UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Alex Canuto de Melo

A ESCUTA GEOPOÉTICA NO CERRADO KALUNGA: A REXISTÊNCIA AFRODIASPÓRICA ENTRE VÃOS E CANTIGAS

Brasília
2026

Alex Canuto de Melo

A ESCUTA GEOPOÉTICA NO CERRADO KALUNGA: A REXISTÊNCIA AFRODIASPÓRICA ENTRE VÃOS E CANTIGAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Canuto de Melo, Alex
CC235e A ESCUTA GEOPOÉTICA NO CERRADO KALUNGA: A REXISTÊNCIA AFRODIASPÓRICA ENTRE VÃOS E CANTIGAS / Alex Canuto de Melo; orientador Augusto Rodrigues da Silva Junior. Brasília, 2026.
120 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2026.

1. Geopoesia quilombola Kalunga. 2. Manifestações culturais nas comunidades do território Kalunga. 3. Poesia popular e etnomusicologia. I. Rodrigues da Silva Junior, Augusto , orient. II. Título.

A ESCUTA GEOPOÉTICA NO CERRADO KALUNGA:
A REXISTÊNCIA AFRODIASPÓRICA ENTRE VÃOS E CANTIGAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Aprovada em ___/___/_____.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
(UnB) – Presidente

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
(UnB)

Prof. Dr. Carlos Alexandre Barbosa Plínio dos Santos
(UnB)

Profa. Dra. Elizeth da Costa Alves
(IFTO) – Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda gente que tornou possível a realização deste trabalho. De maneira especial, aos amigos do território Kalunga que, além de me ensinarem um modo de vida profundamente integrado ao Cerrado, abriram as portas de suas casas e me acolheram de um modo que jamais esquecerei.

Agradeço, nominalmente, a três mulheres quilombolas que, por meio de suas vozes, despertaram em mim o encanto pelas cantigas de seu povo: dona Dainda, dona Fiota e dona Persília. À matriarca Dainda, por seus causos, sua memória, sua risada boa, o chazinho de capim-santo, a cantiga do boi baiano e as histórias de seu pai, seu Maurício, em seu tempo de tropeiro pelas rotas antigas do Goiás, Tocantins e Bahia. À dona Persília, pela prosa estendida em torno da mesa, entre cafés, bolinhos e narrativas dos festejos. À dona Fiota, por suas tantas cantigas, que espero guardar na memória assim como os cajuzinhos vermelhos colhidos junto de seus netos, debaixo de sol e muita risada.

Aos banhos no rio Capivara com meu amigo Ademilson e seu filho, cantando “minha juriti, meu sabiá”. Agradeço a Seu Calisto, mestre de tantos saberes, guia do Cerrado e companheiro de Dona Fiota, que me guiou por trilhas e veredas do Vão de Almas, cantando versos e contando causos.

Agradeço aos amigos que primeiro me acolheram no território, ainda antes do meu ingresso formal na pesquisa de campo: os amigos e professores Sivaldo, Romes e Adão. Não esquecerei a hospitalidade com que me receberam em suas casas, os banhos no rio Gameleira e no rio Branco – rio das Almas, os giros de moto na garupa de Sivaldo, o futebol no campo de terra, o arroz com pequi e o peixe assado, bem como a oportunidade de trabalhar alguns dias na Escolinha Santo Antônio, onde pude ministrar oficinas de cordel e cantigas populares para a criançada dos anos iniciais do Ensino Fundamental. Oficinas em que ensinei e aprendi — a meninada me ensinando nomes de pássaros, plantas e sementes do Cerrado, e nós compondo rimas e versos com tudo isso.

Agradeço também aos amigos do Vão do Moleque — Seu Emilverton, sua esposa Gerusa e seu filho Gercemilio — coletores da Associação dos Coletores de Sementes do território, que nos acolheram durante a execução do projeto *Sementes do Cerrado: Germinando o Futuro de Comunidades Locais*, realizado na comunidade

Maiadinha, projeto fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço aos professores quilombolas da Maiadinha e a todos os amigos feitos durante os dias de realização do projeto.

Agradeço ainda aos amigos que nos acolheram durante a Festa de Santo Antônio, na comunidade quilombola do Mimoso, território Kalunga do Tocantins.

Gostaria de agradecer ao meu orientador, Augusto Rodrigues da Silva Junior – o geopoeta Niemar, professor, escritor, multiartista, pesquisador e etnoflâneur, que me instigou a me enveredar nesta pesquisa de campo, de corpo presente na Festa de Nossa Senhora da Abadia e em tantas andanças pelo território Kalunga. Fui aluno de sua primeira turma na UnB em 2009. Depois, em 2019 o reencontrei em Arraias; perambulamos por São Jorge com atividades na Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge – até meu retorno à Brasília com o propósito de ingressar no mestrado pelo POSLIT/UnB. Sempre com uma escuta atenta, esse generoso parceiro do rio da alma foi fazendo germinar em mim as *raizamas* do corredor da geopoesia.

Agradeço também a todas as pessoas e profissionais do meio acadêmico que, de alguma maneira, inspiraram a construção desta pesquisa, em especial a Tati Novais e ao professor Kaled Khidir, fazedores do IV Encontro de Pesquisadores sobre Quilombolas Kalunga, realizado na UFT, em Arraias (TO).

Agradeço à Maria Helena Serafim, pelo primoroso trabalho desenvolvido em seu mestrado pelo MESPT/UnB (2023), *Mulheres que são Tuya*, e à professora doutora Elizeth da Costa Alves, pelo também primoroso trabalho desenvolvido em seu doutorado pela UFG (2020). Trabalhos fundamentais para os rumos desta pesquisa, sobretudo pela relevância de suas escrevivências enquanto mulheres quilombolas Kalunga. Não poderia deixar de agradecer também a outras duas mulheres, Valéria e Verônica Carvalho, lideranças do movimento negro no Crato, no sertão do Cariri: de quem recebi as primeiras grandes lições sobre letramento racial.

Agradeço às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT), Dra. Patrícia Trindade Nakagome e Dr. Sidney Barbosa; e ao professor Dr. Carlos Alexandre Barboza Plinio dos Santos, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS).

Por fim, agradeço a toda gente que, mesmo sem saber, contribuiu para que eu chegasse a este lado da travessia — familiares, minha mãe, meu pai, irmãos, amigos e colegas da pós-graduação —, a quem deixo meu sincero agradecimento.

RESUMO

Esta dissertação resulta de uma pesquisa de campo voltada à análise literária das cantigas do quilombo Kalunga sob a perspectiva da geopoesia enquanto teoria do literário. Partindo da compreensão de que os cantos, danças e oralidades constituem expressões das performances culturais do povo Kalunga, investigamos suas práticas corporais e vocais nos corredores da geopoesia – nas divisas entre Goiás e Tocantins, com pesquisa mais aprofundada na comunidade do Vão de Almas. Amparados na concepção de literatura proposta por Paul Zumthor – entendida como arte da linguagem humana fundada nas estruturas antropológicas mais profundas – consideramos que voz, corpo, espaço e tempo integram o fenômeno poético, em convergência profunda com a performance, poesia pensada enquanto ritual da linguagem. Assumindo a postura do *etnoflâneur* e suas ferramentas analíticas (Silva Junior, 2021), analisamos os versos Kalunga em três vertentes de cantigas de batuque: sussa, curraleira e alvorada. A pesquisa fundamenta-se metodologicamente na crítica literária de Antonio Candido (1986), na correlação entre geografia cultural e geopoesia desenvolvida na tese de Elizeth da Costa Alves (2020) e nas contribuições do conceito de *vivebilidade* de Maria Helena Serafim (2023). Com base nesses referenciais, desenvolvemos a *escuta geopoética* como método de análise literária suplementar, que interpreta as camadas textuais dos versos a partir daquilo que dizem, pensam e imaginam os atores sociais da comunidade – sujeitos que vivem a diáspora dentro da grande diáspora histórica e quilombola na voz e no corpo. A escuta geopoética integra as falas dos interlocutores à leitura literária das cantigas, investigando-as pela raizama em sua arte *palavral*. Buscamos compreender o que dizem, reivindicam, ritualizam e cantam as vozes dos atores sociais quilombolas na confluência diaspórica, concebendo o bioma Cerrado – de/do Goiás e do Tocantins – como território de rexistência afrodiaspórica e vivebilidade do povo Kalunga.

Palavras-chave: Quilombo Kalunga; geopoesia; escuta geopoética; performance cultural; Cerrado.

ABSTRACT

This dissertation results from field research aimed at the literary analysis of the songs of the Kalunga quilombo from the perspective of geopoetics as a theory of the literary. Based on the understanding that songs, dances, and oralities constitute expressions of the cultural performances of the Kalunga people, we investigate their bodily and vocal practices within the corridors of geopoetics — along the borders between Goiás and Tocantins, with more in-depth research conducted in the Vão de Almas community. Grounded in Paul Zumthor's conception of literature — understood as the art of human language founded on the deepest anthropological structures — we consider that voice, body, space, and time integrate the poetic phenomenon, in deep convergence with performance, with poetry conceived as a ritual of language. Assuming the stance of the ethnoflâneur and its analytical tools (Silva Junior, 2021), we analyze Kalunga verses across three strands of batuque songs: sussa, curraleira, and alvorada. The research is methodologically grounded in the literary criticism of Antonio Candido (1986), in the correlation between cultural geography and geopoetics developed in the thesis of Elizeth da Costa Alves (2020), and in the contributions of the concept of vivebility by Maria Helena Serafim (2023). Based on these frameworks, we develop geopoetic listening as a supplementary method of literary analysis, which interprets the textual layers of the verses from what the social actors of the community say, think, and imagine — subjects who live the diaspora within the broader historical and quilombola diaspora, through voice and body. Geopoetic listening integrates the interlocutors' speech into the literary reading of the songs, investigating them through raizama in their verbal art. We seek to understand what the voices of quilombola social actors say, claim, ritualize, and sing within diasporic confluence, conceiving the Cerrado biome — of/from Goiás and Tocantins — as a territory of Afro-diasporic re-existence and vivebility of the Kalunga people.

Keywords: Kalunga Quilombo; geopoetics; geopoetic listening; cultural performance; Cerrado.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

1.1 Trajetória até a pesquisa de campo: autoinscrição 10
1.2 Pesquisa de campo, geopoesia e as práticas *etnoflâneur* 21
1.3 Sussa, curraleira e alvorada na perspectiva da geopoesia 32

2 A GEOPOESIA KALUNGA NAS PERFORMANCES CULTURAIS 37

2.1 A sussa nas performances culturais 37
2.2 A curraleira nas performances culturais 52
2.3 A alvorada nas performances culturais 56

3 A ESCUTA GEOPOÉTICA: CANTIGAS DE SUSSA 62

3.1 A escuta geopoética enquanto método 62
3.2 A cantiga de sussa: “Eu vou sabiá” 66
3.3 A cantiga de sussa: “Meu boi baiano” 71
3.4 A cantiga de sussa: “Canoeiro, canoeiro” 78
3.5 As cantigas de sussa: “Pau pereira”, “Boi bai” 84

4 A ESCUTA GEOPOÉTICA: CURRALEIRAS E ALVORADAS 91

4.1 Duas cantigas de curraleira 91
4.2 As cantigas de alvorada: jogando os *Verso* ao pé do mastro 96

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A REXISTÊNCIA AFRO-DIASPÓRICA NA GEOPOESIA KALUNGA 108

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 112

APÊNDICE A – Cordel: Geopoesia Kalunga 117

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Folheto de cordel publicado pelo SESC Cariri, 2018 – Título: Aquilombar é preciso: cordel em homenagem aos 17 anos do GRUNEC (Grupo de Valorização Negra do Cariri) 12

Figura 2: IV Encontro de Pesquisadores Sobre Quilombolas Kalunga – UFT - 2019. 13

Figura 3: Dona Dainda (segunda da esquerda para direita) no IV Encontro de Pesquisadores sobre Quilombolas Kalunga - 2019. 15

Figura 4: Logomarca da Mãe de Óleos Kalunga na casa de dona Fiota, Vão de Almas, 2019. 16

Figura 5: Dona Fiota, Vão de Almas, 2024. 18

Figura 6: Morro do Moleque/"Morro Encantado" – Vão de Almas, 2019. 19

Figura 7: Certificado Sementes Kalunga: versando e colorindo, 2023. 20

Figura 8: Império de Nossa Senhora da Abadia – Capelinha do Vão de Almas, 2024. 22

Figura 9: Seu Calisto. 23

Figura 10: Augusto Niemar. 24

Figura 11: Seu Ni e Dona Gerusa. 25

Figura 12: VI Encontro de Pesquisas, Diálogos, Saberes e Fazeres Quilombolas ... 26

Figura 13: Registro do autor durante participação no VI Encontro de Pesquisas, Diálogos, Saberes e Fazeres Quilombolas 27

Figura 14: Dona Persília. 36

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AQK	Associação Quilombola Kalunga
BA	Bahia
CRE	Coordenação Regional de Educação
DF	Distrito Federal
FAC-DF	Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal
GO	Goiás
GRUNEC	Grupo de Valorização Negra do Cariri
LEdoC	Licenciatura em Educação do Campo
MESPT	Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais
SESC	Serviço Social do Comércio
SHPCK	Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga
TO	Tocantins
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFT	Universidade Federal do Tocantins
UnB	Universidade de Brasília

1 INTRODUÇÃO

Sabiá só canta quando ele me vê,
Mas eu chorei triste na minha viola...

Fiota Kalunga

A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito.

Paul Zumthor

1.1 Trajetória até a pesquisa de campo: autoinscrição

Antes mesmo de ingressar no mestrado — e depois, durante sua realização — fui vivenciando e colhendo experiências no desenvolvimento desta pesquisa de campo, procurando maneiras de me aproximar do universo cultural das manifestações musicais e poéticas do povo quilombola Kalunga. Em suma, essa aproximação não se daria se não fosse pela força daquilo que podemos nomear de encantamento: aquele algo inominável, sem definição concreta ou racional, aquilo que nos comove sem poder de explicação. É um deixar-se levar pelo ritmo do batuque, pelo canto rasgado dos foliões, pelo girar hipnótico das saias em profusão. É um deixar-se arrebatar pela força poética dos versos nas rodas de sussa, de gente repetindo quadras e rezas como se fossem *Nkungas* (palavra da língua Kikongo que mais se aproxima do que é conhecido como um canto-ritual). Dezenas de vozes formando coro nas pequenas casas em dias de folia, cantorios ao pé do mastro do Divino e tantas outras “funções”. É um deixar-se inebriar pelo cheiro forte das candeias de cera, o colorido das festas do Império, pelo poder estético das bandeiras, das espadas, das coroas e dos mastros – tudo isso que é capaz de nos deixar absortos, comovidos,

alumbrados[1].

Procuro refletir sobre os caminhos que me conduziram à oportunidade de conhecer a realidade cultural e cotidiana do povo quilombola Kalunga. Hoje percebo com clareza que esse percurso foi sendo sedimentado pelas relações que construí enquanto artista e pesquisador acadêmico interessado nas manifestações da cultura popular. Enquanto artista, nascido na Ceilândia — cidade marcada pela forte presença da cultura nordestina e que abriga a Casa do Cantador — tornei-me poeta cordelista, publiquei folhetos, atuei em feiras populares com a venda de cordéis e participei de projetos culturais por meio de editais promovidos pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Enquanto pesquisador acadêmico, desenvolvi uma dissertação que se contrapõe às narrativas hegemônicas sobre a construção de Brasília, a partir da leitura dos folhetos de cordel escritos pelos poetas candangos — cordelistas que participaram da construção física e simbólica da cidade.

Registro aqui um episódio que reconheço como determinante em toda essa trajetória. Alguns anos após a conclusão da minha graduação em Letras, escrevi, em 2018, um folheto de cordel publicado pelo SESC Cariri, na cidade do Crato, no Ceará. O cordel, intitulado *Aquilombar é Preciso*, foi uma homenagem aos dezessete anos de fundação do Grupo de Valorização Negra do Cariri (GRUNEC). Foi elaborado a partir do depoimento de duas lideranças, as irmãs Valéria e Verônica Carvalho – carinhosamente chamadas pelos amigos de “as pretas Cocão”. Foram elas que me contaram como se deu a fundação e a atuação do GRUNEC ao longo dos anos no contexto cearense; o que fiz, portanto, foi tão somente “cordelizar” suas histórias. No cordel, ficaram registradas algumas de suas ações, como a fiscalização do cumprimento da Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira nas escolas públicas e privadas do país, bem como o mapeamento de comunidades quilombolas que lutavam por certificação junto à Fundação Palmares. Todo esse convívio afetivo com pessoas engajadas na luta antirracista e quilombola certamente me conduziu até esta pesquisa de campo.

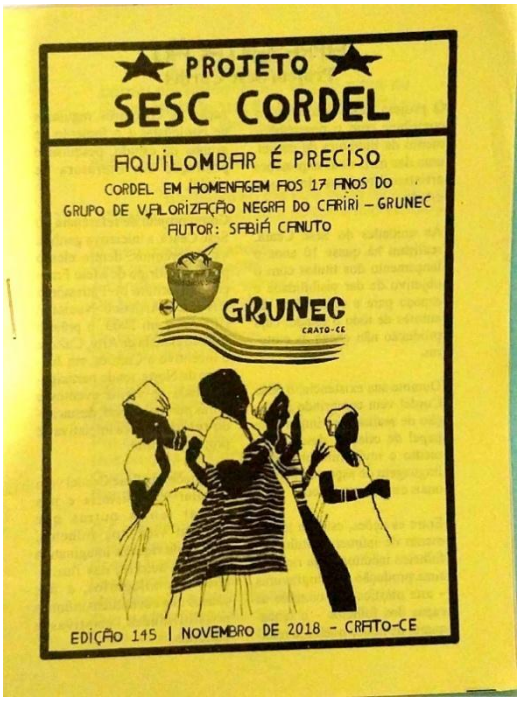
A seguir, apresento um fragmento do cordel em homenagem aos 17 anos de GRUNEC:

---

[1] “Alumbrados” remete, neste contexto, a um estado de encantamento e êxtase sensível, no qual a experiência estética se manifesta como saída de si e abertura ao outro. Tal condição aproxima-se da noção de “alumbramento” como inspiração poética e loucura criadora, em diálogo com a mania platônica, compreendida como força que atravessa o corpo e a voz no acontecimento poético (PLATÃO, 1975 apud PESSÔA, 2018).

Aquilombar é preciso
E planos foram traçados
De ações curriculares
Pra que sejam valorados
A cultura e a história
Os saberes e memória
Um ensino aquilombado.
(Canuto, 2018, pág. 06)

Figura 1: Folheto de cordel publicado pelo SESC Cariri, 2018 – Título: Aquilombar é preciso: cordel em homenagem aos 17 anos do GRUNEC (Grupo de Valorização Negra do Cariri)



Fonte: Acervo do autor.

