembro de 2010, participei de um grande evento da Consciência Negra como jurado do concurso Beleza Negra. Participei de vivências e debates significativos sobre identidade cultural Quilombola, fortalecimento das práticas culturais tradicionais, dentre outros temas muito importantes para o fortalecimento da cultura daquele povo. Fui apresentado ao grupo por uma grande amiga, Anna Marise, servidora da FUNASA, que realizava parcerias culturais com a comunidade. Fui recebido com muito carinho. Neste evento, pude perceber a riqueza cultural da comunidade através de uma organização impecável, que incluía cantos, danças tradicionais como sussa e lundu, teatro contando a história do Quilombo. Toquei muito forró com minha Viola de Buriti acompanhado dos mestres Nilo Rodrigues, Mestre Silva e Elias, que integravam o conhecido Trio Pé de Garrafa, grupo de forró de Viola de Buriti, presente em todas as celebrações da comunidade. Dona Isabel narrava a história de Félix José Rodrigues e Barra, enquanto as crianças encenavam a história do Quilombo e da Guerra do Paraguai.

Foi uma noite memorável. Fiquei muito impressionado com tudo que vi, ouvi e senti naquele Quilombo. Desde então mantenho laços com a Comunidade, visitando rotineiramente, fazendo parcerias em projetos culturais e aprendendo muito sobre as perspectivas quilombolas. Para aprofundarmos em aspectos culturais da comunidade optamos por realizar entrevistas com mestres e mestras da cultura do Quilombo Barra de Aroeira para podermos entender melhor a dinâmica de vida, da cultura e da resistência ao longo desses anos. Foram conversas com

mestres e mestras, além de jovens lideranças, nas quais possui uma relação de muito afeto, amizade e respeito.

Silva (2019) nos diz que, é por meio da força e da resistência quilombola, que seguem em frente os legados, ampliando-os, reeditando-os e adaptando-os conforme a necessidade. Esse é um movimento de construção de liberdades, de poder viver e celebrar a sua cultura e se fortalecer com isso. As entrevistas realizadas refletem o significado identitário de “ser quilombola” para os entrevistados, que expressam essa identidade por meio da poesia e da lembrança de fatos e festejos. Os relatos nos fornecem uma visão profunda de como a identidade Quilombola é vivenciada e defendida, mostrando que a cultura e as tradições são pilares essenciais na formação e na resistência dessas comunidades. A valorização e a perpetuação de um legado cultural são transmitidas através das gerações, contribuindo para a coesão e a autonomia coletiva.

Nossa primeira entrevistada foi Ermina Maria Rodrigues, renomada mestra de cultura, raizeira e benzedeira. Em uma manhã de sábado, às 7h, Ermina caminhou 3 km por entre serras e matas fechadas até chegar à sua roça, onde prefere fazer entrevistas, pois se sente mais à vontade. Na sua roça, ela planta arroz, abóbora, milho, mandioca e uma variedade de frutas, como limão, baru, laranja e caju. Ervas medicinais, como hortelã, erva-cidreira, capim-cidreira e boldo, também são cultivadas. Ermina nos mostrou com carinho e felicidade a infinidade de remédios nativos enquanto caminhávamos pelo terreno.

**Figura 6 - Ermina Maria Rodrigues em sua roça**



Fonte: Emerson Silva

Ermina participa de eventos em todo território brasileiro, como o Festival Raízes, que acontece anualmente na cidade de Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros, em Goiás. É um evento onde se reúnem lideranças das culturas tradicionais ligadas às medicinas naturais do cerrado. Ermina participa levando toda sua sabedoria sobre as plantas do cerrado, seus cantos e rezas. Na cultura da Barra de Aroeira, ela possui também o papel de guardiã dos cantos, rezas, além da história de Félix José Rodrigues. Possui uma sabedoria impressionante.

Em um determinado momento em nossa entrevista, Ermina nos aponta um conceito do é “ser quilombola”

Ser quilombola, ele já vem do mais velho, né? É uma pessoa que tem um... Já uma entidade, né? E ser quilombola não escolhe nem preto nem branco, né? É ser uma humanidade. Quilombola é ser a humanidade. Ser as pessoas tudo unidas (Ermina Rodrigues. 2024).

O que chama a atenção nessa afirmação é o convite feito aos brancos para se aquilombarem, lembrando que muitos brancos e pardos já vivem nos quilombos. Na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira, 49,15% das pessoas se declaram quilombolas, enquanto 50,85% não se identificam assim. Portanto, há uma porcentagem maior de pessoas que não se declaram quilombolas, mas que vivem em harmonia e em confluência com os quilombolas (IBGE, 2022).

Por que metade da população não se considera quilombola? O primeiro indício é a constatação de que muitos dos quilombolas se casaram com brancos e pardos que moravam nas cidades no entorno, em fazendas próximas. Temos outro indício apontado no informativo Manifesto Antropológico pela pesquisadora Daniele Yabeta vejamos:

Quando recorreram à justiça para a defesa do território, tomaram conhecimento da possibilidade de se autodeclararem remanescentes de quilombos. Mas o que parecia simples gerou uma grande polêmica. A comunidade se orgulhava de não ser descendente de grupos fugidos, e sim daqueles que lutaram na Guerra do Paraguai e que, por isso, se tornaram cidadãos brasileiros e receberam terras diretamente do imperador.

Foi só depois de muita discussão em torno do conceito de “remanescentes de quilombo” que a comunidade decidiu dar início ao processo de reconhecimento (Yabeta, 2012).

Natália Rodrigues, uma liderança da juventude da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira. Com 27 anos, ela ocupa diversas funções na entrevistada, entende que ser quilombola é resistir na força da comunhão e do coletivismo. Para ela:

Quilombola é estar sempre rodeada de pessoas para te acolher, é ter pessoas onde elas sabem te direcionar qual caminho você deve andar, se bem que todos nós temos a natureza que tem que seguir, mas como está escrito na Bíblia, ninguém anda sozinho, e nós somos um povo onde um cai tem um, três, quatro lá para nos levantar, onde quando baixa a doença na tua porta, sempre vai ter alguém ali com um copo de chá

para te oferecer e você vai se sentir revigorado. Então quilombola é pessoas onde sentem ali a resistência no sangue (Natalia, 2024).

**Figura 7 - Natália Rodrigues em frente à sua casa**



Fonte: Emerson Silva

Natália Rodrigues é uma jovem liderança do Quilombo. É influencer digital com milhares de seguidores e, atualmente, responsável pelas redes sociais do Quilombo. Em sua entrevista, Natália nos mostra a importância da luta e da resistência para se poder viver em um mundo na simplicidade, planta e colher. Ir para a cidade e voltar para seu Território, seu lar, com seu modo de vida baseado na perspectiva da circularidade e da coletividade.

Entendemos que a perspectiva circular das cosmovisões africanas é uma forma de compreender o universo e a vida como um ciclo contínuo e dinâmico, que envolve a interação entre o visível e o invisível, o passado e o presente, o humano e o não humano, o sagrado e o profano. Essa perspectiva se baseia na ideia de que tudo está conectado e interdependente, e que a vida é uma força vital que se manifesta em diferentes formas e níveis de existência, nos aponta o filósofo sul-africano Jean Bosco Kakozi (2018). Outro autor que dialoga com essa perspectiva da cosmopercepção circular da cultura africana. Para Oliveira (2022, p.2-3):

O círculo como ordem que representa o movimento contínuo vai sempre envolvendo o tempo e a cosmopercepção em diversas sociedades africanas e afrodiáspóricas. Os círculos representam as articulações de elementos dos cosmos: da gênese do universo, da estrutura e funcionalidade da natureza terrestre e do espaço que conduzem às atitudes dos indivíduos. Desta forma, compreender elementos circulares no cotidiano e tudo que o universo abriga, visível e invisível, é uma relação de entender o funcionamento da cosmopercepção. (Oliveira. 2022, p.2-3):

Nessa visão, o tempo não segue uma linha reta, mas um ciclo, onde o passado serve como fonte de sabedoria e guia para o presente. O passado é habitado pelos ancestrais, que são reverenciados e consultados pelos vivos, e que fazem a ponte entre os mortos e os que ainda não nasceram. O presente é o momento de realizar as ações que garantem a harmonia e o equilíbrio do universo, respeitando as leis da natureza e da sociedade. O futuro é o resultado das escolhas e das consequências do presente, e depende da vontade dos deuses e dos espíritos, conforme Otaviano (2013).

Dona Salviana, já mencionada anteriormente, tem a função de uma mestra griô<sup>22</sup> do Quilombo Barra de Aroeira. Ou seja, possui a função de transmitir para os mais novos todo o rico conhecimento ancestral que vem passando de geração em geração. Suas poesias são utilizadas como ferramenta pedagógica na escola local.

Em 2024 lançou um livro intitulado *Poesia e Voz* (2024), de forma independente. Neste livro ela nos brinda com várias poesias, várias delas já são letras de músicas que ela mesma compõe. Vale lembrar que essas cantigas me ajudaram a perceber melhor a força culturas do Quilombo. Em minhas visitas ao Quilombo fui agraciado por poder escutar Salviana acompanhada por mestre Nilo José Rodrigues com sua Viola de Buriti. Uma verdadeira aula de Quilombismo. Tive a honra de a acompanhar algumas vezes nos festejos da comunidade. Ela nos traz neste livro poemas contando a história de Félix José Rodrigues, narrando os amores, as cores e a resistência da mulher quilombola.

Sobre o ser Quilombola, Salvina (2024) nos agracia com um poema. Ela logo pega o seu livro de poesias e me mostra uma poesia intitulada Ser Quilombola (Silva, 2024, p.16-17)

Ser Quilombola

Ser quilombola  
Na vida tudo existe  
Em cada canto uma história  
Por isso me orgulho  
De ser quilombola

Não é vergonha de nada,  
E na comunidade me sinto amparada  
Tenho muita fé em Deus  
É quem me guia nessa estrada

Eu sou quilombola sim  
Nunca vou dizer que não  
O meu sangue corre nas veias  
Dos meus pais e meus irmãos

---

<sup>22</sup> O “griô” é um termo abrigado do francês griot, palavra que designa aos contadores de histórias e guardiões da memória oral em certas sociedades africanas

Eu sou negra e sou da raça  
 Eu não fujo das raízes  
 Eu já sou independente  
 E aqui me sinto feliz

Vemos, portanto, através dessa poesia, uma afirmação e resistência da identidade cultural do Quilombo Barra de Aroeira. Segundo a líder quilombola Ana Mumbuca (2019), a gestão do quilombo Mumbuca também é compartilhada pelas mulheres do Quilombo.

o ser mulher quilombista remete ao exímio equilíbrio com o ato de controlar, ser controlada, não permitir ser controlada, excelente capacidade de negociação. O ser mulher quilombista é ter a capacidade de reeditar conforme seu tempo, espaço e plano (Silva, 2019, p. 41).

Doriana Maria é filha de Dona Ermina, uma aprendiz de raizeira, e mestra da cultura da Dança do Lenço<sup>23</sup>, uma dança que vem passando de geração para geração. festejos juninos. Doriana nos apresenta o sentimento de “ser quilombola” e nos aponta a importância da Viola de Buriti como um instrumento de identidade da comunidade Quilombola Barra de Aroeira

Agora, ser Quilombola é uma coisa que vem de raízes, é uma coisa histórica, não é qualquer coisa que aparece do nada, é uma coisa que vem de histórias. A Viola de Buriti, ela representa nessa comunidade, muitas coisas significativas pra algumas pessoas. Antigamente, as folias eram feitas com Viola de Buriti e hoje em dia já vem as tradições com meus tios, mãe, eu, meus filhos, a gente participa junto com o grupo usando a Viola de Buriti (Doriana, 2024).

Vemos, por meio dos escritos da Dona Salviana e da consistência da definição de Doriana, a cosmologia do Quilombismo em prática, que resistem e seguem por gerações através das oralidades, cantigas e poesias. Percebemos, também, o protagonismo da mulher quilombola na organização e funcionamento político e cultural do Quilombo Barra de Aroeira.

## 2.6 Considerações finais

No capítulo 2 de nossa dissertação, intitulado “Comunidades Quilombolas no Brasil/Tocantins: Cultura e Identidade”, fazemos uma contextualização histórica das comunidades quilombolas, abordando a relação intrínseca entre cultura e identidade na luta por direitos dos povos afro-brasileiros. A luta pela terra e pela regularização fundiária é um tema central, especialmente no estado do Tocantins, onde diversas comunidades quilombolas enfrentam desafios constantes impostos por invasões e disputas territoriais. Neste contexto, o Quilombo Barra de Aroeira se destaca como um exemplo emblemático de resistência cultural.

---

<sup>23</sup> Link para o documentário sobre Dança do Lenço do Quilombo Barra de Aroeira - <https://www.youtube.com/watch?v=Kwib5rWAEkE>

Os depoimentos de lideranças da comunidade, como Dona Isabel e Dona Andreza, revelam não apenas a batalha pela demarcação de território, mas também a importância da memória coletiva, ancorada na figura de Félix José Rodrigues, um herói local da Guerra do Paraguai. Estas narrativas fortalecem a identidade quilombola e refletem as práticas culturais que perpetuam a história e a luta da comunidade.

As entrevistas realizadas com os membros da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira são fundamentais para evidenciar as narrativas quilombolas sobre a importância da Viola de Buriti, não apenas como um instrumento musical, mas como um símbolo de resistência e de manutenção das tradições. Importante lembrar que todas as entrevistas e as concessões das imagens foram submetidas ao Comitê de ética e ao Consentimento dos participantes da pesquisa através da assinatura de um termo de compromisso, o TCLE. Os relatos expressam como a musicalidade e as práticas orais estão entrelaçadas com a luta pela identidade e pertencimento, afirmando que a cultura quilombola não é apenas um fenômeno do passado, mas uma vivência atual que motiva e mobiliza a comunidade em sua busca por direitos. A Viola de Buriti, em particular, surge como um elo de ligação entre gerações, valorizando as histórias de resistência frente às adversidades enfrentadas, as quais trataremos no próximo capítulo.

### **3 CULTURA, MEMÓRIA E ORALIDADE: EXPERIÊNCIAS QUILOMBOLAS E A VIOLA DE BURITI**

#### **3.1 Considerações iniciais**

No capítulo 3, intitulado “Cultura, Memória e Oralidade: Experiências Quilombolas e a Viola de Buriti”, abordamos a interrelação entre cultura, corpo memória e a musicalidade presente na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira, com um foco especial na Viola de Buriti. Discutiremos como as experiências musicais e as tradições orais, que têm a Viola de Buriti como protagonista, contribuem para a formação da identidade coletiva das comunidades quilombolas, particularmente em conexão com a história de luta e a resistência cultural que permeiam o cotidiano do Quilombo Barra de Aroeira.

No início deste capítulo abordamos o contexto histórico da cultura afro-brasileira, ressaltando a rica diversidade da herança cultural africana que se manifesta no Brasil. Discutiremos como essa população afro-brasileira, apesar das adversidades, tornaram-se protagonistas na preservação e reinvenção de suas tradições, criando expressões artísticas e sociais únicas.

Analisaremos também o papel da religiosidade e da musicalidade do Quilombo Barra de Aroeira. Investigaremos a fé e as práticas religiosas, muitas vezes sincréticas, como elementos que se entrelaçam com a musicalidade local, reafirmando as interrelações entre as celebrações religiosas, a prática da oralidade e o uso da Viola de Buriti. Em todo processo, utilizaremos as oralidades, como cantigas e poesias, além das entrevistas com membros da comunidade. Dona Isabel e Ermina Maria, duas grandes lideranças do Quilombo Barra de Aroeira, nos afirmam a importância da música nas devoções e festividades, mostrando como isso ajuda a manter viva a memória cultural. Através do corpo memória, as diversas tradições culturais do Quilombo, como os festejos religiosos, instrumentos musicais, cantigas e das danças do Quilombo Barra de Aroeira, se perpetuam e se ressignificam durante os anos. Essa seção também discutirá o conceito de Catolicismo Popular na tradição quilombola do Barra de Aroeira, evidenciando como as festividades se tornam momentos de encontro e reafirmação da identidade cultural local.

Por fim, abordaremos os aspectos técnicos e criativos relacionados à construção e da Viola de Buriti. Destacaremos o conhecimento ancestral transmitido entre os Mestres violeiros, como os falecidos Nilo Rodrigues, Coquelino Rumão e Maurício Ribeiro e os que estão em atividade como Arnon Tavares, Mestre Canhotinho da Viola e Mestre Laurindo a importância

desse saber na resistência cultural das Comunidades Quilombolas. A discussão incluirá também os métodos de construção do instrumento e a relação intrínseca entre a Viola de Buriti e a conexão com a natureza, um reflexo da prática da biointeração nas comunidades. Esse enfoque não só valoriza o papel da Viola de Buriti como um símbolo cultural, mas também os desafios atuais enfrentados para sua preservação, especialmente com a desinteresse das novas gerações e a interpolação da tecnologia nas práticas tradicionais. Assim, o capítulo buscará contribuir para uma compreensão mais ampla da cultura, memória e identidade quilombola, enfatizando a importância da Viola de Buriti como um elo vital de conexão com as raízes ancestrais e o fortalecimento da comunidade.

### 3.2 Religiosidade e musicalidade no Barra de Aroeira

A Comunidade Quilombo Barra de Aroeira traz consigo uma tradição religiosa baseada no catolicismo rural do século XIX<sup>24</sup>. São Domingos Gusmão é o padroeiro do Quilombo. De acordo com Veloso (2008), no final do século XIX, logo após a formação do núcleo oficial, o Quilombo recebeu a visita de missionários dominicanos<sup>25</sup>. Eles fundaram uma capela em uma cabana dedicada a São Domingos e ensinaram aos quilombolas algumas cantigas religiosas conhecidas como benditos. Os benditos são cantigas fáceis de repetir e têm melodias simples, mas eram ricas em conteúdo de fé católica, como afirma Veloso (2024).

Logo após a formação no núcleo oficial, no final do Século XIX, do Quilombo recebeu a visita dos missionários dominicanos que fundaram uma capela em uma cabana dedicada a São Domingos e ensinaram aos quilombolas algumas canções religiosas de fácil repetição e melodia, chamadas benditos, porém ricas no conteúdo da fé católica (Veloso, 2024, p.113).

Em seu depoimento, Dona Isabel afirma que a data escolhida faz referência ao dia que Félix José Rodrigues chegou na fazenda, como nos aponta

Porque 4 de agosto foi quando o Félix José Rodrigues chegou na fazenda dele. 4 de agosto, um dia de domingo. Aí ele falou, o padroeiro da minha fazenda é São Domingos. E aí ele sempre rezava de noite, dia 4 de agosto ele rezava. E aí ele morreu e a comunidade ficou rezando (Isabel,2024).

---

<sup>24</sup> O catolicismo rural do século XIX refere-se à vivência da fé católica nas áreas rurais durante esse período, caracterizada por práticas religiosas populares, forte influência do clero local e elementos de religiosidade tradicional, muitas vezes mesclados a costumes regionais.

<sup>25</sup> Esses frades dedicaram-se a diversas atividades missionárias, como a realização de "Santas Missões" e "desobrigas", estratégias pastorais utilizadas para reformar as práticas e crenças dos leigos na região. Além disso, promoveram a construção de edificações religiosas e implementaram projetos educativos, contribuindo significativamente para o desenvolvimento social e cultural do sertão goiano (Caixeta, 2015).

