

Fazer e Tocar Viola de Buriti:

música, território e saberes tradicionais na região do Jalapão (TO)¹

Amanda Sucupira Pedroza (PPGAS/DAN – UnB/DF)

Palavras-chave: Jalapão, Viola de Buriti, Comunidades Quilombolas em Tocantins

*Apresento pra vocês o território Jalapão
Vai um dia visitar só pra ver o quanto é bom
Os cantos da natureza, as maravilhas você tem*

*Lá são oito municípios, que existem na redondeza
Lizarda, Rio Sono, Novo Acordo, Santa Teresa
Vai um dia passear, conhecer suas belezas.*

*O São Félix, o Mateiros, Ponte Alta é o portal do Jalapão,
A Lagoa é bem no centro, é um lindo coração
Venha conhecer de perto o território Jalapão*

*Vai lá ver sua riqueza, suas belezas naturais
As terras e as campinas e as águas mineiras,
Quem conhece o Jalapão não esquece jamais.*

*Eu convido todos vocês pra visitar o Jalapão
Deixo aqui o endereço com todas as informações,
Do norte do meu país e desse meu lindo rincão.*

*No leste do Tocantins,
A todos muito obrigado,
Deixo meu abraço apertado,
Violeiros estão aqui.
(Canção de Canhotinho da Viola de Buriti)*

Essa canção de Canhotinho da Viola de Buriti, nome pelo qual é conhecido Seu Espedito Ribeiro da Costa, natural de Lagoa de Tocantins, foi cantada por ele durante a quinta edição do Café com Viola de Buriti, em Taquaruçu (TO), em 2025, com o acompanhamento de toques na viola de buriti. O som desse instrumento, de formato singular e timbre ainda mais característico, acompanhou as histórias e memórias de Seu Canhotinho sobre o território

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026)

do Jalapão ao longo da canção. Em uma entrevista para outra edição do Café com Viola de Buriti, Seu Canhotinho explicou que ele faz músicas “para falar da história do território, para representar o território Jalapão². Assim como ele, vários outros violeiros fazem suas músicas sobre o território do Jalapão ou o mencionam em algum momento. Dessa forma, ao longo desse artigo, nosso objetivo será compartilhar como os modos de fazer e tocar a viola de buriti em comunidades negras rurais e quilombolas da região do Jalapão (TO) se constituem enquanto uma forma de elaborar sonoramente conhecimentos sobre seus territórios tradicionais e o bioma do cerrado.

Nessa canção, Seu Canhotinho apresenta alguns municípios: Lagoa do Tocantins, Lizarda, Mateiros, Novo Acordo, Ponte Alta de Tocantins, Rio Sono, Santa Tereza de Tocantins e São Félix do Tocantins. Junto com mais sete outros municípios, eles formam a microrregião do Jalapão, no leste do estado de Tocantins, que faz fronteira com sul do Maranhão e do Piauí e com o noroeste da Bahia. Essa região que fica entre o nordeste do país e a Amazônia é conhecida como Matopiba³, devido ao acrônimo das siglas dos estados que a compõem.

A viola de buriti possui um formato singular, sendo formada por um talo central da folha dessa palmeira e dois talos que funcionam como caixa de ressonância, e suas partes têm nomes como *orelhas*, *cabeça*, *pescoço* e *boca*⁴. Ela também não possui trastes, ou seja, não possui marcações visuais ou táteis que indiquem a posição das notas, o que exige muito conhecimento auditivo e motor para o controle da afinação. Atualmente, suas cordas são

² Entrevista para o 2º Café com Viola que ocorreu através de uma série de entrevistas com os violeiros em decorrência das medidas sanitárias da pandemia do Covid-19. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DwcaZkxzyY&t=267s>. Acesso em 10 jan. 2026.

³ Para além um espaço geográfico, o Matopiba foi instituído oficialmente pelo Estado brasileiro através do Decreto nº 8.447 de 2015 e reformulado no Decreto nº 11.767 de 2023. Apesar de esses decretos disporem sobre o Plano de Desenvolvimento Agropecuário do Matopiba e terem a finalidade de promover e coordenar políticas públicas voltadas para o desenvolvimento “sustentável”, sua criação, na prática, promoveu a expansão da fronteira agrícola no bioma do Cerrado. Clóvis dos Santos (2018) argumenta que, historicamente, foi implementada uma série de programas especiais e de inversões por parte do Estado que contribuíram de forma decisiva para a expansão agrícola nesses espaços, a partir dos anos 1970. Ele mostra como a ocupação dos cerrados pelo setor agropecuário baseado em tecnologias de alta produtividade se deu a partir desses programas especiais de estímulo, que possibilitaram o deslocamento de centenas de produtores e empresas rurais nacionais e internacionais para esses territórios em busca de terras baratas, com documentações precárias e com o incentivo do Estado.

⁴ As orelhas são o equivalente ao que em outros instrumentos de cordas se chamam de cravelhas, que seguram as cordas. A cabeça é a peça de madeira na qual as orelhas ficam, sendo que a cabeça costuma variar de acordo com cada fazedor de viola. O pescoço é a parte do talo central da viola que liga a cabeça até o corpo, onde mais outros dois talos compõem o corpo como caixas de ressonância. Já a boca é a abertura central no corpo do instrumento.

feitas com linhas de pesca com diferentes gramaturas. Diferente de quase todos os instrumentos de corda, a viola de buriti tem um cavalete móvel ao longo do talo central, o que possibilita a mudança de tonalidade das cordas ao se mudar sua posição, mantendo-se a afinação relativa entre as cordas.