Meu ingresso no convívio com pessoas do território Kalunga deu-se em 2019, por ocasião do IV Encontro de Pesquisadores sobre Quilombolas Kalunga, realizado na Universidade Federal do Tocantins, Campus de Arraias. Os encontros[2] de

[2] Sobre os encontros de pesquisadores e comunidades quilombolas Kalunga, ver: Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares / NEAGRI. *Encontros de Comunidades Quilombolas*. Disponível em: http://neagri.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=31:encontros-de-comunidades-quilombolas&catid=180. Acesso em: 15 mar. 2026. Os encontros vêm sendo realizados desde 2011 e reúnem pesquisadores, lideranças quilombolas, professores e movimentos sociais para dialogar sobre saberes, pesquisas e experiências das comunidades Kalunga.

pesquisadores e comunidades quilombolas Kalunga ocorrem desde 2011 e reúnem pesquisadores, lideranças comunitárias e movimentos sociais para compartilhar pesquisas, saberes e experiências. O IV Encontro foi organizado a partir da articulação de diversas associações quilombolas da região e de uma rede de pesquisadores e professores da UFG, da PUC (Goiás), da UnB e da própria UFT – e de várias Instituições e, mais recentemente, Associações quilombolas que foram agregando e reconstruindo esse grande movimento.

Diversos foram os temas abordados: direitos humanos e igualdade racial, resistência cultural, social e territorial, agricultura familiar, educação quilombola, questões relativas à terra e aos territórios quilombolas, regularização fundiária e ameaças externas à integridade do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga. Foi no Campus de Arraias que tive a oportunidade de conhecer Dona Dainda, Fiota e Persília, mulheres cuja força de liderança ecoa dentro e fora do território — vozes que viriam a inspirar os caminhos desta pesquisa.

Figura 2: IV Encontro de Pesquisadores Sobre Quilombolas Kalunga – UFT - 2019.



Fonte: Acervo do autor.

No anfiteatro do *Campus*, elas cantaram e dançaram ao ritmo da sussa, acompanhadas por outros quilombolas mais jovens — moças e rapazes. Naquela apresentação tomei conhecimento da importância da sussa como manifestação tradicional vinculada à identidade do povo quilombola Kalunga. Enquanto giravam o corpo na roda, entoavam versos que falavam da formiga jiquitaia, versos de canoeiro, de boi baiano, de sabiá-laranjeira, de pau-pereira, de reis e de rainhas. O instrumento usado para fazer o batuque era uma antiga "mala" revestida de couro bovino — mais tarde eu saberia tratar-se de uma *bruaca*. Impressionou-me a cadência rítmica – uma espécie de galope[3] – e a beleza telúrica daqueles versos, que falavam de pássaros, rios, bichos, árvores e canoeiros. Naquele instante, acendeu-se em mim a curiosidade de ir mais a fundo na realidade cultural daquele povo — de entendê-lo em suas histórias, na memória de seus anciãos, na complexidade de suas relações e na simplicidade de sua poesia. Foi ao atender a necessidade de carona de Dona Dainda — levando-a até sua casa, no município de Cavalcante — que pude me aproximar um pouco mais das histórias dos mais antigos, ao mesmo tempo em que presenciava a realidade dos quilombolas que viviam na periferia desse município.

[3] O termo "galope" é utilizado aqui para designar uma cadência rítmica que remete ao movimento do cavalo, caracterizada por uma sequência ternária ou por padrões sincopados que alternam uma duração mais longa com subdivisões mais rápidas, produzindo um efeito de impulso e continuidade sonora. Tal ritmo, presente em diferentes tradições musicais, associa-se a movimentos corporais marcados e a uma dinâmica de aceleração e suspensão (GALOP, s.d.).

Figura 3: Dona Dainda (segunda da esquerda para direita) no IV Encontro de Pesquisadores sobre Quilombolas Kalunga - 2019.



Fonte: Acervo do autor.

Após esse episódio, não demorou para que eu finalmente conhecesse a comunidade do Vão de Almas. Movido pela curiosidade e pelos vínculos construídos durante o IV Encontro com o pessoal da comunidade, levando um caderninho de bolso, iniciei minha vivência de campo, ainda antes de ingressar no mestrado. Nessas primeiras incursões, pude conhecer um pouco mais das histórias locais, fui colhendo versos das cantiga de sussa e curraleira, seu ritmo e afinação na viola, o calendário de festividades, o nome das localidades, a topografia, conheci o majestoso rio Paranã e os pequenos cursos d'água que atravessam a região — Capivara e Gameleira — e ouvi curiosas histórias sobre o Rio Branco. Ocorre que esse mesmo rio — chamado "Branco" dentro do território quilombola Kalunga — é o mesmo que atravessa o município de Cavalcante, onde é conhecido como "Rio Almas". Segundo relatos dos moradores, o nome "Almas" foi abandonado porque, conforme a crença dos mais antigos, ele invocava o rio a levar vidas durante as enchentes que frequentemente assolavam a região[4]. Para evitar novas tragédias, o rio foi rebatizado como "Branco",

[4] A ocorrência de enchentes no território quilombola Kalunga, especialmente na região de Cavalcante (GO), tem sido registrada por fontes jornalísticas que apontam o isolamento de cerca de mil famílias

em alusão à cor branca das areias que dão tonalidade esbranquiçada às suas águas.

Durante a primeira viagem à comunidade do Vão de Almas, tive a oportunidade de conhecer o cotidiano de dona Deusemir Francisca da Conceição, conhecida no Quilombo e no Centro-Oeste pelo apelido que recebera na infância, Fiota. Ao lado de outras mulheres da comunidade, ela fundou a marca Mãe de Óleos Kalunga, voltada à produção e comercialização de óleos de coco indaiá, pequi, mamona, tingui e buriti, além de farinhas de baru e mandioca, sabão tingui e artesanatos em palha de buriti. Essa iniciativa contribuiu significativamente para a geração de renda e o fortalecimento da economia local, tornando-se, também, referência nas feiras do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, realizado anualmente na vila de São Jorge.

Figura 4: Logomarca da Mãe de Óleos Kalunga na casa de dona Fiota, Vão de Almas, 2019.



Fonte: Acervo do autor.

após fortes chuvas, indicando a recorrência de cheias e seus impactos sobre a vida comunitária, em diálogo com narrativas locais que associam o rio a episódios de perda de vidas (Oliveira, 2021).

A visita à casa de dona Fiota, na companhia de meu orientador, permitiu-me observar parte do processo artesanal da produção de sabão tingui e da farinha de baru, além de participarmos de momentos de convivência com sua família, como a colheita do cajuzinho vermelho e os banhos no rio Capivara. Durante essa caminhada, sob o sol intenso do Cerrado, perguntei a Fiota se o rio era distante, e ela respondeu: “O Capivara?! É pertinho, você vai *num truvisco de hora*”. A expressão — que compreendi naquele contexto como algo breve, rápido, ligeiro — ecoou profundamente na minha escuta. Esse pequeno gesto de fala tornou-se símbolo da minha experiência de campo: uma forma de apreender o tempo e o espaço segundo a sensibilidade do território.

Anos depois, a expressão inspirou o título do meu primeiro livro de poesias, *No Truvisco das Horas* (Canuto, 2023), em referência e homenagem à Fiota Kalunga:

> No truvisco das horas
> me vou
> cria da Ceilândia
> com dona Fiota Kalunga
> Vão de Almas
> e o Capivara
> e eu querendo saber
> se era longe pra chegar ao Capivara:
> e Fiota com as mãos na labuta me diz:
>
> — Sabiá eu vou. Você vai mais eu?
> Eu vou num truvisco de hora.
>
> — Num truvisco de hora?!
>
> — É sim, ligeiro. Vai num pé e volta noutro.
>
> (Canuto, 2023, p. 16)

Assim, a oralidade local, registrada pela escuta atenta e pela convivência, transfigurou-se em matéria poética, ilustrando o modo como a pesquisa e a criação se entrelaçam no percurso desta investigação.

Figura 5: Dona Fiota, Vão de Almas, 2024.

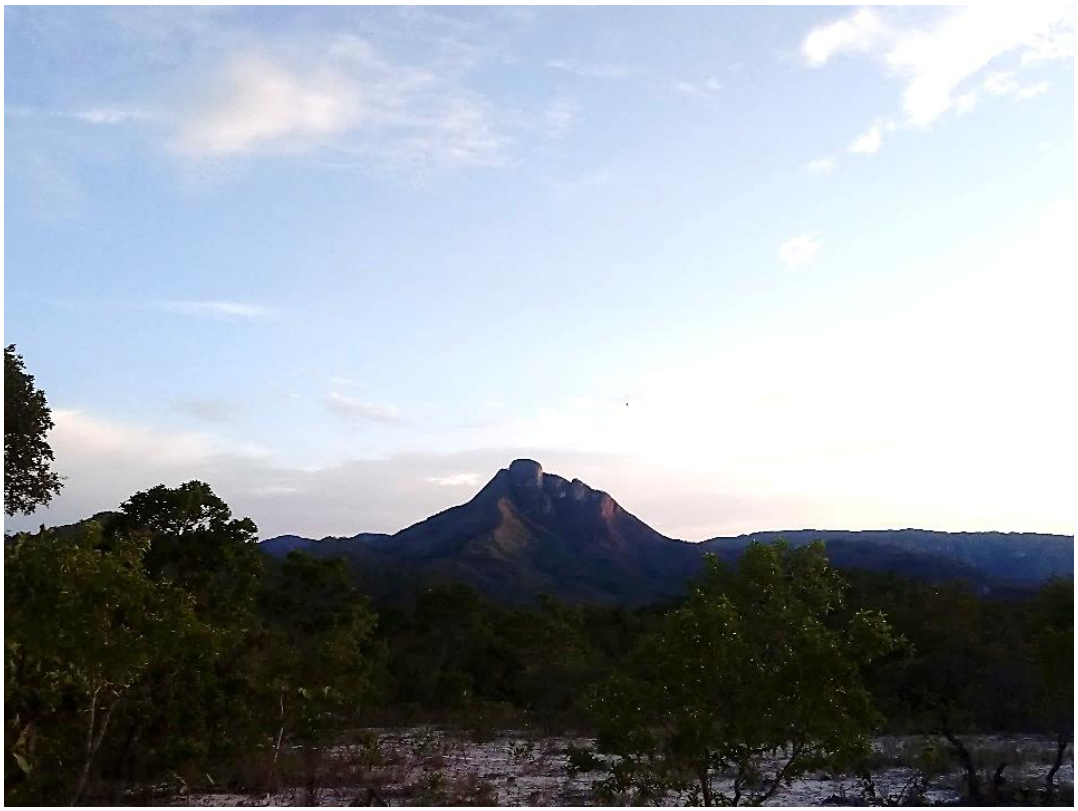


Fonte: Acervo do autor.

Foi também nessa primeira viagem à comunidade do Vão de Almas que tive a oportunidade de conhecer os professores Romes dos Santos Rosa e Sivaldo Marques, dois educadores quilombolas formados pela Universidade Federal do Tocantins (Campus Arraias). Ambos lecionavam na Escola Municipal Santo Antônio, instituição que atende turmas do Ensino Fundamental – Anos Iniciais, localizada na comunidade do Vão de Almas. Na ocasião, Sivaldo estava concluindo sua graduação e gentilmente me recebeu em sua casa, onde pude partilhar momentos de convivência e experimentar no almoço o saboroso tambaqui, servido com arroz e pequi. Foi também Sivaldo quem me conduziu na garupa de sua motocicleta até o Morro do Moleque, o mais imponente e belo da região e considerado o “cartão-postal” do Vão

de Almas. Segundo ele, há quem o chame de Morro Encantado – nome que, de fato, me parece fazer jus à beleza e à força simbólica do lugar.

Figura 6: Morro do Moleque/"Morro Encantado" – Vão de Almas, 2019.



Fonte: Acervo do autor.

O professor Romes, por sua vez, ao tomar conhecimento de minha trajetória como professor e poeta cordelista, convidou-me a realizar uma oficina de literatura de cordel com suas turmas da escola. Atendi ao convite e desenvolvi uma atividade inspirado no método Paulo Freire[5], promovendo um diálogo entre os saberes da comunidade e a linguagem poética. A partir desse encontro, as crianças criaram quadras de sussa, inspiradas nas toadas e ritmos tradicionais locais. Ao final da oficina, os versos foram cantados coletivamente, num gesto de celebração e partilha

[5] O método Paulo Freire é uma proposta pedagógica de alfabetização desenvolvida pelo educador brasileiro Paulo Freire, baseada no diálogo e na problematização da realidade vivida pelos educandos. Em vez de partir de conteúdos abstratos, o processo de aprendizagem utiliza palavras geradoras extraídas do cotidiano dos participantes, articulando leitura, escrita e reflexão crítica. Dessa forma, a alfabetização é compreendida como um processo de conscientização e de participação ativa na transformação da realidade social (Freire, 2011).

que reafirmou o poder educativo da arte e da oralidade no território Kalunga.

Anos depois, em 2023, eu voltaria a aplicar esse método de ensino-aprendizagem nas oficinas de poesia do projeto *Sementes do Cerrado: Germinando o Futuro de Comunidades Locais* realizado na comunidade Maiadinha, Vão do Moleque. O projeto foi fruto da articulação da Associação dos Coletores de Sementes da Chapada dos Veadeiros, a Cerrado de Pé. A associação, naquela ocasião, era composta por mais de 100 famílias, sendo a maioria dos coletores de sementes mulheres quilombolas Kalunga, que tinham em média 40 anos de idade. Um dos objetivos do projeto era o de engajar a juventude na coleta de sementes, garantindo a continuidade das atividades da Associação Cerrado de Pé, colaborando, entre outras coisas, com a permanência das famílias no território.

Figura 7: Certificado Sementes Kalunga: versando e colorindo, 2023.



Fonte: Acervo do autor.

Essa experiência nas oficinas de poesia me permitiu observar, na prática, como a arte e a palavra podem atuar como instrumentos de vivebilidade (Serafim, 2023), instaurando vínculos entre o sujeito e o território. O gesto poético, ao emergir da

escuta e da criação coletiva, revela-se como uma forma de rexistência simbólica, pois reinscreve o sentido de pertencimento à terra e reafirma as identidades culturais do povo Kalunga. Ao promover o diálogo entre educação ambiental e poética do território pela perspectiva da geopoesia, a proposta das oficinas aproximou a prática pedagógica daquilo que no amadurecer da pesquisa de campo nomeamos escuta geopoética: um método de leitura de mundo, de criação e análise literária que nasce da escuta sensível das vozes comunitárias.

1.2 Pesquisa de campo, geopoesia e as práticas *etnoflâneur*

Em 2024, ano de meu ingresso no mestrado, vivi dois momentos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa de campo: o Império de Nossa Senhora da Abadia e o VI Encontro de Pesquisadores Quilombolas Kalunga. No mês de agosto, participei da grande festividade do Vão de Almas, que compreende o Império do Divino e a celebração de Nossa Senhora da Abadia, santa padroeira da comunidade.

Foram cinco dias de imersão na localidade onde se ergue a pequena capela e onde uma enorme cruz fincada no pátio frontal funciona como eixo simbólico do espaço festivo. Ao redor dela, erguem-se pequenos barracos de adobe, palha e madeira, construídos especialmente para acolher as famílias que chegam de diferentes comunidades e municípios vizinhos a fim de participar do festejo.

Todos os anos, reúnem-se famílias das várias localidades do Sítio Histórico Kalunga e, para além dele, gente do Vão do Moleque, de Contenda, do Tinguizal, do Mimoso e de outras regiões vizinhas, bem como “os povos da rua”[6]. Durante o período dos festejos, essas famílias se abrigam nas casas e barracos erguidos especialmente para acolhê-las. Tradicionalmente, após os dias de celebração, essas moradias são desocupadas e a localidade da Capelinha volta a ficar erma, sem viva alma — dizem que apenas o silêncio e o vento atravessam o espaço sagrado onde, dias antes, ecoavam as ladainhas, os batuques e as vozes em oração.

[6] A expressão “povos da rua” é utilizada para designar sujeitos externos à comunidade quilombola, conforme registro de pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance (TRANSE/UnB), que investigam as dinâmicas culturais e os contatos entre o território Kalunga e visitantes (SILVA JUNIOR, 2008).

Figura 8: Império de Nossa Senhora da Abadia – Capelinha do Vão de Almas, 2024.



Fonte: Acervo do autor.

Na transição do dia 13 para o dia 14 de agosto — conhecido popularmente como o “dia das 8 horas” — tem início o Império do Divino, marcado por uma intensa procissão noturna: os fiéis empunham suas candeias acesas, fazem o giro da bandeira em torno da capela e entoam rezas entre goles de cachaça, em um rito de devoção, resistência e celebração comunitária. Já no dia 15, dia de louvação ao Império de Nossa Senhora da Abadia, os ritos se sucedem em torno e dentro da capela — há a saída do reinado, o paro de estoco[7], as coreografias com a bandeira e o facão, e o sorteio que define o rei e a rainha do ano seguinte. À noite, ocorre a entrega do império, momento em que o casal coroado conduz suas coroas em cortejo até a casa dos novos reis, que os aguardam com um banquete posto sobre a mesa, onde participam e se servem todos que estão na função. Todo o ritual é acompanhado por um séquito de músicos — sanfoneiros, violeiros e percussionistas, compondo uma

[7] Coreografias com a bandeira e o facão que ocorrem nas saídas do rei e da rainha.

paisagem sonora que mistura fé, festa e ancestralidade. O ambiente se converte, assim, em um território de encontro e partilha — de corpos, vozes, cheiros e ritmos — instaurando, na experiência sensível, o que aqui compreendemos como uma cartografia viva da devoção e da poética comunitária do lugar.

Figura 9: Seu Calisto.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 10: Augusto Niemar.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 11: Seu Ni e Dona Gerusa.



Fonte: Acervo do autor.

No mês de setembro de 2024, participei do VI Encontro de Pesquisadores Kalunga, realizado entre os dias 26 e 30. Percebo que esse encontro representou um marco de virada em relação às edições anteriores, tanto pelo ineditismo de ter sido a primeira vez que o evento ocorreu dentro do território Kalunga, na comunidade do Vão de Almas — o mesmo espaço onde se realizam os festejos do Império —, quanto pelo protagonismo mais acentuado dos pesquisadores quilombolas Kalunga.

Figura 12: VI Encontro de Pesquisas, Diálogos, Saberes e Fazeres Quilombolas



Fonte: Acervo do autor.

