

Aspectos sobre o modalismo nas práticas musicais na região do Jalapão no Tocantins

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Etnomusicologia

Marcus Facchin Bonilla
Universidade Federal do Norte do Tocantins - UFNT
marcus.bonilla@ufnt.edu.br

Resumo. O presente trabalho apresenta alguns aspectos extraídos de um trabalho de doutorado realizado no Quilombo Mumbuca, no Tocantins. A opção metodológica adotada para essa pesquisa foi a Etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, termo adotado a partir dos desdobramentos da pesquisa, em que os interesses dos sujeitos envolvidos conduziram os direcionamentos do trabalho. O recorte aqui apresentado traz algumas reflexões específicas do autor sobre o modalismo, observado nas práticas musicais desse quilombo e em outras comunidades do entrono, na região do Jalapão, no Tocantins e como essa sonoridade está relacionada ao conceito de “biologia do fazer musical” cunhado por John Blacking (1974).

Palavras-chave. Viola de buriti, Educação do campo, Etnomusicologia Aplicada, Modalismo.

Title. Aspects about modalism in musical practices in the region of Jalapão in Tocantins

Abstract. The present work presents some aspects extracted from a doctoral work carried out in Quilombo Mumbuca, in Tocantins. The methodological option adopted for this research was the applied-participatory-engaged Ethnomusicology, a term adopted from the unfolding of the research, in which the interests of the subjects involved led the directions of the work. The excerpt presented here brings some specific reflections on modalism, observed in the musical practices of this quilombo and in other communities of the entronement, in the region of Jalapão, in Tocantins and how this sonority is related to the concept of "biology of musical making" coined by John Blacking (1974).

Keywords. Viola de buriti, Countryside education, Applied ethnomusicology, Modalism.

Introdução

Este trabalho apresenta um dos aspectos de uma pesquisa de doutorado que resultou na tese intitulada *Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)* (BONILLA, 2019a) que investigou, entre outras coisas, a musicalidade e a Viola de Buriti, instrumento musical produzido e praticado no quilombo do Mumbuca, comunidade localizada na região do

Jalapão, no estado do Tocantins. O foco principal do trabalho foi atender interesses comuns entre a comunidade pesquisada e o pesquisador envolvido, metodologia que chamei de etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, baseada nos conceitos de pesquisa-ação de Thiollent (1999) e de pesquisa participante, no sentido mais abrangente cunhado por Brandão (1981; 1999), que propõe uma abordagem horizontal com os sujeitos, as pesquisadoras, os artistas, mestres, mestras, e demais participantes das diferentes etapas dos processos da pesquisa, em sintonia com os princípios metodológicos da educação do campo.

Os principais resultados do trabalho foram devolvidos para o quilombo e retornados aos envolvidos em forma de cartilha, evento, editais de fomento, parcerias de escrita, entre outros. Porém, nesse texto, pretendo apresentar algumas reflexões pessoais do autor, que surgiram a partir dos dados coletados durante essa trajetória de pesquisa colaborativa. Para os aspectos relacionados ao quilombo em questão, sugiro o acesso aos textos que escrevemos conjuntamente, ou por eles mesmos produzido, como em Bonilla, Matos Da Silva e Chada (2017), Bonilla, Chada e Mumbuca (2017 e 2018), entre outros.

2. A sonoridade modal

Uma das demandas do quilombo, com relação a minha pesquisa nos seus territórios, foi com relação às transcrições das suas musicalidades para o formato escrito, como partitura, o que eles chamaram de “linguagem dos brancos”. Essas transcrições foram, inicialmente, entregues impressas em formato de cartilha (BONILLA, 2019b) e, mais tarde, publicadas em formato online (BONILLA, 2021). Esta etapa do trabalho foi muito interessante e reveladora, pois pude constatar no papel as minhas percepções auditivas. Muitas das canções apreciadas fazem uso de construções melódicas pouco usuais no cancioneiro popular, que fogem, em certa medida, aos padrões tonais, herdadas da música ocidental consagrada a partir do século XVIII, e que rege boa parte do cancioneiro popular, sobretudo aqueles presos aos padrões da indústria cultural.