Para além da singularidade de seu formato e de seus mecanismos de funcionamento, à medida que comecei a conhecer a viola de buriti, fui percebendo como a sonoridade, os ritmos com que se toca, o modo de cantar e o próprio timbre do buriti constituem o universo do sertão tocantinense e das comunidades negras rurais e quilombolas da região do Jalapão. Tocar e cantar a viola de buriti é uma forma de falar de si e da vida nesses territórios, sendo uma maneira de elaborar sonoramente conhecimentos sobre esses territórios.

Existem registros da viola de buriti em diferentes estados brasileiros, como nos estados de Goiás, Maranhão, Piauí, Bahia e Minas Gerais (Diego Brito, 2025; Roberto Corrêa, 2022; Marcus Bonilla, 2019), mas atualmente ela está principalmente presente em comunidades negras rurais e quilombolas do estado do Tocantins. A existência da viola de buriti não se limita a esses lugares e vários tocadores e fazedores de viola de buriti circulam para fora de seus territórios, migram e mudam para outras localidades, além de ensinarem e inspirarem outras pessoas a tocar. É possível encontrar músicos que tocam a viola de buriti em cidades como Palmas, Goiânia, Brasília e São Paulo, junto com turistas de inúmeros lugares que adquirem o instrumento. Além disso, até mesmo os processos de formação das comunidades quilombolas na região do Jalapão, constituídas majoritariamente por famílias provenientes da Bahia e do Piauí, envolvem processos de migrações, deslocamentos, circulações e refúgios (Cláudia dos Santos, 2022; Guilherme Fagundes, 2019; Rodrigo Santos, 2013; Odair Giralдин, 2002).

Mesmo com as ressonâncias da viola de buriti em outros lugares, foi na região do Jalapão, que ouvi seu som mais forte. A intensidade dos sons da viola na região do Jalapão ganha força com alguns incentivos. Em primeiro lugar, o quilombo Mumbuca, localizado no município de Mateiros (TO), se diferencia por manter as práticas com a viola de buriti bastante ativas. O Estudo de Viabilidade de Registro da Viola de Buriti (2019), elaborado por Marcus Bonilla e Suiá Omim para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, atribui dois principais fatores para essa vitalidade: a existência de um diálogo de diferentes gerações e a existência de projetos de fomento e acesso a editais.

Acrescento também o esforço da comunidade de criar projetos e ações que fortalecem as práticas musicais de fazer e tocar a viola de buriti na comunidade. Em segundo lugar, o estado de Tocantins e alguns municípios têm promovido a viola de buriti enquanto símbolo da cultura do estado, em especial na região do Jalapão.

Foi nessa parte do leste do estado de Tocantins que realizei, de julho a setembro de 2025, o trabalho de campo para minha pesquisa de mestrado em Antropologia Social, ainda em andamento. Em um primeiro momento, pude passar um período na comunidade quilombola Barra de Aroeira, localizada no município de Santa Tereza de Tocantins (TO), onde tive contato com a viola de buriti presencialmente pela primeira vez, acompanhando os Festejos de São Domingos, o principal festejo da comunidade, em homenagem ao seu padroeiro. Ali, o som da viola ainda faz ressoar a memória do mestre Nilo José Rodrigues, que faleceu precocemente em 2023, pois ele ainda é mencionado como referência fundamental para a viola de buriti na comunidade. Sua memória segue viva com a presença dos toques de Seu Laurindo Ribeiro Pinto, violeiro de Santa Tereza (TO), que tocava muito em dupla com Nilo Rodrigues, e que, com o apoio de Diego Brito, músico atuante em Palmas e Taquaruçu (TO), retorna à comunidade para tocar nos Festejos de São Domingos e em outros eventos no quilombo, assim como para encontrar parentes e amigos. Outro violeiro que escutei na Barra de Aroeira é Silva Rodrigues, que toca vários instrumentos, como violão, pandeiro e outras percussões, além construir instrumentos e fazer trabalhos manuais, confeccionando objetos como um engenho de cana, um carro de boi e bancos. Alguns jovens da comunidade possuem violas de buriti e estão aprendendo a tocar, tendo aprendido principalmente a partir de projetos e oficinas realizadas na escola.

Depois, em Taquaruçu, distrito serrano de Palmas, o som ficou ainda mais forte, e até mesmo amplificado, quando pude acompanhar a quinta edição do Café com Viola, organizado pelo artesão e músico Wanderley Batista de Carvalho e sua esposa Daniela Aires, que promoveram o encontro de vários mestres violeiros de diversas localidades de Tocantins, com rodas de conversas e shows dos violeiros. Foi ainda em Taquaruçu que participei da Oficina “Conhecendo a Viola de Buriti”, conduzida por Wanderley, na qual ele explicou sobre as características do instrumento e mostrou o passo a passo de sua construção.

Já no quilombo Mumbuca, localizado no município de Mateiros (TO), ouvi várias dinâmicas da viola de buriti, que envolveram shows na Festa da Colheita⁵, músicas ao redor da fogueira, hinos e orações, canções da Roda Chata⁶ e músicas para acolher e ensinar os turistas que vão ao quilombo. Foi em Mumbuca que escutei o violeiro Arnon Tavares nas veredas, subindo na palmeira de buriti e batendo com seu facão no talo *fich*⁷, para me mostrar qual talo era bom para fazer uma viola. E depois acompanhei o som de suas ferramentas, enquanto ele trabalhava, ouvindo pagodes de Tião Carreiro, para transformar o buriti em viola.

Assim, as experiências de campo envolveram a observação de práticas musicais da viola de buriti em festividades das comunidades, em noites de fogueira e em eventos como o Café com Viola de Buriti de Taquaruçu, os Festejos de São Domingos na comunidade Barra de Aroeira e a Festa da Colheita da comunidade Mumbuca. Além disso, foram realizadas conversas, entrevistas, fotografias e gravações como forma de ampliar as possibilidades de descrição e reflexão da pesquisa. Junto com a pesquisa de campo, realizei um estudo sobre a formação histórica do Jalapão com pesquisas históricas bibliográficas e de fontes primárias do acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, com ênfase no século XIX e início do século XX, que também auxiliaram a subsidiar as reflexões deste artigo.