A programação incluiu diálogos formativos sobre a história do festejo e do território, oficinas de confecção de candeia de cera, diálogo com o coletivo da Associação Quilombola Kalunga (AQK), além de oficinas práticas relacionadas à confecção de bandurra, bendito, agasalho e arremate da folia, e também à roça de toco e à culinária tradicional, com destaque para o uso do baru do Cerrado. Paralelamente, pesquisadores universitários, de institutos ambientais, ONGs e representantes de grupos socioculturais puderam apresentar seus trabalhos nas rodas de exposição oral, fortalecendo o diálogo entre o saber acadêmico e os saberes

tradicionais do território.

Figura 13: Registro do autor durante participação no VI Encontro de Pesquisas, Diálogos, Saberes e Fazeres Quilombolas



Fonte: Acervo do autor.

Tanto o *Império de Nossa Senhora da Abadia* quanto o *VI Encontro de Pesquisadores Kalunga* constituíram experiências fundamentais para o amadurecimento do olhar que orienta esta pesquisa. O tema do VI Encontro foi, por si só, uma provocação à reflexão: “De pesquisados a pesquisadores: quem pode falar?”. Encaro com otimismo o movimento que essa frase provocativa sugere. Leio-o como um gesto de virada epistemológica — um deslocamento histórico do sujeito Kalunga que, percebendo-se por tanto tempo no lugar de objeto de estudo, agora se inscreve como sujeito de voz, produtor de conhecimento e protagonista de suas próprias narrativas. A leitura da dissertação de mestrado de Maria Helena Serafim, conhecida na comunidade pela alcunha de Tuya, constituiu um ponto de inflexão em minha pesquisa de campo. Seu trabalho dialoga diretamente com o eixo temático do VI

Encontro e, ao lê-lo, especialmente em sua dimensão de biografia de autoinscrição — ou escrevivência — fui tomando consciência do processo de emancipação dessas vozes historicamente silenciadas:

> Ao ser forçada a tomar consciência da minha voz para falar de mim, de nós e do nosso território-corpo e território terra, tive medo: quem eu era para falar sobre esses assuntos? Que poder eu tinha para falar sobre qualquer coisa? Digo-lhes, não tenho cavalo branco, nem este me representa, mas tenho a ancestralidade daqueles que tanto produziram conhecimento sem ter desenhado uma palavra, mas produziram oralidade-corporalidade que para nós vale mais que ouro e foi o que nos garantiu a vida. Se existir for o significado de poder, então eu posso existir intelectualmente! (Serafim, 2023, p.15).

A autoinscrição de Tuya instaura uma epistemologia que se contrapõe aos paradigmas coloniais de produção do saber, deslocando o eixo da enunciação para o corpo-território como fonte legítima de conhecimento. Ao invocar e mobilizar referências bibliográficas de mulheres negras emancipadas intelectualmente – Conceição Evaristo e bell hooks – sua escrita afirma a potência da oralidade e da experiência quilombola sentida no corpo como modos de pensar o mundo e reinscrever a memória coletiva, além de encorajar outras mulheres a “erguerem suas vozes”, reivindicando direitos em contextos marcados pelo patriarcado e pelo machismo.

Nesse sentido, compreendo que o exercício do pesquisador no campo — sobretudo quando se propõe a ouvir, registrar e poetizar — exige uma postura de escuta etnoflâneur:

> O *etnoflâneur* tem a função de fazer-ver, por olhares sensíveis, as posições ocupadas por um indivíduo ao longo do tempo – liminarmente atravessadas pela ação da escrita. A geopoesia, sua ferramenta de cavar e de escrever trata, na verdade, de valorizar, no mesmo grau, as manifestações escritas e orais produzidas em comunidades urbanas e rurais, ágrafas, semi-ágrafas e letradas (Silva Junior, 2021, p. 8).

A geopoesia, aqui, se manifesta como método de percepção e tradução dessas vivências, um gesto de escrita que busca caminhar junto, sem capturar o outro, mas se deixando afetar por ele, estabelecendo relações horizontais. É nesse entrelaçamento de caminhos — entre o saber acadêmico e o saber ancestral, entre a observação e a vivência — que esta pesquisa encontra sua forma e seu sentido. E foi a partir destas reflexões, partindo das noções de vivebilidade (Serafim, 2023) e

etnoflâneries (Silva Junior, 2021) que foi se configurando o método da escuta geopoética que desenvolvo nesta dissertação.

Em 2025, realizei duas pesquisas de campo (solo). No mês de maio estive na comunidade do Vão de Almas, na ocasião consegui entrevistas com Dona Dainda, Seu Faustino, Seu Calisto, Dona Fiota, Dona Persília e os professores Romes e Sivaldo[8], onde pude colher informações fundamentais para o desenvolvimento da escuta geopoética. Nestas entrevistas, perguntei sobre como cada um dos entrevistados percebem os festejos, a relação entre tradição e inovação, de que maneira ocorre a sussa e a curraleira durante as festas, folias, memórias em torno da alvorada, entre outros aspectos. No entanto, o foco da entrevista voltou-se para a interpretação de cada um em torno dos versos coletados das cantigas populares da comunidade: cantigas de sussa, curraleira e alvorada. Perguntas como — "o que é o pau-pereira, por que ele é um pau de opinião?" — "o que vem a ser o boi baiano?", — "o que a cantiga do canoeiro significa pra você, o que ela te faz pensar e/ou imaginar, lembrar?" — e para cada resposta se desenvolvia uma interpretação em torno dos versos Kalunga, revelando nuances, sensações, percepções, histórias e memórias inusitadas.

Nos dias 12 e 13 de julho de 2025 realizamos mais uma etapa de pesquisa de campo, desta vez na Comunidade Quilombola Kalunga do Mimoso, por ocasião do festejo em devoção a Santo Antônio, evento tradicional no calendário da comunidade. A atividade contou com a mediação dos professores Kaled Sulaiman e Rogério Ribeiro, que, naquele contexto, conduziam estudantes do curso de Licenciatura em Educação Escolar Quilombola, em disciplina ofertada pela UFT, possibilitando um diálogo fecundo entre universidade, território e saberes tradicionais.

Essa saída de campo pelo Kalunga do Tocantins foi de grande importância para nossa pesquisa, uma vez que estamos alinhados com a perspectiva de Elizeth da Costa Alves (2020) que em sua tese, sobre os "narradores da geopoesia do Mimoso", aponta para o fato de que a divisão territorial entre os estados do Goiás e do Tocantins, ocorrido em 1989 após a promulgação da Constituição de 88, desencadeou um "processo separatista" nas comunidades quilombolas da região. Em suas palavras:

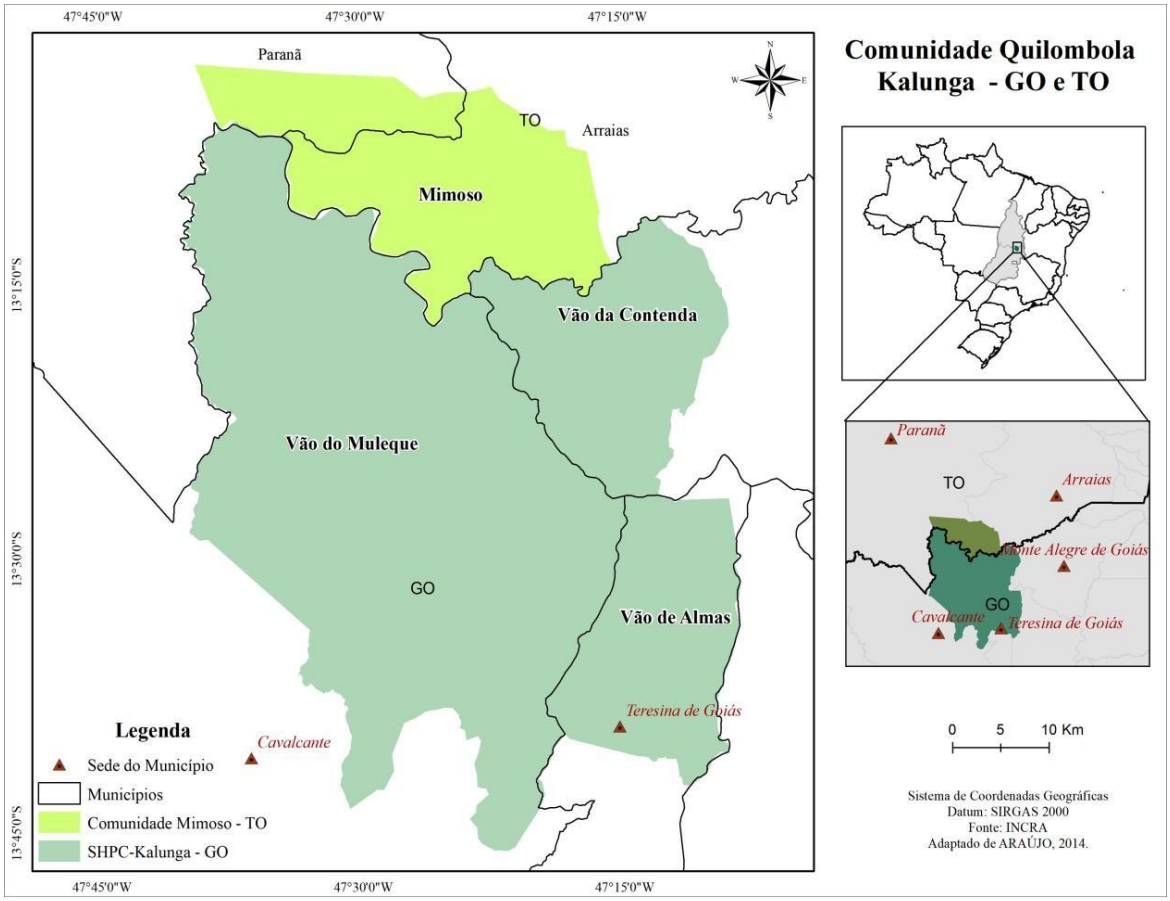
---

[8] Natalina dos Santos Rosa (Dona Dainda), Faustino dos Santos Rosa (Seu Faustino), Calisto de Sousa Santos (Seu Calisto), Deusamir Francisca da Conceição (Dona Fiota), Persília dos Santos Rosa (Dona Persília), Sivaldo Marques Rosa (Prof. Sivaldo), Romes dos Santos Rosa (Prof. Romes).

> Esse processo separatista contribuiu para que o reconhecimento desses territórios, como remanescentes de quilombos, acontecesse em momentos diferentes, em processos jurídicos completamente diferentes. O fato fez com que uma comunidade fosse dividida em quarenta e duas, assim como aconteceu com os estados. Isso provocou um distanciamento entre várias parcelas habitacionais e incidiu, em alguns momentos, no entendimento identitário da Comunidade como um todo (Alves, 2020, p. 43-44).

No mapa 1, visualizamos a Comunidade Kalunga dividida pelas fronteiras estaduais:

Mapa 1: Comunidade Kalunga: Sítio Histórico e Patrimônio Cultural-GO e Kalunga



Fonte: INCRA *apud* Alves, 2020, p. 41.

Apesar de todos os desdobramentos decorrentes desse processo "separatista", Alves (2020) pontua que a comunidade Kalunga — tanto de Goiás quanto de Tocantins — "reconhecem a herança cultural e o local de vivências, como elementos que contribuem para a formação de suas identidades territoriais, independente das

barreiras administrativas". Chamamos atenção aqui para as similitudes observadas das práticas culturais realizadas nestas duas porções da comunidade Kalunga e sua relação com o território. Em Silva Junior, confirma-se essa percepção etnográfica:

> Desde a divisão de Goiás e a criação do estado do Tocantins (1988), o espaço e a localização foi alterada. Nesse sentido é possível mapear, no novo Estado, grupos quilombolas com uma cultura muito semelhante. [...] Por exemplo, os negros da Comunidade de Mimoso (Município de Arraias – TO) [...] praticam as mesmas danças, os mesmos cantos e professam a mesma fé (Silva Junior, 2008, p. 4).

Nesse sentido, observando tais semelhanças nas práticas sociais e simbólicas entre as comunidades separadas pelas fronteiras estaduais, que nossa pesquisa de campo se alinha com o conceito de corredor da geopoesia, que se refere à região localizada no Nordeste do Estado do Goiás e Sudeste do Tocantins. Sobre o "corredor da geopoesia", Silva Junior, Alves e Beltrão discorrem:

> Uma vez que a geopoesia possibilita a compreensão de práticas sociais e simbólicas, narrativas e festas que mantém a constante reconstrução do território e das identidades culturais quilombolas de Goiás e do Tocantins acrescentamos a ideia de corredor da geopoesia, contrapondo à antiga máxima pejorativa de que essa região (Campos Belos-Goiás/Arraias-Tocantins) seria um "corredor da miséria". Embora as condições sociais ainda sejam reverberações da colonização, do escravismo e de certo descaso com a região por parte do "Estado", ainda é possível pensar na arte popular como matéria de "rexistência" e transformação (Silva Junior; Alves; Beltrão, 2024, p. 7).

Essa percepção evidencia a potencialidade da geopoesia como instrumento de ressignificação territorial e identitária, sobretudo em contextos quilombolas marcados por estigmas históricos. Ao propor o conceito de "corredor da geopoesia", os autores subvertem a antiga noção de "corredor da miséria", afirmando a força criativa e cultural da região. Assim, a arte popular é compreendida como prática de "rexistência", capaz de afirmar pertencimento, memória e transformação social.

Dessa forma, as vivências nos festejos do Império, no VI Encontro de Pesquisadores Kalunga e das saídas de campo realizadas em Vão de Almas e Mimoso configuraram não apenas etapas metodológicas da pesquisa, mas, sobretudo, processos formativos que tensionaram o próprio lugar de fala do pesquisador e, a partir da contribuição da tese de Elizeth da Costa Alves, a percepção da dimensão da comunidade Kalunga para além do Sitio Histórico e Patrimônio

Cultural Kalunga[9] e a importância de seu reconhecimento e todos os desdobramentos políticos e jurídicos em torno. Ao acompanhar ritos, cantigas, narrativas, gestos e modos de dizer, fui aprendendo que a produção de conhecimento, quando enraizada no corpo-território e na experiência compartilhada, opera pela via da escuta, da presença e da abertura ao outro.

É nesse trânsito entre a vivência e a escrita, entre a memória e o movimento, que a geopoesia se afirma como gesto ético e estético de tradução sensível, capaz de reconhecer a potência oral, comunitária e ancestral das epistemologias quilombolas. Assim, o método da escuta geopoética, aqui delineado, emerge como caminho de pesquisa que busca desfazer hierarquias, deslocar paradigmas coloniais e afirmar o saber Kalunga como produtor de mundo, de história e de horizonte para um futuro sustentável.

1.3 Sussa, curraleira e alvorada na perspectiva da geopoesia

Pensar as manifestações poético-musicais do povo Kalunga – na perspectiva da geopoesia enquanto teoria do literário – é percebê-las como parte das performances culturais inseridas nos rituais festivos de caráter religioso. Pensar a sussa, a curraleira e a alvorada, é entendê-las como saberes e fazeres tradicionais, cantigas de batuque, oralituras (Martins, 2003) que traduzem, expressam e inscrevem valores identitários e a mundividência de sua gente.

Essa mundividência comunica uma profunda relação de pertencimento socioambiental da comunidade quilombola Kalunga com sua terra-território, seu lugar de direito e de vida – lócus de suas práticas agrícolas sustentáveis, da roça de toco e dos adubos orgânicos, lócus de seus rios, córregos, vãos e veredas. Um território-cerrado de colher tingui, baru e jatobá; território casa, casa de adobe, de pau-a-pique, de alvenaria; terra-terreiro de fincar o mastro do Divino, de celebrar o sagrado e a colheita, de dar vivas aos ancestrais, de saudar os presentes e ausentes – “todos que

[9] O Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga corresponde ao território tradicional ocupado pelo povo Kalunga, comunidade quilombola situada no nordeste do estado de Goiás, abrangendo principalmente os municípios de Cavalcante, Monte Alegre de Goiás e Teresina de Goiás. Reconhecido oficialmente pelo governo estadual em 1991, o território reúne diversas comunidades formadas por descendentes de africanos escravizados que se estabeleceram na região desde o período colonial, preservando práticas culturais, saberes e modos de vida próprios. Conforme informações institucionais disponíveis em: Quilombo Kalunga. *Sítio Histórico Kalunga*. Disponível em: https://quilombokalunga.org/press/?page_id=428. Acesso em: 15 mar. 2025.

estão na função". Terra-terreiro de bater bruaca e puxar verso, terra-romaria de folia e oração, de temporalidade e *vivebilidade* (Serafim, 2023) Kalunga, de modos e significados contracoloniais (Bispo dos Santos, 2015), onde corpos e vozes quilombolas inscrevem cotidianamente sua liberdade e rexistência.

> A geopoesia prima pelo seu engajamento e diálogo com a natureza buscando, sempre, os elementos de cultura: sua postura ao levar o nome do cerrado é sempre a de denunciar a destruição latente da terra e, consequentemente, da alteração da vida dos povos tradicionais do centroeste-norte. Nesse sentido, temos sistematizado raízes, rizomas e raizamas [*Wurzelwerke*] que organizam esse discurso-ação. Aproximamos autores que se consolidaram por circularem via recepções distintas, apresentando uma nova história a ser lida e contada diante do velho normal do cânone. Assim, vêm compondo-se essas *etnocartografias* (Silva Junior, 2021, p. 14).

Os mapas afetivos das etnocartografias baseiam-se na ancestralidade e na vivência local, naquilo que Tuya denomina *vivebilidade* — conceito que expressa o modo de viver e existir em comunhão com o território. Essa perspectiva reivindica a recriação de mapas simbólicos por meio da palavra das vozes silenciadas, contrapondo-se a qualquer forma de leitura racionalista e eurocentrada do espaço. É, pois, valorizando a vivência e a memória dos povos do cerrado que vivem no e pelo território que desenvolvemos esta pesquisa de campo.

Nossa orientação foi a de desenvolver um estudo literário dos versos Kalunga em suas diversas modalidades, em consonância com suas performances culturais, ritos, festejos e folias. Com base na análise textual dos versos coletados, buscamos investigar os conteúdos simbólicos da poética quilombola Kalunga, identificando nos versos e nas performances culturais os rastros, resíduos e imagens de uma África que rexiste na confluência diaspórica. Por fim, propomo-nos a mapear e dar visibilidade às manifestações poéticas da oralidade — cantigas que acompanham os batuques da sussa, da curraleira e da alvorada.