Os festejos religiosos do Barra de Aroeira, como as folias e rezas, são eventos coletivos, que vêm passando de geração para geração através dessa memória coletiva. A fé nessas tradições desempenha um papel fundamental na construção da identidade cultural e na perpetuação das tradições de um grupo. A professora Salviana Rodrigues é uma das personagens principais que transmitem esses cantos e rezos às mais novas gerações. Apresentamos uma fala onde a professora Salviana, quando perguntada sobre quais eram as memórias mais remotas que possuía sobre Viola de Buriti, respondeu:

É quando, vamos supor, as pessoas faziam folias, folia de reis, folia de algum santo que fazia folia do Espírito Santo. Eles colocavam, quem fazia Viola de Buriti colocava uma cera nas costas, né? Aí faziam aquela reverência, né? Da folia do rei, da folia de São Sebastião, e da folia do Espírito Santo, né? No mês de maio, com a viola de Buriti. Aí eu tenho muitas lembranças dessas, muitas recordações da lembrança da Viola de Buriti, sobre esses eventos que a gente fazia antigamente, né? (Salviana, 2024)

Observamos acima na fala de Salviana a importância da memória sobre as tradições Viola de buriti nessa musicalidade religiosa do Barra de Aroeira. É o corpo memória cheio de detalhes, afetos e lembranças vivas sobre a Viola de Buriti e tudo que ela representa para sua comunidade.

Ermina Maria nos aponta outros santos católicos que a Comunidade celebra a fé e a religiosidade com os rezos, folias e benditos.

São Domingos de Gusmão, que é de ano em ano, né? E São Sebastião, que muitos... Eu mesmo rezo São Sebastião. Todo ano eu rezo São Sebastião. E assim tem mais pessoas que rezam São Sebastião. Tem dia que é cinco lugares para a gente rezar. De São José também rezo. [...] Bom demais. E essa é em tradição. Eu não quero deixar ela cair, não. De ter mais reza. Não vou deixar cair, não. Fé em Deus (Ermina Rodrigues,2024).

Na figura vemos um altar montado na casa de Dona Ermina, para a novena de Santos Reis que acontece no início do mês de janeiro. Nessa foto vemos mestre Nilo Rodrigues de ajoelhando para agradecer e fazer pedidos para Santos Reis. Momento em que, ao som dos Benditos, todos os presentes se ajoelham perante a imagem e fazem suas orações e preces.

**Figura 8 - Mestre Nilo Rodrigues ajoelhando diante do altar de Santos Reis durante os cantos dos Benditos**



Fonte: Acervo Pessoal

Esta religiosidade rural tradicional é o que chamamos de Catolicismo Popular. Apresenta um sincretismo religioso, resultado de uma reelaboração que combina crenças portuguesas, africanas e indígenas

Os praticantes do catolicismo popular são o conjunto de fiéis que exercem seus cultos à margem da Igreja ou com uma margem de autonomia maior ou menor em relação à instituição. Seus costumes e práticas são de caráter tradicional, sendo transmitidos de uma geração para outra e com eventuais alterações sendo vistas como sacrílegas ou como uma perda de respeito, e seus praticantes se situam, majoritariamente, entre os setores mais pobres e menos escolarizados da população, possuindo, ainda, profunda ressonância no meio rural (Souza, 2013, p. 5).

Elais Rodrigues, 25 anos, uma jovem liderança do Quilombo, também mostra a estreita relação da Viola de Buriti na musicalidade e na fé do seu povo.

**Figura 9 - Elais Rodrigues durante a entrevista em sua casa**



Fonte: Emerson Silva, 2024

Perguntada sobre o significado da Viola de Buriti em sua comunidade, ela nos apresenta a Viola de Buriti como um instrumento de devoção, alegria, festa, celebração da vida e conexão ancestral com as histórias de seu povo. Um instrumento que alimenta a fé do povo da Barra de Aroeira. Em sua fala, ela reverencia Mestre Nilo Rodrigues como uma pessoa importante nessa tradição.

Festa! Essa é a verdade. A viola de Buriti representa momentos em família, reza. Aqui tinha um Nilo, no seu Nilo, ele sempre, onde é que ele ia? Ele ia com a viola nas costas. Então, representava, assim, aquele momento de descontração, de ouvir as letras das músicas que falavam muito das nossas histórias (Elais Rodrigues, 2024).

A religiosidade, a fé e a musicalidade do Quilombo Barra de Aroeira são elementos intrínsecos à identidade cultural. A fé, enraizada em tradições ancestrais e influências coloniais, guia os rituais e celebrações que conectam a comunidade às suas raízes espirituais. A musicalidade, por sua vez, é uma expressão vibrante dessa espiritualidade, manifestando-se em cantos, danças e instrumentos típicos que narram histórias de resistência, alegria e devoção. Juntas, a religiosidade e a musicalidade não só mantêm viva a memória coletiva, mas também fortalecem os laços comunitários e a identidade cultural do povo Quilombola.

### 3.3 Instrumentos Musicais

Os instrumentos musicais na Barra de Aroeira são diversos, praticamente todos feitos artesanalmente. São diversos tipos de tambores como caixa de folia, zabumba, dentre outros. Encourados com pele de animais como a cotia, o veado-campeiro e o bode. Como instrumento melódico, temos apenas a Viola de Buriti. A professora Salviana, em sua entrevista, nos explica a existência de outro feito de cordas, com a utilização de cabaças:

Tinha uns instrumentos feitos de cabaça, que as pessoas faziam aqui antigamente. Mas hoje em dia, e faziam até de madeira. Tiravam um pedaço de madeira, aí colocavam, furavam por dentro, né? Aí colocavam uns três linhas, três linhas, três, é... É a linha de anzol mesmo. Principalmente aquelas grossas. Aí tocava. E, deixa eu ver o que que era, mas tinha um tal de berimbau. Mas não era berimbau de capoeira, eles falavam que era berimbau, mas não sabia. Eles falavam um nome diferente. zabumba, pandeiro, tambores, tambores feitos de corpo de animais. Que tinha na época, né? (Salviana, 2024).

Andreza destacou a presença de diversos tambores no Quilombo, especificando o atabaque e reforçando a importância do berimbau. No entanto, diferentemente do que a professora Salviana mencionou, Maria de Fátima, nos apontou a ligação entre o berimbau e a capoeira.

É, os instrumentos que eu acho que foram mais presentes são esses, que é o tambor. E tinha também o atabaque que eles tocavam, por exemplo, era, capoeira, essas coisinhas, berimbau, que eram também feitos com cabaça, com material também daqui da comunidade, produzido tudo por eles (Maria de Fátima, 2024).

Nas folias os instrumentos utilizados são o pandeiro, a caixa de folia e a Viola Caipira e a Viola de Buriti. Vejamos:

**Figura 10 - Folia de Reis de em janeiro de 2023. Barra de Aroeira**



Fonte: Acervo Pessoal

Nessa foto, vemos a última apresentação do Mestre Nilo Rodrigues que está ao lado direito do senhor de camisa vermelha que está tocando a caixa de folia, com a Viola de Buriti, que infelizmente não aparece na imagem 9, porém eu estava lá, tocando minha Violinha de Buriti junto com ele, durante o festejo de Santos Reis, ocorrido em janeiro de 2023 no Quilombo. A Viola de Buriti foi substituída pela Viola Caipira devido à morte prematura do mestre Nilo Rodrigues, o único Violeiro de Buriti que era atuante na comunidade. Isso gerou uma interrupção na prática da Viola de Buriti na comunidade, assunto que será tratado no próximo capítulo. Após as rezas, é hora de tocar forró, sussa, lundu, dança do lenço, que são danças tradicionais da comunidade.

Vemos, portanto, que a musicalidade e a religiosidade são indissociáveis como base da identidade cultural quilombola. Esse é um elemento crucial para a permanência e resistência desses Quilombos. Ela se manifesta na adaptação de elementos da cultura africana, como o som dos pandeiros, berimbaus e batuques, além de uma profunda religiosidade e fé.

### 3.4 Oralidade e Memória

A Oralidade é importante para se colocarem enquanto grupo e para expressarem suas vivências. Spivak (2010), professora indiana, traz importantes reflexões sobre o silêncio imposto às pessoas colonizadas, no sentido de destacar que a oralidade de pessoas subalternas não é validada na ordem colonial. Isso implica dizer que o discurso produzido em comunidades tradicionais não é hegemônico, não é legitimado pelas estruturas de poder e, por esse motivo, tais sujeitos estão num lugar de maior dificuldade para falarem por si. Por esse motivo, optamos pela análise das oralidades e das narrativas quilombolas.

Apesar do reconhecimento de tal dificuldade, convém destacar que não deve haver silêncio compulsório às comunidades tradicionais. Ao falarem, tais sujeitos podem se colocar na contramão da ordem colonial e do saber dominante, expressando seus próprios saberes. Como enfatiza Ribeiro (2017),

será que o subalterno nunca rompe o silêncio? Tanto Patricia Hill Collins quanto Grada Kilomba consideram problemática essa afirmação de Spivak do silêncio do subalterno se esta for vista como uma declaração absoluta. Para as duas pensadoras, pensar esse lugar como impossível de transcender é legitimar a norma colonizadora, pois atribuiria poder absoluto ao discurso dominante, branco e masculino. Collins acredita que validar esse discurso como absoluto significaria também acreditar que os grupos oprimidos só podem se identificar com o discurso dominante e nunca serem capazes de pensar suas próprias condições de opressão a que são submetidos. (Ribeiro, 2017 p. 74)

A escritora negra Djamila Ribeiro (2017), valendo-se dos escritos de outras escritoras negras, destaca a importância do reconhecimento do lugar de fala das minorias sociais e políticas. Em sua visão, as mulheres negras falam a partir de determinada vivência, comunidades rurais falam a partir de uma visão não individual, mas a partir de seu lócus de pertencimento. Assim, há maior propriedade para falar de si e de seu espaço, pois “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (Ribeiro, 2017, p. 69).

O sentimento de pertencimento a uma comunidade são resquícios das memórias herdadas que continuam a reverberar as tradições seculares que transpassam gerações, sempre se projetando no futuro a partir do presente. Nessa perspectiva, seguimos com a investigação das memórias culturais através da oralidade dos moradores da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira.

As características destacadas por Spivak (2010) e Ribeiro (2017) ficam evidentes na composição musical da professora quilombola Salviana Rodrigues (2024).

Ano Novo e Santos Reis

Quando entrava o ano novo  
Sempre tinha brincadeira  
Você paga o ano novo  
E eu lhe pago os teus Reis  
Assim todo mundo  
Brincava de uma só vez

Os presentes que davam  
Era fava, arroz e farinha  
Mandioca, milho e feijão  
Até mesmo uma porca  
As vezes uma galinha

Satisfeitos ficavam  
Com o que possuía  
Pois comer feijão com arroz  
Era quase todo dia

O que era bem difícil  
Era comer carne de novilha  
Mas a fome era perversa  
Não escolhia o dia  
Passei fome muitas vezes  
Comendo arroz branco e jacuba  
Tinha dia que era caldo  
De mandioca sem gordura  
Sem farinha e sem arroz  
Sem temperos ou verduras.

(Silva, 2024, p.31)

Essa poesia revela a força da oralidade na transmissão das memórias de resistência de uma coletividade de fé. São lembranças profundas, carregadas de emoção, dor e resiliência. Porém, essa dor foi transformada em poesia, para assim, essas memórias serem eternizadas e passadas através da oralidade, nas rodas de conversas e festejos do Quilombo. Uma marca potente da cultura quilombola. Com base nessa compreensão, traremos novamente Ailton Krenak (2023) em uma fala sobre a importância da memória e da oralidade para os povos tradicionais. São memórias transmitidas através do corpo, da voz, dos afetos e dos sentidos. Ele também nos relata a preocupação de manter essa memória viva, com afetos e sensações.

Memória, para mim, é algo tão, tão fabuloso que eu acho que ela não cabe num museu. Mas a gente tem essas instituições em todo lugar, no mundo inteiro a gente tem essas instituições e culturalmente a gente supervaloriza elas. Porque a gente precisa delas exatamente para suprir a nossa falta de memória. Então, às vezes, a gente promove uma visita da meninada no museu pra eles conhecerem a sua própria história. Mostrando pra eles aqueles personagens e tal, aquela cena, isso, aquilo...Que é uma maneira muito precária de construir a memória. Toda fragmentada, cheia de recorte, sem nenhum afeto entre os sentidos. E, na maioria das vezes, instituída por imagens ilustrativas (Krenak, 2023, p.7).

Ana Célia, 32, liderança da juventude e líder do grupo de Maculelê no Quilombo Barra de Aroeira<sup>26</sup>, resalta a importância do corpo memória, para o sentimento de pertencimento Quilombola. O Maculelê é um ritual de origem afro brasileira do Recôncavo Baiano com batuque de tambores e bastões, ou facões. (Melo 2023). Os cantos entoados são versos curtos que versam sobre a resistência da cultura negra. Portanto, o Maculelê não é uma dança tradicional do Quilombo Barra de Aroeira. No ano de 2010 ele foi introduzido pelo professor de dança quilombola Jaciney Rodrigues que conheceu por meio de um mestre de capoeira em um evento na em uma escola de Porto Nacional, como ele nos mostra no documentário sobre o Maculelê na Barra de Aroeira (2020)<sup>27</sup>, produzido pela Associação de Arte Minho Cultural. Desde então, o Maculelê tornou-se um símbolo da identidade quilombola no Barra de Aroeira, reforçando o sentimento de pertencimento e a construção de uma identidade social quilombola. Ana Célia nos traz sua definição de ser Quilombola e perceber através da cultura passada pelo corpo memória.

Bom, ser quilombola para mim é muito gratificante, é uma alegria imensa. Antes eu não tinha muito entendimento do que era ser quilombola. A história que eu trazia é só desse nome, ser quilombola. A partir do Grupo Maculelê eu pude ter essa faísca da nossa história, do que a gente era antigamente, do que várias pessoas sofreram para chegar aos quilombos, do início de tudo. E o que isso trouxe para a gente? Muitas vezes a gente mostra o que os nossos antepassados passaram através da cultura, porém é uma história que a gente não pode deixar morrer, tem que passar de gerações para gerações. E através do Maculelê eu soube, tive uma faísca da minha história dos quilombos (Ana Célia, 2024).

Nessa perspectiva apontada por Ana Célia, dialogamos diretamente com os dizeres de Beatriz Nascimento sobre a memória e o corpo memória para a manutenção e ressignificação da cultura afro-brasileira

A Memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado.... Como se o corpo fosse o documento. E não é atoa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto, enquanto ele não esquecer o cativo. Não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor a um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo...traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo...O desejo de não ter vivido a experiência do cativo. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, no sangue, nas nossas veias (Ori, 1989).

Vemos então a relação intrínseca dos conceitos de Identidade cultural, oralidade e memória, em relação ao Quilombo Barra de Aroeira. As memórias são passadas de geração a

---

<sup>26</sup> O Maculelê é um folguedo disseminado a partir da região de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, porém não se sabe ao certo sua origem, sendo que a lenda do Maculelê é passada de geração em geração através da tradição oral (Leopoldino e Chagas, 2012).

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=s0xagZ6XxwY>

geração através da oralidade, nos permitindo entender fatos, sobre nós mesmos e fortalecer assim a nossa consciência histórica. Lembrar do passado é uma prática política, que pode gerar um “acordar” dos sonhos, das ilusões, para a criação das utopias. Rememorar significa resgatar o passado vivido como uma forma de questionar as relações e sensibilidades sociais, que existem no presente também, uma atenção cuidadosa aos caminhos a serem seguidos no futuro. É um caminho para a preservação e ressignificação dessas tradições culturais imateriais tocantinenses.

### 3.5 Viola De Buriti – Mestres, Processos Criativos e Construtivos

A Viola de Buriti recebe diversos nomes, conforme a região em que é produzida: Rebeca, Rebequinha, Bandurra, Bandolinha, Machetinho, Violinha de Vereda, dentre outros são alguns desses nomes desse instrumento que é um cordofone da família das violas brasileiras. Em linhas gerais, a construção da Viola de Buriti é feita a partir do talo do Buriti que forma o braço e, dependendo do tipo de construção, também faz a caixa acústica. A mão é feita de diversos tipos de madeiras diferentes, disponíveis no cerrado como vinhático, garapiá e aroeira, dentre outras (Bonilla; Chaves, 2019).

A Viola de Buriti é ainda um instrumento pouco conhecido no Brasil, que resiste principalmente em regiões Quilombolas do Tocantins e nos entornos dessas regiões, refletindo a resistência das tradições quilombolas e do fortalecimento da identidade cultural desses povos. Utilizada em festejos religiosos, bailes, forrós e cerimônias diversas, a Viola de Buriti é um símbolo sertanejo/quilombola que passa de geração para geração. Para Dona Isabel Rodrigues, anciã e liderança da comunidade Quilombola Barra de Aroeira, a importância da Viola de Buriti nos festejos em sua comunidade é indiscutível.

A Viola de Buriti, o pife, o zabumba, que era de que quisesse fazer uma brincadeira, eles mesmos faziam. Eu mesmo cansei de dançar o toque da Viola de Buriti. E também eles serravam pau, tiravam as tabas para fazer violão (Isabel Rodrigues, 2024).

Na cidade de Santa Tereza<sup>28</sup>, a Viola de Buriti é uma presença marcante na cultura do quilombo Barra de Aroeira como aponta Dona Isabel Rodrigues, uma das lideranças mais ativas e representativas da comunidade. Para nossa entrevistada:

A Viola de Buriti é uma grande representativa para nós quilombolas, porque nós, os quilombos, sempre é fraco, não tem dinheiro. E isso aí foi uma coisa que os mais

---

<sup>28</sup> cidade onde está localizado o Quilombo Barra de Aroeira, foco desta dissertação, é conhecida como o Portal do Jalapão, embora não esteja inserida no território do Jalapão.

velhos ensinaram para os outros mais novos. A Viola de Buriti, o pife, o zabumba, que era de que quisesse fazer uma brincadeira, eles mesmos faziam. Eu mesmo cansei de dançar o toque da Viola de Buriti (Isabel Rodrigues, 2024).

Compartilho aqui um breve, porém significativo, histórico dos mestres violeiros do buriti que iluminaram minha jornada com a Viola de Buriti. Esses guardiões de tradição não apenas me instruíram sobre o dedilhar das cordas e a fabricação desse instrumento, mas também me revelaram lições profundas sobre a vida. Com eles, aprendi sobre biointeração na prática, a importância da fé e da religiosidade na vida.

Minha primeira grande referência na Viola de Buriti foi o mestre Coquelino Rumão, de Natividade, mais conhecido como Coque do Buriti, um violeiro incrível, Folião do Divino Espírito Santo e referência cultural na cidade de Natividade, sudeste do Tocantins. Coque teve uma história de resistência e superação. Contraiu paralisia infantil no início da infância e teve o braço esquerdo paralisado, portanto desenvolveu uma habilidade incrível de construir e tocar apenas com a mão direita. Suas Violas de Buriti eram conhecidas em várias regiões, principalmente no sudeste do Tocantins

**Figura 11 - Coquelino Rumão - Coque do Buriti**



Fonte: Documentário Coque do Buriti. (2006)

No ano de 2008, em uma visita à Natividade, conheci o então violeiro de uma mão só e fiquei bastante impressionado com tamanha destreza e capricho na construção dos instrumentos e na execução. Adquiriti uma Viola de Buriti e, a partir de então, esse instrumento passou a ser minha companheira inseparável nas viagens pelo sertão, onde fui cada vez mais, conhecendo e percebendo a importância desse instrumento para o Tocantins. Até hoje carrego essa viola que já foi utilizada em gravações de músicas, trilhas sonoras para filmes, discos. Coque foi tema de um documentário produzido pelo cineasta goiano Gel Messias, no ano de 2006, intitulado

“Coque do Buriti”<sup>29</sup> que se encontra no *youtube*. Coque nos deixou no ano de 2014 e ficou um legado riquíssimo além de ser um dos primeiros violeiros de buriti que deu visibilidade para a Violinha de Buriti.