Território do Jalapão: histórias e sons das veredas

Meus amigos, estou aqui

Pra mostrar minha tradição

⁵ A Festa da Colheita é um evento que acontece anualmente na comunidade quilombola Mumbuca para celebrar o início do período de colheita do capim-dourado, cujo artesanato é fundamental para a comunidade, na qual estive presente na 16ª edição em setembro de 2025.

⁶ A Roda Chata no quilombo Mumbuca é uma dança em roda, com os participantes de mãos dadas, na qual se cantam canções tradicionais e criadas na hora com improvisação contando as experiências e histórias das pessoas do quilombo. Algumas pessoas dizem que ela não existe mais, enquanto outras dizem que ela continua de outras formas. Ainda assim, várias de suas cantigas continuam a ser cantadas no quilombo. Marcus Bonilla transcreveu algumas delas em um Caderno de Partituras (2021) por solicitação dos mumbucuenses.

⁷ *Fich* é uma categoria importante para a escolha do talo ideal para a fabricação da viola de buriti. Como explica mestre Arnon Ribeiro no Inventário Participativo “O segredo do buriti ele tem que estar *fich*. *Fich* é seco, bem seco, você percebe na batida que ele tá seco.” (2018, p.19). O talo de buriti *fich* se diferencia tanto de um talo ainda muito verde, que não secou, quanto de um talo que já *mocou*, secou demais, envelheceu ou perdeu as fibras e características ideais para ser transformado em instrumento. Mestre Arnon Tavares, da comunidade quilombola Mumbuca, mostrou como ele diferenciava um talo *fich* tanto pela textura quanto principalmente pelo som da batida do seu facão nos talos.

Sou do povoado Mumbuca

Sou daqui do Jalapão

Para vocês que não conhecem,

Você precisa conhecer

Cachoeira e fervedouro,

Vocês vão gostar de ver

Eu vou falar do Cerrado

Que é daqui do Jalapão

E as frutas que aqui têm

Serve para alimentação

Vou falar o nome delas

Pra vocês que estão aqui

Tem o coco catulé,

O pequi e o buriti

(Trecho da música “Tradição do Jalapão”, de Arnon Tavares, Maurício Ribeiro e Sirlene Matos)

A fauna e a flora,

Faz parte desse lugar

Dunas, Cachoeira da Velha

E os peixes a nadar

Além de outras belezas,

Existem outros lugares,

Como o fervedouro,

Que não consegue afundar

(Trecho da música “Campo Do Turista, de Arnon Tavares, Maurício Ribeiro, Josivan e Ana Cláudia Matos)

Foi emendando esses dois trechos dessas duas músicas que o violeiro Arnon Taves escolheu explicar, cantando e tocando com a viola de buriti, sobre as tradições do Jalapão a um grupo de turistas que estava visitando o quilombo Mumbuca. Depois de cantar esses versos, ele explicou aos turistas que assistiam à apresentação: “É isso aí, meu povo. Isso aí é um pouquinho da nossa cultura. E dizer pra vocês, Jalapão é lindo, mas não é só de beleza natural, cachoeira e fervedouro. São pessoas também, por trás tem uma história, somos nós”.

Ao menos desde o início do século XX, os jornais destacavam essa região do então norte de Goiás como um atrativo por suas “belezas naturais”. Podemos citar, por exemplo, como uma matéria sobre o Jalapão na revista *A Informação Goyana* (1920) destaca o “embelezamento que a natureza tropical costuma fazer com o burity”, enquanto uma outra matéria de 1925, da mesma revista, descreve as “maravilhosamente bellas” e “mais delicadas produções vegetaes do paiz” que estão nesse local. Muitos anos mais tarde, essa ênfase nas “belezas naturais” é reforçada com a criação do Parque Estadual do Jalapão como Unidade de Conservação de proteção integral, em 2001⁸.

Henyo Barreto (2001) caracteriza o surgimento da ideia de parque nacional a partir da descrição sobre a criação do Parque de Yellowstone nos Estados Unidos, no final do século XIX. O autor mostra como a construção da ideia de parques nacionais e áreas de preservação envolveu uma preocupação moral e estética de preservar “maravilhas naturais” (p.71). Ainda que ele mostre como o desenvolvimento da ideia de parques e reservas poderia ter seguido várias direções, a sinergia entre alguns atores levou a um desenvolvimento específico da perspectiva de parques nacionais. No Brasil, o autor argumenta que a ideia de parque nacional e área de conservação está atrelada historicamente à estética da natureza norte-americana e à ideia de proteção da natureza enquanto um monumento público perene, que deve atravessar o tempo intocável para a contemplação, com o mínimo de intervenção humana.