Foram observadas canções fazendo uso de escalas pentatônicas, e modos como o mixolídio, porém, o modo predominante observado foi o “lídio”, iniciada no quarto grau da escala maior, ou, pode-se entender também como a escala com o quarto grau aumentado, que é sua principal característica.

As músicas analisadas se caracterizam, também, em sua maioria, pela ausência do sétimo grau, não sendo possível afirmar que se trata de modo lídio característico ou do modo

lídio (b7) adotado como uma espécie de inovação por improvisadores de Jazz. Essa escala trata-se também do que Ermelinda Paz (2002) chamou de escala hexacordal, por usar apenas seis notas, sem o sétimo grau, outra característica específica da música modal.

A primeira música analisada e transcrita, trata-se da canção “Abre a roda, gente”, uma canção que faz parte do cancionário mumbuquense que foi gravada no CD Cantigas de roda, (MUMBUCA, 2010) em uma gravação acompanhada de uma rabeca, canção transcrita em (BONILLA, 2019b e 2021), e seus versos trazem os seguintes dizeres:

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

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

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

Nessa canção, a melodia passa pelo 4º grau aumentado no primeiro tempo do segundo compasso de cada estrofe. Primeiro, na sílaba “bém” do também, depois na sílaba “so” de descanso, e na última estrofe, na sílaba “ras” de verduras, conforme podemos conferir na partitura da primeira frase apresentada na (figura 1).

Figura 1 – Primeira estrofe da cantiga *Abre a roda, gente*, com destaque para o 4º grau aumentado.



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

mor é loi ça fina com jei tim pra não que brar Al fa

Fonte: (BONILLA, 2019b, p. 10)

A observação desse aspecto modal me despertou a curiosidade em saber ou procurar entender suas possíveis origens para o uso desse modo, levando-se em conta tratar-se de uma cantiga muito tradicional do quilombo e de origem aparentemente remota. A partir da observação dessa cantiga, busquei outras referências que pudessem usar dessa mesma característica. Na canção chamada *Canoeiro*, foi observado uma construção melódica semelhante, também na escala hexacordal, porém com o uso de modo misto, alterando entre o lídio e o jônico, com o quarto grau aumentado e justo na mesma frase. Os versos da canção são os seguintes:

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

Na transcrição a seguir (Figura 2) podemos observar a quarta aumentada sobre a palavra “traz” no tempo forte do Segundo compasso e, no compasso seguinte, observamos a nota Fá natural, na terceira semicólcheia do primeiro tempo, sobre o verbo “é”, como pode ser observado no destaque em vermelho.

Figura 2 – Transcrição da cantiga *Canoeiro*, destacando o 4º grau aumentado no Segundo compasso e depois justo no terceiro



Ca no ei ro ca no ei ro o que traz nes ta ca no a é o

ou ro é a pra ta é o pa pa gaio na pro a

Fonte: (BONILLA, 2019b, p. 9)

Essas duas canções foram importantes no meu processo de pesquisa para o entendimento do que Anthony Seeger (2015) chamou de uma “antropologia musical” em que estruturas musicais dialogam com as estruturas sociais. Nesse sentido, fui em busca que aspectos sociais que pudessem embasar essas estruturas, e encontrei em um conceito de Blacking (1974) um caminho possível, não descartando outras possibilidades.

2. A biologia do fazer musical

Para entender o modalismo dessas canções, fiz uso da noção de “biologia do fazer musical” de John Blacking (1974). Em suas análises, esse autor demonstra como o formato dos instrumentos ocupam um papel privilegiado na construção de melodias, em especial, no caso das melodias de kalimbas tocadas por meninos de Nsenga, no distrito de Petauke, na Zâmbia.