Em 2010, conheci Mestre Nilo Rodrigues no Quilombo Barra de Aroeira. Ele transformou minha visão sobre a Viola de Buriti. Nilo e a viola eram inseparáveis, compondo versos, contando causos e cantarolando o dia todo.

**Figura 12 - Nilo Rodrigues na casa de Diego Brito.**



Fonte: Acervo Pessoal

Nilo Rodrigues se tornou um dos grandes mestres divulgadores da Viola de Buriti tendo passado por diversos eventos culturais pelo Brasil, como o Encontro de Culturas da Chapada dos Veadeiros (GO), na Mostra de Música Instrumental e Cultura Popular do Tocantins - MUTUM (TO) e Café Com Viola (TO). Nilo, foi meu mestre maior, parceiro em diversas cantigas e empreitadas. Nilo me levou pra conhecer os Violeiros da região de Lagoa do Tocantins, onde, segundo ele, era o local que mais tinha bons violeiros que eram totalmente desconhecidos. Ele tinha razão. Lagoa do Tocantins possui pelo menos 8 tocadores de Viola de Buriti em atividade.

Infelizmente, Nilo nos deixou em um trágico acidente de moto, em 2023, poucos meses antes da nossa entrevista para este trabalho. Nilo foi uma grande inspiração, iluminando a perspectiva Quilombista de viver e resistir através da cultura. Embora não tenhamos realizado

---

<sup>29</sup> Documentário Coque do Buriti 2005 – direção Gel Messias. Link de acesso ao documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=jwOmlm8915I>

a entrevista, temos registros importantes dele nas redes sociais, graças à sua atuação ativa em prol da Viola de Buriti. Em uma entrevista para o evento cultural *Café Com Viola (2022<sup>30</sup>)*, produzida pela Pote de Ouro Art's de Taquaruçu ele nos contou sua relação com a Viola

A história da viola de buriti foi assim, como se diz, introduzido pelos antepassados, que no tempo que eles começaram a se aproximar daí, não existia esses outros tipos de instrumento. Então eles foram fabricando esses instrumentos artesanais para eles fazer a diversão deles. Inclusive nesse tempo não tinha, não existia nem fibra aí pra eles fazer as cordas. Fazia de tripa de animais do mato, de seda de Tucum, desse tipo de coisa... Era bastante complicado para fabricar um instrumento desses por via de não ter os equipamentos que nós temos hoje pra fazer com mais um pouco de facilidade. Mas eles faziam e faziam as festas deles com os instrumentos manuais. Era a viola e um tambor que eles inventavam igual esse aqui (apontando para uma caixa de folia). Eles já faziam aí mesmo e funcionava (Rodrigues, 2023).

Mestre Expedito Ribeiro, 63 anos, mais conhecido Canhotinho da Viola, é nascido e criado de Lagoa do Jalapão.

**Figura 13 - Mestre Expedito Canhotinho da Viola em sua fazenda: Rancho das Aroeiras**



Fonte: Acervo Pessoal

---

<sup>30</sup> Link Programa 2º Café com Viola - Nilo Rodrigues: <https://www.youtube.com/watch?v=KLlcBZTM6UU>, 2023. Acesso em 20/02/2024.

Em 2009, fez uma apresentação musical e uma oficina de construção e musicalidade da Viola de Buriti no X Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, Goiás, um dos maiores festivais culturais da América Latina em prol do fortalecimento e divulgação das Culturas Tradicionais do Brasil. É um dos grandes compositores do sertão do Jalapão. (Canhotinho da Viola, 2024)

Território Jalapão

Essa é a viola ancestral.  
Vem passando de geração para geração.  
Pouca gente a conhece, porque ela só existe na beira dos igarapé, no ranchinho beira chão  
Foi lá que eu houve o encontro dessa Viola, com esse caboclo folgado.  
Aí chegou a sua hora.  
Saímos de Brasil afóra para construir essa própria história.  
Defender a cultura do sertão.  
Com esse objetivo, vamos pedir apoio até no exterior.  
Mas hoje estamos aqui.  
Peço apoio de todos.  
Mostrar o nosso valor.  
E apresentar o território de Jalapão.

Neste poema acima, ele nos mostra a importância da Viola em sua vida. A conexão ancestral que ela proporciona do poder da resistência da cultura do sertão. Com a Viola, ele pretende mostrar seu valor. Percebemos nitidamente a relação intrínseca entre a Viola e o Violeiro, bem representados por Figura 12 feita por mim em seu ranchinho beira chão, na beira dos igarapés do sertão de Lagoa do Tocantins.

**Figura 14 - Mauricio Ribeiro e Arnon Tavares – Dupla Tradição no Jalapão**



Foto: Acervo Pessoal (MUTUM – I Mostra de Culturas populares e tradicionais do Tocantins) - 2015

Nesse mesmo ano conheci Maurício Ribeiro e Arnon Tavares, que formavam a dupla sertaneja chamada Tradição do Jalapão, durante o Festejo da Colheita do Capim Dourado no Quilombo Mumbuca, logo senti a potência da cultura da Viola de Buriti naquela comunidade. Nessa época, eles estavam começando a levar a Viola de Buriti para outras regiões brasileiras. Esses mestres participaram do projeto Voa Viola, em Belo Horizonte - MG em 2010, gravaram os discos com mestre Josino Medina. Também participaram do Salão do Livro em Palmas e do I Mutum (Mostra de Culturas Populares e Tradicionais do Tocantins em Taquaruçu) em 2014, dentre outros festivais e eventos culturais.

Em 2016, Maurício Ribeiro participou de um grande projeto do SESC chamado Projeto Sonora Brasil, com o tema Violas Singulares, que fez 57 apresentações em 7 estados do Brasil. Infelizmente, Maurício Ribeiro nos deixou recente e prematuramente aos 46 anos, vítima de Covid-19 no dia 2 de outubro de 2021, deixando uma lacuna imensa na cultura da Viola de Buriti.

Vale lembrar que, segundo a perspectiva de Nego bispo (2021), na cultura quilombola a morte não é um fim, mas um recomeço, tal compreensão pode ser estendida para todos esses mestres que faleceram. Apreciem o poema de Nego Bispo (2023)

Começo, meio e Começo (2014):

Atingimos o equilíbrio das planícies.  
 Nós, nadando contra as marés,  
 atingimos a força dos mares.  
 Nós, edificando nos lamaçais,  
 atingimos a firmeza dos lajeiros.  
 Nós, habitando nos rincões,  
 atingimos a proximidade da redondeza.  
 Nós somos o começo, o meio e o começo.  
 Existiremos sempre,  
 sorrindo nas tristezas  
 para festejar a vinda das alegrias.  
 Nossas trajetórias nos movem,  
 Nossa ancestralidade nos guia.

Nas culturas afro-brasileiras, quando uma pessoa falece, ela ancestraliza. É o começo, meio e começo de novo, não existe um fim. Seus conhecimentos permanecem e precisam ser passados para outras gerações, se eternizando pela oralidade. Beatriz Nascimento (1985) destaca que as formas de resistência mantidas e incorporadas pelos negros foram numerosas em sua árdua luta para preservar a identidade cultural.

A cantiga Violinha de Vereda, composta por Josino Medina, e membros da comunidade Mumbuca, é uma canção bastante conhecida pelos turistas, pelos alunos do Projeto Vereda, que falaremos sobre, no próximo capítulo. É uma aula de Biointeração. É uma composição que fala

da alegria, das memórias ancestrais que se perpetuam, da riqueza da natureza que oferece os alimentos. É a celebração do cerrado.

Violinha de Vereda.

Violinha de vereda viola de buriti  
Quando toco essa violam sá menina,  
é como lembrar de ti

Meu irmão fez a viola,  
viola fez cantoria  
Pr'alegria não faltar, sá menina,  
nem o pão de cada dia

Na Mumbuca tem najá, macaúba e cucuri  
Catolé, tucum, mangaba; sá menina,  
Amei mais o Murici

Violinha de vereda viola de buriti  
Quando toco essa violam sá menina,  
é como lembrar de ti

Orlean faz um toquinho, da vontade de dançar  
Mano véio assunta tudo, sá menina,  
Como é bom saber tocar

Tem um melzinho à Mumbuca  
Vale igual capim dourado  
É A escola da vida, aprender com o Cerrado.

Violinha de vereda viola de buriti  
Quando toco essa violam sá menina,  
é como lembrar de ti

Ontem a noite eu fui ao céu  
Na casa de Laurentina  
Reluzia em seu chapéu, sá menina  
As estrelas lá de cima

Fervedouro do soninho,  
agora vou conhecer  
Quero ser uma gota d'água, sá menina  
Nascente do bem querer

A morte prematura dos mestres Maurício Ribeiro e Nilo Rodrigues, o violeiro mais importante e atuante no Quilombo Barra de Aroeira em maio de 2023, gerou certa preocupação na manutenção por essa tradição, já que poucos jovens se interessam pela viola. Essa inquietação é uma das problemáticas dessa pesquisa, como manter a tradição da viola de buriti na Comunidade Barra de Aroeira? Quais os caminhos para a preservação dessa tradição? Para a jovem liderança Elais Rodrigues, em um questionamento sobre o interesse dos mais jovens

na cultura Viola de Buriti. Para nossa entrevistada, existe muito interesse dos mais jovens da comunidade, precisando apenas de incentivo,

porque querendo ou não, a tecnologia entrou na nossa comunidade, por ser uma comunidade tão próxima da capital, não é algo ruim, mas de certa forma tirou um pouco do interesse ali na viola do Buriti, nessas coisas mais manuais. Mas não é algo que jogamos a nossa tradição fora. Mas a gente ainda tem o interesse em fazer, o interesse em ir e ver como é que as pessoas estão fazendo.

Como eu disse, a tecnologia entrou e tirou um pouco, sabe, um pouco dali, daquela vivência, mas as pessoas ainda têm interesse sim (Elais Rodrigues, 2024).

Ampliando os limites de território desta pesquisa, englobamos nas entrevistas os Violeiros que habitam nas cidades de Santa Tereza do Tocantins e Lagoa do Tocantins. Esse alargamento deve-se ao fato de que essas cidades estão no originário do Quilombo Barra de Aroeira. Esses violeiros, em sua maioria lavradores, também possuem características culturais quilombolas. Habitantes de um território originalmente pertencente ao Quilombo Barra de Aroeira, muitos sentem um forte pertencimento quilombola. Mestre Laurindo, residente em Santa Tereza do Tocantins, exemplifica esse vínculo com a história quilombola da região.

aquele pessoal, quase todos são meu sangue, né? Eu tenho um parentesco muito forte lá dentro. Não mostra tanto em documento, porque fui criado pelos avós, aí mudou muita coisa, né? Mas eu queria estar mais próximo ao pessoal da Barra da Aroeira (Mestre Laurindo, 2024).

Outra região com forte presença da Viola de Buriti é o Sudeste do Tocantins, em cidades como Natividade, Dianópolis, Arraias e Paranã. No entanto, nessa região, a Bandurra, como é conhecida a Viola de Buriti, já não faz parte do cotidiano dos festejos e celebrações como antigamente. Porém, possui uma maneira bastante característica em sua construção que se diferencia das regiões mais centrais do Tocantins, que é com a utilização de uma cabaça, como caixa acústica, que detalharemos mais adiante.

### **3.6 Métodos de construção e afinação da Viola de Buriti**

Como dito, a denominação da Viola de Buriti varia de região para região, estando diretamente relacionada ao tipo de povoamento que cada área experimentou. Neste estudo, focamos nas comunidades quilombolas Barra de Aroeira e Mumbuca que passaram por processos distintos de formação, refletindo em características culturais únicas e específicas.

A construção da Viola de Buriti é um momento em que a biointeração se mostra presente mais uma vez como traço importante da identidade cultural desse povo. A conexão e a interdependência com a natureza são traços culturais mais básicos da sobrevivência de um quilombo. Em depoimento, Mestre Laurindo nos mostra o cuidado que tem que existir na

escolha dos talos do Buriti. Existe um termo aqui no Tocantins, principalmente na região do Jalapão, que é um estado de “quase maduro” e com consistência na parte esponjosa do buriti. É o que se chama de Buriti Fiche, e é desse Buriti que se consegue arrancar sonoridade da viola. De acordo com nosso depoente:

Sim, a colheita precisa saber qual é o que serve, porque tem o fiche, tem o fofo, e o fofo não serve, porque ele nem segura os prégulos, ele não segura. E ele faz com que perca o som, né, perca o som da viola. E o fiche não, o fiche ele mantém, fiche o tempo todo, e aí você vai ter que escolher o jeito que ele é, pra fazer os pedaços. Tudo é escolhido, o meão, os lados, tudo é escolhido, por quê? Se você não escolher o meio, se ele estiver torto pra cima ou pra trás, não vai dar certo no encordoamento, né, por conta que aí tem que caçar linha reta, linha reta, porque quando você põe o cavalete lá e cá, que fizer prender a corda, ela não sai vibrando no Buriti. Tem que ter o máximo cuidado, pra ela não vibrar no Buriti. Porque isso importa que o cavalete esteja de frente um pro outro, senão ele fica virado, né. Aí já desmantela até as notas (Mestre Laurindo, 2024).

**Figura 15 Talo de Buriti Fiche, pronto para a colheita**



Fonte: Acervo Pessoal

**Figura 16 - Mestre Laurindo em sua oficina de construção de Violas de Buriti**



Fonte: Acervo pessoal

É importante ressaltar que cada artesão imprime sua “assinatura” na viola que cria, em outras palavras, sua maneira particular de construir o instrumento com detalhes únicos, tamanhos e materiais variados. Apesar da falta de um padrão definido no formato das violas, dividiremos a discussão por região para explicar melhor dois tipos distintos de construção da Viola de Buriti que consideramos importantes.

Outra característica importante a ser destacada é o processo de construção da viola de buriti. Após o processo de escolha do buriti ideal, o buriti ‘fiche’, o próximo passo é cortar os talos e tirar o miolo, ou seja, a parte esponjosa de dentro do talo de buriti para poder fazer a caixa acústica da Viola.

A gente corta três tacos de buriti, um maior e dois menores. E aí naqueles tacos a gente mede lá o tamanho que a gente quer, aí a gente tira com a faca o miolo, e aí uns cola com cola comprada, e outros cola com cola natural, cera, essas coisas, aí bota um taco maior no meio, e um pequeno de um lado, e outro do outro, e cola (Isabel, 2024).

Esse processo de retirada dos miolos do talo do buriti existe um detalhe importante que poucos entrevistados mencionaram em suas entrevistas, porém Zé Raimundo nos lembrou de que quando tira o miolo, você faz uma queima daquela parte de dentro, gerando assim uma melhor sonoridade e durabilidade do buriti.

[...] Aí naqueles anos, a gente tira as tolinhas, aí a gente a corta por dentro aqui, tira a massa dela de dentro, grava tudinho, naquele tempo a gente não tinha outra coisa de furar, aí furava, matava fogo dentro, queimava, havia aquela gamelazinha, aí queimando com fogo pra ver se ficava mais simples não tirar tudo (Zé Raimundo, 2024).

A Rabeca de Buriti, é um instrumento irmão da Viola de buriti. É construído a partir de três talos de buriti como a Viola de Buriti, porém é tocando com um arco de madeira e cauda de cavalo, como o violino. As cordas são friccionadas e não dedilhadas como a viola. No Quilombo Barra de Aroeira é a Rabeca de Buriti foi um instrumento que bastante utilizado em festejos e rezos, porém já não é mais utilizada atualmente como nos afirma Salviana.

Porque a viola de Buriti parece que é quatro cordas, né? Aí era assim. Tinha um homem aqui que usava um arco, um arco só, tocava essa viola de arco, o arco feito de sedém. Sedém é o cabelinho do rabo do animal. Fazia direitinho, coisa mais linda. Hoje em dia que não tem, essa pessoa já morreu, já é falecida (Salviana, 2024).

Tanto a Viola de Buriti quanto a Rabeca de Buriti também faziam parte das práticas musicais do Quilombo Mumbuca em um passado recente. O saudoso mestre Maurício Ribeiro, em entrevista para o Inventário 2018, afirmou que a “Viola de Buriti é fruto de uma adaptação da Rabeca de Buriti, que utilizava um arco feito de um pau chamado mioró, conhecido por sua flexibilidade, atrelado ao sedém (pelos do rabo do cavalo)” (Bonilla, 2019, p. 125).

[...] 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 mioró. 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. (Ribeiro da Silva, M., 2017 apud Bonilla, 2019, p.6).

Abaixo, destacamos o modelo de construção da Rabeca de Buriti e características de construção e nomenclaturas da Viola de Buriti, que variam conforme a localização geográfica. Bandurra, na região sudeste do Tocantins, e a Violinha de Vereda nas outras regiões do Tocantins. Principalmente na região leste do Jalapão.

### 3.6.1 Rabeca de Buriti

A Viola de Buriti e a Rabeca de Buriti são instrumentos que sempre andaram juntos pelo sertão Tocantinense. Tanto que era a Rabeca e a Rebeca, a dupla de sucesso nos festejos mais tradicionais.

No livro *Instrumentos Musicais Brasileiros* de Ricardo Othake (1988) encontramos uma imagem intitulada Rabeca Krahô, que contém a seguinte legenda “Rabeca Krahô. Bacia do Tocantins - GO. Coletor: Harald Schultz, 1949” (Othake, 1988). Abaixo da legenda havia o seguinte texto de apresentação do instrumento:

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 Stradivários, as rabecas Guarani e Krahô são mais que suficientes para cumprir a finalidade à qual se destinam abrilhantar, com mais possibilidades sonoras do que os instrumentos rústicos, festejos da tribo e folgedos de origem indígena (Othake, 1988, p.43).

**Figura 17 - Rabeca de Buriti Krahô**

Fonte: Harald Schultz (1949)

Precisamos abstrair o caráter colonial da descrição depreciativa da Rabeca de Buriti. Porém, um dado importante para focarmos nesse contexto é a sua presença, cuja técnica de construção, que se utiliza até hoje, já circulava entre os sertanejos e indígenas da margem leste do rio Tocantins, incluindo indígenas da etnia Krahô, na década de 1940 (Bonilla, 2019). Em visitas a trabalhos recentes ao Povo Krahô, perguntei e mostrei minha Viola de Buriti para várias lideranças culturais e fiquei surpreso ao saber que eles utilizavam a Viola de Buriti e a Rabeca de Buriti para brincar e tocar música de branco. No entanto, este instrumento nunca fez parte dos festejos tradicionais do Povo Krahô, que é um povo cantador por natureza.

**Figura 18 - Rabeca e Viola de Buriti de Diego Brito**

Fonte: Acervo do autor

O primeiro Rabequeiro de Buriti a ganhar destaque cultural no Tocantins foi Raimundo Nascimento Aguiar, mais conhecido como Mestre Nascimento da Rabeca. Natural do Piauí, ele chegou à região que hoje é o estado do Tocantins em 1924, aos 8 anos. Mestre Nascimento se tornou uma referência cultural no Povoado Canela, que ficava às margens do Rio Tocantins. Infelizmente, essa comunidade foi “afogada” durante a construção da Usina Hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães (UHE) do Lajeado. Nascimento da Rabeca foi uma grande referência cultural na comunidade Canela, animando festejos com seus forrós de rabeca na região do povoado Canela e de Taquaruçu.