⁸ Henyo Barreto define Unidades de Conservação de proteção integral da seguinte forma: “UCs *de uso indireto*, ou ainda *de proteção integral*, seriam aqueles espaços protegidos individualizados, criados pelo Poder Público com área determinada, “com a finalidade de resguardar atributos excepcionais da natureza [e] proteção integral da flora, da fauna e das belezas naturais”, em que “é proibida qualquer forma de exploração dos recursos naturais” - “ressalvada a cobrança de ingresso a visitantes” e “obras de melhoramento em cada unidade” -, conforme reza o Art. 5º do Novo Código Florestal (Lei 4.771 de 15/09/1965).” (2001, p. 17)

Entendemos que essa perspectiva influenciou a criação do Parque Estadual do Jalapão e as discussões apresentadas por Henyo Barreto (2001) contribuem para pensar sobre as dinâmicas desse Parque, em especial no que concerne a sobreposição dessa unidade de conservação aos territórios tradicionais ali existentes. Outra referência fundamental para compreender o processo de sobreposição desses territórios quilombolas pela unidade de conservação do Parque Estadual do Jalapão é a dissertação de mestrado da pesquisadora e liderança quilombola Ana Mumbuca (Matos da Silva, 2019). Ela se propõe a fazer uma escrivência, nos termos de Conceição Evaristo, do conflito do Estado com a comunidade, a partir do momento em que ele criou o Parque Estadual do Jalapão em cima do território Mumbuca, transformando-o em área de proteção integral. Em sua dissertação, Ana Mumbuca expõe as formas como esse processo foi feito sem nenhuma consulta prévia, ignorando a existência das pessoas do Mumbuca, restringindo suas vidas e proibindo as práticas de suas atividades tradicionais. Diante da situação, a comunidade passou a lutar pelo reconhecimento de seus direitos enquanto população quilombola junto à Fundação Palmares, tendo obtido a certificação de seu território em 2005, e atualmente aguarda o processo de titulação junto ao Incra, ainda em andamento.

O Plano de Manejo do Parque Estadual do Jalapão – PEJ (Tocantins, 2003) descreve várias vezes as belezas cênicas, paisagísticas e com alto potencial para o turismo. Argumenta-se sobre a importância de promover a conservação desses ecossistemas com “alta biodiversidade e grande beleza”. Nesse Plano de Manejo, a beleza é associada à presença das dunas, das águas limpas e transparentes, das praias fluviais cercadas por buritis e até mesmo à fauna. Mas nota-se a ausência de menções à beleza das pessoas e comunidades do Jalapão, assim como de seu artesanato e suas músicas.

Dessa forma, as descrições sobre o Jalapão costumam exaltar somente as belezas de suas formações geográficas e de sua biodiversidade. Quase nada é dito sobre as pessoas que vivem ali. Historicamente, o Jalapão foi descrito como um lugar sem gente, despovoado. Como coloca Ana Mumbuca: “Sem nenhum pudor, somos vidas objetificadas. Então, é comum apostar no Jalapão com as paisagens naturais e a fauna, sem a gente, isto é, as muitas facetas do racismo ambiental apagam a nossa existência neste ambiente.” (Matos da Silva, 2020, p.6).

O levantamento de pesquisas históricas bibliográficas e de fontes primárias do acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional me mostraram uma outra história do Jalapão. As fontes desse período permitem contraposições às narrativas que descrevem o Jalapão como um lugar de “extenso vazio demográfico” e a caracterização de como essa região, que já era povoada por indígenas, passa a receber, principalmente no século XIX, várias pessoas resistindo à escravidão ou recém libertas, que formaram os quilombos da região (Cláudia dos Santos, 2022; Juciene Apolinário, 2002). Nesse sentido, compreendemos que a constituição do território do Jalapão se deu através da confluência da convivência de povos indígenas⁹ e comunidades quilombolas nesse território.

Existiam pessoas vivendo ali há muito tempo e o Jalapão não existiria como é sem a presença ancestral de indígenas e quilombolas. Assim, como me falou mestre Arnon Tavares certo dia, “Fervedouro é bonito? É, mas por trás retém nossa história aqui”. Assim, as histórias do solo, das serras, das trilhas, das cachoeiras, dos fervedouros, das plantas, dos animais e demais seres vivos da região se entrelaçam com as histórias dos povos tradicionais do Jalapão. Entre essas vidas que compõem a história do Jalapão, as palmeiras de buriti se destacam nas paisagens das veredas.

Durante o trabalhado de campo, pude entrevistar Dona Diomar Ribeiro Silva Gomes, mais conhecida como Santinha. Santinha é uma importante referência para a música no Jalapão e atualmente é a pessoa com idade mais avançada no quilombo Mumbuca. Na entrevista, ela me ensinou sobre a importância do Cerrado do Jalapão: “O Cerrado é muito lindo. O Cerrado do Jalapão. Além do que tem por satélite, a comida é boa, pra almoçar. Tem os remédios que eu faço. E tem o buriti. O buriti serve pra tudo, pra tudo é bom”. Ainda sobre o buriti, ela reforçou: “O buriti, meu deus. Ei, o buriti não tem jeito não, o buriti é coisa boa demais. É bonito demais. Bonito, bonito, bonito”.

Essa palmeira, que com o talo da folha se faz a viola de buriti, também é usada por povos indígenas da região há centenas de anos, como documentado por viajantes, etnólogos e jornais. Ainda no início do século XX, o etnólogo Fritz Krause¹⁰, por exemplo, descreve a

⁹ A pesquisa de Rodrigo Santos (2013), por exemplo, mapeia os diversos povos indígenas que habitavam o Cerrado, inclusive na região do Jalapão. A pesquisa desse autor contribui para compreender o histórico da presença indígena na região do Jalapão, caracterizando-a como uma região de trânsito e refúgio para diversos povos indígenas, incluindo Xerentes e Akroás, Krahôs, Timbiras e até mesmo Xakriabás e Xavantes.

¹⁰ Fritz Krause (1881-1963) foi um etnólogo alemão que realizou uma expedição pela região do atual Tocantins em 1908, tendo realizado pesquisa com diferentes grupos indígenas como os Javaé, os Karajá, os Tapirapé e os

presença de várias técnicas do uso do buriti entre os povos com os quais teve contato na região do atual Tocantins, tanto para a cordoaria quanto na produção de chapéus, cestas e esteiras. Ele descreve o uso das “folhas ainda não desdobradas da palmeira de buriti (os chamados olhos de buriti)” (Revista do Arquivo Municipal, edição LXXX, p. 171), que são divididos em inúmeros pedaços estreitos, que resultam em uma linha com a qual é possível costurar.