Em seu trabalho, Blacking observou que as melodias produzidas nesse instrumento não tinham semelhança com as demais músicas dessa comunidade, mesmo fenômeno ocorrido nas linhas melódicas realizadas em flautas e ocarinas na comunidade de Nande, em Butembo, no Zaire. Para esse autor, o formato e a estrutura desses instrumentos eram determinantes para as escolhas das alturas e eram responsáveis por essa mudança de sonoridade.

Uma série de pistas me levaram a fazer essa relação entre o modalismo observado nas canções do Mumbuca e de outras comunidades da região do Jalapão com a Viola de Buriti e a Rabeca de Buriti, instrumentos recriados e praticados na região.

Para demonstrar essa relação, trago um relato de Dona Santinha, uma das lideranças e matriarcas do quilombo, que relata parte da sua experiência nas práticas musicais, em especial em uma manifestação que eles chamam de “Roda Chata”, uma espécie de ciranda praticada pelos antepassados desse quilombo.

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

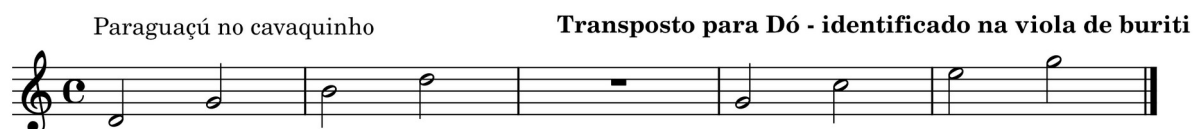
A fala de Dona Santina reforça a importância que a rabeca e a viola de buriti possuem nas práticas musicais nesse quilombo, em um passado não muito distante, assim

como a diferenciação que ela faz entre a rabeca de buriti tocada com o arco e outro instrumento que é tocado com os dedos, ambos classificados pela entrevistada como rabeca ou “rebeca”. Porém, no contexto desse trabalho, esse outro instrumento foi o foco principal da pesquisa que tratamos como a Viola de Buriti.

Segundo outra entrevista realizada com o violeiro e mestre do quilombo, seu Maurício (RIBEIRO DA SILVA, 2018), infelizmente falecido durante a pandemia, a Viola de Buriti no Mumbuca veio de uma adaptação que eles fizeram da rabeca de buriti, que se diferenciava pelo uso de um arco feito de uma madeira que eles chamam de “mioró”, e o sedém, que se refere aos pelos do rabo do cavalo. Ficou claro nesse encontro que esses dois instrumentos compartilhavam da mesma afinação, aspecto esse que considero importante para a tese de que uma das possíveis origens do modalismo na região tem relação com esses instrumentos.

A afinação, ou o “tempero” mais usual para esse tipo de instrumento na região do Jalapão, é o que alguns mestres, como seu Maurício, chamam de afinação natural, a mesma que no município vizinho de São Félix, outro mestre da viola, o seu Vanja, (EVANGELISTA, 2018) chamou de afinação de machete, nome esse que nos traz pistas de uma possível descendência desse instrumento da “viola de machete”, reconhecida como patrimônio Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no recôncavo bahiano (IPHAN, 2004). Essa afinação equivale as mesmas relações intervalares utilizadas pelo cavaquinho, e em algumas violas brasileiras, conhecia como “Paraguaçu”, da nota mais grave para a aguda [Ré (D) – Sol (G) – Si (B) – Ré (D)], conforme ilustrado na (figura 3), porém, como todo o repertório apreciado na região, as alturas não são absolutas, mas sim relativas, mantendo-se os intervalos de 4ªJ, 3ªM e 3ªm de acordo com a tonalidade da canção.

Figura 3 – Ilustração da afinação paraguaçu em Sol e sua transposição para Dó



Fonte: produção do autor

De volta às questões das notas da canção *Abre a roda, gente*, ao analisar a melodia dessa canção, é possível perceber que o desenho melódico recai sobre as cordas soltas da viola, ou rabeca de buriti, exceto naquelas notas de passagem em que eu destaco em vermelho na (figura 4).