A ocorrência desses gêneros musicais — sussa, curraleira e alvorada —, que nesta pesquisa lemos também como gêneros discursivos (Bakhtin), conjugando vocalidades e corporalidades (Zumthor), pode ser observada em toda a extensão do território Kalunga, abrangendo os municípios de Cavalcante, Monte Alegre, Teresina de Goiás e Arraias do Tocantins. À guisa de apresentação geral desses gêneros, buscamos descrever suas características, sua importância e funcionalidade orgânica dentro do ciclo das festividades celebradas no território, bem como compreender de

que maneira são percebidos e ressignificados pela comunidade. Nesse percurso, contextualizamos também as tensões socioculturais e geracionais que atravessam a questão da preservação das tradições culturais Kalunga, diante da realidade de intercâmbio cada vez mais intenso com o chamado “povo da rua”[10].

Em nossa pesquisa de campo, visitamos as comunidades do Mimoso, do Vão do Moleque e do Vão de Almas, com excursões mais frequentes nesta última. Os gêneros sussa e curraleira puderam ser registrados em praticamente todos os festejos do Vão de Almas, com exceção da alvorada — manifestação praticamente extinta nos processos rituais do povo Kalunga —, a qual abordamos nesta dissertação.

No que diz respeito ao calendário dos festejos circunscritos ao Vão de Almas, registramos as seguintes celebrações religiosas: no veranico de janeiro, realiza-se a Folia de Reis, período marcado pelas chuvas, pela cheia dos rios e pela colheita da pitomba e da baunilha; no mês de maio, acontece o giro da Folia do Divino, época da colheita do arroz; nos meses de junho e julho, celebram-se as festas de Santo Antônio, São João, São Pedro e Nossa Senhora das Neves, períodos das colheitas do arroz, do feijão, do baru e do tingui; e, por fim, em agosto, ocorrem os maiores festejos da localidade — a Romaria do Divino Espírito Santo e o Império de Nossa Senhora da Abadia —, tempo de colher baru e caju-vermelho, coincidente com o período de maior estiagem no território. Esse aspecto climático favorece o fluxo de pessoas na região, uma vez que o nível dos grandes rios baixa e os intermitentes praticamente secam, permitindo que moradores de diversas localidades, dentro e fora do território — inclusive dos municípios limítrofes —, consigam se deslocar com menor dificuldade para o local dos festejos.

Nessa perspectiva, compreender a sussa, a curraleira e a alvorada como inscrições territoriais e simbólicas implica reconhecer que tais manifestações não apenas expressam valores culturais, mas também organizam o tempo social e cultural do povo Kalunga, a partir dos ciclos da natureza, do trabalho agrícola e da religiosidade. Essa organização do tempo e do espaço, inscrita nas performances poético-musicais e nas memórias comunitárias, aproxima-se da proposta do Calendário Sociocultural SHPCK[11], concebido a partir das vivências e experiências de

---

[10] Expressão que a comunidade Kalunga usa para se referir às pessoas que vivem fora do território. Fonte: Pesquisa de Campo realizada por Augusto Rodrigues da Silva Junior, em 1999 – com o apoio do Projeto Universidade Solidária, SEPIR e Faculdade de Saúde da UFG.

[11] Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga.

um pesquisador-educador nativo (Cunha *et al.*, 2023). Tal calendário pode ser compreendido como uma etnocartografia pedagógica, pois sistematiza os letramentos da vida, os saberes e fazeres ancestrais e os tempos próprios da comunidade, projetando esses conhecimentos como fundamentos para políticas públicas — especialmente no campo da Educação do Campo — que reconheçam o povo Kalunga como sujeito coletivo de direito e de conhecimento.

Quando pensamos, portanto, em inscrição territorial e simbólica por meio da geopoesia — entendida como prática de criação coletiva ancorada nas memórias comunitárias —, estabelecemos um diálogo direto com o conceito de "projeto camponês", definido como o esforço coletivo de assegurar o direito à terra, sustentado por vínculos de irmandade e pelo trabalho nela realizado (Santos, 2021, p. 85). Nesse sentido, tanto as manifestações poético-musicais quanto o Calendário Sociocultural SHPCK integram um mesmo horizonte epistemológico e político: ambos reafirmam a terra-território não apenas como espaço físico, mas como fundamento simbólico, pedagógico e ético da reprodução da vida Kalunga, onde cultura, trabalho, memória e educação se entrelaçam como práticas de resistência e continuidade histórica.

Assim, a leitura da sussa, da curraleira e da alvorada pela perspectiva da geopoesia permite compreendê-las como arquivos vivos da memória coletiva Kalunga, nos quais se inscrevem oralidade, corpo, território e pertencimento. Essas manifestações configuram etnocartografias poéticas que organizam o tempo social, reafirmam o direito à terra e desafiam epistemologias eurocentradas. Enquanto práticas de criação coletiva, articulam cultura, trabalho e religiosidade como fundamentos da vida comunitária.

Figura 14: Dona Persília.



Fonte: Acervo do autor.

2 A GEOPOESIA KALUNGA NAS PERFORMANCES CULTURAIS

2.1 A sussa nas performances culturais

Uma sussa boa de arrancar pica-pau do oco.

Seu Calisto

O samba é rodando,
a capoeira é rodando,
o reggae é rodando,
a gira é rodando,
tudo nosso é na circularidade.

Antônio Bispo dos Santos

Comecemos pela sussa, gênero coreográfico-musical que apresenta peculiaridades no seu ritmo, na forma de ser cantado, de ser dançado, no seu conteúdo temático-poético e em sua funcionalidade nos espaços socioculturais das performances. Como dito na introdução, a sussa está presente em praticamente todos os processos rituais dos festejos religiosos. Sua ocorrência dentro destes festejos é antecedida por ritos de caráter estritamente religiosos, tais como as novenas, as rezas e as ladainhas, realizados dentro da pequena capela local — marca cultural do catolicismo matizado há séculos no território.

Seu Calisto, lavrador e guia do território, vai nos dizer, numa de nossas entrevistas de campo, que a sussa está presente nos festejos de Nossa Senhora do Livramento e nas folias do Divino, de Reis, de Nossa Senhora das Neves e muitas vezes em festas menores, as chamadas ladainhas da boca da noite.

Testemunhamos a sussa por ocasião das festas de Nossa Senhora da Abadia[12], no dia 15 de agosto, dia em que se consagra o levantamento do mastro. No terreiro defronte à capela, enquanto o povo segue rezando, já podemos notar o movimento de “arrumação” do grande toco de pau — jequitibá, pindaíba ou landi —

[12] FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Romaria na comunidade quilombola Kalunga. 2009. Disponível em: https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/romaria-na-comunidade-quilombola-kalunga. Acesso em: 29 jan. 2026.

que servirá de mastro ainda estendido no chão. Lá estão alguns homens – os *mastreiros* – cavando o buraco onde será fincado o mastro. Com o desfecho das rezas e ladainhas, o povo deixa a capela e, diante dela, se reúne para um dos momentos mais apoteóticos do festejo, o levantamento do mastro com a bandeira do Divino. Este importante acontecimento se faz acompanhado por um estrondo de fogos de artifício, símbolo da alegria e da fé compartilhada.

Realizadas estas etapas, autoriza-se a festança da sussa: é a hora do batuque, da dança e da cantoria. Para além dos ritos mais tradicionais, dos quais a sussa faz parte, observa-se que, atualmente, os festejos se encerram com a presença de bandas locais de forró[13], uma espécie de forró com base rítmica eletrônica, cuja instrumentação traz um teclado e microfone (com recursos de distorção vocal, o *autotune*). O fato é que esse gênero musical se tornou um verdadeiro fenômeno cultural dentro do território, suscitando debates entre diferentes gerações da comunidade acerca de seu impacto sobre as partes tradicionais dos festejos. Evidente é que bandas como “Os Kalungas Ponto Com”, os “Patriotas do Forró” e “Moleques da Pisada”, já conquistaram seu lugar de afeto e predileção musical na comunidade e em todo o território e regiões adjacentes.

Na composição do todo, a sussa manifesta-se como a dimensão profana e licenciosa da performance, em que corpos e vozes, após cumprirem as funções de prece, contrição e reza, agora se esbaldam na dança, na cantoria e na partilha alimentar. O sincretismo de um catolicismo carnavalizado com traços afro-indígenas vai se manifestando no jogo performático. A etimologia também é reveladora no que diz respeito às origens da palavra “sussa”, Silva Junior (2021) vai à raizama das palavras para nos apontar sentidos polifônicos como “baderna”, “pagode”, “reunião festiva”, entre outros:

> Na oralidade, há variação linguística para o termo: sussa, suça. Convencionou-se, entre os pesquisadores, a grafia sussa. O termo advém de denominação (preconceituosa) lusitana; seria uma regressão de suciedade (de caráter burlesco). A variante semântica pode indicar festa, pagode,

[13] A presença crescente de bandas de forró com base eletrônica nos festejos Kalunga relaciona-se, em parte, às transformações infraestruturais recentes no território, como a chegada da energia elétrica por meio do Programa Luz para Todos. Ao ampliar o acesso a equipamentos de som e instrumentos eletrônicos, essa política pública contribuiu para a reconfiguração das dinâmicas sonoras locais, tensionando práticas tradicionais e evidenciando processos de negociação entre tradição e mudança (BRASIL. Ministério de Minas e Energia. *Obras do Luz para Todos têm início na comunidade quilombola Kalunga*. Disponível em: https://www.gov.br/mme/pt-br/assuntos/noticias/obras-do-luz-para-todos-tem-inicio-na-comunidade-quilombola-kalunga. Acesso em: 31 jan. 2026).

> reunião festiva e/ou familiar. Mas, ao que parece, o elemento pejorativo, apresenta a seguinte sinonímia: bando, baderna, corja, farândula, gentinha, gentalha, dentre outros. A palavra foi utilizada por Hugo de Carvalho Ramos no sentido de aliar-se a outro para praticar atos ilegais e por Carmo Bernardes no sentido de reunião de pessoas de "má índole". Um bom exemplo de súcia, empregado na literatura, seria o bando de Hermógenes, em Grande Sertão: veredas (Silva Junior, 2021, p. 34-35).

Entendida sob uma perspectiva bakhtiniana, a palavra "sussa" configura-se como um signo linguístico, e, como tal, apresenta-se como verdadeira "arena onde se desenvolve a disputa pela significação" (Ribeiro, 2008, p. 86). Quando analisada numa perspectiva diacrônica, revela sentidos pejorativos atribuídos pelo paradigma do colonizador e pelo racismo estrutural; contudo, na mundividência Kalunga a palavra foi adquirindo outros contornos semânticos, cujos significados transitam num lugar de afeto e se afirmam pelo valor identitário de expressão cultural genuína.

É evidente em nossa perspectiva o quanto o aspecto racial pesa nessa disputa pela significação, seja pela estigmatização de manifestações culturais do povo negro, seja pela violação sistemática de seus direitos e saberes. A pesquisadora quilombola Maria Madalena do Sacramento Rocha, é enfática na denúncia à violência racial que recai sobre o corpo negro e suas expressões culturais:

> Mas há quem difamou a dança por estar no corpo negro. Há quem acusou o tambor por envolver e arrepiar o corpo negro. Há quem caluniou um grupo por ser constituído por pessoas negras. Há quem cerceou a produção de esculturas de anjos pretos por artistas negros. Há quem nomeou a dança pela cor. A pessoa negra carrega um fardo pesado, pouco do que produz na academia tem visibilidade social, somente se for apresentado com ou pelo branco. Desde muito tempo os povoados constituídos por negros são marcados pela submissão, mudez e são considerados invisíveis, totalmente fora de uma estrutura social (Rocha, 2019, p. 48).

Enquanto expressão musical tradicional, a sussa é um ritmo que abriga uma infinidade de toadas; é dança que alegra e congrega pessoas de todas as idades e gêneros, sobretudo mulheres mais velhas, que, em seus depoimentos, atribuem à sussa um lugar importante de sua memória afetiva. É o que podemos perceber em depoimentos como os de dona Fiota, mulher ilustre do Vão de Almas: Fiota é o apelido de Deusamir Francisca da Conceição; nascida na localidade do Vão de Almas a 08 de agosto de 1974. Ainda na infância, recebeu do pai o apelido carinhoso de "Fiotinha". Na comunidade exerce diversas atividades: coletora, lavradora, cozinheira, dançadeira. Desde 2011 gerencia coletivamente o empreendimento quilombola Mãe de Óleos Kalunga, vendendo óleos vegetais, sabões, farinhas, ervas medicinais entre

outros produtos com recursos extraídos e produzidos no próprio território. Em entrevista citou algumas de suas companheiras da Mãe de Óleos: Diranir, Irene, Brasilina, Jocilene (nora), Santa de João, Tapuia, Neuza, Elisa, Eva de Zé Merenda. Fiota divulga e vende seus produtos dentro e fora do território, sendo o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros um dos eventos que viabilizam a divulgação dos produtos da Mãe de Óleos Kalunga.

Relatando sua vivência da sussa, ela afirma:

> Comecei a dançar sussa com 10 anos de idade. Eu via as mais velhas cantando e achava bonito (...). Essa mulher aí não existe mais. Ela se chamava Dominga de Cecília. Até hoje eu agradeço a ela. Dançadeira de sussa é essa mulher. Tinha uma festa no dia 08 de maio ou 18. Aí a casa de minha mãe. A divisão dela era só o rio, que tinha o Capivara no meio. Aí toda vez ela me chamava pra vim pra casa dela. Mamãe era afilhada dela. Aí quando era nessa data, tinha a sussa. Aí ela pegava eu, botava na cabeça minha uma garrafinha, e ela vinha com uma outra, e nós dançava sozinha lá. Sozinha lá dentro da casa. Era treinando. Aqui dentro do Kalunga, aqui, pra mim saber, era Dominga de Cecília. Era boa pra dançar. Ela dançava e arrodeava e sapateava e peneirava assim... rodado de engenho é girando, ó. Nem eu aprendi o sapateado dela. Hoje ela tá no céu e tá sabendo que eu tô falando dela... (Dona Fiota, entrevista concedida ao autor, 23 de agosto de 2023).

Neste depoimento, Fiota rememora com carinho a mulher que lhe ensinou a ser “dançadeira” de sussa, dona Dominga de Cecília. Conta-nos o costume de dançar equilibrando uma garrafa na cabeça e de certos passos ou movimentos, como o “peneirado” e o “rodado de engenho”. Na sua fala também transparece o carinho e o respeito pela sua “mestra”: “Nem eu aprendi o sapateado dela”!

Siqueira (2006) nos oferece em sua pesquisa um breve glossário onde descreve o significado desses jargões próprio das dançadeiras de sussa:

> A dança da sussa é composta de passos sapateados, que lembram o samba de roda ou uma dança de coco. São vários os adjetivos que as mulheres utilizam para descrever a forma correta de dançar a sussa. Estes adjetivos apontam para um padrão estético de elegância, que remete à leveza. Peneirar, passarinhar, ‘rodado que nem engenho’ são alguns dos termos usados para caracterizar uma sussa bem dançada.
> 1 – Peneirar faz alusão ao movimento da peneira, quando se peneira arroz ou café nas grandes peneiras de palha, o movimento é na horizontal, de um lado para outro mas com um eixo bem firme, a coluna vertebral permanece reta e firme, há pequenos pulinhos, e apenas as pernas se movem na horizontal.
> 2 - Passarinhar se refere a leveza do movimento, como quando um passarinho anda no chão, os pés quase não tocam o chão permitindo uma série de movimentos rápidos dos pés sem que o corpo se movimente muito.

> 3 – Rodar como engenho refere-se aos vários círculos em torno de si mesmas que as dançadeiras fazem, mantendo seu eixo firme e rodando. A leveza e o equilíbrio são tamanhos que muitas delas conseguem dançar equilibrando uma garrafa (geralmente de pinga) na cabeça, como lembra dona Sinésia (Siqueira, 2006, p.95-96).

Na sussa as mulheres dançam, compõem o coro, entoam os versos, e o mais interessante a se observar é que na sussa também participam tocando instrumento, batendo as bruacas[14] de forma percussiva, algo que não ocorre na curraleira ou alvorada, onde os homens exercem um papel mais centralizador nas performances. A bruaca[15] ou "buraca", feita originalmente para ser uma mala, feita com material de couro bovino, criação tropeira para carregar objetos na cangalha das mulas e burros, adquiriu na cultura quilombola Kalunga essa curiosa função percussiva, tornando-se um instrumento musical de largo uso nas festas da comunidade.

De modo geral, os instrumentos usados para tocar a sussa geralmente são a caixa, o pandeiro, a bruaca e a viola (ou violão), admitindo-se, a depender do espaço de realização e do grupo responsável, variações na instrumentação (Siqueira, 2006, p. 93). De acordo com nossas observações, identificamos também o uso de outros instrumentos, como a viola caipira, o triângulo, o tambor-onça[16] (conhecido também como *ronca*) e o acordeom. Observamos a presença do uso do tambor-onça nas festas de Nossa Senhora do Livramento e São Gonçalo, na localidade do Vão do Moleque.

O professor Adão Fernandes da Cunha[17] liderança quilombola no território, mediando oficina durante o VI Encontro de Pesquisadores Quilombolas Kalunga[18] ocorrido no Vão de Almas, apresentou-nos à *bandurra*, antigo instrumento de cordas

---

[14] "Na bruaca feita de couro de vaca, com mais de meio metro de altura e menos de um metro de comprimento, costurada com o próprio couro, carregavam panelas, caldeirões, conchas de pau, toucinho, fava, carne de porco na lata ou esticada no sol, farinha, arroz limpo, carne seca, beiju de massa, rapadura, sal, café, pinga, fumo, água na cabaça e roupas para a sobrevivência do grupo" (Rocha, 2019, p. 26).

[15] Mala de couro que vai uma de cada lado do animal para transporte de carga: "Bruaca – Bolsa, saco ou surrão de couro cru, que antigamente, no tempo das jornadas a cavalo, servia de farnel, sendo carregada atravessada no traseiro da sela. Duas bruacas formavam o cargueiro das tropas" (Ortêncio, 1983, p. 61).

[16] "O tambor onça, segundo os kalunga, representa uma época em que era usado para capturar as onças que circulavam pelas redondezas do quilombo e ameaçavam a paz dos moradores da região" (Rodrigues, 2011, p. 64).

[17] Adão Fernandes da Cunha, liderança comunitária, se tornou o primeiro diretor quilombola a integrar a equipe de gestão das escolas Kalunga junto à Coordenação Regional de Educação (CRE) de Campos Belos. Disponível em: https://goias.gov.br/primeiro-diretor-quilombola-kalunga-e-nomeado-para-escola-estadual. Acesso em: 14 de jul. de 2025.