Até hoje, na região do Jalapão, o olho de buriti é usado para produzir linhas e cordas para o artesanato e produção de utensílios, sendo bastante utilizado na produção de peças com capim-dourado. Essa fibra resistente, ainda que suave e macia ao toque, e por isso chamada de seda do buriti, também é usada para costurar as peças de artesanato. A seda do olho é tão agradável ao toque que Dona Santinha me contou que antigamente, no quilombo Mumbuca, eles trançavam esteiras com ela para se deitar. Hoje em dia, ela usa a seda para costurar suas peças de capim-dourado e frisa que é uma seda natural e bonita.

É com essa mesma fibra do olho de buriti que antigamente se faziam as cordas das violas e rabecas de buriti, como afirma a importante liderança da comunidade Noêmia Ribeiro da Silva, mais conhecida como Doutora, no Inventário Participativo (2018), e como me confirmou seu Juraci, também da comunidade Mumbuca, em uma entrevista. Depois, passou-se a fazer a corda com sedém de rabo de cavalo. Mais recentemente, passaram a predominar as cordas de náilon, em especial com o uso de linhas de pesca ao invés de outros tipos de corda.

No caso do quilombo Mumbuca, as músicas com a viola de buriti entoam esse entrelaçamento da colheita do capim-dourado, sua costura e produção do artesanato e as relações afetivas e familiares da comunidade. As músicas contam ainda a história das precursoras do artesanato com capim-dourado, que é creditado às matriarcas do quilombo, Dona Miúda e Dona Laurina. A música de Arnon Tavares e Horlei Tavares abaixo é um exemplo da centralidade do capim-dourado nas composições e também das conexões com o bioma:

Eu moro no Jalapão

E tenho orgulho de dizer

Kayapó. Krause foi pioneiro na gravação de canções indígenas (Petscheli, 2019). Ele registrou instrumentos de sopro de sinal, pequenas flautas, raspadores de tartaruga, e maracas para o acompanhamento de cantos, mas não há menções em seus livros sobre instrumentos similares às violas de buriti.

*Esse lugar é bonito
E difícil de esquecer*

*Do buriti eu faço a viola
E do olho eu tiro a seda
Do capim eu faço a peça
Que é nossa riqueza*

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

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

(Trecho da música “Eu Moro no Jalapão” de Arnon Tavares e Horlei Tavares)

Assim como essa música, é comum que as músicas cantadas com a viola de buriti descrevam a vida no território do Jalapão, compondo suas letras com a fauna e a flora locais, com menções às cachoeiras, aos fevedouros e às serras, e às histórias das comunidades e seus modos de vida. Nesse sentido, a viola é indissociável desses modos de vida das comunidades quilombolas e rurais. Assim, o contexto e o território do Jalapão são a matriz de sentido da prática musical, sendo a música uma forma de interpretação sobre essa vida nesse lugar.

Da palmeira nas veredas ao instrumento

No dia 15 de setembro de 2025, mestre Arnon Tavares me convidou para irmos até os buritizais, que ficam em veredas um pouco afastadas do povoado de Mumbuca, para me mostrar como ele escolhe os talos da folha de buriti que se tornarão violas. Fomos na

caminhonete de Arnon e enquanto ele dirigia, ele me explicava a paisagem do território que percorríamos, ensinando sobre os campos, os cerrados, as veredas, os animais e as plantas dali, com muitos ensinamentos sobre o manejo do buriti.

Mestre Arnon Tavares detalhou uma série de conhecimentos envolvidos na escolha dos talos que virarão instrumentos: “É diferente o tipo de conhecimento que nós temos lá no mato. E nós temos o conhecimento da própria natureza mesmo. Saber respeitar, entendeu? Saber como usar. Porque é uma teoria passando de geração para geração. [...] O olho de buriti, ele cresce em uma palmeira e cada dia vai crescendo, né? Mas aquela palha vai morrer. Se você tirar ou não, ela vai morrer. Ela vai nascer o olho, né, no meio ali. E o olho vira palha e a palha morre. Mas enquanto ela tá verde, ela tá dando vida pro próprio pé da palmeira. Então a palmeira vai puxando toda a água do talo, que é isso aqui, e vai secando. Quando secar, vai *mocar* o talo. Quando tiver *mocado*, sequinho, aí você corta. Aí não vai prejudicar a árvore, porque ela tá seca. E a água ela já puxou pra ela, olha a importância. E se você não tiver esse conhecimento, você não vai saber. E se você não tirar ela apodrece. E se você não tirar, o que que acontece? Ela vai ficar *fich* durante o verão todinho. Aí quando começa a chover, uns dois invernos, não serve mais. As vezes eu vejo lá o talo do buriti começando a secar, aí eu colho em outro, quando vou ver já é tarde demais e já *pubou* e já não serve mais. A viola tem um contexto né? Ela tem que estar *fich*. *Fich* é maciço. Se ela secar demais, já não presta mais.”.

É interessante que o que Arnon chama de “contexto” para a viola de buriti não se refere apenas aos contextos de performances em que ela é tocada, ou em que ela é fabricada, ou qual é a sua história, mas também a um tipo específico de relação com o Cerrado, com o saber escolher e cortar o buriti certo, com saber cuidar da planta. O contexto da viola de buriti envolve o manejo do buriti e do Cerrado, como explicou Arnon Tavares, ao falar sobre o momento certo da retirada do talo para fazer a viola: “se você tirar o talo verde, a palmeira vai sentir, porque a água não saiu. Então é isso aí que é o contexto, de você saber cuidar. Saber cuidar é conhecer. E fazer as coisas no correto”.