Figura 4 - Transcrição do verso da canção *Abre a Roda, gente* com a indicação das notas de passagem, destacadas em Vermelho, um tom acima da sua respectiva corda solta



Fonte: (BONILLA, 2019b, p. 7)

Podemos perceber que as notas de passagem se localizam todas um tom acima das suas respectivas cordas soltas, no braço do instrumento, formando um modelo de mão esquerda padronizado. Essa passagem, se realizada em uma viola ou rabeca de buriti com a afinação “natural” na tonalidade de Dó, necessitaria, além das cordas soltas, do auxílio de um dedo da mão esquerda, no caso de músico destro, para poderem ser realizadas, sem a necessidade de mudança de posição, apenas com o deslocamento de um dedo de forma transversal, intercalando entre as cordas soltas. Na (figura 5), apresento a foto de uma viola de buriti com a localização aproximada das notas para melhor visualização.

Figura 5 - Braço da Viola de Buriti com a região aproximada das notas presas Lá, Ré e Fá sustenido, que fazem parte da canção *Abre a roda, gente* na tonalidade de Dó



Fonte: Foto e produção do autor

Essa hipótese foi reforçada depois de observar outras duas entrevistas realizadas em outras comunidades, fora do quilombo Mumbuca, nas pesquisas e trabalhos de campo

realizados para a pesquisa intitulada *Estudos de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão, no Estado do Tocantins* - EVVB, (IPHAN, 2018) que se tratou de um desdobramento da pesquisa inicial demandada pelas lideranças do quilombo.

Uma entrevista interessante foi com Pedro Ribeiro Siqueira, seu Pedim, rabequeiro da cidade de Rio Sono (TO), que confirmou que a afinação que ele usava em sua rabeça era a “natural de machete”, reforçando as duas nomenclaturas adotadas pelos mestres da viola de buriti do quilombo Mumbuca. Ficou claro na sua prática de execução da rabeça, a posição fixa do seu dedo indicador um tom acima das cordas soltas que eram intercaladas nas melodias realizadas. Seu Pedim tocou algumas músicas durante esse encontro, todas com a sonoridade do modo lídio, inclusive melodias conhecidas como “Asa Branca” de Luiz Gonzaga, adaptada nesse modo. Observei, durante esse encontro, a ação do dedo médio da mão esquerda apenas na primeira corda, meio tom acima da nota acionada com o dedo indicador, alcançando o 7º grau menor desse modo.

No município de Natividade (TO), também pela pesquisa EVVB proposta pelo IPHAN, foi realizada uma entrevista com Lucino Aragão de Sousa Vianna, seu Lucino, mestre de Folia e tocador, que reforçou minha tese de que a sonoridade modal observada na região se relaciona diretamente com a afinação dos instrumentos utilizados nas práticas musicais na região. Seu Lucino confeccionou uma viola de buriti durante o nosso encontro e afinou no mesmo sistema “natural” de afinação. Enquanto eu testava esse instrumento recém confeccionado, ele corrigiu minha postura de mão esquerda, e afirmou que eu não deveria tocar como um violão, pois esse instrumento deveria ser tocado sempre com o dedo da mão esquerda deitado sobre duas cordas, como se fosse uma pestana, produzindo um som sempre nos intervalos da afinação da viola, ou seja, 4ª justa entre a quarta e terceira corda, uma terça maior entre a terceira e a segunda corda, ou uma terça menor entre a segunda e a primeira corda. Esses intervalos todos eram realizados um tom acima das cordas soltas, gerando, necessariamente o modo lídio. Técnica essa que observei também em alguns momentos quando apreciava seu Pedim tocando em sua rabeça.