[18] O VI Encontro de Pesquisadores Quilombolas Kalunga foi realizado entre os dias 26 a 30 de setembro de 2024 na localidade do Vão de Almas.

tocado em épocas passadas na região. No decorrer da oficina, enquanto Adão contava as histórias e as curiosidades sobre o instrumento, acompanhamos atentamente a sua construção: o braço da tradicional “guitarra” Kalunga era feito com talo de buriti; sua caixa acústica era feita com uma cabaça de tamanho médio; e as cordas, com fios de rabo de cavalo. A “cola” usada para fixar o talo à cabaça era extraída do “chumbaré” (ou “chumbá”), uma bromélia encontrada na região. Ao longo das gerações, a *bandurra* foi gradualmente sendo substituída pela viola e pelo violão.

Geralmente tocada pelos mesmos músicos da Folia, a sussa é uma manifestação na qual todos participam em torno de uma roda: uns batucam na caixa, nos pandeiros[19] e bruacas; outros tocam violão ou viola; e quem tem fôlego entra na roda para dançar. O guia, ou puxador, é quem entoa os cantos — um verdadeiro acervo vivo de toadas guardadas na memória. Os foliões respondem ao puxador com os contracantos, estruturando o canto de forma responsorial, em que a voz solista e o coro se alternam, encorpando a toada pela sobreposição das várias vozes em uníssono.

A estrutura poética predominante, ainda que não exclusiva, é a das estrofes em quadra, com versos que seguem a métrica popular das redondilhas, de cinco a sete sílabas poéticas. Vale observar o papel que a repetição dos versos e a aceleração do andamento rítmico produzem naqueles que participam da roda. Clênio Guimarães (2011) observa o “andamento” numa perspectiva teórica dos aspectos rítmicos, destacando o imbricamento entre ritmo e coreografia nas músicas de matriz afro, em que um não pode estar dissociado do outro.

Em nossas pesquisas de campo — mais especificamente no dia do levantamento do mastro do Divino —, constatamos justamente esse imbricamento entre ritmo, coreografia e voz. O andamento, inicialmente mais calmo, vai se acelerando até o momento do “esquenta”, do “sair rompendo”. O ritmo se intensifica, lembrando o mesmo procedimento observado nas rodas de capoeira, samba e terreiros de candomblé. As mulheres giram cada vez mais rápido — “rodando como engenho” —, fazendo voar suas saias coloridas. Em uma das entrevistas de campo, dona Persília dos Santos Rosa nos contou sobre esse entrelaçamento entre dança, ritmo e o valor do canto coletivo na roda de sussa:

---

[19] É importante ressaltar que é um pandeiro “curraleiro”, feito de couro de boi ou vaca e madeira – sem platinelas. Outra informação importante: em 1999 e 2007, Augusto Rodrigues da Silva Junior ainda experienciou a utilização de pratos esmaltados – com uso de garfo – como instrumento percussivo.

> A mulherzada arrocha na dança assim, arrocha a buraca, a caixa, e dança até suar. Quando tá desentoada a sussa não presta não. A sussa ela só combina quando canta junto. Se não estiver juntinho, não *entua*. Só fica bonito somando as vozes (Dona Persília, entrevista concedida ao autor, 24 de agosto de 2023).

O canto, marcado pela repetição frenética dos versos e pelo ritmo acelerado, parece produzir — num efeito mântrico — um transe dos sentidos naqueles que se encontram imersos na performance. Vocalidades e corporalidades se conjugam no frenesi; a "vadiagem profana" sacraliza-se. O festejo revela, em seus ritos, o sincretismo entre o catolicismo popular e as religiões de matriz africana, grafado no movimento dos corpos, nas vozes e nos versos.

Leda Maria Martins (2003), ao discorrer sobre o jogo das vocalidades e corporalidades em função do rito, aponta para o fenômeno do empoderamento daqueles que participam desse "circuito de expressão":

> No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder (Martins, 2003, p. 5).

Em Silva Junior, encontramos alguns apontamentos sobre estas "marcas do candomblé" e o "transe" nos folguedos performáticos do quilombo Kalunga:

> Vale ressaltar que nessa região, as tradições do candomblé permaneceram, ao passo que nos Kalunga, ela se transformou em danças e folguedos performáticos. Na sussa, as marcas do candomblé, são evidentes: as mulheres dançam girando, com vestidos coloridos, ora aproximando os corpos, ora afastando. Muitas vezes bebem enquanto dançam, carregam uma garrafa (de Cortezano) que passa de mão em mão enquanto o ritmo é marcado pelos cantadores, pelos instrumentos e pelos giros e movimentos que aproximam os corpos. As letras, normalmente têm duplo sentido (mencionando o baixo-corporal) e as mulheres gargalham, gritam e se movimentam em uma espécie de transe. A energia e alegria são tão intensas e duradouras que tem-se a impressão de que a dança perdurará até o amanhecer (Silva Junior, 2008, p. 35-36).

Os significados que emergem dos processos rituais, com suas músicas, coreografias, vozes e versos, remetem-nos ao conceito que, na teoria da geopoesia, circunscrevemos como rexistência afrogoiana no construto do deslocamento, desenvolvido ao longo desta dissertação. A *rexistência*, aqui, é compreendida como a

persistência das práticas culturais de um grupo ou comunidade que se perpetuam ao longo das gerações à revelia das violências sofridas. No contexto quilombola Kalunga, refere-se às violências que deflagraram o movimento diaspórico — um movimento que persiste resistindo por meio de seus saberes, fazeres e performances culturais no nordeste goiano e sudeste tocantinense.

Buscar pistas e compreender os processos históricos e simbólicos que constituíram a sussa, a curraleira e a alvorada enquanto gêneros musicais no contexto diaspórico constitui um dos objetivos centrais desta pesquisa. Para tanto, recorremos à hipótese formulada por Jorge de Carvalho (2000), que, ao apresentar uma visão panorâmica das diversas tradições musicais de origem africana desenvolvidas no Brasil desde as primeiras décadas após a chegada de pessoas escravizadas, propõe a existência de "uma unidade subjacente à experiência musical afro-brasileira".

Segundo o autor, há dois modelos de tradições religiosas afro-brasileiras, cada qual refletindo organizações musicais distintas — hipótese que ele formula nos seguintes termos:

> O primeiro modelo, que identifico em uma palavra como o modelo do candomblé (nome dos cultos afro-brasileiros tradicionais preservados na Bahia, dos quais o culto xangô do Recife é um equivalente), tem se mantido extraordinariamente coeso e fechado a influências externas (...) O segundo estilo é a tradição religiosa de origem banto (e muito particularmente a angolana), que foi organizada mantendo sempre uma janela aberta para influenciar e ser influenciada por outros gêneros musicais (Carvalho, 2000, p. 4).

Seria a sussa, à luz desta hipótese, juntamente com o jongo, a capoeira, o maculelê e o samba de roda, parte de um mesmo grupo de gêneros musicais oriundos dessa tradição religiosa de origem banto, angolana; esta, por ser mais maleável, "janela aberta" às influências e influenciando outros gêneros, acaba operando mudanças por meio de processos de ambiguidade, polissemia, hibridização, e assim por diante. Carvalho (2000) segue classificando-os como "gêneros seculares tradicionais", cindindo e descrevendo os gêneros seculares em "rurais" e "comunitários", nos quais identificamos a sussa inscrita entre os dois.

Salientamos que a sussa não é uma manifestação cultural que se restringe apenas aos limites do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga (com seus 261 mil hectares); sua ocorrência verifica-se em um vasto espaço geográfico, situado em uma área de intersecção regional que abrange as fronteiras do nordeste goiano, oeste

baiano e sudeste tocantinense, estando, em todo caso, vinculada às comunidades quilombolas e remanescentes de quilombo.

Elizeth da Costa Alves (2020) é enfática quanto à importância de se debater a verdadeira extensão da comunidade Kalunga, que abrange, além do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga — situado em Goiás —, também a Comunidade Rural Quilombola Kalunga do Mimoso, localizada no Tocantins. A autora formula suas inquietações nos seguintes termos:

> Nós, Kalunga de Tocantins, não existimos? Não temos uma trajetória histórica e cultural que nos aproxima dos Kalunga de Goiás? Não somos reconhecidos como Kalunga, nem pela sociedade, nem por nossos descendentes goianos, que parecem desconhecer nosso vínculo histórico, geográfico e de parentesco (ALVES, 2020, p. 26).

Correlacionando geografia cultural e geopoesia, Alves (2020) objetivou compreender como se deu a construção das identidades territoriais kalunga na Comunidade do Mimoso. A autora desenvolve questionamentos acerca do processo de formação territorial da comunidade e de suas práticas sociais e simbólicas, buscando compreender a contribuição das narrativas e das festas para a constituição do território e das identidades em Mimoso, bem como as implicações que a fronteira geográfica, política e econômica estabelece entre os Kalunga de Tocantins e de Goiás. Explica, ainda, que, em decorrência da divisão territorial dos estados, em 1989, os Kalunga de Goiás passaram a pertencer aos municípios de Cavalcante, Teresina de Goiás e Monte Alegre de Goiás, enquanto os Kalunga do Tocantins se vinculam aos municípios de Arraias e Paranã. Nesse contexto, a autora chama atenção para as limitações que ainda incidem sobre a efetivação dos direitos territoriais dessas comunidades, afirmando:

> É válido enfatizarmos que mesmo depois do reconhecimento, alguns fatores, como por exemplo a falta de titularidade de suas terras, impedem que os kalunga tocantinenses apropriem-se política e economicamente do território. Embora exista uma relação histórica desses sujeitos com o espaço social produzido por eles e as garantias de posse pelas leis federais, o processo é lento e depende de fatores externos à comunidade. Fato que reforça a situação de violência contra os direitos e as condições de existência do povo Kalunga. Dessa maneira, apesar da titulação ser garantida pelas leis, os sujeitos não exercem o “poder” no espaço que habitam. No entanto, isso não rompe com a ligação e o vínculo de pertencimento desses sujeitos com o território. (ALVES, 2020, p. 44).

A Comunidade Quilombola Kalunga do Mimoso também tem na sussa uma de

suas manifestações culturais. A comunidade se encontra a 120 km de Arraias (TO), localizada no vão da Serra do Bom Despacho à margem esquerda dos rios Bezerra e Paranã. Silva Junior, sobre a comunidade quilombola do Mimoso, vai nos dizer que embora “não sejam chamados de Kalunga, praticam as mesmas danças, os mesmos cantos e professam a mesma fé” (Silva Junior, 2021, p. 36).

Durante pesquisa de campo, a partir da entrevista que realizei com o professor Sivaldo Marques Rosa na localidade do Vazantão no Vão de Almas, este fez observações sobre as diferenças que identificou entre a sussa praticada no Vão de Almas e aquela praticada no Mimoso. Segue aqui um trecho de sua fala:

> O povo do Mimoso é um pessoal que a gente considera parceiros e parece que eles são irmãos. Por que as coisas que a gente faz aqui, eles fazem lá. E a gente não tem um vínculo com isso. Agora é que a gente, através da universidade, estamos conhecendo melhor de Arraias, da Universidade Federal de Tocantins. E eles cantam a sussa. Cantam a sussa, só que o ritmo é diferente. É bem diferente, mas é a sussa. Eu não sei um verso, não sei o negócio deles cantarem, mas até a gente incluiu no meio deles para fazer uma mistura. Uma mistura, o ritmo nosso com o ritmo deles. Nós cantamos tudo lá, foi até na universidade, para fazer uma mistura. E o ritmo deles é diferente. É diferente, mas é bonito. A gente considera, é muito bonito o ritmo deles cantarem também. É a sussa. Às vezes tem até os mesmos versos dos que a gente canta, mas, às vezes, é num ritmo diferente. O jeito de dançar é um pouco diferente também, porque lá eu vi que eles dançam, entra um homem com uma mulher para dançar. E aqui os homens ficam mais parceiros só para cantar, e as mulheres só para dançar (Sivaldo Marques Rosa, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

A fala do professor Sivaldo evidencia nuances significativas no modo como a sussa é performada em cada uma dessas comunidades quilombolas territorialmente divididas. Para ele, embora a sussa do Mimoso compartilhe elementos comuns com a sussa do Vão de Almas — incluindo, por vezes, os mesmos versos —, o ritmo se apresenta distinto, o que produz uma outra textura sonora e corporal da manifestação. Além disso, o entrevistado destaca diferenças na organização social da dança: no Mimoso, homens e mulheres dançam em pares, ao passo que no Vão de Almas os homens geralmente se mantêm no canto, enquanto as mulheres assumem o espaço da dança. Esses contrastes revelam que, ainda que a sussa se afirme como um marcador identitário comum, sua execução varia conforme práticas comunitárias, dinâmicas de sociabilidade e modos próprios de viver e celebrar a tradição.

Ainda sobre a ocorrência da sussa em outras comunidades para além do Sítio Histórico, Rocha (2019) discorre acerca da sussa e curraleira em duas comunidades remanescentes de quilombo — Extrema e Levantado — localizadas no município de

Iaciara-GO. Estabelece contextualização histórica para entender o fluxo migratório originado em Macaúbas (BA) até os municípios de Posse (GO) e Iaciara (GO), que constituiria estes quilombos no Goiás, e analisa como se deu a atuação da Fundação Cultural Palmares na certificação que reconhece estas comunidades como quilombos.

Em todas estas comunidades a sussa se realiza como parte dos processos rituais, num hibridismo que conjuga corporalidade africana e fé católica:

> A suça, que acontece no estado de Goiás e no Tocantins, é fruto de um processo de atualização da ancestralidade para uma construção identitária que fricciona a aceitação de uma fé católica, à medida que se estabelece em meio às Folias do Divino Espírito Santo, Santo Antônio e São Sebastião, com a afirmação e manutenção de uma identidade negra através do batuque (Silva; Rosa, 2017, p. 256).

Como vimos, a sussa se constitui como performance cultural pela musicalidade, pela dança, pelo batuque e também pela palavra cantada, vocalizada, com a transformação específica na Comunidade Kalunga. As vozes versam sobre temas ligados à vida rural, ao trabalho, à roça, às chuvas, ao gado, à mineração, aos festejos. As vozes versam e invocam imagens da flora e da fauna do Cerrado, revelando-nos a mundividência de uma comunidade vinculada profundamente com o seu ecossistema, a uma cosmovisão vinculada à ancestralidade e suas práticas de cuidado com a terra onde se pisa, se planta e se colhe.

Sobre a importância do Cerrado como aspecto na constituição da identidade Kalunga, Alves (2020) vai nos dizer que:

> A localização é um fator preponderante para a constituição das identidades Kalunga, permeadas por características próprias de Cerrado, que fortalecem os vínculos de pertencimento. Essa localização também auxilia na conservação da fauna e da flora cerradeira (Alves, 2020, p. 44).

Por viverem sob uma organização econômica baseada no uso sustentável dos recursos naturais, com um sistema de trabalho tradicional com a terra (a “roça de toco”), na coleta de sementes e no turismo de base comunitária, a defesa do território Kalunga está diretamente ligada à contenção de atividades que possam ameaçar a sua biodiversidade, tais como o agronegócio, o desmatamento, a grilagem de terras ou quaisquer práticas predatórias. As estatísticas são enfáticas ao revelar a importância da comunidade quilombola Kalunga na preservação ambiental do Cerrado, confirmando ser o povo Kalunga verdadeiro guardião deste bioma.

Faz alguns anos que se discute dentro da comunidade e entre pesquisadores a preocupação pela preservação cultural da sussa, reconhecidamente manifestação identitária da comunidade Kalunga e de várias comunidades quilombolas espalhadas pelo nordeste goiano e sudeste tocantinense. É comum ouvir, sobretudo entre os mais velhos, a queixa de que a sussa vem perdendo espaço para outros gêneros musicais nos festejos tradicionais. Em pesquisa de campo ocorrida no Império de Nossa Senhora da Abadia, em 2024, na localidade da Capela no Vão de Almas, pude observar e ouvir algumas falas, como as de dona Dainda e também de jovens lideranças da comunidade sobre este tema, como os professores Romes e Sivaldo.

Dona Dainda, como uma das testemunhas de longa data do festejo, se queixa da presença cada vez mais invasiva dos carros com som ligado durante os ritos. Numa das entrevistas, diz a matriarca a respeito da festa do Império celebrada nos meses de agosto:

> O povo não respeita! Que Império, moço? O império acabou... Num sabe que hora é oito horas. Oito horas tá girando, o som tá ligado. O império tá coisando, o som tá ligado. Reza, tá rezando, o som tá ligado. Que respeito que tem? (...) E eu não acredito porque de primeiro era assim: era a sanfoninha, mas a hora que entrasse pra igreja, você não via um violão... Você não via uma sanfona. Você não via bater um pandeiro, nada! Chega tava assim a capela, todo mundo escutando. Mas quando dasse o viva, que o povo saía de lá, você só ouvia sanfoninha zuar naquele lugar. Todo mundo dançando. Tinha saudade pra voltar. Agora, esse som eletrônico?! Sem graça, acabou... (Dona Dainda, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

Em sua fala, Dona Dainda expressa o descontentamento da geração daqueles que viveram um tempo que antecede a chegada de determinadas tecnologias que modificariam irremediavelmente a dinâmica das práticas culturais. Denuncia também o que para ela configura “falta de respeito” com certos ritos, o “som eletrônico” que interfere no silêncio necessário para as rezas, no giro das oito horas e outros momentos. Essa situação contrasta com o tempo onde os músicos só tocavam quando, em determinado momento do rito religioso, dava-se os vivas. Em suma, a fala de Dona Dainda expõe uma preocupação com a preservação cultural. Entre aqueles mais jovens que hoje assumem um protagonismo na organização do festejo está o professor Sivaldo Marques, o qual me informou sobre o debate que ocorre internamente na comunidade sobre a questão dos carros com caixa de som durante as manifestações tradicionais e sobre algumas iniciativas que foram tomadas para a tentativa de regular o som durante o festejo, inclusive com reuniões em Cavalcante-GO com o pessoal da comunidade, autoridades e a

Associação Quilombola Kalunga - AQK. Reporto aqui sua fala durante entrevista:

> Vamos supor que é uma regra que tem dentro do festejo. Que a gente está tomando certo cuidado de as pessoas que vêm para o festejo, respeitar nossas tradições. E uma vez que tem o festejo é porque tem as tradições, porque no festejo ninguém mora, independente se é em qualquer lugar, ninguém mora no festejo. Então, uma vez que a gente se desloca para chegar no festejo é por causa das tradições, das manifestações. E tem gente que vem e vai. E tem gente que chega e não quer desligar o som para acontecer as manifestações. E aí sim, através de reunião do pessoal da comunidade, que fizeram lá na cidade (Cavalcante-GO) com as autoridades, determinou que quando tiver as manifestações de não ficar com o som ligado, de respeitar esse momento. Um processo de conscientização, de debate, pra gerar isso, para respeitar as manifestações. Toda vez que for acontecer uma manifestação, o barulho é somente aquele da manifestação. Por exemplo, as *oito horas* tem o barulho, mas tem o barulho porque é dela, com a batida da caixa, do tambor, do pandeiro, da viola e da sanfona. Então tem um barulho, mas é dela, já é da manifestação, que é através dela que nós estamos ali, por causa dessa manifestação. Na hora da levantação do mastro também. A gente canta para rodear o mastro com a sanfona, com o tambor, com o pandeiro. Então a gente faz barulho para fazer aquilo. E se a pessoa tiver com uma caixa de som, um som de carro ligado ali, a gente não vai escutar nem a própria nossa voz, porque o som deles toma conta de tudo (Sivaldo Marques, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

A fala de Sivaldo revela uma visão pragmática da preservação cultural, entendida como responsabilidade coletiva e organizada. Ele destaca que o festejo só existe por causa das tradições que o sustentam, e por isso, todos — sobretudo visitantes — devem respeitar momentos rituais específicos. Ao mencionar reuniões com autoridades e a criação de regras para controlar carros de som, Sivaldo mostra que a comunidade busca estratégias formais para proteger o rito. Sua distinção entre o “barulho da manifestação”, produzido por instrumentos tradicionais, e o ruído externo dos sons automotivos evidencia que a interferência sonora impede a realização adequada dos rituais. Assim, preservação cultural, para ele, implica assegurar que a sonoridade própria do festejo permaneça audível e significativa, garantindo a continuidade das práticas e a integridade da experiência comunitária.