**Figura 19 - Mestre Nascimento da Rabeca do Povoado Canela**



Fonte: Foto retirada do Documentário: História do Canela e sua Gente<sup>31</sup> (1999)

A partir da criação da capital Palmas, Seu Nascimento da Rabeca começou a participar eventos culturais na capital Palmas e virou um símbolo da Feira do Folclore, Artesanato e Comidas Típicas do Tocantins (FECOARTE). No ano de 2007 foi capa da Revista Patrimônio Cultural de Palmas (2007), onde sua história foi contada e valorizada.

Seu Nascimento da Rabeca passou a ser o símbolo da FECOARTE. Os sons daquela velha rabeca feita de tronco de buriti ganharam todo o estado do Tocantins. Seu Nascimento da Rabeca invadiu os meios de comunicação: rádios, TVs, folders, camisetas, cartazes... e corações. E foi seu coração, pequeno para conter tanta emoção que o levou, em 21 de maio de 1996, aos 72 anos, para o outro lado da vida, perpetuando em nossa memória a grandiosidade do sentimento de um sertanejo que fez da alegria seu auto de fé na vida (Revista, 2007).

<sup>31</sup> Documentário: História do Canela e sua Gente (1999) – Documentário disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LX1g-nzFK-o>. Acesso em 02/09/2023.

Em 2011, Seu Nascimento da Rabeca foi homenageado pela então Fundação Cultural de Tocantins, que nomeou os primeiros editais de cultura do estado em sua honra. O “Prêmio Nascimento da Rabeca 2011” – Apoio a Circulação de Espetáculos Musicais. Esse fato representou um reconhecimento significativo, e um avanço significativo na política cultural do estado.

Na comunidade Barra de Aroeira sempre ouvi falar do senhor Chico Duro, um excelente rabequeiro que fazia Rabeca de Buriti para tocar nos festejos e forrós da cidade e região. Andreza, nos aponta a diferença entre a rabeca e a viola, vejamos: “Tinha a diferença da Viola e da Rabeca, né? Tinha o Francisco, que a gente fala Chico Duro, ele sabia fazer a Rabeca, que é uma que passa um arco assim também, eles que faziam aqui na comunidade” (Maria de Fátima, 2024).

Os caminhos percorridos pela Viola de Buriti e a Rabeca de Buriti são ancestrais, ou seja, vem passando de geração para geração, atravessando fronteiras, se resignificando em cada local que passa.

A Rabeca de Buriti possui poucos fabricantes e tocadores no estado do Tocantins. Mestre Getúlio Correia, conhecido como Seu Miúdo, de Ponte Alta do Jalapão, com quase 90 anos, é o mais experiente tocador de Rabeca de Buriti de que se tem notícia na região. Que continua a tocar em eventos culturais da região. Tenho notícias de dois mestres rabequeiros que fazem e tocam Rabeca de Buriti, na região de Lagoa do Jalapão, Mestre Moisés e Seu filho Wendle. Porém, fabricam a rabeca apenas sob encomenda e não a utilizam mais no dia a dia e nem em festejos. Por ser um instrumento difícil de fazer e tocar, foi sendo substituído pela Viola de Buriti e por outros instrumentos como violão e sanfona.

Recentemente encontrei uma matéria jornalística sobre um senhor que faz e toca Rabeca de Buriti, de nome Adrião da Rabeca, que é do Oeste da Bahia, região do cerrado, na reportagem no *site* G1, programa Bahia Rural<sup>32</sup>, mas não foi mencionada a cidade. Foi com a Rabeca de Buriti que os instrumentos de buriti começaram a ter destaque como instrumentos tradicionais tocantinenes.

---

<sup>32</sup> Globo Play - <https://globoplay.globo.com/v/4523820/>. Acesso em 22/20/2024.

### 3.6.2 *Bandurra*

No nordeste de Goiás, na região do Quilombo Kalunga, e no Sudeste do Tocantins, onde vivem algumas comunidades Kalunga em Arraias, a Viola de Buriti é conhecida como Bandurra. Fez história nos festejos do Povo Kalunga, porém hoje em dia não é mais utilizada, foi substituída pela viola, violão e/ou sanfona, segundo podemos observar no tópico sobre a Bandurra. Na comunidade quilombola Kalunga Mimoso no município de Arraias, sudeste do Tocantins, temos Mestre Roxão que fabrica as Bandurras sob encomenda.

A Bandurra é uma viola feita de um talo de Buriti na parte central, formando o braço do instrumento. Na parte traseira, uma cabaça “cinturada” serve de caixa acústica. Quando não havia cabaça disponível, utilizavam-se outros talos de Buriti para manter a forma arredondada da caixa acústica, como podemos ver na foto abaixo.

**Figura 20 - Visão frontal da Bandurra de Buriti**



Fonte: Mário Rique Fernandes, (Fernandes, 2009. p.161)

**Figura 21 - Bandurra de Cabaça feita por mestre Roxão**



Fonte: Acervo pessoal

**Figura 22 - Bandurra vista de frente**



Fonte: Acervo pessoal

Este modelo de Viola de Buriti está presente no centro/sudeste do estado do Tocantins em cidades como Natividade, Almas, Arraias e Paranã, e na Comunidade Kalunga na Região de Nordeste de Goiás. A Bandurra foi muito utilizada em festejos religiosos e nos forrós das comunidades como nos aponta Barreto (2006 p.52) “[...] os instrumentos musicais que acompanham a folia são o violão ou a Bandurra, instrumento feito de cabaça, buriti e pau de sambaíba, o pandeiro e a caixa[...]”.

Seu Joaquim morador da região do Terra Ronca em Goiás, na cidade de São Domingos, região nordeste do Quilombo Kalunga. Ele diz em detalhes uma forma tradicional que já não se utiliza mais, para a construção da Bandurra.

É Bandurra, o nome é Bandurra. Isso aí pertence à casca do buriti e ao mastro do buriti. Quer dizer que a casca é essa e o mastro é esse, colada com o sabaré. E a corda é do sedem do cavalo [...] Pra dar uma cordinha dessa aí, são oito fios da cauda, faz o troçado e depois põe na Bandurra [...] Tudo do buriti, só essa rabeira (para amarrar as cordas) que é de couro de gado. E o cavalete é de cedro [...] Toda vida, sempre que você faz essa Bandurra é do buriti, só do buriti.

Eu mesmo já toquei muito forrózinho com a Bandurra. Tocava forrózinho na Bandurra aí, o povo dançava a noite inteira [...] Era tocando mesmo aí, a vontade, o povo dançando, moço [...] Era só a Bandurra, o instrumento era só ela [...] Eu [cultuava]" ela com essa cauda do animal, tocava a noite todinha e o povo sapateava, mexia o dia, afilado (Fernandes, 2009, p. 161).

Infelizmente, a Bandurra é um instrumento praticamente extinto. Em uma recente visita à Comunidade Kalunga Mimoso, onde a Bandurra sempre esteve presente, fui informado de que não é mais utilizada nos festejos. Atualmente, apenas Mestre Roxão fabrica a Bandurra, mas ele não a toca. Recentemente, adquiri uma Bandurra feita por ele e, de fato, realmente a tocabilidade do instrumento não é boa.

Na Comunidade Kalunga Engenho 2, na cidade de Cavalcante, em Goiás, visitei durante um festejo de Santo Antônio em 2015. Ao procurar pela Bandurra, me disseram que haviam parado de fabricá-la e que só a faziam quando turistas pediam para comprar. Mestre Raimundo nos aponta um possível motivo para o desaparecimento da Bandurra:

Quando começou a aparecer outros instrumentos e coisa e tal, aí o povo já não quis mais o som dessa violinha chamada Bandurra [...] veio o som tocado à energia, veio a viola feita de madeira, veio a rebeca feita de madeira, depois quem podia comprava a sanfona... pra tocar a festa. Hoje em dia [o povo] não quer mais esses tipos de coisa... hoje em dia é o som ligado aí, todo mundo brinca [...] não quer mais nem viola, nem rebeca, nem violão, nem instrumento nenhum, a não ser o som [...] nesse patrimonzinho nosso aqui não tem mais não (Fernandes, 2009 p.161).

Outra fala importante e conclusiva é de José Pereira da Comunidade Kalunga do Vão das Almas, em Goiás, que nos mostra que a Bandurra também não faz mais parte do cotidiano da comunidade, porém era muito comum nos festejos, nesse caso, nos festejos com a sussa, uma dança tradicional.

Antigamente na sussa não tinha a sanfona, era só a caixa, a buraca e o violão que era feito de buriti e linha de anzol que chamava de Bandurra, mas hoje já tem a viola e o violão que compra na cidade (Das Virgens, 2023 p.41).

No Tocantins, a Bandurra também foi sendo substituída por outros instrumentos como o violão, a viola e/ou a sanfona. Bonilla e Chaves (2019) nos mostram que foliões do Monte do Carmo e Brejinho de Nazaré também utilizavam a Bandurra ou bandolina, porém aos poucos sendo substituída pela viola de 10 cordas.

Sobre a origem do nome Bandurra, levantamos a hipótese de que esse nome provavelmente faz referência visual à Viola Beiroa<sup>33</sup> também conhecida como Bandurra, uma viola portuguesa cinturada e popular no século XVIII na região central de Portugal, período este de intensa colonização portuguesa do Brasil. Outra definição que encontramos de Bandurra está no dicionário Michaelis de Língua Portuguesa (2024): “Instrumento de cordas, de origem espanhola, com caixa de ressonância em formato de pera, seis pares de cordas de tripa e braço curto; etimologia esp. Bandurria”. Vejamos as imagens da Viola Beiroa e da Bandurria:

---

<sup>33</sup> A Viola Beiroa é um cordofone que faz parte da família das Violas de Arame tradicionais portuguesas. Também é conhecida como Bandurra ou Viola de Castelo Branco sendo originária da região da Beira Baixa em Portugal, como nos aponta Ramos (2017) no Viola Beiroa – Portugal Caderno De Especificações.

**Figura 23 - Viola Beiroa ou Bandurra**



Fonte: Viola Beiroa – Portugal Caderno De Especificações, 2017.

**Figura 24 - Bandurria Espanhola**



Fonte: Música Para Ver – World Instruments.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Figura 22 – Bandurria Espanhola. Disponível em : [https://musicaparaver.org/instruments/type/lute-\(plucked-string\)/origin/asia/bandurria](https://musicaparaver.org/instruments/type/lute-(plucked-string)/origin/asia/bandurria) Acesso em 02/01/2025.

Portanto vemos nesses dois instrumentos um formato ‘cinturado’ em forma de uma pera, assim com a Bandurra tocantinense.

### 3.6.3 *Viola Jalapoeira*

“Viola Jalapoeira” é um nome carinhoso que se dá para a Viola de Buriti na região do Jalapão. Essa Viola, que chamarei esse “modelo” de Viola Jalapoeira possui uma construção feita a partir de três talos de Buriti é o modelo mais usual atualmente no Tocantins. Nesse modelo de construção é utilizado apenas os talos das folhas da palmeira do buriti para a construção da caixa acústica.

Na Figura 23, vemos três Violas de Buriti no modelo Jalapoeira feita pelo Mestre Nilo Rodrigues penduradas na barraca de vendas de produtos da roça de Dona Ermínia, sua irmã.

**Figura 25 - Viola Jalapoeira**



Fonte: Acervo Pessoal

Além de Violinha de Vereda, na região a Viola de Buriti é conhecida por outros nomes, como Machetinho, Rebeca e Veredinha. O nome Machetinho faz referência à Viola Machete,

uma viola característica da Bahia. Este é um cordofone com cinco pares de cordas, utilizado no samba de roda ou samba rural do Recôncavo Baiano, sendo considerado um patrimônio imaterial da Bahia. Este é o modelo mais popular da Viola de Buriti e o mais prático de construir, por depender apenas dos talos do Buriti. Geralmente, são usados três talos. As violas possuem normalmente quatro ordens de cordas, mas o mestre Canhotinho da Viola utiliza instrumentos com cinco ordens.

### 3.7 Afinação

A Viola de Buriti possui diversos tipos de afinação, que variam conforme a região do estado. No Tocantins, é comum o uso do termo temperar a viola. Mestre Valmir do Quilombo Mumbuca, explica o termo durante uma entrevista para o Inventário Participativo (2018)

[...] 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 tava completa, ai 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 [...] (Seu Valmir, 2018. p. 14).

Mestre Canhotinho da Viola (2024) nos traz uma narrativa de que as afina de ouvido mesmo. Não existe nome ou tipos de afinações diferentes. “Essas afinações aqui... Eu pouco sei explicar, porque eu só aprendi a afinar. Foi só uma afinação. Só tinha uma afinação” (2024).

Embora a afinação seja um termo amplamente utilizado devido à convivência com outros músicos e pesquisadores de tempos atuais.

Um fato importante é que, quando conheci o Quilombo Barra de Aroeira em 2009, todos falavam em temperar a viola. Localmente, preferem-se temperar a viola. Curiosamente, há um pássaro do Cerrado que leva o nome popular de Tempera Viola. Apesar de precisarmos temperar a Viola de Buriti para tocar, ela é classificada como um instrumento não temperado, ou seja, possui som fixo, assim como o violino, o trombone, o canto, entre outros. O temperamento refere-se à equalização do som, realizada pelo instrumentista durante a execução. A Viola de Buriti é a única da família das violas brasileiras que possui esse sistema. Com um braço liso, semelhante ao do violino, exige maior destreza para manter a afinação e formar acordes.

As afinações seguem padrões utilizados nas violas caipiras, abrangendo uma ampla gama de variações. Existe uma afinação chamada natural, que é igual à do cavaco. Ela também

pode ser relacionada à afinação da Viola Caipira conhecida como Rio Abaixo. A afinação da viola de buriti usa as quatro primeiras cordas dessa afinação. Essa é a afinação mais comum entre os nessa região do Jalapão até Taquaruçu, especialmente na região do Jalapão. Para exemplificar, a afinação das cordas, da mais grave para a mais aguda, é: Ré, Sol, Si, Ré. Isso forma um acorde maior com a segunda inversão no baixo, ou seja, com a terça no baixo. Nesse caso um acorde de Sol (G) com a quinta no baixo, a nota Ré (D).

Em praticamente todas as regiões do Tocantins se tempera a viola para poder girar a folia, celebrar e divertir. O tempero é feito por referência sonora, e não por nome de notas. É o que chamamos nos estudos musicais de afinação relativa. Como podemos ver na figura abaixo, o cavalete, essa figura branca no corpo da viola, é móvel e isso se dá justamente para poder mudar a tonalidade da viola para achar a tonalidade do cantor ou cantora, ou de outro parceiro(a) de tocador(a). Para tonalidades mais agudas, o cavalete é movido para a ponta da viola; para tonalidades mais graves, é colocado mais próximo ao buraco da caixa de ressonância. Quando se muda a afinação desse jeito utiliza-se o termo transportada, ou seja, mudar o tom da viola através do movimento do cavalete.

**Figura 26 - Estrutura da Viola de Buriti**



Fonte: Acervo pessoal

Praticamente nenhum dos violeiros mais tradicionais sabe nome de notas, cifras ou mesmo nome de acordes. Alguns são analfabetos, outros com escolaridade baixa. Porém, na musicalidade tradicional, eles aprendem a tocar “de ouvido”, ou seja, através da experimentação, da oralidade e da tradição. A musicalidade independe do grau de escolaridade!

Não existe tonalidade específica, ou diapasão<sup>35</sup> para afinar a Viola de Buriti. Essa tonalidade varia de acordo com o tamanho da viola e tensão das linhas de pesca escolhidas como cordas. Mestre Laurindo fala como costuma escolher as tensões da linha de pesca para colocar na viola.

As cordas vai escolher pelos números...Eu começo da 0,40. Linha de pesca. 0,40, 0.50. Dependendo do tamanho da viola, já muda um pouco. De 40 eu pulo para 60. De 60 para 70 eu pulo para 80. Aí vou fazer a quarta com a linha 90. Dependendo do tamanho ela pede diferença. Ela pede diferença em grossura. Aí as linhas são essas (Mestre Laurindo, 2024).

Em síntese, com sua sonoridade peculiar e de toda a memória cultural que carrega ao longo de gerações, a Viola persiste e insiste em se reinventar pelo sertão tocantinense. É um elemento indissociável da cultura como forma de resistência. Bonilla e Chaves, (2019) nos reforçam essa relação intrínseca entre a Viola de Buriti e as comunidades Quilombolas e o quão ela está ligada aos modos de fazer e ser quilombola, ou seja, um elemento importante da Identidade Cultural dessas comunidades.

### 3.8 Considerações Finais

Neste capítulo, investigamos a intrínseca relação entre cultura, memória e oralidade nas experiências quilombolas, com foco na Comunidade Quilombola Barra de Aroeira e a Viola de Buriti. Analisamos as narrativas através das entrevistas, investigamos a musicalidade nas cantigas, nos toques de viola e no entoar de um Bendito. As tradições culturais se perpetuam através da oralidade e contribuem significativamente para a formação da identidade coletiva, especialmente em conexão com a história de luta e resistência do Quilombo.

Iniciamos com a contextualização da rica diversidade da cultura afro-brasileira, destacando as influências africanas (Banta e Sudanesa) na formação da identidade cultural tocantinense, evidenciando a importância dos instrumentos musicais na religiosidade e nas manifestações culturais. A análise da religiosidade e musicalidade no Quilombo Barra de Aroeira demonstrou a profunda ligação entre a fé católica popular, as práticas orais (benditos, cantos, rezas), e o uso da Viola de Buriti em celebrações e festejos. Os depoimentos das lideranças Quilombolas, Dona Isabel, Ermina Maria e Salviana Rodrigues destacaram a importância das cantigas e danças na manutenção da memória cultural e na transmissão de

---

<sup>35</sup> Aparato usado para afinar instrumentos musicais.

saberes ancestrais. A presença do Catolicismo Popular contextualizou as práticas religiosas como momentos de reafirmação da identidade Quilombola.

Apresentamos a diversidade e variedade de instrumentos musicais da comunidade, com destaque para a Viola de Buriti e a zabumba. As memórias de Salviana e Andreza acerca da construção e o uso desses instrumentos reforçam a ligação da musicalidade com a fé e as celebrações. Analisamos a Viola de Buriti em diversos aspectos, inicialmente abordamos aspectos sobre sua construção, os diferentes nomes regionais (Violinha de Vereda, Machetinho, Rebeca, Bandurra), e as diferentes formas de construção (Jalapoeira e Bandurra). Um aspecto mais poético ficou com as narrativas e história dos mestres violeiros com destaque para Coquelino Rumão, Nilo Rodrigues, Expedito “Canhotinho” da Viola, Maurício Ribeiro e Arnon Tavares, destacaram a importância da transmissão de saberes ancestrais e nos mostram a riqueza cultural do Território Jalapão.

Escolhemos a biointeração de Nego Bispo como elemento chave na interrelação entre a natureza e o homem. A análise da afinação da Viola de Buriti (“temperar” a viola) evidenciou o conhecimento prático e a transmissão oral das tradições. São caminhos para perpetuação da memória ancestral, através do corpo memória.