Pegar os talos para fabricar a viola de buriti é um processo que contribui para o ciclo de vida da planta, pois, como argumentou Arnon, isso acaba limpando a palmeira das folhas já secas, o que ajuda a árvore a crescer. Além disso, como a viola é feita dos talos da folha já secando, o processo de fabricação da viola não envolve derrubar o pé de buriti. Dessa forma,

a retirada do talo da palmeira para fazer o *corpo* e o *pescoço* da viola requer que o fazedor de viola conheça profundamente sobre o ciclo de vida da planta. O fazedor de viola também precisa conhecer em detalhes a geografia da região, pois é preciso saber onde encontrar as veredas com os pés de buritis jovens, que são os que servem para fazer o instrumento.

No primeiro buritizal em que acompanhei Arnon, ele logo subiu e cortou um talo de buriti, que depois ele usaria para mostrar como se faz a viola. “Tem que saber escalar o buriti pra ser violeiro também”, disse ele. Como ele me explicou, não dá para subir no buriti de qualquer jeito e isso exige um conhecimento específico.

Com seu facão, ele apontou para uma folha que ainda não tinha secado totalmente e disse que ela tem uma água medicinal dentro: “Essa palha, ela está verde, né? Ela tem uma água dentro, muito medicinal. Se você estiver no mato e, Deus o livre acontecer de uma cobra picar, você corta o talo do buriti em dois lugares, coloca no lugar, e vai puxar a veneno da cobra na hora. O que acontece? Ela vai, com o tempo, ela vai secar. Aí toda a árvore vai sugar a água para ela de novo. Aí ela [a folha da palmeira] *moca*, cai. Quando ela cai, ela está seca. Aí você corta e tira a viola”.

Para me explicar o que ele queria dizer com *mocar*, ele bateu com o facão no talo do buriti para que eu ouvisse a diferença do som do talo seco: “*Mocou*, né? Sequinho, olha.”. Quando conheci Arnon, no Café com Viola de Buriti de Taquaruçu, uma de nossas primeiras conversas foi sobre como o fazedor de viola de buriti precisa conhecer o ciclo de vida dessa planta. Arnon explicou que os talos da folha dessa palmeira vão secando e emborcando para baixo, nesse processo de *mocar*, e é com esse talo mais seco que se faz a viola. Se esses talos secos não forem retirados, eles *pubam*, estragam, e a sua retirada contribui para o ciclo de vida da planta. Arnon explicou que essa haste do talo que vai secando acaba *pubando* e pode até apodrecer, além de ficarem tortos. Ainda que os talos secos demais não sirvam mais para fazer o instrumento musical, Arnon reconhece que esses talos ainda mais secos servem para fazer bancos, janelas, portas e brinquedos.

Logo em seguida, ele bateu em um talo de buriti cujo som ressoava mais, para que eu pudesse ouvir o som do buriti *fich*, ideal para se tornar uma viola. Ele pontuou que esse tipo de conhecimento do som do talo da planta é importante porque: “Se você não tiver experiência, você vai tirar muito buriti para casa que não vai ter serventia. Então a gente só pega o certo. Olha, vou cortar aqui, ó”. Essa preocupação com o manejo do buriti também

transparece nas músicas dos tocadores pois, como argumenta Marcus Bonilla (2019), é recorrente que as composições defendam o manejo sustentável do cerrado e o risco das situações de escassez.

Depois, Arnon começou a cortar o talo de um buriti *fich* no local ideal para retirar o talo, sem prejudicar o pé de buriti. Ele bateu no talo cortado e saiu bastante som, então exclamou: “*Fich!* Quando bate você escuta assim. Isso aqui é aprendido com nosso ancestrais, com meu bisavô, avô. É passado de geração para geração. Aí você vai lá e corta”. Com o talo cortado, bateu com o facão no buriti para que eu escutasse como tinha bastante som aquele talo e disse “Olha aí, olha o som. Botou as cordas, você vê que dá um som maravilhoso”.

Viola, Cerrado, Interlogância Musical e Biointeração

As performances musicais com a viola de buriti carregam em sua sonoridade, seus ritmos, no modo de cantar e no próprio timbre do buriti histórias, memórias e resistências. Isso pode ser exemplificado pela forma com que o pesquisador Marcus Bonilla (2019) descreve que o ritmo do acompanhamento feito por essas violas. Um dos principais ritmos utilizados é conhecido como guarânia, sendo este um ritmo muito conhecido por outros violeiros sertanejos que tocam outros tipos de viola. Bonilla descreve a forma como os violeiros da viola de buriti tocam a guarânia da seguinte forma:

O ritmo do acompanhamento dessa canção na Viola de Buriti realizada pelos violeiros Arnon e Maurício é familiar e eu conheço como de guarânia. Enquanto uma das violas mantém o ritmo constante do acompanhamento com os acordes, a outra viola faz o ponteadado, ou seja, desenhos melódicos que preenchem espaços sonoros não ocupados pela letra cantada. A guarânia é um ritmo muito conhecido entre os violeiros sertanejos. De origem paraguaia, esse ritmo difundiu-se principalmente entre os violeiros do centro-oeste e sudeste. Segundo o antropólogo Allan de Oliveira (2013), estudioso das musicalidades sertanejas, a guarânia consagrou-se na década de 1940 como a principal expressão da música sertaneja, aspecto esse que nos mostra a existência de um relacionamento intrínseco desses violeiros com a musicalidade de violeiros e sertanejos de outras regiões brasileiras, e a escolha desse ritmo pelos músicos mumbucas indica a reivindicação desse lugar estético em suas sonoridades. (Bonilla, 2019, p.57)

Mais além, Bonilla identifica que a melodia muitas vezes se comporta como um compasso binário composto, de subdivisão ternária, e o acompanhamento rítmico a sobrepõe com um acompanhamento em compasso simples ternário, de subdivisão binária. Ele

argumenta que essa característica de sobreposição rítmica remete "[...] à resistência de uma herança musical de característica africana" (idem, p.57). Assim, junto com as letras das músicas, o próprio ritmo e a forma percussiva de tocá-lo são formas de transmitir saberes, valores e identidades ao longo do tempo.