Por outro lado, Sivaldo revela uma visão conciliadora, quando diz que é preciso que haja um entendimento de que ali é um festejo, e que aqueles que trazem seus sons automotivos também têm os seus direitos e espaço garantidos, desde que se atenham às regras estabelecidas comunitariamente e o respeito à tradição:

> Agora, após isso, que acontecem as manifestações. O pessoal pode amanhecer o dia com o som ligado. Não tem problema. Porque lá é um festejo. Quem vai para lá vai sabendo que vai para a festa. Então é uma coisa. A gente fala que tem regra. Mas outra coisa é, por exemplo. Ah, deu quatro

> horas, eu queria dormir e não dormi, porque tinha som ligado. Não vai dormir mesmo, porque aí se quiser dormir eu tenho que ir para outro lugar, porque lá é um festejo. Então a gente tem que entender. A gente tem que colocar regra, mas tem que entender também. Lá não é a casa nossa porque nós fomos. Por que nós queríamos ir para a festa. Não, eu vim porque eu queria ver a folia, eu queria ver o Império. Certo, então você vai ver o Império, mas só que quatro horas, se tem um que está ali com forró no som, ele vai continuar no forró, porque lá no festejo não tem conta. É isso, amigo (Sivaldo Marques, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

Todo esse debate em torno da tradição também perpassa a sussa, como manifestação musical que rexiste como expressão identitária e patrimonial da comunidade Kalunga. Siqueira, em sua tese, aponta para fatores que têm influenciado a sussa, como os convites para apresentações em outros locais:

> Outro fator que tem influenciado a sussa [...] são os convites para apresentações em outros locais. Quase todas as senhoras que entrevistei já foram diversas vezes dançar em cidades como Brasília-DF, Goiânia-GO, Bom Jesus da Lapa-BA, e todos os anos há apresentação de sussa no Encontro de Culturas Tradicionais em São Jorge, distrito de Alto Paraíso-GO. A sussa, nestas ocasiões, deixa de ser uma dança para eles, para a diversão própria, e passa a ser uma dança para os de fora. São feitos até ensaios para estas apresentações, para que as "*novas"* aprendam a dançar junto com as "*véias*" (Siqueira, 2006, p. 98-99)

A citação de Siqueira mostra como a sussa, ao ser convidada para apresentações em outras cidades e eventos, passa de uma prática comunitária interna para uma performance voltada ao público externo. Nesses contextos, a dança ganha um caráter de representação cultural, deixando de ser apenas diversão entre os próprios Kalunga. Os ensaios realizados para que as jovens aprendam com as mais velhas revelam um processo de formalização e preparação, típico de manifestações que passam a circular fora de seu ambiente original. Assim, a nosso ver, a sussa é preservada e divulgada, mas também transformada, equilibrando tradição e adaptação às novas demandas de visibilidade.

Outro debate muito presente na comunidade do Vão de Almas gira em torno da manutenção da tradição da sussa e sua transmissão para as novas gerações. Na escola Santo Antônio, o professor Romes dos Santos, com base em sua formação na Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC)[20], desenvolve um trabalho pedagógico voltado para o ensino da sussa por meio das disciplinas de Artes e Educação Física.

[20] Curso superior que forma professores para atuar em escolas na área rural, com foco nos saberes e nas realidades do campo. Utiliza a Pedagogia da Alternância, que mescla períodos de estudo na Universidade e na comunidade, promovendo a articulação entre teoria e prática.

Atendendo a crianças do Ensino Fundamental – Anos Iniciais, propõe atividades com o uso de instrumentos musicais e práticas que envolve o canto e a dança. Em entrevista concedida para esta pesquisa de campo, diz o educador quilombola:

> Na minha atuação como professor eu tenho sempre mencionado [a sussa], tenho feito alguns documentários e levado pra dentro da escola, pra mostrar pras pessoas a importância da tradição, pros alunos; e também tenho levado, além de documentários, eu tenho levado a cultura nas aulas de Educação Física, nas aulas de Artes. Eu peço para cada um levar seu pandeiro, outro levar a viola, outro levar a caixa, outro levar a buraca. E a gente ali, na aula de Educação Física e Arte, a gente fala um pouco, uma coisa que a gente não aprendeu antes, que a gente achava que Arte era só desenhar e Educação Física era jogar bola, dentro da escola, principalmente na LEdoC, UnB, a gente aprendeu muito sobre a Arte, a Educação Física. E eu comecei a levar essa tradição para esses pequenos jovens, pra que eles cresçam já sabendo, dando voz a eles, pra eles mesmo cantar, a bater, a jogar seus verso, pra que eles cresçam sem vergonha da própria tradição, devido a outras tradições culturais influenciar a comunidade. Mas eles estarem ali preparados e já resiste, né? Resistente naquilo que eles conheceu desde pequeno (Romes dos Santos, entrevista concedida ao autor, 03 de maio de 2025)

Em sua fala, Romes revela o seu engajamento pela causa das tradições culturais do quilombo Kalunga. Seu trabalho revela um engajamento profundo na transmissão dos saberes da sussa no ambiente escolar. Sua prática pedagógica propõe a autonomia de seus educandos como um valor fundamental para a continuidade da tradição, quando este fala em dar “a voz a eles, pra eles mesmo cantar”, “a bater”, “a jogar seus verso”, seu trabalho atinge a autoestima dos “pequenos jovens” da comunidade diante de sua própria cultura, permitindo que estes, uma vez conhecedores de suas tradições, estejam prontos a defendê-la, fortalecendo, assim, um movimento de resistência por meio da valorização de suas expressões culturais e saberes.

Ações e práticas pedagógicas como as que observamos em nossa pesquisa de campo na Escola Santo Antônio, Vão de Almas, não são experiências isoladas, mas uma tendência que Siqueira já observava, um amplo projeto de manutenção da tradição envolvendo lideranças e entidades nacionais:

> É claro no discurso de várias lideranças locais, envolvidas com a política regional e até entidades nacionais (como a Fundação Palmares), uma intenção de “manter a tradição”. Isso vem sendo levado a termo, tanto que as escolas existentes na área Kalunga estão ensinado a sussa, com professoras nativas. O que antes era aprendido no contexto familiar, com mães, avós e tias, hoje é ensinado na escola como um conhecimento especializado (Siqueira, 2006, p. 87).

Assim, ao percorrermos as múltiplas dimensões da sussa, entre a força ritual que a situa nos festejos religiosos, a vitalidade e alegria que animam as festas de santo ao pé do mastro, as tensões intergeracionais diante das novas tecnologias sonoras, todas reverberam nos processos pedagógicos de transmissão escolarizada. A sussa se revela como um campo de agenciamento identitário, memória afetiva, pedagogia cultural e resistência negra, onde corpos, sons e narrativas negociam permanentemente tradição e mudança. Em meio às pressões externas e às reconfigurações internas da vida no território Kalunga, ela permanece como um rito de continuidade e autorreconhecimento, reafirmando-se não apenas como herança, mas como prática viva, reinventada e reivindicada pelas vozes que a dançam, a cantam e a preservam.

2.2 A curraleira nas performances culturais

A curraleira, tal como a Sussa, manifesta-se em vários processos rituais dos festejos religiosos do quilombo Kalunga. Presente nas folias e nas festas de santo, é performance afro-brasileira que conjuga ritmo (batuque), dança (sapateada/coreografada), e canto (memória/improviso); basicamente seus instrumentos são a caixa de folia, o pandeiro de couro e a viola caipira. Em alguns casos verifica-se também a presença do triângulo, como observado em nossa pesquisa de campo nas folias do Vão de Almas. A origem histórica da curraleira remonta desde os tempos do Brasil Colônia, séculos XVIII e XIX, ligada ao ciclo do gado ou do couro que caracterizou as sociedades rurais.

Clênio Guimarães cita outras manifestações similares à curraleira surgidas neste ciclo, tais como a “tirana”, o chavin do baú”, o “mineiro-pau”, o “serra-o-pau”, o “engenho novo” e a “catira”, onde a presença da viola caipira seria o ponto comum entre todas elas. E acrescenta:

> No que diz respeito à Curraleira e à Catira, ambas consistem em acompanhar o som da viola com palmas e sapateados. Conforme a tradição, essas danças surgiram quando os tropeiros se reuniam para assar carne do gado curraleiro e cantar (Guimarães, 2011, pp. 54-55).

Com base nessas observações, é notável a importância da cultura tropeira na

formação da curraleira e das demais manifestações musicais durante o ciclo do gado, fundamental para que se divulgasse a viola caipira nos interiores destes brasis liminares, brasis profundos, os quais aqui descrevemos também como espacialidades invisíveis, por serem localidades que comportam comunidades que durante séculos padeceram desassistidas do Estado brasileiro e que provavelmente por isso e, apesar disso, foram capazes de gestar uma cultura pulsante e diversa, se gestando em rotas, encruzilhadas, resistindo pelas gerações. Afinal, “os processos culturais brasileiros se deram sempre em deslocamentos” (Silva Junior, 2018, p. 55).

Sobre a formação da curraleira, Paula Lopes de Paula Briguiza destaca o encontro da viola com o batuque, manifestação cultural singular das comunidades afro-diaspóricas, quilombolas. A ocorrência da curraleira, para além do território Kalunga, se verifica em todo o nordeste goiano e se estende pelo sudeste tocantinense e noroeste mineiro. No que diz respeito a essas fronteiras geográficas onde ocorre a curraleira, Briguiza discorre:

> É possível identificar sua prática nos municípios de Alto Paraíso de Goiás, São João da Aliança, Colinas do Sul, Cavalcante, Monte Alegre, Teresina de Goiás, Nova Roma, Forte, Iaciara, Mambaí, Formosa. Além de ser brincada nas comunidades quilombolas Kalunga, a Curraleira também é citada nas comunidades quilombolas de Extrema, município de Iaciara, Levantado, município de Posse, e Magalhães, município de Nova Roma. A Curraleira também é mencionada como expressão cultural em Natividade, Tocantins, e também há registros no noroeste de Minas Gerais, como nas cidades de Formoso e Buritis, justamente municípios adjacentes ao nordeste goiano, podendo ter extensões de sua prática pelo Brasil a serem pesquisadas e aprofundadas (Briguiza, 2023, p. 69-70).

Se as pesquisas de campo realizadas em torno da Sussa circunscrevem um universo cultural que agrega boa parte do oeste baiano e sudeste tocantinense, o que a geopoesia vem revelando em sua investigação de campo centroestina, entre vozes de goyazes e brasis liminares nos enfronteiramentos, é um país que nasce no encontro de topografias:

> *Tropos* e grafias que podem ser reconhecidas em vozes e corpos, mapas e viagens. Sua fonte brota, também, das palavras colhidas entre magmas e niemares – paragens sem mar. Escritarias de um mundo próprio, narradas em outro linguajar. Vocalidades que se desdobram literariamente no símbolo do infinito, num ponto imaginário que liga Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia. (Silva Junior, 2018, p. 55).

É, portanto, nesse encontro de terras e linhas – no corredor da geopoesia

(Beltrão, 2026) – que investigamos a curraleira.

Se vamos à *raizama* da palavra, temos em sua raiz o morfema “curral”, assim sendo, manifestação cultural oriunda dos currais. Portanto, em seu próprio nome instaura-se uma origem ligada aos fazeres e saberes das comunidades rurais em diversas matizes: tropeiros, caipiras, sertanejos, peões em diálogo com elementos artísticos afrodiaspóricos e religiões afro-catolicizadas.

Bariani Ortêncio em seu Dicionário do Brasil Central (1983), a define como “dança sertaneja”; em outras acepções apontadas pelo dicionarista, lemos: “dança goiana extinta”, “Raça de gado goiano de chifres grandes (curraleiro), assim chamado por proceder dos currais do Rio São Francisco” – também temos a ocorrência desse tipo de gado na região goiano-tocantinene e nos Kalunga. Em torno do verbete, Ortêncio recolhe uma citação de Camilo Chaves em que este documenta: “Um vão às margens nascentes goianas do Paranaíba, a Formosa dos Couros, onde se elabora a raça curraleira” (Chaves *apud* Ortêncio, 1983, p. 138). É, também, apontado em outro verbete do dicionário, ligado a um tipo equino:

> raça cavalar: [...] representando em Goiás o principal produto de exportação, as boiadas que se mandavam para Minas Gerais, para o Rio de Janeiro e para São Paulo, além da criação dos cavalos chamados curraleiros – pequenos e resistentes – levados até para a Bolívia através do território de Mato Grosso (Ortêncio, 1983, p 138).

O nome, então circulou de várias maneiras pelo mapa da geopoesia cujo epicentro é o então denominado Estado de *Goyaz*.

Enquanto performance cultural que conjuga batuque e cantoria, comecemos por descrever também sua dimensão enquanto dança; muitos pesquisadores apontam sua semelhança com a Catira. Briguiza vai nos dizer que

> ambas possuem similaridades, como a disposição espacial em duas fileiras, uma de frente para a outra, a troca de lugares entre foliões, a presença da viola caipira e por serem brincadas dentro das folias (Briguiza, 2023, p. 39).

Numa linhagem de pesquisa com a qual nos identificamos, Briguiza investigou a Curraleira a partir da experiência de campo nas cidades de Alto Paraíso de Goiás, Colinas do Sul e na comunidade quilombola do Engenho II, município de Cavalcante (GO), onde seu objetivo foi evidenciar a influência e a permanência de matrizes africanas na cultura popular da Chapada dos Veadeiros. A pesquisadora defende a

Curraleira como expressão cultural de matriz africana e do protagonismo negro:

> A Curraleira Kalunga da comunidade do Engenho II é diferente das que conheci em Alto Paraíso e em Colinas do Sul. Os próprios foliões de Colinas já haviam me dito que as Curraleiras Kalunga eram diferentes. São semelhantes no sentido da instrumentação, sendo realizadas através da caixa de folia, de pandeiros e viola caipira. Também segue o princípio da rima e dos versos, do improviso na criação de rimas para aquele instante; a movimentação também se assemelha, mas se diferencia em detalhes da própria levada rítmica e outras características (Briguiza, 2023, p. 62).

No que se refere a instrumentação da curraleira, os principais instrumentos são a viola caipira, o pandeiro e a caixa de folia. Clênio Guimarães nos informa que a viola de dez cordas “apresenta-se na forma tradicional na música brasileira, principalmente nos gêneros caipira e sertanejo” (Guimarães, 2011, p. 56), observa que na curraleira os ritmos são caracterizados pelos “rasqueados e ponteios, os quais determinam a idiomática melódica” (Guimarães, 2011, p. 56).

O lugar da curraleira nas performances culturais da comunidade Kalunga se encontra sobretudo na execução das folias. O educador quilombola, Sivaldo, nos informa que ela está presente na Folia de Santo Reis, que ocorre entre dezembro e o mês de janeiro, na Folia do Divino, ocorrida no mês de maio e na Folia do Cipó, que ocorre no dia 16 de agosto, após o Império de Nossa Senhora da Abadia. Nas palavras do educador, a curraleira é parceira da folia, “onde tem folia, tem curraleira. É de lei” (Sivaldo Marques, entrevista concedida ao autor, 02 de maio de 2025). Explicando sobre o lugar da curraleira das festas religiosas da comunidade, Sivaldo faz um paralelo com a sussa, de maneira a nos esclarecer:

> Aí, por exemplo, às vezes no festejo o pessoal quer ver uma roda de curraleira, juntam uma galera lá e cantam uma roda de curraleira. Agora é diferente da sussa. A sussa sempre tem uma reza. Após a reza tem que ter uma roda de sussa. E a curraleira já não é assim. Como se fosse, a sussa acompanha as outras coisas e a curraleira acompanha a folia (Sivaldo Marques, entrevista concedida ao autor, 02 de maio de 2025).

Siqueira aponta que a sussa, a curraleira e o forró dialogam com os movimentos dos festejos . Dialogam e complementam a parte ritualística católico-colonial que se manifesta nas novenas, nas folias, nos Impérios, nas rezas, nas ladainhas, nos benditos e tantas variantes geopoéticas de um catolicismo carnavalizado de “brasis profundos”. Explica também como funciona a dinâmica da “brincadeira” a depender da decisão das donas de casa que recebem os foliões em dias de Folia:

> A brincadeira pode ser a sussa ou a curraleira, realizadas dentro da casa. A escolha da “brincadeira” vai depender da dona da casa, pois ela é quem deve dançar a sussa, juntamente com outras mulheres ou homens que saibam dançar. Se ela não souber dançar ou não pedir a sussa, homens da folia farão a curraleira (Siqueira, 2006, p. 64).

Ao destacar que a escolha entre sussa e curraleira depende da dona da casa que acolhe os foliões, a autora revela o papel central das mulheres na mediação dessas performances, atuando como guardiãs dos códigos culturais que regem a “brincadeira”. Isso nos revela como operam as relações de gênero na dinâmica dos festejos, a hora da sussa e a hora da curraleira.

À vista do exposto, a curraleira revela-se não apenas como uma manifestação musical e coreográfica, mas como uma expressão cultural complexa que articula memória, território e pertença nas comunidades do nordeste goiano e, sobretudo, no território Kalunga. Seja nas folias, nos festejos ou nas performances cotidianas, a curraleira afirma-se como linguagem de continuidade e reinvenção, preservando e atualizando saberes ancestrais enquanto consolida uma estética própria, ritmada por improvisos, corpos em movimento e vocalidades que ecoam a geopoesia desses territórios liminares.