Discutimos sobre oralidade e memória como foco na importância das narrativas e dos relatos orais na preservação da identidade quilombola, confrontando o silêncio imposto às comunidades tradicionais (Spivak, 2010) e a importância do lugar de fala (Ribeiro, 2017). A poesia “Ano Novo e Santos Reis” e os relatos de Ana Célia e Elais Rodrigues ilustraram a força da oralidade na transmissão de saberes e na construção da identidade Quilombola, bem como dialoga com o conceito de “corpo memória”, de Beatriz Nascimento. Ailton Krenak (2023) nos aponta que esse corpo é carregado de memória ancestral, é um corpo consciente e ativo.

Chegamos à compreensão de que a Viola de Buriti é um elo vital de conexão com as raízes ancestrais e o fortalecimento da comunidade. Sua construção artesanal e sua musicalidade peculiar refletem a resistência cultural quilombola e os desafios contemporâneos para a sua preservação, principalmente em relação ao interesse das novas gerações e a influência da tecnologia. Nossa pesquisa contribui para uma compreensão mais ampla da cultura, memória e identidade quilombola no Tocantins, destacando o papel fundamental da cultura da Viola de Buriti na construção dessa identidade.

## 4 VIOLA DE BURITI: ESTADO DA ARTE

### 4.1 Considerações iniciais

Neste capítulo, apresentamos uma análise das referências bibliográficas relacionadas à Viola de Buriti, visando de evidenciar as ações de preservação da memória e os métodos de transmissão dos saberes ancestrais referentes a este instrumento tão peculiar. Embora existam estudos sobre instrumentos musicais tradicionais, a Viola de Buriti ainda carece de uma análise sistemática que explore os aspectos de preservação de memória cultural desse instrumento. Esta pesquisa preenche essa lacuna ao realizar um mapeamento bibliográfico e um levantamento de projetos parceiros que atuam sobre o viés de preservação das memórias culturais acerca da Viola de Buriti. Esse processo contribui para uma melhor compreensão acadêmica da importância da Viola de Buriti para a cultura tocantinense e informa ações de preservação. A análise contemplará perspectivas históricas sobre a Viola de Buriti além de mapear iniciativas culturais em que a Viola de Buriti e seus fazedores se fazem presente. São iniciativas de alta relevância cultural para o fortalecimento dessa cultura tão peculiar. Inicialmente, destacamos a importância do Buriti enquanto uma planta que faz parte da identidade cultural Quilombola Tocantinense.

### 4.2 O Buriti

O Buriti ou miriti é uma planta, de nome científico: *Mauritia flexuosa*. Em algumas regiões, está presente boa parte do território nacional. É uma das maiores riquezas do nosso Cerrado Tocantinense, podendo chegar até a 30 metros de altura e durar até 400 anos. Desempenha, inclusive, um papel crucial na manutenção dos ecossistemas locais. Onde há Buriti, há água, e onde há água, há vida. Natural das veredas e das áreas alagadiças e margens de rios do Cerrado, da Caatinga e Amazônia brasileira, essa palmeira é um indicador vital da presença de recursos hídricos nessas regiões.

**Figura 27 - Veredas com seus Buritis**



Fonte: Wikimedia Commons (em inglês) <sup>36</sup>

As veredas desempenham um papel essencial na preservação da fauna do Cerrado, uma vez que são plantas típicas desse ecossistema. Elas oferecem abrigo, refúgio, além de atuarem como fonte de alimento e água para uma ampla diversidade de animais, tanto terrestres quanto aquáticos. Como destacado pelo ICMBio (2024), a presença das veredas é fundamental para a sustentabilidade ambiental da região. O buriti, com sua palmeira e frutos, simboliza a resistência cultural e natural do Cerrado tocantinense. Mestre Zé Raimundo é um dos grandes tocadores e fazedores de Viola de Buriti do Tocantins. Natural da região de São Félix do Jalapão, mora há 30 anos em Lagoa do Tocantins, também região do Jalapão.

---

<sup>36</sup> Parque Grande Sertão Veredas, Disponível em. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veredas.jpg> , Acesso em 02/02/2025.

**Figura 28 - Mestre Zé Raimundo em sua casa**



Fonte: Acervo Pessoal

Dono de uma fala acelerada que acompanha seus dedos nos dedilhados precisos e velozes, ele nos concedeu uma entrevista e em uma de suas primeiras falas ele nos enfatiza a importância que tem o Buriti para a vida do sertanejo tocantinense.

E aí, o Buriti serve pra muitas coisas. Pra quem conhece, o Buriti serve pra gente comer, serve pra tirar a tala pra fazer o tapiti, serve pra fazer o kibane, serve pra fazer uma peneira, que peneirava a massa naquele tempo, era uma peneira de Buriti, de tala de Buriti. A ceda eu sei tirar pra fazer a corda também, pra armar rede naqueles anos. A gente tirava a cedinha pra fazer a cordinha de rede, pra poder armar rede. E aí, a ripa do Buriti, quando eu morro, a gente racha ele, racha pra fazer a parede, botando o lado do linkado lá dentro, o lado da ripa pra fora. Serve pra gente arrumar um pau ali, outro ali, pra fazer parede naquele barracão.

Ele serve pra muita coisa. E a gordura é remédio também, que nós sabemos. É muito bom. Pra gente, o Buriti. Muitas coisas. O Buriti dá muita... (Zé Raimundo, 2024).

Ermina Maria Rodrigues é uma raizeira, rezadeira, benzedeira e liderança cultural do Quilombo Barra de Aroeira. Guardiã dos cantos sagrados, benditos e festejos, sua família preserva o conhecimento da Dança do Lenço<sup>37</sup>, uma dança tradicional do Quilombo.

---

<sup>37</sup> A Dança do Lenço compõe as tradições da comunidade, é uma herança familiar como conta dona Ermina Maria Rodrigues. Chegou na família com sua avó Zidora Maria Rodrigues e hoje a tradição é passada para netos e

**Figura 29 - Ermina Rodrigues em sua venda de garrafadas e remédios naturais**



Fonte: Acervo Pessoal

Suas garrafadas<sup>38</sup> são famosas e procuradas por pessoas de todo o Brasil. Ermina construiu sua própria venda às margens da rodovia TO 247 (Imagem 27), que passa dentro das terras quilombolas, onde vende remédios, garrafadas, xaropes e iguarias de produção própria. Em uma fala Ermina (2024) destaca a importância do Buriti para a identidade cultural do Quilombo.

Eu tenho a lembrança bem lembrada, que a minha madrinha Dora, ela mexia muito com o Buriti, Com o braço de Buriti, né? Ela fazia os moleques de Buriti, Fazia a viola de Buriti, Violinha, não era violona tal qual o meu irmão fazia não, né? E montava

---

bisnetos. Segundo dona Ermina essa dança ocorria nas campinas da cidade de Cascavel durante os festejos de São José. Hoje, na cidade de Barra, ela faz a abertura dos Festejos de São Domingos. A dança é marcada por um forró puxado pela sanfona, um ritmo alegre e contagiante com movimentos simples. Os pés têm uma função importante de marcação da música e o figurino lembra as festas juninas e ciganas, alegre, colorido e rodado. Uma peculiaridade, o lenço vermelho na mão das meninas que não pode ficar parado e dá um charme todo especial a essa dança (Ninho Cultural, 2021).

<sup>38</sup> Garrafadas são, basicamente, misturas de plantas medicinais diluídas em bebidas alcoólicas, água ou mel e são usadas para vários propósitos na medicina popular.

dentro de casa, só para brincar. Os cavalos de Buriti também ela fazia, Bem feitinho, com quilina, pé tudo de talas de Buriti (Ermina Maria Rodrigues, 2024).

Corroborando essa visão, revisitamos e reforçamos o conceito de biointeração, proposto pelo pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015), conhecido como Nego Bispo. Este conceito nos indica que o modo de vida nas comunidades tradicionais se baseia em uma inter-relação harmoniosa e sustentável com a natureza. Com isso, dentro dessa perspectiva, entendemos que o Buriti é um importante elemento da identidade cultural tradicional, seja ela indígena, quilombola, agricultora familiar ou ribeirinha.

Além disso, a obra de Nego Bispo destaca a importância do conceito de biointeração como uma alternativa civilizatória, comum aos quilombos, terreiros das religiões de matriz africana e à capoeira. Ele propõe que a relação entre humanos e natureza deve ser de comunhão prazerosa, em contraposição ao desenvolvimento sustentável tradicional. Essa visão é compartilhada por outros estudiosos, como Silva (2013), que enfatizam a importância do Buriti para a identidade cultural dos quilombos.

A flor do Buriti é amarelada e o fruto, um pequeno coco, possui casca escamosa de tom avermelhado.

**Figura 30 - Flor do Buriti**



Fonte: Souza, Paulo Robson de. Obra do próprio, 17 de abril de 2009<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Figura 28 – Flor do Buriti – disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BURITI\\_cachos\\_flores\\_masculinas\\_Paulo\\_Robson\\_de\\_Souza\\_\(22\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BURITI_cachos_flores_masculinas_Paulo_Robson_de_Souza_(22).jpg) Acesso em 12/12/2024.

**Figura 31 - Fruto do Buriti**

Fonte: Kristi Denby/Archivo Centro Takiwasi, fevereiro de 2016<sup>40</sup>.

A polpa é amarelada e de sabor forte, rica em diversas vitaminas com propriedades medicinais significativas. O buriti tem sido utilizado por povos tradicionais há centenas de anos para tratar problemas respiratórios, como cicatrizante para feridas e picadas de cobras e insetos, conforme aponta o projeto Nativas Digitais (2021) da Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS). Lembro-me de minha avó nos pedindo para ir à vereda colher buriti, para que ela pudesse fazer doces e a sembereba (uma espécie de suco grosso) e do próprio talo da folha se faz a caixinha onde se armazena o doce.

**Figura 32 - Polpa do fruto do Buriti**

Fonte: Fernando Tatagiba, 2007<sup>41</sup>.

---

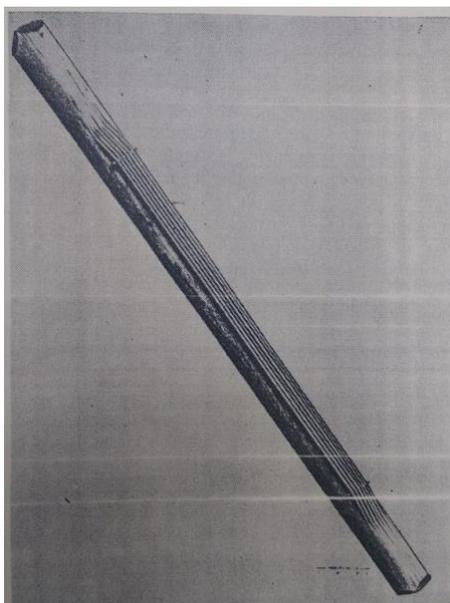
<sup>40</sup> Figura 29 - Fruto do Buriti – disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fruto\\_de\\_aguaje\\_\(Mauritia\\_flexuosa\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fruto_de_aguaje_(Mauritia_flexuosa).jpg) . Acesso em 01/01/2025.

<sup>41</sup> Figura 30 - Fruto do Buriti – Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buriti\\_frutos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buriti_frutos.jpg) . Acessado em 01/01/2025.

Do talo fazem-se diversos objetos como, por exemplo, cama, sofá, brinquedos e instrumentos musicais. Recortando nossa análise para instrumentos musicais, as características sonoras do Buriti são conhecidas há bastante tempo pelos povos indígenas que habitam o Cerrado, entre eles, o povo Kanela que confeccionavam, em talos de Buriti, um instrumento ancestral chamado Ka-txo-tsê.

Esse é um dos únicos instrumentos de cordas (cordofone) dedilhada do cerrado. No ano de 1979, A Biblioteca Nacional produziu uma exposição chamada “Instrumentos musicais indígenas brasileiros”, baseada em desenhos de José Coelho. Este catálogo foi comentado pela pesquisadora musical Helza Camêu (1979). Abaixo está ilustrado o instrumento referido de indígenas do município de Barra do Corda, na região central do estado do Maranhão.

**Figura 33 - KA-TXO-TSÊ**



Fonte: (Camêu, 1979, p. 66).

Segundo Camêu (1979), este instrumento “pode ser classificado como um cordofone simples, da família das cítaras, de forma tubular, inteiriço, idiocorde.” (Camêu, 1979, p.67).

Este instrumento foi identificado como “espécie de cítara” da cultura Jê, especificamente da subdivisão Timbira, Canelas, dos índios Ramkôkâmekra que vivem na Aldeia do Ponto, no município de Barra do Corda no Estado do Maranhão. “Instrumento feito de um talo de buriti (*Mauritia vinífera*, Mart.), cujas fibras desfiadas assentam sobre cavaletes” (Camêu, 1977, p.66- 67).

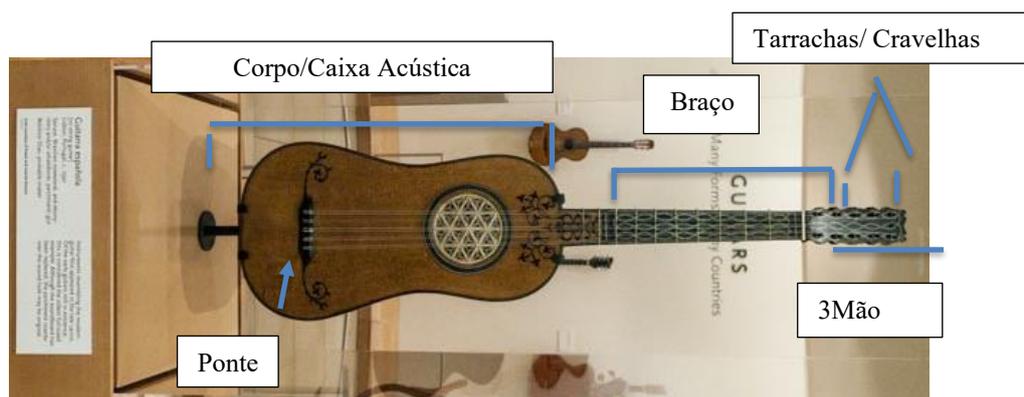
Não buscamos estabelecer este instrumento que deu origem à Viola de Buriti, mas sim destacar que esse vegetal é como matéria-prima para a confecção de instrumentos musicais, ressaltando, ainda, seu papel essencial na identidade cultural e nas expressões musicais desses

povos do cerrado ao longo de séculos. Consideramos, inclusive, que o processo de colonização do território que hoje o conhecemos como Brasil proporcionou a chegada de outras práticas culturais estranhas à cultura dos povos originários.

### 4.3 Caminhos da Viola de Buriti

Viola, Viola Pinho, Viola Caipira ou Viola Sertaneja, Viola de Arame, Viola Nordestina, Viola Cabocla, Viola Cantadeira, Viola de Dez Cordas, Viola Chorosa, Viola de Queluz, Viola Brasileira, etc., são as denominações mais comuns para um dos principais instrumentos da musicalidade brasileira. A viola chegou ao Brasil no século XVI por meio de colonos oriundos de diferentes regiões de Portugal, principalmente da região Norte. Aos poucos foi se adentrando e se espalhando por toda a colônia. A viola era um instrumento bastante popular em Portugal, apesar do fato de que em cada região possui diferentes estilos, sem fugir de um padrão funcional. De modo geral, a viola pode ser dividida em 3 partes: 1) Corpo ou Caixa acústica, onde fica fixada a ponte que da segurança às cordas; 2) Braço, por onde passam as cordas e constroem-se os acordes e notas musicais; 3) Mão, onde fixam as tarrachas ou cravelhas que servem para dar tensão e afinação para as cordas. Vejamos de forma mais visual na imagem a seguir:

**Figura 34 - Viola de 5 ordens (padrão tradicional)**



Fonte: Viola de 5 ordens por Belchior Dias (Lisboa, 1581). Royal College of Music, Londres<sup>42</sup>.

Apesar das diferentes denominações ao longo do processo histórico da chegada da viola na América portuguesa, o instrumento praticamente manteve sua estrutura básica, conforme a figura 34. Porém, as tradições musicais foram se alterando, conforme a realidade de cada região

<sup>42</sup> Foto retirada do site WikiWand : [https://www.wikiwand.com/pt/Viola\\_brasileira](https://www.wikiwand.com/pt/Viola_brasileira)

e os diferentes níveis de interação com culturas distintas. Essa interculturalidade também propiciou, embora casualmente, o surgimento de outros tipos de violas<sup>43</sup> como, por exemplo, a Viola de Buriti, a Viola de Cocho, a Viola de Cabaça e a Viola de Bambu (Corrêa,1994).

A Viola de Buriti recebe diversos nomes, conforme a região em que é produzida: Rebeca, Rebequinha, Bandurra, Bandolinha, Machetinho, Violinha de Vereda e Viola de Buriti são alguns desses nomes desse instrumento que é um cordofone da família das violas brasileiras. Em linhas gerais, a construção da Viola de Buriti é feita a partir do talo do Buriti que forma o braço e, dependendo do tipo de construção, também faz a caixa acústica. A mão é feita de diversos tipos de madeiras diferentes, disponíveis no cerrado como vinhático, garapiá e aroeira, dentre outras (Bonilla; Chaves, 2019).

Vejamos alguns exemplos de Viola de Buriti:

**Figura 35 - Violas de Buriti**



Fonte: Acervo Pessoal

---

<sup>43</sup> Todas elas são violas singulares, com especificidades sonoras e de construção rústica.

Existem poucas referências bibliográficas sobre a Viola de Buriti, sendo a maioria delas focada na região do Jalapão, no extremo Leste do Tocantins. Para além do Tocantins, porém, sabemos que ela existiu em diversos estados brasileiros. Temos indícios da Viola de Buriti nos estados de Goiás, Maranhão, Piauí e Bahia e Minas Gerais. No livro, *Tocadores – Homem, Terra, Música e Cordas* (2019) escrito pelos pesquisadores Lia Marchi, o mestre violeiro Roberto Corrêa e Juliana Saenger. Esta obra investiga as raízes culturais da música de tradição oral do Brasil, tem depoimentos de tocadores violeiros do Norte de Minas que apontam ter iniciado a trajetórias musicais através da Viola de Buriti como o mestre João da Viola, da cidade de São Francisco-MG. Em um depoimento para esse livro, ele narra esse início da trajetória musical através da Viola de Buriti,

Toquei quando eu era moleque. Moleque pequeno. Meu pai arrumou uma, feito de braço de buriti. Aquela violinha eu tocava nela. Ele tirou um buriti, do braço, da folha do buriti, aquele negócio assim e fez uma violinha, né? E colocou o cavalete aqui, pregou ele aqui, colocou naquele braço e colocou as corda, as quatro cordinha. E ali eu tocava, tempo d'eu moleque. Eu acho que tinha uns oito ano de idade talvez. Eu tinha aquela influência desde do nascimento que eu era assim. Sou gamado por viola (João da Viola, 2002. p. 229).