Quero ilustrar essa tese da sonoridade modal como possivelmente oriunda da afinação do instrumento, com outra canção do repertório de roda do quilombo Mumbuca, que não está no modo lídio com a 4ª aumentada, mas sim em uma escala pentatônica. Trata-se da cantiga *Com Cristo no barco* que, segundo a Dona Santinha, é cantada na linguagem dos

indígenas e seguida de uma versão em português, que se encontra no CD Cantigas de roda, (MUMBUCA, 2010) transcrita em (BONILLA, 2019b e 2021), com o seguinte texto:

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

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

Vale ressaltar que na gravação apreciada, Dona Santinha canta acompanhada de uma rabeca de arco, e a melodia, muitas vezes em uníssono com a rabeca, se enquadra no perfil melódico de primeira posição que estamos discutindo aqui, conforme ilustro na (figura 6) a seguir.

Figura 6 – Transcrição de um trecho da canção *Com Cristo no Barco*, entoada pela Dona Santinha com as notas de passagem (presas) destacadas



The figure shows a musical score in treble clef with three staves. The first staff contains the lyrics: "cris to co va crê ta i ca butiv ta i ca butiv ta i ca butiv". The second staff contains: "cris to co va crê ta i ca butiv ta i co di sa ran ta i co di sa". The third staff contains: "ran ta i co di sa ran". Red circles highlight specific notes: the first 'crê' in the first staff, the first 'ta' in the second staff, the first 'crê' in the third staff, and the first 'ran' in the fourth staff. A red oval highlights a triplet of notes in the first staff. A red arrow points from a circled note in the second staff to a circled note in the first staff. A red oval highlights a triplet of notes in the first staff. A red oval highlights a note in the second staff. A red oval highlights a note in the third staff. A red oval highlights a note in the fourth staff. A red oval highlights a note in the fifth staff. A red oval highlights a note in the sixth staff. A red oval highlights a note in the seventh staff. A red oval highlights a note in the eighth staff. A red oval highlights a note in the ninth staff. A red oval highlights a note in the tenth staff. A red oval highlights a note in the eleventh staff. A red oval highlights a note in the twelfth staff. A red oval highlights a note in the thirteenth staff. A red oval highlights a note in the fourteenth staff. A red oval highlights a note in the fifteenth staff. A red oval highlights a note in the sixteenth staff. A red oval highlights a note in the seventeenth staff. A red oval highlights a note in the eighteenth staff. A red oval highlights a note in the nineteenth staff. A red oval highlights a note in the twentieth staff. A red oval highlights a note in the twenty-first staff. A red oval highlights a note in the twenty-second staff. A red oval highlights a note in the twenty-third staff. A red oval highlights a note in the twenty-fourth staff. A red oval highlights a note in the twenty-fifth staff. A red oval highlights a note in the twenty-sixth staff. A red oval highlights a note in the twenty-seventh staff. A red oval highlights a note in the twenty-eighth staff. A red oval highlights a note in the twenty-ninth staff. A red oval highlights a note in the thirtieth staff. A red oval highlights a note in the thirty-first staff. A red oval highlights a note in the thirty-second staff. A red oval highlights a note in the thirty-third staff. A red oval highlights a note in the thirty-fourth staff. A red oval highlights a note in the thirty-fifth staff. A red oval highlights a note in the thirty-sixth staff. A red oval highlights a note in the thirty-seventh staff. A red oval highlights a note in the thirty-eighth staff. A red oval highlights a note in the thirty-ninth staff. A red oval highlights a note in the fortieth staff. A red oval highlights a note in the forty-first staff. A red oval highlights a note in the forty-second staff. A red oval highlights a note in the forty-third staff. A red oval highlights a note in the forty-fourth staff. A red oval highlights a note in the forty-fifth staff. A red oval highlights a note in the forty-sixth staff. A red oval highlights a note in the forty-seventh staff. A red oval highlights a note in the forty-eighth staff. A red oval highlights a note in the forty-ninth staff. A red oval highlights a note in the fiftieth staff. A red oval highlights a note in the fifty-first staff. A red oval highlights a note in the fifty-second staff. A red oval highlights a note in the fifty-third staff. A red oval highlights a note in the fifty-fourth staff. A red oval highlights a note in the fifty-fifth staff. A red oval highlights a note in the fifty-sixth staff. A red oval highlights a note in the fifty-seventh staff. A red oval highlights a note in the fifty-eighth staff. A red oval highlights a note in the fifty-ninth staff. A red oval highlights a note in the sixtieth staff. A red oval highlights a note in the sixty-first staff. A red oval highlights a note in the sixty-second staff. A red oval highlights a note in the sixty-third staff. A red oval highlights a note in the sixty-fourth staff. A red oval highlights a note in the sixty-fifth staff. A red oval highlights a note in the sixty-sixth staff. A red oval highlights a note in the sixty-seventh staff. A red oval highlights a note in the sixty-eighth staff. A red oval highlights a note in the sixty-ninth staff. A red oval highlights a note in the seventieth staff. A red oval highlights a note in the seventy-first staff. A red oval highlights a note in the seventy-second staff. A red oval highlights a note in the seventy-third staff. A red oval highlights a note in the seventy-fourth staff. A red oval highlights a note in the seventy-fifth staff. A red oval highlights a note in the seventy-sixth staff. A red oval highlights a note in the seventy-seventh staff. A red oval highlights a note in the seventy-eighth staff. A red oval highlights a note in the seventy-ninth staff. A red oval highlights a note in the eightieth staff. A red oval highlights a note in the eighty-first staff. A red oval highlights a note in the eighty-second staff. A red oval highlights a note in the eighty-third staff. A red oval highlights a note in the eighty-fourth staff. A red oval highlights a note in the eighty-fifth staff. A red oval highlights a note in the eighty-sixth staff. A red oval highlights a note in the eighty-seventh staff. A red oval highlights a note in the eighty-eighth staff. A red oval highlights a note in the eighty-ninth staff. A red oval highlights a note in the ninetieth staff. A red oval highlights a note in the ninety-first staff. A red oval highlights a note in the ninety-second staff. A red oval highlights a note in the ninety-third staff. A red oval highlights a note in the ninety-fourth staff. A red oval highlights a note in the ninety-fifth staff. A red oval highlights a note in the ninety-sixth staff. A red oval highlights a note in the ninety-seventh staff. A red oval highlights a note in the ninety-eighth staff. A red oval highlights a note in the ninety-ninth staff. A red oval highlights a note in the hundredth staff.