Marcus Bonilla (2019) caracteriza as relações dos tocadores de viola de buriti com o Jalapão e o Cerrado defendendo a tese de que a viola de buriti faz parte de uma intenção artística mais ampla na qual existe o que ele chama de interlogância musical. Ele conceitua como interlogância musical essa forma com que as pessoas integram o bioma e recursos para encontrar soluções estéticas e formas de se expressar musicalmente. A tese de Bonilla evidencia as relações identitárias da comunidade com o Jalapão e o Cerrado, que vai desde a alimentação, a produção da Viola de Buriti e a forma de cantar e tocar “que é lá do Jalapão”, como se canta na música Tradição do Jalapão, de Maurício Ribeiro, Arnon Tavares e Sirlene Matos da Silva, apresentada mais acima neste artigo.

Em consonância com o conceito de interlogância musical de Marcus Bonilla, a perspectiva de biointeração de Antônio Bispo dos Santos (2015) contribui para ampliar as reflexões sobre as relações entre música e território nas comunidades quilombolas e rurais da região do Jalapão. A partir da descrição de suas experiências vividas nas pescarias, nas roças, na estrutura orgânica social dos engenhos de farinha e nas moagens de cana, o autor mostra a interdependência das expressões produtivas das vidas de comunidades quilombolas com o ambiente. Ele argumenta que essas relações de biointeração são respeitosas e orgânicas com todos os elementos vitais, de forma que as relações dos quilombolas com seus territórios são comunitárias e biointerativas.

Assim, o conceito de biointeração de Antônio Bispo dos Santos é fundamental para compreender como a cadeia de fabricação da viola, que vai da escolha do buriti *fich* ao instrumento, faz parte dos ciclos do cerrado. Portanto, para a continuidade da viola de buriti, é necessário o cerrado vivo, com os povos do cerrado cuidando desse bioma. Em muitos momentos, os fazedores de viola expressam suas preocupações com o manejo do buriti e do cerrado, assim como suas preocupações com impactos ambientais mais amplos, como com as queimadas, as secas e as mudanças climáticas.

Em vários momentos, as relações de interdependência das vidas de comunidades quilombolas com o ambiente e os seus conhecimentos sobre o território ressoam nos toques

da viola de buriti, pois é comum que as composições abordem a distância e o isolamento das comunidades; os modos de vida e o cotidiano; as histórias das comunidades quilombolas; e a beleza e riqueza das paisagens, da fauna e da flora do cerrado e do Jalapão. Assim, as comunidades quilombolas e rurais de Tocantins articulam técnicas sonoras com o bioma do Cerrado e seus recursos para encontrar soluções estéticas e formas de se expressar musicalmente. Essas formas expressivas sonoras são um engajamento ativo nas relações com o ambiente, constituindo e sendo constituídas pelas dinâmicas territoriais.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscamos evidenciar como os modos de fazer e tocar a viola de buriti em comunidades quilombolas e rurais da região do Jalapão (TO) podem ser compreendidos como uma forma de elaborar sonoramente conhecimentos sobre seus territórios tradicionais e o bioma do cerrado. As músicas tocadas e cantadas com a viola de buriti são resultado de uma série de conhecimentos sobre os modos de vida em territórios tradicionais da região do Jalapão, no leste do estado de Tocantins, que envolvem saberes sobre o território, com suas serras, caminhos, cachoeiras, fervedouros, plantas, animais e demais seres vivos, assim como estão atreladas aos modos de vida dessas comunidades.

Fazer a viola de buriti e depois fazer música com ela envolve uma escuta atenta que passa, por exemplo, pela escuta do som da batida de facão nos talos secos da palmeira para reconhecer os talos ideais para se virarem instrumentos. Depois, para encontrar as notas que se deseja pontear e os acordes para rasquear, o violeiro precisa de uma série de conhecimento auditivos e motores para o controle da afinação nesse instrumento sem trastes. Os mecanismos de funcionamento da viola de buriti, como o seu cavalete móvel que torna possível a mudança de tonalidade das cordas, faz com o violeiro precise de um ouvido aberto à afinação relativa, bastante necessário para acompanhar quem esteja cantando ou tocando junto.

Alinhando-se às discussões sobre a relevância da atenção etnográfica aos eventos sonoros, entendo que a atenção aos modos de fabricar e tocar essa viola contribuem para a compreensão das relações dessas comunidades com o território. Compreendemos que a

abordagem dos universos musicais requer tanto o estudo dos sons quanto das interações sociais, pois a expressão sonora e o contexto são inseparáveis.

O antropólogo Anthony Seeger (2008), ao refletir sobre as formas de se fazer etnografias da música, mostra que elas exigem uma abordagem sobre a música que vai para além do registro e análise unicamente dos sons, pois é central pensar como os sons são concebidos, criados, apreciados, e que relações e processos se constituem a partir de determinadas práticas musicais para caracterizá-las. Assim, a caracterização das formas expressivas sonoras não deve ser limitada aos aspectos puramente sonoros ou estritamente musicais, mas deve agregar facetas como as redes de sociabilidade; os diferentes processos históricos; as interações entre quem está tocando e aqueles que escutam; as interações entre os músicos e musicistas; as formas de aprendizado; dinâmicas de pertencimento e identidade, entre outros tantos aspectos. Portanto, ao longo da dissertação de mestrado que estou desenvolvendo, entendo a música *como* cultura, inspirada no que propõe Seeger:

Em vez de estudar a música *na* cultura (conforme propôs Alan Merriam 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance. Em vez de pressupor uma matriz social preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece, examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos conceituais. (Seeger, p. 14-15, 2015[1987])

Considerando as expressões musicais como forma de interpretação das relações com o território, as formas de fazer e de tocar a viola de buriti evidenciam a estreita relação desses saberes e dessas comunidades com seus territórios. Ao longo desta pesquisa em andamento, ficou evidente como o território é um marcador identitário, de pertencimento e de resistência, mas também é um agente com o qual as comunidades estabelecem intencionalidades artísticas e de criação. Por um lado, as relações de biointeração e os conhecimentos sobre o território também ressoam nas técnicas de fabricação da viola de buriti, que envolvem um vasto conhecimento sobre o Cerrado e sobre o manejo do buriti. Por outro lado, esses saberes e conhecimentos compõem uma interlogância musical ao se tocar a viola e compor suas músicas, que frequentemente abordam questões como a distância e o isolamento das comunidades e da região; os modos de vida e o cotidiano; as histórias das comunidades quilombolas; a beleza e riqueza das paisagens, da fauna e da flora do Cerrado e do Jalapão, entre outros temas.

REFERÊNCIAS

“A Excursão Investigadora do Dr. Fritz Krause ao médio Araguaya”. **A Informação Goyana**. Rio de Janeiro, ano IV, v. III, n. 10, p. 115, 15 mai. 1920. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=176648&pesq=Jalapão&pasta=ano%20192&pagfis=943>. Acesso em: 15 fev. 2026.

APOLINÁRIO, Juciene Ricarte. Vivências escravistas no norte de Goiás no século XVIII. In: GIRALDIN, Odair (org.). **A (trans)formação histórica do Tocantins**. Goiânia: Ed. UFG; Palmas: Unitins, 2002. p. 137-170.

BARRETO FILHO, Henyo Trindade. **Da Nação ao Planeta através da Natureza**: uma abordagem antropológica das unidades de conservação de proteção integral na amazônia brasileira. 2001. 536 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

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) - Curso de Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

BONILLA, Marcus (org.). **Caderno de Partituras**: Quilombo Mumbuca. Belém: PPGARTES/UFPA, 2021.

BRITO, Diego Silva. **Identidade Cultural e Musicalidade**: um estudo sobre a viola de buriti na comunidade quilombola barra de aroeira. 2025. 136 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Mestrado Profissional em História das Populações Amazônicas, Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, 2025.

COMUNIDADE MUMBUCA. **Viola de Buriti**: inventário participativo produzido pela comunidade mumbuca. Jalapão (TO), 2018.

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

FAGUNDES, Guilherme Moura. **Fogos Gerais**: transformações tecnopolíticas na conservação do cerrado (Jalapão, TO). 2019. 444 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

GIRALDIN, Odair. Povos indígenas e não indígenas: uma introdução à história das relações interétnicas no tocantins. In: GIRALDIN, Odair (org.). **A (trans)formação histórica do Tocantins**. Goiânia: Ed. UFG; Palmas: Unitins, 2002. p. 109-136.

IPHAN. **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 5. Tocantinópolis/Porto Nacional: Iphan/Uft, 2019. Documento Eletrônico SEI/Iphan nº 4011072. Pesquisadores: Marcus Bonilla e Suiá Omim.

KRAUSE, Fritz. In den Wildnissen Brasiliens. Leipzig, 1911. Trad. E. Schaden, Nos sertões do Brasil. **Revista do Arquivo Municipal.** São Paulo, LXVI-XCV (1940-44).

MATOS DA SILVA, Ana Claudia. **Uma Escrita Contra-Colonialista do Quilombo Mumbuca Jalapão-TO.** 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sustentabilidade Junto a Povos e Territórios Tradicionais do Centro de Desenvolvimento Sustentável, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

“Notas e Informações”. **A Informação Goyana.** Rio de Janeiro, ano VIII, v. VIII, n. 12, p.93, jul. 1925. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=176648&pesq=burity&pagfis=1951>. Acesso em: 15 fev. 2026.

PETSCHLIES, Erick. **As redes da etnografia alemã no Brasil (1884-1929).** 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SANTOS, Cláudia Borges dos. História dos movimentos quilombolas no Tocantins: a migração como forma de resistência nos períodos pré e pós abolição da escravidão. **Revista Antropológicas**, [S.L.], v. 33, n. 1, p. 223, 18 jan. 2023. Universidade Federal de Pernambuco.

SANTOS, Clóvis Caribé Menezes dos. MATOPIBA: uma nova fronteira agrícola ou um reordenamento geográfico do agronegócio e dos espaços produtivos de cerrados?. **Cadernos do Ceas:** Revista crítica de humanidades, n. 245, p. 589-619, 5 dez. 2018. <http://dx.doi.org/10.25247/2447-861x.2018.n245.p590-623>.

SANTOS, Rodrigo Santos dos. 2013. **Os Gê dos Gerais:** elementos de cartografia para a etno-história do Planalto Central : contribuição à antropogeografia do cerrado. Tese de mestrado do Programa do Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais. Universidade de Brasília.

SEEGER, Anthony. 2008. “Etnografia da música”. **Cadernos de Campo**, 17:237-259.

SEEGER, Anthony. 2015 [1987]. **Por que cantam os Kisêdjê:** uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify.

TOCANTINS. GOVERNO DO ESTADO DE TOCANTINS. **Plano de manejo do Parque Estadual do Jalapão - 2003**. Palmas: MRS Estudos Ambientais Ltda, 2003. Disponível em: <https://jbb.ibict.br/bitstream/1/271/1/Plano%20de%20Manejo%20do%20Parque%20Estadual%20do%20Jalap%c3%a3o.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2026.