Nesse mesmo livro, temos mais duas menções de tocadores que colocam a Viola de Buriti como instrumento inicial de suas vidas. Ambos da região nordeste de Minas Gerais na região do Parque Grande Sertões Veredas. No Maranhão temos registros de duas violas na região Capão Solteiro, distrito de Riachão, ao sul do Maranhão, que foram dadas de presente para a antropóloga Maristela de Paula Andrade por um camponês negro, durante sua pesquisa em um dos povoados de negros no final da década de 1970, como nos aponta Correa (2022) em seu livro *Concerto para Vaca e Boi - Composições para Violas Brasileiras e Viola da Gamba*<sup>44</sup> (2022). É um trabalho incrível no qual Roberto Correa registrou um disco, fez partituras, tablaturas, apontamentos e memórias às composições feitas em Duo com a Viola da Gamba,

---

<sup>44</sup> A Viola da Gamba foi um instrumento musical utilizado nos períodos da Renascença e do Barroco; ela possuía tamanhos variados e, conseqüentemente, diferentes alturas de afinação. A família da gamba era basicamente composta pela Viola da Gamba baixo, a tenor, a contralto e a soprano, e é proveniente dos instrumentos de cordas dedilhadas, com trastes, e afinada em intervalos de quartas, com um intervalo de terça maior entre a quarta e terceira cordas. Nas composições para o Concerto para Vaca e Boi escrevi para a Viola da Gamba baixo de sete cordas. Atualmente, essa viola é um instrumento muito importanteno segmento da Música Antiga. (Corrêa, 2022, p.35).

**Figura 36 - Violas de 4 e 5 ordens**

Fonte: André Dusek (Corrêa, 2014)

No Povoado Quilombola Mumbuca, lugar aonde a Viola de Buriti ainda resiste como um forte elemento cultural e turístico, como nos aponta Sirlene Matos<sup>45</sup> (2018). Sirlene é pesquisadora do grupo de pesquisas do Quilombo Mumbuca, que realizou o inventário da Viola de Buriti no Jalapão. Sirlene nos aponta a importância da Viola de Buriti para a identidade cultural do Quilombo Mumbuca, nos mostrando como se dá a permanência desse aprendizado que transpassa gerações e continua por essa razão, Matos (2018) nos aponta que a Comunidade Mumbuca é provavelmente a única comunidade que utiliza a Viola de Buriti no seu cotidiano como parte inerente de sua cultura. Atualmente a Viola de Buriti também é uma fonte de renda para alguns moradores e mestres da Viola como Arnon Tavares e Horlei Tavares, que, além de mestres da cultura, também fazem vivências culturais com histórias, cantigas que mantêm viva a tradição da comunidade.

No ano de 2010, o pesquisador e mestre violeiro Josino Medina, através do apoio FUNARTE<sup>46</sup>, produziu dois discos: Cantigas de Roda, e Violinha de Vereda, Viola de Buriti,

---

<sup>45</sup> Uma das pesquisadoras quilombolas do Povoado Mumbuca, que elaborou um TCC de final de curso com o seguinte tema: O Processo de Aprendizagem da Viola De Buriti No Quilombo Mumbuca – Jalapão -TO em 2018.

<sup>46</sup> Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileiras; e atua para que a população possa

onde se registrou pela primeira vez a sonoridade da Viola de Buriti e a cultura musical quilombola do Povoado Mumbuca.

No ano de 2015, idealizei o Mutum, que foi I Mostra de Música Instrumental e Culturas Populares do Tocantins, projeto que teve o apoio do Edital Itaú Cultural Rumos/2014. Foi uma celebração das culturas populares e tradicionais do Tocantins em um intercâmbio com grupos de música instrumental popular brasileira: tambores, grupos de jazz, chorinho, música indígena e muita viola de buriti. Na programação estava a I Mostra de Violas de Buriti do Tocantins, onde conseguimos um primeiro grande encontro quilombola com Quilombo Mumbuca, Quilombo Barra de Aroeira, Quilombo Chapada de Natividade, Natividade em prol da visibilidade e fortalecimento da Viola de Buriti, como um importante elemento da cultura tocaninense.

**Figura 37 - Oficina de ritmos e construção de viola com Violeiros do Jalapão – Mestre Mauricio e Mestre Nilo**



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 38 - Encontro de Violeiros de Buriti do Tocantins



Fonte: Acervo Pessoal

Outro grande feito em prol da Viola de Buriti foi a tese de doutorado de Marcus Bonilla (2019), intitulada *Minha Viola é de Buriti*. Bonilla investigou a musicalidade e a Viola de Buriti. Seu trabalho gerou um documentário, um caderno de partituras com as cantigas mumbucanas e textos acadêmicos escritos coletivamente com pesquisadoras do Quilombo Mumbuca (Bonilla, 2019).

Um passo crucial realizado pela Comunidade Quilombola Mumbuca, em colaboração com o pesquisador Marcos Bonilla, foi a solicitação ao IPHAN para que a Viola de Buriti fosse reconhecida como patrimônio cultural. O processo de reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio imaterial junto ao IPHAN começou em janeiro de 2017, motivado pelo desejo do quilombo Mumbuca de ter esse bem reconhecido e pelo trabalho de doutoramento do etnomusicólogo Marcus Bonilla. Além disso, várias ações foram realizadas para atender às demandas do quilombo, como editais de fomento, a publicação do Caderno de Partituras: quilombo Mumbuca e artigos acadêmicos coautores com pesquisadores do quilombo.

A criação do Grupo de Pesquisa Quilombo Mumbuca (GPQM), com pesquisadoras quilombolas, foi a primeira ação para promovida com o intuito de viabilizar essa pesquisa. Baseada no *Inventário participativo* do IPHAN, a pesquisa começou com o levantamento e mapeamento dos mestres da comunidade e regiões vizinhas. Em julho de 2017, a segunda etapa do projeto iniciou-se com trabalhos de campo, entrevistas e gravações.

Em março de 2018, a Associação dos Artesãos e Extrativistas do Quilombo da Mumbuca entregou ao IPHAN-TO uma carta de solicitação de reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio imaterial do Brasil, acompanhada pelo Inventário Participativo e um documentário com entrevistas dos mestres. Em resposta, a superintendência do IPHAN no Tocantins abriu um edital para selecionar pesquisadores para ampliar os estudos sobre os mestres da Viola de Buriti nas regiões não abrangidas pelo inventário.

A pesquisa ocorreu em parceria com a Universidade Federal do Tocantins (UFT) e foi intitulada *Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão*. Essa pesquisa, iniciada em agosto de 2018 e finalizada em março de 2019, resultou em cinco relatórios e o contato com 26 agentes da cultura popular, entre mestres, artesãos e violeiros (Bonilla, 2019).

Um dos maiores desafios da manutenção da Viola de Buriti é a transmissão dos saberes para os mais novos e, ao mesmo tempo, ampliar esse conhecimento tão rico que é produzido pelas comunidades quilombolas. Tratar a musicalidade como uma forma de ensino, mas não são apenas músicas é a transmissão de sabedorias ancestrais, como vimos até agora, no Quilombo Barra de Aroeira e no Quilombo Mumbuca.

A pesquisadora quilombola Sirlene Silva (2018), do Quilombo Mumbuca, realizou um TCC intitulado *O Processo de Aprendizagem da Viola de Buriti no Quilombo Mumbuca-Jalapão-TO*. Silva (2018) realizou um estudo focado na transmissão do conhecimento de tocar a Viola de Buriti pelos mestres violeiros do quilombo Mumbuca. Destacando a importância da cultura da Viola de Buriti para essas pessoas e buscando preservar esse conhecimento por meio da escrita científica, demonstrando sua relevância tanto para a comunidade quanto para a academia. Dentro dessa perspectiva de ensino Quilombola Silva, (2018) conceitua a “metodologia inspiratória”, vejamos:

Conforme dados coletados para na pesquisa citada, especificamente na ida a campo na construção do mapeamento da Viola de Buriti no Jalapão, demonstraram, a partir dos depoimentos dos mestres, que a perpetuação desta cultura perpassa pela lógica de responsabilidade de carregar legados dos mais velhos, parte do processo que conceituei como “metodologia inspiratória”, em que 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, 2018, p.13).

A Viola de Buriti fora dos Quilombos, possui fortes aliados dedicados a colaborar com projetos voltados à preservação, fortalecimento, ensino e divulgação da cultura tradicional do Tocantins. Entre eles, no ramo da educação, se destacam o Projeto Vereda (2016), o Projeto Café com Viola de Buriti (2019) e Sons do Jalapão (2024), sendo os dois primeiros realizados no distrito de Taquaruçu, e o terceiro, na região de Mateiros no Jalapão. A importância dos

grupos culturais citados, para o tombamento da Viola de Buriti como patrimônio cultural, reside na sua atuação na preservação, fortalecimento e divulgação da cultura tradicional do Tocantins. Esses projetos educacionais não apenas mantêm viva a tradição da Viola de Buriti, mas também promovem o reconhecimento e a valorização dessa expressão cultural. Para esta dissertação, esses grupos são fundamentais, pois evidenciam a intersecção entre a preservação cultural e a identidade cultural, demonstrando como a Viola de Buriti é um símbolo vital de resistência e continuidade cultural.

#### 4.4 Projeto Vereda<sup>47</sup>

O Projeto Vereda surgiu em 2016 com o objetivo de difundir patrimônios imateriais da cultura tocantinense, em especial as técnicas de fabricação e execução musical de instrumentos tradicionais tocantinenses, como a Viola de Buriti, pandeirões de folia, tambores de barro e de madeira, zabumba e triângulo e instrumentos que permeiam os festejos e tradições culturais do sertão tocantinense.

Figura 39- Projeto Vereda no Café com Viola de Buriti 2024



Fonte: Acervo Pessoal

<sup>47</sup> Projeto Vereda: <https://www.instagram.com/projetovereda/>

O Projeto Vereda, foi criado por três educadores: o educador musical e pesquisador Diego Brito, autor desta dissertação, Aline Reis, coordenadora do projeto e Alex Busquets, também educador musical e produtor cultural, que já não participa do projeto desde 2023. O Vereda possibilita a crianças e adolescentes uma experiência de desenvolvimento cognitivo, socioafetivo e de expressão cultural através da música e das danças tradicionais quilombolas e afro-indígenas, além das cantigas do cancionário popular. Essa experiência estimula a auto-organização comunitária para o fortalecimento dessas expressões culturais.

É um projeto que surge a partir de uma vivência intensa com mestres e mestras, festejos e cerimônias culturais diversas presentes nos Quilombos e Comunidades Tradicionais do interior do Tocantins. Da Viola de Buriti, símbolo musical das comunidades da região do Jalapão e do Quilombo Barra de Aroeira, até o tambor de barro de Natividade, exploramos a poesia e a musicalidade dessa rica cultura sertaneja tocantinense. Esta cultura é marcada por festejos e celebrações, repletas de uma diversidade musical e cultural grandiosa.

Acolhemos o sapateado ritmado do Lindô, do Quilombo Cocalinho em Santa Fé do Araguaia, e a saia rodada e os versos da Sussa. Além disso, valorizamos a diversidade cultural presente nas rimas e versos do Bolé, do Kalunga Mimoso de Arraias e Paranã. As Folias, com seus cantos, rezas, rodas e catiras, especialmente nos municípios do Monte do Carmo, Almas e Chapada da Natividade. Estas cidades são berços da cultura negra tocantinense, oriundas do ciclo do Ouro no séc. XVIII conforme nos aponta Mary Karash (1996). Faremos abaixo uma breve apresentação do Lindô, do Bolé e da Sussa.

#### 4.4.1 Lindô

Herdamos do Maranhão o Lindô, uma celebração que é parte integrante do patrimônio identitário e cultural do Quilombo Cocalinho. Localizado no Norte do estado do Tocantins, mais precisamente no município de Santa Fé do Araguaia, Cocalinho se caracteriza como Quilombo contemporâneo, ou seja, é fruto das migrações do século XX. Nesse período, o termo quilombo deixou de ser apenas uma categoria histórica ou definição jurídica, conforme Trecanni (2006). Para centenas de comunidades rurais e urbanas, tornou-se um instrumento de luta pelo reconhecimento de seus direitos territoriais e preservação de sua cultura.

O Lindô chegou da cidade de São Domingos do Maranhão com seu Zé Preto e sua esposa dona Francisca há mais de 50 anos. Faz parte das comemorações da Semana Santa, em que a comunidade “vira a noite” (passar a noite acordado) de sexta-feira da paixão, dançando

até amanhecer o Sábado de Aleluia. Em artigo sobre Lindô, o antropólogo Assis (2017) nos aponta que, de acordo com Zé Preto, era “dança da época da senzala”.

A base da musicalidade do Lindô está no sapateado e na dança em roda. No Lindô Tocantinense não se usa instrumento musical, ao contrário do Maranhense, que é tocado com o tambor marcando o ritmo como nos apresenta Filho, Cardoso e Pacheco, (2011). Já no Tocantins, o ritmo é ditado pelo pé em um sapateado suingado e complexo da botina do homem e das sandálias de couro das mulheres. A dança possui movimentos circulares e cantos fortes, que falam do cotidiano, da natureza e da história do povo quilombola. As cantigas são entoadas em um coro de “perguntas e respostas” onde um “puxador” canta um verso e os outros praticantes da roda, respondem. A temática das cantigas varia, indo da brincadeira aos temas religiosos do catolicismo popular (Ninho Cultural, 2021).

#### 4.4.2 Bolé

O Bolé é uma manifestação cultural única da Comunidade Quilombola Kalunga do Mimoso, localizada na região sudeste do estado do Tocantins, em uma região conhecida como região das Matas<sup>48</sup>. O Quilombo do Kalunga Mimoso é uma comunidade que surgiu na época do Ciclo do Ouro, no século XVIII. Dizem que o Bolé vem desde os tempos da escravidão para divertir e resistir. É uma celebração para agradecer a colheita e comemorar santos como Santos Reis (6 de janeiro), Nossa Senhora das Candeias (2 de fevereiro), São José (19 de março), Santo Antônio (13 de junho) e São João (24 de junho) (Calendário Cultural De Arraias, 2014).

Os instrumentos utilizados no Bolé são: a caixa de folia e o pandeiro, feitos de couro e madeira. Assim como o Lindô, o Bolé é uma dança de pares, que nos remete a danças de festejos juninos. Durante o Bolé, homens e mulheres formam duas filas, de frente uma para a outra, recitam versos e batem palmas. Existe muita improvisação nos versos que várias vezes são improvisados na hora, contando fatos sobre o cotidiano, fazendo piadas e se divertindo muito. Os homens seguram as mãos das mulheres e sapateiam até o final da fila. Os versos abordam a vida cotidiana, temas da festa e romances. O Bolé também é praticado no Quilombo Kalunga de Goiás, no Vão do Moleque (Silva, 2020).

---

<sup>48</sup> A comunidade Kalunga Mimoso é formada por dez regiões diferentes, sendo elas: 1. Curral velho, 2. Esperança, 3. Cana Brava, 4. Mimoso, 5. Forte, 6. Aparecida, 7. Matas, 8. Ponta da Ilha, 9. Belém e 10. Albino. (Silva, 2023, p.24)

#### 4.4.3 Sussa

A Sussa é uma manifestação cultural herdada de descendentes africanos que foram escravizados e atuaram nas minas de ouro no antigo norte da província de Goiás, hoje Tocantins. É o símbolo maior das expressões culturais musicais do Tocantins e está presente em praticamente todo o Estado do Tocantins, principalmente nas regiões Quilombolas do ciclo do Ouro no Tocantins que se formaram a partir de meados do século XVIII (Karash, 1996).

“Sussa é barulho, é batuque, é alegria. É zuada, como a gente fala. Sussa é um batuque de senzala”, essa é a fala da mestra susseira Felisberta Pereira da Silva no documentário/Inventário da Sussa (2011)<sup>49</sup>, produzido pela SECULT (Secretaria de Cultura do Estado do Tocantins). É uma dança que combina sons de viola, tambores, pandeiros, caixa e instrumentos de metal e sopro e a dança é realizada em pares de homens sapateando e girando e mulheres girando suas saias rodadas. O homem geralmente gira em torno da mulher, sapateando, abaixando a cabeça e abrindo os braços como um grande pássaro, tentando conquistá-la. A mulher, por sua vez, desvia-se das investidas do parceiro. As mulheres usam vestuários provocativos e sensuais, como a saia rodada (Silva, 2008).

Os instrumentos musicais variam conforme a região. Em Monte do Carmo ela é tocada com pandeiros e violas. Já em Natividade, alguns grupos utilizam viola, pandeiros e tambores ou apenas tambores e o coro, como o grupo de Sussa Tia Benvinda. A Sussa está presente principalmente nas folias, que são festejos religiosos do catolicismo popular, no Estado de Tocantins. Existem diversas formas de grafia: sussa, suça, súça, súcia ou suíça.

O Projeto Vereda é desenvolvido na Escola Municipal Crispim Pereira, no distrito de Taquaruçu em Palmas - TO. Taquaruçu é, atualmente, distrito de Palmas, porém a história de Taquaruçu nos remonta da década de 1940, quando se constituiu como um Povoado e era distrito da Cidade de Porto Nacional. A jornalista e pesquisadora Carol dos Anjos (2019) nos aponta um breve histórico dos eventos mais importantes em Taquaruçu desde que era distrito de Porto Nacional, depois virou Município e por fim distrito da Capital Palmas.

Assim, Taquaruçu primeiro foi um povoado (1940-1960), distrito de Porto Nacional. Depois, cidade, Taquarussu do Porto (janeiro de 1988 a dezembro de 1989) (GOIÁS, 1988; PALMAS, 1989). Após isso, novamente foi distrito, Taquaruçu, da capital Palmas (Dos Anjos, 2019, p. 3).

Taquaruçu é conhecida por uma tradição de festejos, como folias, e festas religiosas tradicionais, como a Festa de São Gonçalo, Festejo do Divino Espírito Santo e Festa de Nossa

---

<sup>49</sup> Suça no Tocantins. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=YJq1oZ4Kf\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=YJq1oZ4Kf_I) Acesso em 10/10/2023.

Senhora do Rosário, que possui 88 anos de tradição no distrito. Foliões, sanfoneiros e ritmistas ainda animam alguns festejos locais como, por exemplo, Paraíba da Sanfona dos 8 Baixos, com seu forró suingado, Rula do Pandeiro com toda sua precisão rítmica e Dona Bertulina, cantadeira de benditos e outros cantos de folia, além de ter sido quebradeira de côco babaçu. São mestres e mestras que mantêm viva a memória cultural local. Portanto, essa riqueza cultural inspirou na criação do Projeto Vereda, com sentimento de preservação e ressignificação dessas memórias culturais e coletivas passadas por esses grupos, mestres e mestras da cultura tradicional tocantinense.

No Projeto Vereda, o conhecimento cultural é transmitido oralmente por meio do contato direto com Mestres e Mestras da Cultura e aula vivências sobre os instrumentos e ritmos tradicionais. Esse processo ocorre dentro de uma bagagem cultural coletiva, alinhando-se à perspectiva do sociólogo Edgard Morin (2000), que ressalta como cada indivíduo percebe, reflete e age com base em paradigmas culturais compartilhados, assimilados ao longo de sua trajetória. Por paradigma, podemos compreender que é o que escolhe quais operações lógicas são mais importantes, relevantes e claras sob sua influência (exclusão-inclusão, disjunção-conjunção, implicação-negação). É o que favorece certas operações lógicas em vez de outras, como a disjunção em vez da conjunção; é o que dá validade e universalidade à lógica que selecionou.

Um dos principais paradigmas culturais coletivos que enfrentamos no ensino é o próprio modelo de ensino escolar vigente, que ainda é conteudista e pouco interligado com nossas tradições culturais e com o desenvolvimento integral do ser humano, como nos aponta Edgard Morin (2000).

É necessário introduzir e desenvolver na educação o estudo das características cerebrais, mentais, culturais dos conhecimentos humanos, de seus processos e modalidades, das disposições tanto psíquicas quanto culturais que o conduzem ao erro ou à ilusão (Morin, E. 2000, p.14).