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

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

Fonte: (BONILLA, 2019b, p. 10).

A maior parte das notas dessa cantiga de roda que Dona Santinha canta é realizada pelo rabequeiro em uníssono com as cordas soltas do seu instrumento, apenas as notas Ré e Lá que se encontram na primeira posição, um tom acima da sua respectiva corda solta é pressionada com a mão esquerda do instrumentista, resultando em uma escala pentatônica, possivelmente derivada das possibilidades sonoras da rabeca, e reforçando a ideia de que o

movimento corporal aliado às possibilidades dos instrumento, são priorizadas nas escolhas melódicas dessa, e de outras canções na região do Jalapão, no Tocantins.

Existem exemplos de outros grupos já pesquisados que usam uma lógica semelhante, do movimento e do instrumento para guiarem suas práticas e escolhas musicais e de alturas. É o caso da viola de machete no Recôncavo Baiano estudado por Thiago de Oliveira Pinto, que observou que os mestres que tocavam esses instrumentos usavam padrões de movimento de mão direita que eram esperados para outro instrumento, mas aplicados na viola machete, o que resultava em sonoridades peculiares, como ele explica, “configurações rítmicas produzidas por indicador e polegar da mão direita e a relação de acento e harmonia com o todo manifestam um universo musical próprio, nitidamente africano” (OLIVEIRA PINTO, 2001a, p. 245), aspecto esse que o autor classifica como “pensamento acústico-mocional”. Para Oliveira Pinto (2001b), esse tipo de prática que, de certa forma, subverte um modo hegemônico de uso de um determinado instrumento, tem um caráter de resistência. Resistência essa que também observamos nas práticas musicais no quilombo Mumbuca e em toda a região do Jalapão no Tocantins.