Entrelaçada à história do ciclo do gado, às matrizes africanas do batuque e aos rasqueados da viola caipira, ela opera como marca identitária da diáspora que se dirigiu para longe do mar. Diásporas cujas dinâmicas culturais se forjaram na travessia de fronteiras, no construto dos deslocamentos e nas rexistências e enfronteiramentos em busca de liberdade.

2.3 A alvorada nas performances culturais

Ôô viola, tu inda me avisô
Ôo viola, tu inda me avisô
Tu é quem brinca menina
Na sala d’um brincadô
Ô, lê ô ê á á

(Cantiga d´Alvorada obtida junto a Dona Iaiá Procópia; gravada por Fátima Takahashi; Larissa Beltrão e o orientador da dissertação – em encontro no dia 08 de janeiro, data de aniversário

dela; transcrição do autor)

Para compreender o lugar que a alvorada um dia ocupou nas performances culturais da comunidade Kalunga e os modos como essa manifestação se caracterizava, esta pesquisa se apoiou tanto na escuta geopoética, realizada por meio de entrevistas com moradores da comunidade do Vão de Almas, quanto no diálogo com a escassa produção acadêmica sobre o tema. O principal desafio de investigar a alvorada reside no fato de tratar-se de uma manifestação cultural que tem sido pouco praticada ao longo dos últimos 25 anos. Por essa razão, vem sendo progressivamente esquecida pelas gerações mais recentes e entoada quando é provocada por pesquisadores que realizam a escuta (geopoética).

No âmbito da nossa pesquisa, foram realizadas entrevistas com moradores da comunidade do Vão de Almas que guardam memória direta ou indireta da alvorada, entre eles Seu Faustino, Seu Calisto e o jovem Professor Sivaldo. As conversas buscaram compreender como a alvorada se organizava nos dias de festejo, quais eram suas características poético-musicais, de que maneira os músicos e os foliões se distribuíam na organização dessa performance ritual, bem como as percepções dos interlocutores acerca de seu crescente desaparecimento e das possibilidades de retomada da manifestação – fortemente apontada pelo Senhor Calisto. Essas narrativas orais dialogam, ainda, com pesquisas etnográficas anteriores desenvolvidas no território, permitindo estabelecer aproximações, contrastes e continuidades interpretativas sobre essa forma geopoética enquanto gênero formal-oral-musical e bem cultural Kalunga.

A alvorada configura-se como um gênero poético-musical tradicional do povo Kalunga, historicamente integrado às performances culturais dos festejos religiosos, sobretudo nas romarias e/ou onde ocorre levantamento de mastro (com Bandeira de de Santo ou do Divino). Conforme os relatos de Seu Faustino e Seu Calisto, tratava-se de uma prática ritual restrita ao espaço da capela, ocorrendo uma única vez por ano em cada festejo, especialmente nas celebrações de Nossa Senhora das Neves, São João e Nossa Senhora da Abadia. Sua realização estava vinculada ao encerramento das novenas, assumindo um caráter liminar entre a devoção religiosa e a expressão performática da cantoria coletiva.

De acordo com Seu Faustino, em entrevista concedida ao autor no dia 03 de

maio de 2025, a alvorada iniciava-se no dia 14 de agosto, estendendo-se até a madrugada do dia 15, momento em que se “terminava de arrebatar” a cantoria. E Seu Calisto, em entrevista concedida na data de 01 de maio de 2025, vai dizer que “alvorada é uma folia sem bandeira”. A estrutura ritual envolvia o deslocamento dos foliões de porta em porta, louvando e improvisando versos, até o retorno à capela, onde se realizava o arremate final. Nesse ponto, davam-se três voltas em torno da capela, procedia-se ao levantamento do mastro, realizava-se uma breve sussa — referida como “sussinha” — e partilhava-se a pinga com o capitão do mastro. Somente após essas etapas é que a alvorada era efetivamente iniciada, o que evidencia sua posição estratégica dentro do ciclo ritual do festejo.

No plano musical e organizacional, a alvorada estruturava-se a partir de um jogo *responsorial* de versos improvisados. O guia — responsável por tocar a viola e puxar os versos — era respondido por um contra-guia, que podia ser qualquer um dos foliões capazes de sustentar o canto. Havia ainda os ajudantes, que formavam o coro coletivo, reforçando os versos entoados. Como enfatiza Seu Faustino, a afinação e a coesão vocal eram elementos fundamentais da performance: “não pode é desentoar”. A cantoria seguia enquanto não se oferecia a pinga; ao recebê-la, os foliões agradeciam em versos e seguiam para outro barraco, reiniciando o ciclo da alvorada.

A instrumentação utilizada na alvorada, conforme relato de Seu Calisto, era enxuto, composta por caixa, pandeiro e viola. Esse conjunto sustentava o ritmo da cantoria e distinguia a alvorada de outros gêneros de batuque, como a sussa e a curraleira, ainda que compartilhassem o mesmo universo festivo. Seu Calisto destaca que, após o levantamento do mastro, realizava-se a sussa e, somente depois, “ensaiava a alvorada”, indicando uma sequência ritual hoje interrompida. O próprio entrevistado lamenta que “hoje não está tendo a alvorada mais, a alvorada tá mais esquecida”, evidenciando o rompimento dessa cadeia de transmissão cultural.

Os depoimentos de Seu Faustino e Seu Calisto convergem ao indicar que a alvorada é uma tradição antiga que deixou de ser praticada, encontrando-se em processo de esquecimento. Seu Faustino recorda nomes de cantadores reconhecidos por sua atuação nas alvoradas — Alexandre do Ribeirão, Salu de Monte Alegre, Prego (Fulgêncio) do Vão de Almas, Véi Vitor, João Nero — muitos já falecidos, restando poucos detentores da memória plena da cantoria, como Vicente, citado por Seu Faustino. Embora “muitos lembrem”, como ele afirma em entrevista concedida no dia

02 de maio de 2025, poucos ainda dominam a arte de “jogar verso”, o que fragiliza a continuidade da manifestação.

É nesse ponto que a contribuição de Sivaldo acrescenta uma dimensão fundamental à análise. Para ele, a alvorada encontra-se esquecida, diferentemente de outras manifestações culturais Kalunga que permanecem sendo praticadas nos festejos, tais como a sussa e a curraleira. Sua reflexão problematiza a própria noção de “resgate”, ao afirmar que se resgata aquilo que já se perdeu, e não aquilo que apenas foi “deixado um pouco de lado”. Nesse sentido, a alvorada demandaria um esforço e um desejo consciente de retomada, distinto das estratégias de fortalecimento aplicadas a outras práticas ainda vivas no território.

Sivaldo reconhece, contudo, que a geração atual de educadores, lideranças e pesquisadores quilombolas — da qual ele próprio faz parte — ocupa um papel central nesse processo. Ao observar as falas dos mais antigos e articular saberes acadêmicos e comunitários, essa geração vem se constituindo como agente de manutenção e revitalização cultural. Na mesma entrevista ele afirmou que há conversas em curso com nomes como Romes dos Santos, Adão Fernandes e outros membros da comunidade, no sentido de tentar reconstruir a alvorada, ainda que inicialmente a partir de fragmentos: “nem que for uns versos dela aí, uma hora com alguém que saiba, e a gente começar a andar”.

A fala de Sivaldo revela, ainda, que a retomada da alvorada não é pensada apenas como um gesto simbólico ou memorial, mas também como uma ação que demanda políticas públicas e condições materiais.

A ausência de projetos culturais estruturados — como aqueles viabilizados por editais do Fundo de Apoio à Cultura do Goiás (FAC-GO) ou da Lei Aldir Blanc — aparece como um entrave à mobilização comunitária necessária para reativar a manifestação. Tal percepção dialoga diretamente com a fala de Seu Calisto, que também aponta a falta de um projeto como obstáculo à continuidade das tradições.

Dessa forma, a alvorada se apresenta, no contexto contemporâneo, como uma manifestação situada entre a memória e a possibilidade, entre o esquecimento e a retomada. Embora ausente dos rituais atuais, ela permanece viva nas lembranças, nos versos fragmentados, nos nomes dos cantadores e no desejo dos mais velhos e dos mais jovens de inscrevê-la no calendário festivo.

Sob a perspectiva da geopoesia, a alvorada constitui uma espacialidade sonora e simbólica que, mesmo silenciada na prática, segue inscrita na paisagem cultural

Kalunga como potência de rexistência, aguardando condições históricas, políticas e afetivas para que possa voltar a ecoar no território.

Reunindo dados coletados em pesquisa de campo realizada em 1999, Augusto Silva Junior (2021, p. 42) descreve uma disputa entre dois foliões de alvorada citados por Seu Faustino em nossa escuta geopoética: Seu Prego e Seu Salu. No material, em análise ensaística, organizado por Silva Junior (2021), temos, pela primeira vez, uma disputa retratada na íntegra. O pesquisador, portando um gravador comum, possível para um estudante das classes populares, acompanhou *in loco* toda a atmosfera do festejo do Império do Divino Espírito Santo, incluindo o dia em que se louva Nossa Senhora d'Abadia. No terreiro defronte à capela, e dentro desta, acompanhou as novenas, o levantamento do mastro, a fogueira, a execução da sussa, as rezas, pequenas missas (realizadas por padre advindo da cidade, Padre dos "povos da rua"), as cantorias e os Verso (*vers* – como eram chamados em bom goianês, segundo o jovem pesquisador). No caso, os Verso (também com essa o "sujeito no plural" e o complemento no singular; também marca do goiánês afrodescendente) é como "os cantadores e os ouvintes Kalunga denominam a composição, a disputa toda". "Espécie de repente" que, embora obedeça a um cânone, a uma estrutura a ser seguida, é sempre feita de improviso. A estrutura de composição, conforme observamos, obedece aos cânones da cantiga de alvorada com um coro de risadas festivo e carnavalizado.

Dessa maneira, neste capítulo buscamos situar a alvorada enquanto gênero poético-musical, destacando sua estrutura, seus modos de execução, sua inserção nos festejos religiosos e as condições históricas e geracionais que levaram ao seu progressivo esquecimento no Vão de Almas. Nos capítulos seguintes desta dissertação, voltaremos a essa manifestação por meio da análise dos versos cantados por Prego e Salu ao pé do mastro do Divino Espírito Santo, buscando compreender, a partir da escuta geopoética da disputa, os sentidos estéticos, simbólicos e territoriais que a alvorada mobiliza.

Ao desenvolver pesquisa em torno da Geopoesia Kalunga nas performances culturais constatamos que a sussa, a curraleira e a alvorada, mais do que manifestações culturais isoladas, constituem sistemas performáticos complexos nos quais corpo, voz, ritmo e território se entrelaçam na produção de sentidos e pertencimentos no universo Kalunga. A partir da escuta geopoética e do diálogo com referenciais teóricos, compreendemos essas práticas como expressões de uma

rexistência afrogoiana, em que memória, ancestralidade e experiência cotidiana se atualizam em ritos que articulam o sagrado e o profano, a tradição e a transformação. Enquanto a sussa afirma a circularidade, o transe e a coletividade como linguagem identitária; a curraleira revela vínculos históricos com o ciclo do gado e as matrizes afro-diaspóricas; e a alvorada, mesmo em processo de esquecimento, se anuncia pela voz de atores sociais da comunidade como potência simbólica de retomada. Assim, a geopoesia Kalunga se inscreve como uma cartografia viva de vozes e corpos que, ao performarem seus saberes, não apenas preservam uma herança cultural, mas produzem território, reafirmam identidades e reinventam, continuamente, seus modos de existir.

3 A ESCUTA GEOPOÉTICA: CANTIGAS DE SUSSA

Geopoesia
é a escuta do diferente
que no fundo, lá no fundo
é tão diferente
que acaba por ser
um pouco da gente.

Sabiá Canuto

3.1 A escuta geopoética enquanto método

Ao longo deste capítulo faremos a apreciação literária dos versos presentes nas cantigas de sussa, de curraleira e alvorada da comunidade quilombola Kalunga do Vão de Almas. Na perspectiva da Geopoesia — enquanto teoria do literário — já foi exposto que entendemos essas manifestações musicais como parte das performances culturais, realizadas nos processos rituais das festividades religiosas e espetacularizadas. Para tal, foi necessário transcrever os versos ouvidos durante as performances culturais, folias, festejos, romarias; versos colhidos também durante as entrevistas realizadas com os moradores do Vão de Almas.

Naquilo que vimos chamando e conceituando como escuta geopoética, ou seja, a partir da própria análise dos Kalunga, vamos fundindo a teoria do literário (geopoesia) com aquilo que eles pensam e sentem sobre a própria arte, sobre as próprias performances rituais e tudo aquilo que elas movimentam.

Podemos afirmar que há, pelo menos, dois tipos de geopoetas: aquele que é folião, festeiro, cantador e entoa seus versos; e aquele que ouve, anota, transcreve e traduz os versos – visando escrita, impressão, análise e publicação. Assim sendo, nossa análise se apoia em duas abordagens importantes: a primeira, tem o amparo metodológico nas ferramentas de análise literária preconizadas por Antonio Candido (1986) – com ecos de Silva Junior; e a segunda se fundamenta no conceito de vivebilidade Kalunga, apontada por Maria Helena Serafim Rodrigues (2023), pesquisadora quilombola do território conhecida pelo codinome/apelido Tuya – com ecos de Elizeth Alves.

Se numa abordagem, Candido (1986) nos orienta a uma análise textual

pormenorizada, que busca pela correlação sistemática das partes do texto poético – analisando estrofe, métrica, rima e oração –, para assim realizar a extração dos seus possíveis significados; na outra, construímos nossa análise a partir da escuta em torno do que dizem (e cantam) os atores sociais da comunidade nessa relação entre vivebilidade e geopoesia – na condição de "sustentabilidade de ser" (Silva Junior, Marquez; 2015). Nas comunidades tradicionais tudo é ensinado oralmente – bocalmente (palavra encontrada em quilombos no Oeste do Pará; cf. Silva Junior; Barros, 2020). Logo, tudo é aprendido "de ouvido". Numa ambiência de liberdade, em que todos "podem falar", o geopoeta (da rua e o acadêmico) se desloca para ouvir. Assim, num exercício de audição sensível – para quem pode falar, falar, a geopoesia se abre para o que dizem os atores sociais da comunidade em torno dos versos tradicionais.

Deixando reverberar as diversas vozes de seus ancestrais, da comunidade atual e daqueles que farão parte do futuro. Essa escuta geopoética caminha na *raizama*. Entendendo que não podemos apreender a geopoesia Kalunga, afro-goiana-tocantinense em suas camadas mais profundas das "identidades territoriais" como coloca Elizeth Alves (2020), sem ignorarmos o aspecto da vivebilidade apontado por Maria Helena Serafim (2023). Essa escuta sensível, presente nos ecos vocais, corporais e performáticos, vão traduzindo aquilo que é movimentado nesta dissertação.

Há saberes que só aqueles que vivem na pele e no cotidiano o que é Ser Kalunga compartilham. Dissertando sobre esse conceito, em trabalho extremamente autoral, Serafim nos comunica que:

> Descrever e desenhar o nosso próprio corpo, enquanto um território, é termos consciência de como nos sentimos e como o nosso corpo se relaciona com a "vivebilidade Kalunga" termo este que ainda não existe nos meios intelectuais, mas que para nós é o significado de ser quem somos, onde estamos e como resistimos e existimos. É essa vivebilidade, palavra que criamos para esta dissertação, que nos ajuda a defender nosso território e saber por que ele é importante. Tia Brasda não é apenas a mestra Kalunga, antes de ser mestra, ela é corpo e corpo mulher, a sua imagem social significa e tem significados importantes para toda a comunidade. Se perguntarem na comunidade sobre ela, não vão dizer que ela é uma mulher, mas vão dizer os seus feitos e ensinamentos, uns vão dizer que ela é rezadeira, benzedeira, parteira, outros vão dizer que ela é quem faz os remédios para febre, gripe, dor de barriga, adjetivos não irá faltar, pois o seu corpo é a imagem que lhe representa, e que representa os conhecimentos, saberes e práticas da comunidade (Serafim, 2023, p. 56).

Maria Helena Serafim (2023), enquanto pesquisadora quilombola Kalunga, mestra do saber e mestra pela UnB (MESPT), é enfática ao destacar a primazia de um corpo vinculado a um território e a todo um repertório cultural de saberes e fazeres transmitidos por mestras da comunidade. Mestras, tal como a Tia Brasda, mencionada em sua escrita: corpo-mulher Kalunga, rezadeira, benzedeira, parteira e tantos outros adjetivos, atribuídos à sua imagem matriarcal, profundamente significativa para a existência da comunidade (Serafim, 2023). Isto posto, entendemos que não existe análise integral dos versos Kalunga sem que haja a escuta ativa em torno do que dizem aqueles que vivem essa geopoesia na voz e no corpo. Nesse sentido, concebemos nesta pesquisa o método de escuta geopoética, que consiste justamente na consideração do que dizem os vários atores sociais do território sobre os possíveis significados dos versos por eles ouvidos e cantados em suas performances culturais. Buscamos a análise literária que parte da escuta atenta, não apenas daqueles ou daquelas considerados como mestres, mas de todos que fazem parte da comunidade e que desejam e podem falar com os povos da rua. Enquanto ferramenta do etnoflâneur, a escuta geopoética é um caminho de análise literária geopoética que transcreve e analisa cantigas que pertencem às expressões da oralidade (cantigas populares, narrativas, versos etc.). Operando na transcrição e análise fundamentada naquilo e daquilo que cantam, dizem, pensam, interpretam e “dimaginam”, pensando no que sente um povo sobre a sua *arte palavral*, a escuta geopoética vem a ser mais uma ferramenta do *etnoflâneur* – cujo bom exemplo é o pesquisador e andadilho Willi Bolle.

Como propõe Silva Junior (2021):

> A geopoesia aproxima o pesquisador da literatura de campo da prática do etnoflâneur. Deslocar anotando, coletando, dialogando, ouvindo, movimentando-se entre performances culturais e artísticas e deslocar-se para estar, observar, anotar e colher a palavra viva do outro (Silva Junior, 2021, p.14).

Nesse sentido, o geopoeta é movido por esta orientação da movência, buscando encontros e travessias, vãos e romarias:

> Colhendo “a palavra viva do outro”, assumimos a postura do etnoflâneur/etnoflâneuse e nos colocamos como pesquisadores e sujeitos de recepção, de audições em trânsito – que absorvem, assimilam e perscrutam o mundo com base nas vivências, nos repertórios e nas vozes “que de tão longe vem vindo” (Silva Junior, 2021, p.14).