Ao vivenciar novos aspectos culturais em diálogo com a educação cultural, dialogamos com Severino (2006) e sua proposta de uma educação que dialoga com a pós-modernidade. Segundo o autor, não se trata mais de uma educação ética como na Antiguidade e Medievalidade, e nem na educação política originada com o Iluminismo, mas sim de uma educação como formação cultural com caráter emancipatório. Desta forma,

conceituada como realização antropológica tout court, sem qualquer adjetivação de qualquer natureza. E no rastro dessa ideia originante, a grande maioria das manifestações da filosofia contemporânea vai avançando no sentido de se conceber essa formação como a própria substância da educação (Severino, 2006, p.230).

As iniciativas educativas culturais propostas por nós, no Projeto Vereda, desempenham um papel essencial nesse processo emancipatório, ao promoverem a conscientização, a compreensão e o respeito pela diversidade cultural, contribuindo para a valorização das tradições locais. São iniciativas que devem ser desenvolvidas de forma colaborativa, envolvendo os membros da comunidade, escolas, instituições culturais e outros atores relevantes. É importante adotar abordagens pedagógicas que sejam sensíveis à diversidade cultural e que permitam a construção de conhecimento de forma coletiva.

Pacheco (2006) descreve poeticamente o processo de ensino para a vida, da Pedagogia Griô, uma das pedagogias também utilizadas pelo Projeto Vereda.

O que é invisível para uns é a escola da vida para outros. Nas capoeiras, candomblés, sambas-de-roda, torés, cirandas, nas escolas de samba, nas caminhadas de reis, nas mãos das rendeiras e das parteiras, no encontro com griôs vamo-nos em rodas... em rituais, coros e cantos ancestrais chamando para responder...cores e movimentos fluidos, seguros, quentes e leves como a água, a terra, o fogo e o ar. As idades e os gêneros juntos em caminhadas e conversas com todas as linguagens artísticas e afetivas da corporeidade humana. Contadores de histórias, heróis e mitos que dão sentido aos mistérios de cada idade da vida. O grupo como colo, ninho, família, comunidade e o princípio da partilha como economia. A palavra como poder divino e o universo como expressão, fala, forma, música e dança - da vida em evolução (Pacheco, 2006, p.83).

Todo esse arcabouço cultural em prol da cidadania que o Projeto Vereda abarca, atua diretamente na emancipação do ser, dialogando com o papel emancipatório da educação proposta pelo Relatório Delors (2006), quando nos aponta os quatro pilares para a educação para o século XXI. Segundo Relatório Delors (2006), aprender a conhecer é o primeiro pilar, onde se trabalha com busca de inovações, de conteúdo e ferramentas, visando o domínio dos próprios instrumentos do conhecimento. O segundo pilar trata do Aprender a Fazer, onde se estimula a memória e o pensamento crítico e, assim, abre a possibilidade aos sujeitos respeitarem maneiras diferentes de enfrentar as diversas e adversas situações da vida. Já no terceiro pilar, o referido relatório nos aponta a necessidade de Aprender a Viver juntos, coletivamente. É um discurso de paz. Onde os valores como compreensão mutual, paz, pluralismo e o respeito à diversidade são as principais metas.

Buscamos também contribuir para o reconhecimento da História local e a construção do pertencimento das novas gerações em relação a estes patrimônios. Procuramos ainda formar repertório de vida do cancionista popular, fazendo deste um exercício de identificação dos traços culturais presentes na tradição musical do Tocantins e de Taquaruçu, através das linguagens e instrumentos. Neste desafio, estimulamos não somente o aprendizado das técnicas de execução musical e de construção destes instrumentos musicais tradicionais, mas promovemos o estímulo a uma educação integral do ser humano segundo a perspectiva de

Edgard Morin (2006). Segundo esse ponto de vista, promovemos uma educação integral reconhecendo a importância de desenvolver habilidades cognitivas, como raciocínio crítico, criatividade e resolução de problemas, mas também enfatizando o desenvolvimento emocional, social e ético dos indivíduos. Uma educação que valoriza a formação de valores, o senso de responsabilidade, a empatia, a compreensão das relações humanas e a consciência de si e do mundo ao nosso redor.

Dentro dessa perspectiva podemos dizer que o programa “Encontro com Mestres e Mestras”, possui coletividade, possui memórias coletivas ligadas a essa placenta de memória que já vem passando de geração a geração como os fazeres e saberes culturais, no nosso caso, memórias acerca das nossas tradições culturais mais remotas. As crianças que participam do projeto adentram a um universo cultural e musical desses Mestres e Mestras através desses encontros culturais e muito musicais. Ficam sabendo dos causos, das histórias, das cantigas. Quando os protagonistas são de Taquaruçu, que por sua vez passam praticamente dentro de suas casas, pois esses mestres e mestras são seus avós. Quando nos encontramos com Dona Bertulina, uma senhora de 84 anos, cantadeira, rezadeira de bendito<sup>50</sup>, quebradeira de côco do babaçu, com muitas histórias, nos apropriamos dessa carga cultural e intercambiamos saberes. O toque da caixa de folia do aluno Carlinhos, faz ela se lembrar dos cânticos das folias de outrora. É a memória cultural sendo ativada e se expressando e sendo passada adiante criando narrativas que mostram os fatos, as pessoas, a cultura e os acontecimentos de forma clara, evidente, concreta, expressa e/ou oculta, implícita, protegida por silêncios e esquecimentos

O Projeto Vereda, por meio de encontros com mestres e mestras da cultura tradicional, promove a interação entre gerações, valorizando e renovando o patrimônio cultural imaterial da cultura tocantinense. Nesses encontros, a memória cultural é ativada e fortalecida. As crianças que participam dessas atividades sentem-se pertencentes à sua cultura, pois as cantigas entoadas narram histórias de outros tempos, da natureza, de acontecimentos e da realidade sertaneja que os cerca.

---

<sup>50</sup> Rezadeira de bendito é um termo utilizado para as mulheres que cantam o cântico do Bendito, durante as folias do Divino Espírito Santo, antes das refeições.

#### 4.5 Café com Viola de Buriti<sup>51</sup>

O projeto Café com Viola promove encontros entre mestres tocadores da Viola de Buriti, oferecendo apresentações musicais, debates sobre sua importância cultural e socioambiental, rodas de conversa, exposições fotográficas e um café com os violeiros.

Figura 40 - Violeiros de Buriti reunidos no Café com Viola de Buriti edição 2024



Fonte: Acervo Pessoal

A ideia do projeto surgiu durante o primeiro encontro de violeiros, mestres e artesãos da Viola de Buriti realizado em 2019 na comunidade quilombola Mumbuca, em Mateiros - TO. Essas atividades valorizam a arte da Viola de Buriti, fortalecem os laços comunitários e preservam a memória cultural do Tocantins. Além do impacto cultural, o evento estimula a economia local, promovendo o turismo cultural e criando oportunidades para artistas, artesãos e empreendedores. Essa interação entre cultura e economia é vital para o desenvolvimento sustentável, garantindo que a riqueza cultural da Viola de Buriti continue a encantar e inspirar, beneficiando diretamente a comunidade.

---

<sup>51</sup> Café com Viola de Buriti - <https://www.instagram.com/cafecomviolatqc>  
Youtube: <https://www.youtube.com/@CafecomVioladeBuriti>

Com apresentações musicais, registros audiovisuais e produção de fotolivros, o evento celebra, documenta e preserva a rica história cultural da Viola de Buriti para as futuras gerações. Em suma, o Café com Viola resgata, conserva e propaga a cultura popular da Viola de Buriti, garantindo que essa tradição continue a encantar e inspirar, ao mesmo tempo que promove o fortalecimento cultural e econômico da Viola de Buriti e dos violeiros.

#### 4.6 Sons do Jalapão<sup>52</sup>

Em 2024, a Associação Viva Música, da cidade de Palmas, por meio do professor e pesquisador Bruno Barreto, aprovou um projeto com o patrocínio do Grupo Energisa<sup>53</sup> intitulado “Sons do Jalapão”, que está sendo realizado no município de Mateiros, município com o maior número de comunidades Quilombolas do Tocantins. A comunidade vem sendo palco de um projeto musical transformador promovido pela Associação Viva Música, com o patrocínio da Energisa.

Figura 41 - Crianças das escolas públicas do município Mateiros 2024



Fonte: Divulgação

<sup>52</sup> Sons do Jalapão - <https://www.grupoenergisa.com.br/noticias/sustentabilidade/projeto-sons-do-jalapao-revitaliza-heranca-cultural-no-tocantins>

<sup>53</sup> ENERGISA O Grupo Energisa é um grupo empresarial privado brasileiro que atua no setor elétrico no Tocantins.

O *Sons do Jalapão* busca revitalizar e preservar a rica tradição musical da região, especialmente o uso de instrumentos típicos como a rabeca e a violinha de buriti, ensinados pelos próprios mestres nas escolas de todo o município de Mateiros (Grupo Energisa, 2024).

Esses dois últimos projetos que apresentamos Café com Viola e Sons do Jalapão são projetos que dependem de captação de recursos para o funcionamento para a realização. O Café com Viola de Buriti existe desde 2020 e está em sua quarta edição. Os livretos produzidos pelo projeto ainda não se encontram na internet. Já o Projeto Sons do Jalapão é um projeto que iniciou esse ano, com patrocínio da Energisa, e tem muito potencial para virar um programa continuado.

Existem diversos outros parceiros, amantes que são apoiadores da Viola de Buriti de diversas formas. Alguns são músicos pesquisadores como o músico, produtor e pesquisador Roberto Corrêa (2022) que acaba de lançar um combo de um material riquíssimo intitulado *Concerto para vaca e boi*<sup>54</sup> (2022) que consiste em um livro eletrônico, um disco além de diversos produtos audiovisuais que divulgam e salvaguardam memórias: composições para violas brasileiras e viola da gamba: partituras, tablaturas, apontamentos e memória. Nas Violas Brasileiras incluem-se as violas repentista, de buriti, caiçara, machete baiana, de cocho e caipira. No início do ano de 2022 foi criado um grupo de Whatsapp com cerca de 30 violeiros do Buriti de todo o Estado do Tocantins e alguns de outros estados que adquiriram e utilizam a Viola de Buriti em seus trabalhos. Neste grupo são compartilhados vídeos mostrando novas composições, apresentações, além de fotos, prosas e poesias e memórias diversas.

#### 4.7 Considerações finais

Neste capítulo, realizamos mapeamento bibliográfico e um levantamento de projetos relacionados à Viola de Buriti, buscando evidenciar ações de preservação da memória e os métodos de transmissão dos saberes ancestrais associados a esse instrumento peculiar. A pesquisa revelou uma lacuna na literatura dedicada à Viola de Buriti, especialmente no que tange aos aspectos de preservação de memória cultural. O estudo preenche essa lacuna ao sistematizar informações sobre a história, construção e o significado sociocultural deste instrumento, considerando a perspectiva histórica e iniciativas contemporâneas de preservação e divulgação.

---

<sup>54</sup> Concerto para Vaca e Boi - <https://www.itaucultural.org.br/secoes/rumos/concerto-vaca-boi-violeiro-caipira-trovador>

Mostramos inicialmente a importância da palmeira do Buriti como elemento central na identidade cultural quilombola tocaninense, destacando seu papel na vida cotidiana, na medicina tradicional, e na construção civil e na construção de instrumentos musicais como a Viola e a Rabeca de Buriti, conforme exemplificado nas entrevistas do Mestre Zé Raimundo e Ermina Maria Rodrigues. A perspectiva da biointeração, proposta por Nego Bispo, reforça a ligação intrínseca entre a cultura quilombola e a natureza, sendo o buriti um símbolo dessa relação de interdependência. O Ka-txo-tsê, instrumento indígena confeccionado a partir do talo do buriti, demonstra a utilização ancestral do dessa palmeira na produção de instrumentos musicais no cerrado.

Traçamos caminhos percorridos pela Viola de Buriti pelo Brasil, mostrando sua relação com a viola portuguesa e sua diversificação em diferentes regiões do Brasil. Nos utilizamos de fontes bibliográficas e relatos orais para evidenciar a presença da Viola de Buriti em vários estados, com diferentes denominações e métodos de construção. O livro *Tocadores - Homem, Terra, Música e Cordas* (2019) e a obra *Concerto para Vaca e Boi* (2022) de Roberto Corrêa, forneceram informações relevantes sobre a Viola de Buriti em Minas Gerais e Maranhão, respectivamente.

Mostramos a importância da Viola de Buriti no Quilombo Barra de Aroeira e no Quilombo Mumbuca, destacando a relevância do instrumento para a identidade cultural quilombola e os esforços de preservação empreendidos. A pesquisa de Sirlene Matos (2018) sobre o processo de aprendizagem da Viola de Buriti no Quilombo Mumbuca é um documento valioso acerca do modelo de educação quilombola. Por iniciativa do Grupo de Pesquisa do Quilombo Mumbuca, foi solicitado ao IPHAN o reconhecimento da Viola de Buriti como patrimônio cultural do Tocantins no ano de 2018. Esta ação lustra a luta pela preservação desse patrimônio imaterial. O trabalho de doutorado de Marcus Bonilla (2019), com foco na musicalidade da Viola de Buriti, e a produção do documentário “Minha Viola é de Buriti”, também foram marcos importantes nesse processo de visibilidade e preservação e início do processo de patrimonialização da Viola de Buriti. Processo este que se encontra em andamento.

Por fim, destacamos projetos que fazem a diferença na atualidade no quesito preservação de memórias, construção e divulgação da Viola de Buriti. São eles o Projeto Vereda, que desde 2016 vem atuando no ensino, construção e divulgação de instrumentos e cantigas da cultura tradicional tocaninense. O projeto Café com Viola de Buriti já vai para sua quarta geração, gerando um material valioso de audiovisual e foto, livros com fotos e histórias dos mestres da Viola de Buriti, além de apresentações culturais em Taquaruçu. O Projeto Sons do Jalapão iniciou em 2024, atuando com a divulgação e ensino da Viola de Buriti nas escolas

rurais da região de Mateiros. Essas iniciativas se destacam pela eficácia no ensino, preservação e difusão da Viola de Buriti, promovendo a educação e valorizando a cultura tradicional. A metodologia inspiratória, concebida por Sirlene Matos, ressalta a importância da transmissão de saberes por meio da inspiração e do legado dos mestres. Os projetos demonstram que a preservação da Viola de Buriti depende de ações colaborativas, envolvendo a comunidade, instituições e pesquisadores, visando não somente a manutenção da tradição musical, mas também a promoção da educação integral do ser humano, como proposto por Edgard Morin (2000). A análise contribui significativamente para o estudo da Viola de Buriti, promovendo a sua valorização e a preservação de um importante elemento da identidade cultural tocantinense.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta dissertação se propôs a investigar a identidade cultural e a musicalidade da comunidade quilombola Barra de Aroeira no Tocantins, tendo como foco central a Viola de Buriti. A pesquisa evidenciou a relação entre a história, as tradições, a religiosidade e a musicalidade quilombola, tendo a Viola de Buriti como um elemento fundamental de sua identidade cultural.

O Capítulo 1 é a introdução do estudo. Nesse momento discorremos sobre o interesse pessoal e profissional do pesquisador na Viola de Buriti, delimitando o objeto de estudo (Comunidades Quilombolas e Viola de Buriti), e apresentando os conceitos de memória e identidade cultural, a fundamentação metodológica (História Oral), além da justificativa da pesquisa.

O Capítulo 2 contextualizou as comunidades quilombolas no Brasil e no Tocantins, abordando a história da colonização, da resistência e da construção das identidades culturais quilombolas. A análise da comunidade Barra de Aroeira, sua história e sua luta pela regularização fundiária, reforçou a importância da memória coletiva e da transmissão de saberes ancestrais.

O Capítulo 3 aprofundou-se na interrelação entre cultura, memória e oralidade no Quilombo Barra de Aroeira. A análise da religiosidade e musicalidade, com destaque para os instrumentos musicais (Viola de Buriti, tambores, berimbau), os cantos e as danças, demonstrou como a oralidade e a memória contribuem para a formação da identidade cultural da comunidade. A discussão dos conceitos de corpo memória (Beatriz Nascimento) e biointeração (Nego Bispo) reforçou a compreensão da transmissão de saberes ancestrais e da conexão entre

a cultura quilombola e a natureza. A construção e a afinação da Viola de Buriti foram analisadas, destacando os diferentes métodos e a transmissão de saberes entre os mestres violeiros.

Capítulo 4 apresentou um “estado da arte” sobre a Viola de Buriti, realizando um mapeamento bibliográfico e um levantamento de projetos de preservação e difusão da cultura desse instrumento. A pesquisa identificou uma lacuna na literatura dedicada à Viola de Buriti, especialmente no que concerne à preservação da memória cultural. Foram analisados os diferentes nomes e formas de construção da Viola de Buriti (Rabeca, Bandurra, Violinha de Vereda), e sua presença em diferentes regiões do Brasil. Os relatos de mestres e projetos como o Projeto Vereda, Café com Viola de Buriti e Sons do Jalapão, foram apresentados como exemplos de ações educacionais que impulsionam a preservação das memórias acerca da Viola de Buriti.

No Capítulo 5 apresentamos nosso produto final deste mestrado profissional com o documentário “Quilombo Barra de Aroeira: Identidade Cultural e a Viola de Buriti”, produto da pesquisa, destacando sua importância como instrumento de preservação e difusão da cultura quilombola no campo da educação patrimonial-material e como recurso didático para o conhecimento histórico e cultural da Viola de Buriti. Este trabalho se diferencia de outros estudos e relatórios sobre a Viola de Buriti por sua abordagem multidisciplinar, combinando história oral, etnomusicologia, antropologia, e estudos culturais para uma análise aprofundada da identidade cultural quilombola e do papel da Viola de Buriti nessa construção. Em contraste com estudos que se concentram em aspectos musicais ou técnicos, este trabalho prioriza a perspectiva da comunidade, integrando as experiências dos moradores e suas memórias. O presente trabalho também se distancia de inventários e relatórios oficiais, ao priorizar a análise das oralidades, as memórias individuais e coletivas, as narrativas próprias, as poesias e os cantos, revelando uma visão mais ampla e contextualizada da relação entre a Viola de Buriti, a comunidade, e seu território.

Relacionamos abaixo alguns motivos pelos quais a presente dissertação contribui significativamente para o tombamento da Viola de Buriti como patrimônio cultural imaterial por:

- Documentar em formato audiovisual a riqueza cultural e a história de sua construção: Ao apresentar a história do Quilombo Barra de Aroeira e sua relação com a Viola de Buriti, com a narrativa a partir seus mestres e mestras. Nessa perspectiva, nosso trabalho fortalece a argumentação em prol de seu reconhecimento como patrimônio cultural.