Considerações

Trouxe aqui uma breve pincelada de uma observação pessoal, de um dos aspectos da minha pesquisa com o quilombo Mumbuca, e que teve um desdobramento em outras comunidades na região do Jalapão, através de uma ação conjunta com o IPHAN.

Busquei nesse texto demonstrar que a sonoridade modal observada, em diferentes práticas musicais dessas comunidades, entre outros fatores, pode estar baseada prioritariamente na relação entre a corporalidade dos músicos e mestres, com os limites e possibilidades dos instrumentos que são criados e praticados especificamente nessa região, no caso, a rabeca e a viola de buriti, característica essa que simboliza resistência e aproxima essas pessoas de suas ancestralidades.

Referências

BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: University Washington Press, 1974.

BONILLA, Marcus Facchin. *Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)*. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019a.

BONILLA, Marcus Facchin *Caderno de partituras: Quilombo Mumbuca*. Cartilha. Palmas/TO: PROEX/UFT, 2019b.

BONILLA, Marcus Facchin *Caderno de partituras: Quilombo Mumbuca*. Belém: PPGARTES/UFPA, 2021. E-book (33 p.). Disponível em: Acesso em: 2 ago 2023.

BONILLA, Marcus Facchin.; MATOS DA SILVA, Ana C.; CHADA, Sonia M. A violinha de buriti da comunidade Mumbuca: por uma etnomusicologia participativa. In: Simpósio Internacional de Música na Amazônia, 6., 2017, Macapá. *Anais [...]*. Macapá: UEAP, 2017. p. 206-216.

BONILLA, Marcus F.; CHADA, Sonia M.; MUMBUCA, Grupo. Caminhos possíveis para uma Etnomusicologia Aplicada em uma comunidade quilombola no Jalapão. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 8., Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. p. 737-745. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/portfolio/viii-encontro-nacional-da-abet-rio-de-janeiro-2017/>. Acesso em: 03 maio 2019.

BONILLA, Marcus F.; CHADA, Sonia M.; MUMBUCA, Grupo. A Viola de Buriti da Comunidade Mumbuca: a pesquisa participativa para a compreensão da prática musical. In: ARAÚJO, G. ; SILVA, M, RUAS, J. (Orgs.) *Educação do Campo, Artes e formação docente* (Volume 2). EDUFT: Palmas, 2018.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. (Org.) *Pesquisa Participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. (Org.) *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

EVANGELISTA, J. *João Evangelista*. Depoimentos [março 2018]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. São Félix, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). Relatório final: estudos (dossiê) de viabilidade de registro da viola de buriti nas regiões de Porto Nacional, Dianópolis e Natividade, no estado do Tocantins: produto 05. Palmas: Iphan, 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). *Dossiê Iphan 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2004.

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

MUMBUCA, Comunidade. *Cantigas de Roda*. CEULPA/ULBRA, 2010. 1 CD (47 min).

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *In: Revista de Antropologia*. v. 44. n. 1, São Paulo: USP, 2001a.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *In: África: Revista do centro de estudos africanos*. n. 22 e 23, São Paulo: USP, 1999, 2000 e 2001b.

PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na música Brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.

RIBEIRO DA SILVA, M. *Maurício Ribeiro da Silva*. Depoimentos [jun. 2017]. Entrevistadores: Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa. Mateiros, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao Inventário Participativo Viola de Buriti. 2017.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

THIOLLENT, Michel. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. *In: BRANDÃO, C. R.. (Org.) Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.