- Sistematizar e divulgar informações: O trabalho compila informações dispersas sobre a Viola de Buriti, fornecendo um acervo sistematizado e acessível. O documentário produzido amplia ainda mais o alcance desse conhecimento.
- A pesquisa também aponta para a necessidade urgente de políticas públicas de preservação que garantam a transmissão de saberes ancestrais para as novas gerações e promovam a valorização da cultura quilombola no Tocantins. A preservação da Viola de Buriti, nesse sentido, se configura como um símbolo de resistência e de afirmação cultural para as comunidades quilombolas do Tocantins.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. 196 p.
- ALBERTI, Verena. **O que documenta a fonte oral?** Possibilidades para além da construção do passado. CPDOC-FGV - Rio de Janeiro, 1996
- ALBERTI, Verena. **Fontes Oraís**. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes históricas. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R.; FILHO, Walter F. de. **Uma história do negro no Brasil**. Centro de Estudos Afro-Orientais. Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALMEIDA, J. R.; FONSECA, V. L. **História Oral**: Dimensões públicas no Tempo presente. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 34, n. 74, p. 445-449, set./dez. 2021.
- AMADO, Janaina; FERREIRA, M. de M. **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- ANDRADE, K.; FLORES, Kátia Maia M.; BODNAR, Roseli (Org.). **Populações Tradicionais do Tocantins** – Cultura e Saberes de Comunidades Quilombolas. Tocantins: UFT, 2013.
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.
- BONILLA, Marcus Facchin. **Minha viola é de buriti**: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO). 2019. 202 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.
- BONILLA, Marcus Facchin (org.). **Caderno de partituras**: Quilombo Mumbuca. Belém: PPGARTES/UFGA, 2021. E-book (33 p.). Disponível em: Caderno de partituras: Quilombo Mumbuca. Acesso em: 19 out. 2024.
- BONILLA, Marcus Facchin; MUMBUCA, **Quilombo**. A Viola de Buriti. Documento audiovisual, 2018. Disponível em: [https://youtu.be/\\_CINPUjabJM](https://youtu.be/_CINPUjabJM). Acesso em: 19 out. 2024.
- BONILLA, Marcus Facchin; OMIM, Suiá. **Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional**, Dianópolis e Jalapão, no Estado do Tocantins, Relatório Final – Produto 05. Tocantinópolis/Porto Nacional, 2019.
- BARROS da, S. O. **O Estado do Tocantins**.
- BORGES, Maria. Jarmy dos Pretos, Município de Turiaçu (MA). In: O'DWYER, Eliane Cantarino (Org.). **Quilombos**: identidade étnica e territorialidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- BRASIL. **Biblioteca Nacional Digital**. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/administracao/o-conselho-ultramarino-2/>. Acesso em: 5 ago. 2023.
- BRASIL. ICMBIO. **Projeto Corredor Ecológico do Jalapão** – Fitofisionomias. Disponível em: <https://www.icmbio.gov.br/projetojalapao/pt/biodiversidade3/fitofisionomias.html?start=5>. Acesso em: 29 ago. 2024.

BRASIL. Lei n. 4, de 10 de junho de 1835. **Institui o Código Penal. Publicada na Chancelaria do Império em 15 de junho de 1835.** Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM4.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM4.htm)>. Acesso em: 13 set. 2023.

BRASIL. **Capoeira é reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.** Rádio Câmara, Brasília, 2014. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/446238-capoeira-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade/>>. Acesso em: 7 out. 2023.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAIXETA, V. L. (2015). **As “santas” missões dominicanas em goiás no final do século XIX.** *Revista Escritas*, 5. <https://doi.org/10.20873/vol5n0pp%0p>

CALENDÁRIO CULTURAL DE ARRAIAS, 2014. **Prefeitura de Arraias**, 2014.

CARNEIRO, Edison. **O quilombo dos Palmares.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha.** [S.l.]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2023.

CARTOGA, Fernando. **Memória, história e historiografia.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CASAGRANDE, Osmar. **Revista Patrimônio Cultural.** Palmas, TO: ano 1, n. 3, jan./abr. 2007, p. 17.

CAMÊU, Helza. **Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros:** catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Funarte, 1979.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música Indígena Brasileira.** Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CARNEIRO, Gabriela. **Governo do Tocantins firma acordo de cooperação técnica para regularização fundiária em comunidades quilombolas do Estado.** Disponível em: <<https://www.to.gov.br/sepot/noticias/governo-do-tocantins-firma-acordo-de-cooperacao-tecnica-para-regularizacao-fundiaria-em-comunidades-quilombolas-do-estado/3by7u4npt9eg>>. Acesso em: 16 out. 2024.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** 2. ed. Memória e Sociedade, Tradução de Maria Manuela Galhardo, 2002.

CORRÊA, Roberto. **Encarte do CD Uróboro**, 1994.

CORRÊA, Roberto. **Concerto para vaca e boi [livro eletrônico]:** composições para violas brasileiras e viola da gamba: partituras, tablaturas, apontamentos e memórias. 1. ed. Brasília, DF: Viola Corrêa, 2022.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira:** das práticas populares à escritura da arte. São Paulo, 2014.

DELORS, Jacques. **Educação: um tesouro a descobrir.** 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: MEC/UNESCO, 2003.

DOS ANJOS, Ana Carolina C. MIRANDA, Anna Karolyne de S. **Aturá Revista Pan-Amazônica de Comunicação**, Palmas, v. 3, n. 2, p. 18-38, Mai-ago. 2019

ENCONTROTECA. **Cultura Tradicional** – Suça de Natividade, 2010. Disponível em: <<https://www.encontroteca.com.br/grupo/suca-de-natividade>>. Acesso em: 1 set. 2023.

ESTEVES, Francisco Patrício. **Quilombos da Malhadinha: A Construção de uma Realidade Social**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

FERNANDES, Mario Rique. **Refazendo o sertão: o lugar do buriti (Mauritia flexuosa Linn.f.) na cultura sertaneja de Terra Ronca** – GO. Brasília, 2009.

FERREIRA, Ramon Santos; SILVA, Cristóvão Teixeira Rodrigues. **Compilação e Normas Escravistas Portugal/Brasil Séc. XV e XVI**. Revista Direito e Dialogicidade, v. 7, n. 2, 2021.

FILGUEIRAS, Andrea R. **O papel da história oral na produção de um inventário participativo**. 2018. Disponível em: <[encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524256081\\_ARQUIVO\\_ANDREA\\_ROCHA\\_O\\_papel\\_dahistoriaoralnaproducaodeuminventarioparticipativo.pdf](http://encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524256081_ARQUIVO_ANDREA_ROCHA_O_papel_dahistoriaoralnaproducaodeuminventarioparticipativo.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2023.

FLORES, Kátia Maia; SILVA, João Gonçalo Mendes da. **Quilombos: a formação de territórios tradicionais no Tocantins**. In: ANDRADE, Karylleila; FLORES, Kátia Maia; BODNAR, Roseli. (Org.). **Populações tradicionais do Tocantins: culturas e saberes de comunidades quilombolas**. Palmas/Tocantins: UFT, 2013.

FRANÇOIS, E. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 3-13.

GARCIA, C. **Diversidade e coletividade como formas de existir no mundo: uma conversa com a poeta quilombola Ana Mumbuca**. Programa Educação e Território, dezembro de 2020.

GERVÁSIO, F. K.; FILHO, H. F. P.; BRANDÃO, J. M. P. In: **Estudos Históricos**, v. 34, n. 74, set./dez. 2021. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1988. p. 450-594.

GONÇALVES, Paulo Rorgério. **Os Territórios Quilombolas no Tocantins**. Uma publicação da Alternativas para Pequena Agricultura no Tocantins APA-TO, 2012.

GONÇALVES, P. R. **A luta da Comunidade Quilombola Barra da Aroeira na defesa de seu território, 2021**. Disponível em: <https://agroefogo.org.br/blog/2021/03/08/barra-da-aroeira/>. Acesso em: 16 out. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALBWACHS, M. *La Memoire Collective*. 2.<sup>a</sup> ed. Paris, França: **Presses Universitaires de France**, 1968. Edições Vértice, Editora Revista Dos Tribunais LTDA, 1990.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2022**. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br>. Acesso em: 18 ago. 2023.

IBGE - Instituto Brasileiro De Geografia E Estatística. Brasil: **500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros>. Acesso em: 18 ago. 2023.

INVENTÁRIO participativo quilombo Mumbuca. **Viola de Buriti**. Documento produzido pelo Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, 2018. Palmas: IPHAN, 2018.

IPHAN. **Cartilha educação patrimonial: histórico, conceitos e processos**, 2014.

JOUTARD, P. **História oral: balanço da Metodologia e da produção nos últimos 25 anos**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 43-62.

KARASH, Mary. Os quilombos do ouro na capitania de Goiás. In: REIS, João Jose; SANTOS, Flavio dos. (Org.). **Liberdade por um fio: A História dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KRENAK, Ailton. **Memória não queima**. Cadernos SELVAGEM publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2023

LEITE, I. B. **O Projeto Político Quilombola: Desafios, Conquistas e Impasses Atuais**. Estudos Feministas, v. 16, n. 3, p. 965-977, set./dez. 2008.

LEITE, I. B. **Os Quilombos no Brasil: Questões conceituais e normativas**. Etnográfica, v. IV, n. 2, p. 333-354, 2000.

LOPES, N. **Sambeabá: O samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, Editora Casa da Palavra, 2003.

LOPES, N. **História e Cultura Africana e Afro-Brasileira**. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

LOPES, M. A. **Experiências Históricas dos Quilombolas no Tocantins: Organização, Resistência e Identidades**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n. 1, p. 99-118, out. 2009.

LOZANO, J. E. A. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 15-26.

MARCHI, L.; CORRÊA, R. N.; SAENGER, J. **Tocadores – Homem, Terra, Música e Cordas**. Edição Brasil, 2002.

MARQUES, J. G. **Relatório antropológico de reconhecimento e delimitação do território da Comunidade Quilombola Barra de Aroeira**. Santa Tereza do Tocantins, Palmas, 2008.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fátima. **História Oral: como fazer, como pensar**. 2. ed., 4. reimpr. São Paulo: Contexto, 2007.

MELO, Bruna Mascaro Seabra de. **Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2023.

MIGNOLO, Walter. **Desafios decoloniais**. Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu/PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MORAES, Aimê Vanessa de Souza; UHLMANN, Lidiane Andressa Cavalcante. **Propriedades medicinais da Mauritia flexuosa**. Pubsauúde, v. 7, p. a200, 2021.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões na Senzala, Quilombos, Insurreições, Guerrilhas**. São Paulo, Ed. Ciências Humanas, 1981.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e histórico do quilombo na África**. Revista USP, São Paulo, v. dez./fev. 1995/96, n. 28, p. 56-63, 1996.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 2. ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Editor Produtor, p. 269-274, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**: Um conceito científico histórico social. Afrodiáspora 6-7: Revista do mundo negro, Ipeafro, ano 3, n. 6 e 7, p. 29-38, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. **O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra**. Afrodiáspora 6-7: Revista do mundo negro, Ipeafro, ano 3, n. 6 e 7, p. 41-49, 1985.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz apud GARCIA, C. Beatriz Nascimento: **Corpo negro produzindo História nos quilombos do passado e do agora**. Programa Educação e Território, março de 2021. Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/beatriz-nascimento-corpo-negro-produzindo-historia-nos-quilombos-do-passado-e-do-agora/>. Acesso em: 06 out. 2023.

NASCIMENTO, Beatriz (Direção). **ORI** [filme]. Brasil: Centro de Imagem Popular, 1989. 57 min. Filme disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1PBQutmbgkx63IUUD8qOgIM2wKVId4n/view> Acesso em: 02 jan. 2024.

NATIVAS DIGITAIS, UNITINS (Universidade Estadual do Tocantins). 2021. Disponível em: <https://www.unitins.br/nativasdigitais/especie/buriti>. Acesso em: 30 ago. 2024.

OTHAQUE, Ricardo (Org.). **Instrumentos Musicais Brasileiros**. Projeto Cultural Rhodia. Ed. Rodhia S.A., 1988.

OLIVEIRA, Alan Santos de. **A Cosmopercepção Da Circularidade Africana**: imaginários do pensamento rodante. In: Anais do 31º encontro anual da compós, 2022, Imperatriz. Anais eletrônicos. Campinas: Galoá, 2022.

OLIVEIRA, Ana Fernanda Inocente. **O Sentido da História para a École des Annales**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp/Araraquara, 2014.

OTAVIANO, Kelma Luzia Nunes. **ORÍ INÚ**: Conhecimentos E Práticas Ancestrais Afro-Brasileiras Na Saúde Mental. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2013.

PACHECO, Lillian. **Pedagogia griô**: a reinvenção da roda da vida. Lençóis: Grãos de Luz e Griô, 2006.

PACHECO, Lúcia. **Dança do Lindô**: Uma tradição transmitida do Leste para o Sul do Maranhão. Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz, 2011.

PARRIÃO, Dimas Marques Silva. **Impactos sociais provocados pela construção da Usina Hidrelétrica Luiz Eduardo Magalhães ao Povoado Canela no município de Palmas – TO**. Monografia/UNB, 2011.

PILAR, Vitória. **O Censo Dos Quilombolas**. Revista Piauí, 27 jul. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-censo-dos-quilombolas/>. Acesso em: 5 ago. 2023.

PERAZZO, Priscila Ferreira. **Narrativas Oraís de Histórias de Vida**. Comunicação & Inovação, PPGCOM/USCS, v. 16, n. 30, p. 121-131, jan.-abr. 2015.

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Comunicações*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 1-15, 1989.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, Graça (Coord.). **A Viola Beiroa: Caderno De Especificações Técnicas**. Centro de Estudos e Promoção das Artes e Ofícios Portugueses, 2017.

REIS, Rodrigo Ferreira dos. **Sankofa. ÔRÍ E MEMÓRIA: O PENSAMENTO DE BEATRIZ NASCIMENTO**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano XIII, N°XXIII, 2020. p.9 – 24.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Rio de Janeiro: Ed. Letramento, 2017.

ROTAS da escravidão. In: **Só História**. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2009-2023. Consultado em 07/10/2023 às 12:28. Disponível em: <http://www.sohistoria.com.br/ef2/culturaafro/p5.php>. Acesso em: 7 out. 2023.

RODRIGUES, Nilo. **2º Café com Viola** – out. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KLlcBZTM6UU>. Acesso em: 29 out. 2024.

SALVADOR. Centro de Estudos Afro-Orientais; **Fundação Cultural Palmares**, 2006.

SANTANA, Wesley Gusmão Piau; GOMES, Almiralva Ferraz. **A história oral na análise organizacional: a possível e promissora conversa entre a história e a administração**. Cadernos Ebape. BR, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, mar. 2010.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Somos da terra**. Piseagrama, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília, 2015.

SEIXAS, J. A. de. **Percursos de Memórias em Terras de Histórias: Problemáticas Atuais**. In: Memória e (res)sentimento – Indagações sobre uma questão sensível. Organizadoras: Stella Bresciani e Márcia Naxara. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

SILVA, Ana Cláudia Matos da. In: **Instagram do SEPOT** (Secretaria dos Povos Originários e Tradicionais do Tocantins). 27 jul. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/sepot.tocantins/>. Acesso em: 5 ago. 2023.

SILVA, Ana Cláudia “Mumbuca” Matos da. **Uma Escrita Contra-Colonialista do Quilombo Mumbuca Jalapão-TO**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável, área de concentração em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais do Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, DF, 2019.

SILVA, Everton Francisco da. **Sussa e Tambor: Cultura Popular e identidade na construção histórica do Tocantins**. Monografia (Especialização em História Social. UNITINS, Porto Nacional, 1998.

SILVA, Sirlene Matos da. **O processo de aprendizagem da viola de buriti no Quilombo Mumbuca - Jalapão-TO**, 2018.

SILVA, Martiniano J. **Quilombos do Brasil Central: séculos XVIII e XIX (1719-1888)**. Introdução ao estudo da escravidão. Mestrado em História, Universidade Federal de Goiás, 1998.

SILVA, Salviana Rodrigues da. **Poesia e Voz no Jalapão – Cotidiano no Quilombo da Barra do Aroeira**, Editora Kelps, Goiânia, 2024.

SEIXAS, J. A. de. **Percursos de Memórias em Terras de Histórias: Problemáticas Atuais**. In: Memória e (res)sentimento – Indagações sobre uma questão sensível. Organizadoras: Stella Bresciani e Márcia Naxara. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **A busca do sentido da formação humana: tarefa da Filosofia da Educação**. Educação e Pesquisa: Revista da Faculdade de Educação da USP, v. 32, n. 3, p. 619-634, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022006000300013>. Acesso em: 29 dez. 2024.

SLAVE VOYAGES. Disponível em: <<https://www.slavevoyages.org>>. Acesso em 08 de nov de 2023.

SOUZA, Jarlene. Governo do Tocantins - **Danças tradicionais do TO estão na Estação Folgedos**, 12/07/2012. Disponível em <https://www.to.gov.br/secom/noticias/dancas-tradicionais-do-to-estao-na-estacao-folgedos/1divlr0643ay>. Acesso em 12/11/2023.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Festas, procissões, romarias, milagres: aspectos do catolicismo popular**. Natal: IFRN, 2013.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOCANTINS – **Secretaria dos Povos Originários e Tradicionais do Tocantins**. Competências. Disponível em: <<https://www.to.gov.br/sepot/competencias/wi71c2abswc>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

VALDMAN, D. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 33-41.

VIRGENS, Diana Pereira das. **Saberes populares presentes na tradição da sussa na Comunidade Kalunga Vão de Almas**. Arraias, TO, 2023.

WEISSHEIMER, Marco. **Filosofia africana: a luta pela razão e uma cosmovisão para proteger todas as formas de vida**. Entrevista a Jean Bosco Kakozi. Portal Sul21, 27 maio 2018. Disponível em: <<https://sul21.com.br/ultimas-noticias-geral-areazero-2/2018/05/filosofia-africana-a-luta-pela-razao-e-uma-cosmovisao-para-proteger-todas-as-formas-de-vida/>>. Acesso em: 10 nov. 2023.

VALDMAN, Jacques. Memória e identidade nas narrativas orais. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 43-62.

VELOSO, Paulo Fernandes dos Santos. **O papel religioso-cultural dos benditos no Quilombo Barra do Aroeira**. Pensar – Revista Eletrônica da FAJE. v.15 n.1pag 112-125, 2024.

YABETA, Daniela. **UM TERRITÓRIO: Barra do Aroeira, Tocantins in Observatório Quilombola e Territórios Negros**, 2019. Disponível em <https://kn.org.br/oq/2019/02/27/um-territorio-barra-do-aroeratocantins/> Acesso em 10/02/2024.

YABETA, Daniela. **Territórios Negros**. Publicação Virtual de Koinonia. ano 8 • nº 36 • set./out./nov. 2008. Disponível em: [http://koinonia.org.br/tn/41\\_TN36Final.pdf](http://koinonia.org.br/tn/41_TN36Final.pdf) Acesso em 20/03/2024.

## APÊNDICE

### APÊNDICE A – Documentário “Vozes do Quilombo Barra de Aroeira: História, Cultura e Viola de Buriti”

Este trabalho culminou na produção de um documentário audiovisual intitulado " Vozes do Quilombo Barra de Aroeira: História, Cultura e Viola de Buriti". Com 36 minutos de duração, o filme mergulha na rica história e nas tradições do Quilombo, tecendo uma narrativa que se entrelaça com as memórias e os saberes ancestrais. A Viola de Buriti emerge como protagonista desse enredo, revelando sua importância na construção da identidade cultural quilombola.

Explorando as narrativas e os conceitos centrais desta pesquisa, o documentário reforça a força da oralidade na preservação da memória. Através de imagens e sons, buscamos não apenas divulgar a cultura do Quilombo Barra de Aroeira para um público mais amplo, mas, principalmente, oferecer um valioso material didático para a própria comunidade e para todo o Tocantins. As vozes dos moradores, seus relatos, seus cantos e suas histórias se entrelaçam para mostrar a riqueza cultural da região, numa celebração da identidade Quilombola e da ancestralidade perpetuada pela música e pela Viola de Buriti. O filme se torna, assim, um instrumento de preservação, fortalecimento e difusão cultural, assegurando que as memórias e tradições desta comunidade continuem a ecoar ao longo do tempo.