É na relação com as pessoas do território Kalunga, oficialmente situada no estado de Goiás (e reconhecidamente, também, no Mimoso do Tocantins) que entendemos que somos o “povo da rua”. E é deste lugar de escuta, de quem se deixa alimentar pela alteridade (Bakhtin, 2018) dos encontros, que parte e continua a nossa pesquisa.

Em diálogo com a perspectiva da História Oral, assim como coloca Cabreira (2007), mais importante do que perscrutar a realidade que transita, importa-nos a representação daquilo que homens e mulheres fazem dela, abarcando as representações do Cerrado como paisagem ambiental e cultural. Assim, questionando os mitos da história oficial das elites, buscamos subsídios também na História Oral, adotamos a entrevista como um dos nossos recursos metodológicos, onde os mestres e mestras são encarados como sujeitos e protagonistas de suas tradições culturais e manifestações poéticas.

Em escala mais ampla, interessa-nos investigar de que maneira essa poesia ou vocalidade, expressa nas performances culturais do povo Kalunga, reafirma cotidianamente a rexistência de uma afrogoianidade (e afrotocantinidade), que se constitui num determinado ecossistema/território (Cerrado) – à revelia de tantas violências sofridas nos percursos diaspóricos e na atualidade.

Entender esses trânsitos e enfronteiramentos do estado de Goiás e tudo aquilo que ele se transformou e espraiou, nos permite operar, de modo prático e simbólico, em um cenário de destruição contínua do Bioma Cerrado, tendo como marco a fundação de Brasília (Silva Junior, 2021).

Entrar em contato com o povo Kalunga é aproximar-se de uma comunidade que sempre primou pela conservação da natureza. Esse compromisso histórico com o território e com práticas sustentáveis foi reconhecido internacionalmente[21] quando, em fevereiro de 2021, o Território Kalunga tornou-se o primeiro do Brasil a receber da Organização das Nações Unidas (ONU) o título de Território e Área Conservada por Comunidades Indígenas e Locais (TICCA), distinção concedida a grupos que mantêm profunda conexão com o espaço que habitam, formas próprias de gestão e resultados

[21] BRASIL AGORA. Exemplo de preservação: Quilombo Kalunga mantém nativos 83% do Cerrado. Disponível em: https://brasilagoraonline.com.br/noticias/2023/09/exemplo-de-preservacao-quilombo-kalunga-mantem-nativos-83-do-cerrado/. Acesso em: 29 mar. 2025.

efetivos na preservação ambiental. Dessa forma, a geopoesia Kalunga em sua eficácia simbólica, na percepção da territorialidade que ecoa oralmente e de ouvido, nos permite abordar uma paisagem cultural peculiar, histórias contadas e cantadas pelos narradores. Nos cancioneiros populares, as pessoas cantam e estão nas letras. Ao mesmo tempo, a flora, a fauna, os rios, as serras e os vãos – espaços de liberdade – da região movem-se, atualizam-se em cantigas de batuque que de tão longe vem sendo entoadas.

Comecemos analisando o que dizem os versos das seguintes cantigas de sussa: 1) “Eu vou sabiá, 2) “Meu boi baiano”, 3) “Canoeiro”, 4) “Pau pereira”, “Boi bai”, e, na sequência, duas cantigas de curraleira e os versos de alvorada improvisados na disputa de Salu e Prego, ocorrida em 1999 no festejo do Império do Divino Espírito Santo, gravada e etnografada, na ocasião, por Silva Junior (2021).

3.2 A cantiga de sussa: “Eu vou sabiá”

A nossa escuta geopoética começou na comunidade do Vão de Almas, onde conversamos com dona Persília dos Santos Rosa que, em sua fala, se declara como lavradora, mas que aprecia dançar e cantar a sussa, manifestação cultural presente desde a sua infância. Foi através de sua voz que primeiro ouvi os versos cantados de uma sussa, ainda no IV Encontro de Pesquisadores Sobre Quilombolas Kalunga em 2019, lembremos, ocorrido na Universidade Federal do Tocantins no município de Arraias (TO). Durante o evento acadêmico, Dona Persília estava expondo e vendendo produtos da Mãe de Óleos Kalunga e foi nessa ocasião que ela, para encantamento deste cordelista-pesquisador, cantarolou “Eu vou sabiá”. E aqui dispomos a transcrição da cantiga:

Eu gosto de você
Por duas coisas que tem
Tem a boca pequenina
Não fala mal de ninguém.

Eu vou sabiá
Sabiá eu vou
Você vai mais eu, sabiá
Eu vou sabiá
Sabiá eu vou.

(Cantiga de Sussa obtida junto à dona Persília,

gravada e transcrita pelo autor).

Em nossas saídas de campo pelo território Kalunga, agora no mestrado, verificamos que a sussa *“eu vou sabiá”* é cantiga muito conhecida na região. Verificamos, também, que a mesma é cantada em uma gama de variações, nas quais se preserva, em cada uma delas, uma estrofe fixa/refrão, com estrutura invariável – que de “tão longe vem vindo”. Exemplificando essas observações, transcrevemos aqui duas variações dessa mesma toada. A primeira variação foi colhida na localidade da Maiadinha, através de seu Emilverton, o seu Ni, coletor de sementes do Vão do Moleque. A segunda foi registrada durante a festa de Nossa Senhora da Abadia no Vão de Almas, através de Romes, professor da Escola Santo Antônio:

Variação 1

Trepei no pau mais alto
Pra ver a porta do céu
Eu enxergo o meu amor
Pela copa do chapéu.

Variação 2

No alto daquela serra
Tem um pé de araçá
Se não sabe jogar verso
Pega a palha e vai deitar

Refrão

Eu vou sabiá
Sabiá eu vou
Você vai mais eu, sabiá
Eu vou sabiá
Sabiá eu vou.

(Cantiga de sussa obtida junto a Seu Emilverton
e professor Romes, gravada e transcrita pelo autor).

Por meio desses exemplos, certos padrões se apresentam em nossa análise. O mais evidente é que a primeira estrofe é uma variação em torno de uma estrofe fixa, invariável, que se revela para nós como o *refrão* da cantiga. Até este ponto, sabemos que a sussa, enquanto modalidade musical, possui uma rica diversidade de formas melódicas, que vamos chamar aqui de *toadas*. Temos a percepção de que não podemos analisar o texto destas cantigas fora da métrica melódica da toada, uma vez que é ela, a extensão melódica, que delineia e determina a extensão métrica dos

versos. Vamos, portanto, analisar o texto poético nas seguintes estruturas: toada, estrofe, métrica e rima.

Toada é o conteúdo vocal das cantigas, um desenho melódico. Vocalidade enquanto categoria que emerge de uma voz, através de um corpo ou instrumento (Zumthor, 2007). No sertão Kalunga encontramos uma quantidade inumerável de toadas, é toada de curraleira, de sussa, de alvorada, de ladainha, de folia. Na sussa apresentada acima, a métrica melódica determina a extensão do verso. Nota-se que a estrofe se estrutura em um quarteto, ou simplesmente quadra[22], quadrinha.

Vale destacar, também, a enorme quantidade de cantigas do "sertão" Kalunga onde identificamos a ocorrência da quadra: estrofe presente nas toadas da "*formiga jiquitaia"*, da "*caçada da rainha"*, do "*boi baiano".* E nessas ocorrências, assim como nas duas variações da toada exemplificada de "*Eu vou sabiá",* a quadra se estrutura com as rimas alternadas no 2º e no 4º verso – constituindo a sequência-padrão de rimas A, B, C, B – disposição muito comum nas quadras encontradas na região e, para além do território, ocorrência muito comum nas cantigas populares.

Transcrevemos, a seguir, a escansão (metrificação detalhada) dos versos em duas variações. Com destaque em negrito para a última sílaba tônica de cada verso e para os casos de elisão:

Escansões:

Variação 1

Eu//gos/to//de//vo/**cê//** (hexassílabo)
Por//du/as//coi/sas//que/**tem//** (heptassílabo)
Tem//a//bo/ca//pe/que/**ni//**na (heptassílabo)
Não//fa/la//mal//de//nin/**guém//**. (heptassílabo)

Variação 2

N**o al**/to//da/que/la//**ser**//ra **(**hexasílabo)
Tem//um//pé//de//a/ra/**çá//** (heptassílabo)
Se//não//sa/be//jo/gar//**ver//**so (heptassílabo)
Pe/g**a a**//pa/lha//e//vai//dei/**tar//**. (heptassílabo)

(Cantiga de sussa obtida junto ao professor Romes,
gravada, transcrita e escandida pelo autor).

[22] Diversos estudos apontam a origem da quadra como herança da colonização portuguesa; tendo surgido no contexto da poesia trovadoresca, medieval, com estruturas métricas e temáticas que se tornaram a base para a quadra popular. A quadra chegaria ao Brasil via colonização, sendo transmitida oralmente e adaptada aos contextos locais. Na história da literatura de cordel, por exemplo, a ocorrência da quadra precede o surgimento da sextilha.

Nas duas variações identificamos que as quadras seguem o mesmo padrão métrico: primeiro verso com 6 sílabas (hexassílabo) e os demais na redondilha maior (heptassílabos), 7 sílabas. O que se observa aqui é uma influência da métrica melódica (toada), determinando a extensão métrica dos versos. Concluímos que essa ocorrência decorre do fato de que estamos analisando um texto de natureza musical, originado da cantiga, e que não pode ser analisado sem que consideremos a toada como fator determinante na extensão métrica. Isso posto, dada a especificidade deste tipo de análise de versos oriundos da palavra cantada, vamos acrescentar a *toada* como parte de nosso foco analítico. Realizada essa primeira parte da análise literária em sua *estrutura*, ou seja, "na correlação sistemática de suas partes" (Candido, 2002, p. 6): toada, estrofe, métrica e rima, vamos investigar na oração os possíveis *significados* nas variações da cantiga *"Eu vou sabiá"*.

O que há em comum nas três variações geopoéticas transcritas é a presença de elementos ligados ao Cerrado, sua fauna e flora, e à topografia local; dentre elas, uma denota o caráter de "desafio" presente em algumas rodas de sussa, ao passo que duas variações trazem o jogo amoroso do galanteio.

O bioma Cerrado se faz presente nas imagens/paisagens do pássaro "sabiá" e do "pé de araçá". Dentre as espécies de sabiá encontradas no nordeste goiano, a mais comum é a do sabiá-laranjeira (*Turdus rufiventrus*), também conhecido como sabiá-gongá, sabiá-piranga, sabiá-poca, sabiá-amarelo, sabiá-vermelho e sabiá-de-peito-roxo; outros sabiás que podem ser encontrados na região é o sabiá-coleira e o sabiá-barranco. O araçá-do-cerrado (*Psidium firmum O. Berg*), por sua vez, com ocorrência nos cerrados e cerradões brasileiros, é um arbusto frutífero da família das mirtáceas. No território Kalunga é usado (pesquisar por meio de entrevista os usos do araçá pela comunidade: medicinal, alimentício).

Na geopoesia Kalunga a topografia da região é contemplada: "No alto daquela serra/Tem um pé de araçá". A região do Sítio Histórico é uma verdadeira muralha de serras íngremes que por quase 3 séculos protegeu o povo quilombola Kalunga da perseguição do colonialismo escravocrata. Por entre serras, correm os rios, córregos, miram-se vales, vãos e vaus, espalham-se ali as casas, as roças. Muitas são as serras nomeadas na região, entre elas a Serra do Capão, da Contenda, do Brocotó, do Vão da Rua, dentre tantas outras não nomeadas.

Em entrevista, Seu Calisto nos conta que em tempos pretéritos o percurso a pé que se fazia do Vão de Almas até o município de Cavalcante distava algo de 12 léguas,

saía-se “na barra da manhã” cruzando as Serras da Besta Morta, Capão, Terra Vermelha e Palmeira, para se chegar a Cavalcante “já quase na boca da noite”. Ainda hoje as serras do Sítio Histórico apresentam-se como obstáculos para quem pretende conhecer a comunidade, recomendando-se, para tal, o uso de carro com tração.

Retomando os seguintes versos finais desta mesma quadra: “Se não sabe jogar verso/Pega a palha e vai deitar”, temos um registro que denota o caráter de “desafio” que a sussa assume em algumas circunstâncias, situando-a na família de gêneros musicais afrobrasileiros onde se joga o verso no improviso, tais como o coco, o jongo, o samba de roda, partido-alto e capoeira.

Conforme mencionamos, em duas destas variações observamos aquilo que podemos chamar de jogo amoroso ou galanteador: entendendo o “galanteio” como a arte de *palestrar* com lisonjas a quem se deseja agradar, conquistar amorosamente, ocorrência lírica muito presente nas cantigas populares. Nas quadras “Eu gosto de você/Por duas coisas que tem/Tem a boca pequenina/Não fala mal de ninguém” e “Trepei no pau mais alto/Pra ver a porta do céu/Eu enxergo meu amor/Pela copa do chapéu”, o que temos é justamente a tradição do galanteio, em que se revela a delicadeza e o fino humor do jogo amoroso: um, prestando lisonjas à “boca pequenina”, metonímia atribuída a quem não é dado à fofoca; e, na outra quadra, o arrebatamento amoroso do eu-lírico vislumbrando a “copa do chapéu” da pessoa amada; nesta quadrinha *a pessoa amada* aparece associada a coisas elevadas, cerúleas, é preciso subir no pau mais alto se queres enxergá-la, pondo-se às alturas da “porta do céu”.

A cantiga de sussa “Eu vou sabiá”, em suas variações, revela-se, portanto, como uma forma viva de inscrição do território na palavra cantada. Ao articular toada, métrica e rima a partir de uma lógica que nasce da oralidade e da performance, essas cantigas evidenciam que, no contexto Kalunga, o fazer poético não se dissocia da experiência coletiva e do corpo que canta. A regularidade estrutural das quadras, tensionada pela liberdade das variações, demonstra que tradição e invenção coexistem em um mesmo gesto poético, reiterando e atualizando sentidos. Nesse horizonte, a geopoesia Kalunga se manifesta como um modo de conhecimento sensível, no qual elementos do Cerrado — fauna, flora e relevo — não apenas compõem o cenário, mas se tornam linguagem, metáfora e memória. O sabiá que se anuncia no refrão, o pé de araçá que brota na serra, os caminhos atravessados entre vãos e serras, tudo comparece como expressão de uma territorialidade vivida e

cantada.

Assim, mais do que objeto de análise formal, a sussa “Eu vou sabiá” se configura como prática de resistência e continuidade cultural, na qual o canto preserva, reinventa e transmite saberes. É nesse entrelaçamento entre voz, corpo e território que se afirma a potência da palavra cantada Kalunga.

3.3 A cantiga de sussa: “Meu boi baiano”

Em diálogo com Dona Persília dos Santos Rosa também colhemos a cantiga “Meu boi baiano”:

> Sucupira fulô roxa
> *Fala meu boi baiano*
> Cabo de Boa Esperança
> *Fala meu boi baiano*
> O amor que eu te amei
> *Fala meu boi baiano*
> Mandou foi muita lembrança.
> *Fala meu boi baianá*.
>
> (Cantiga de Sussa obtida junto à dona Persília;
> gravada e transcrita pelo autor).

Se analisamos os versos da toada do *“Meu Boi baiano”*, por meio da escansão, identificaremos uma regularidade na sua extensão, em que todos os versos da quadra se ajustam em 7 sílabas poéticas, heptassílabos (redondilha maior). E aqui mantemos o destaque em negrito na última sílaba tônica de cada verso e nos casos em que ocorre a elisão:

> **Escansão:**
>
> Su/cu/pi/ra// fu/lô//**ro**//xa (heptassílabo)
> Ca/bo//de//Bo/-**a Es/**-pe/**ran//**ça (heptassílabo)
> O//a/mor//qu**e eu//**te//a/**mei//** (heptassílabo)
> Man/dou//foi//mui/ta//lem/**bran**//ça. (heptassílabo)
>
> (Cantiga de Sussa obtida junto à Dona Persília;
> escansão realizada pelo autor).

E se em um primeiro lance de vista não pareça ser uma quadra, por repetir e intercalar o verso “*Fala meu boi baiano”,* basta-nos a oportunidade de ouvir o verso sendo vocalizado em performance, que logo constatamos que o verso repetido é nada

menos que o *coro*, conjunto de vozes que se intercalam nos versos da quadra. Atentando-se à estrofe, penetremos nos *significados* que as imagens da geopoesia Kalunga podem produzir, de que maneira suas paisagens são representadas poeticamente, forjando as relações entre natureza e cultura.

A começar pelo 1º verso, "Sucupira fulô roxa". Temos a imagem de uma árvore nativa do Cerrado, abundante no território Kalunga, com ocorrência em praticamente todo o estado do Goiás. A sucupira ou sicupira, do tupi *suku'pira*, (*pterodon emarginatus*) é uma árvore da família das fabáceas. A frutificação ocorre de setembro até sua floração, com picos de frutos maduros em junho e julho. O óleo do fruto, extensamente usado no território – coletado e comercializado pelas mulheres do empreendimento Mãe de Óleos Kalunga – serve de remédio no combate a inflamação da garganta, reumatismo e diabetes. Suas flores exuberantes são de coloração roxa, que embelezam ainda mais a deslumbrante paisagem destes Vãos.

Com base nos depoimentos de Dona Fiota e Seu Calisto, a sucupira revela-se, no território Kalunga, como um elemento vegetal de múltiplas funções, articulando saberes ambientais, usos materiais e práticas tradicionais de cura. Segundo os entrevistados, há diferentes tipos de sucupira, cujas madeiras possuem qualidades específicas: algumas são mais adequadas para o assoalho, outras para a construção de portais, tábuas e móveis, destacando-se pela resistência e pela beleza interna da madeira, descrita como escura, marcada por veios e "risquinhos" brancos. Para além do uso construtivo, a sucupira ocupa lugar central na medicina tradicional, sendo amplamente utilizada como anti-inflamatório e depurativo do sangue. Suas sementes são mastigadas para aliviar inflamações, especialmente da garganta, e a casca interna do tronco é empregada no preparo de garrafadas medicinais, indicadas para problemas de pele, dores e inflamações diversas.

Passemos adiante e analisemos o 2º verso que nos remete a uma imagem que salta aos olhos de qualquer historiador: "*Cabo da Boa Esperança*[23]". Sabemos, pesquisando o processo de exploração e expansão colonial pelo Oceano Atlântico encabeçado pelos portugueses a partir do século XV, que o Cabo da Boa Esperança, antes conhecido Cabo das Tormentas, se referia a uma região localizada a sul da

[23] O Cabo da Boa Esperança está localizado na ponta sul da África do Sul, dentro do Parque Nacional Table Mountain. Foi descoberto por exploradores portugueses no século XV e é famoso por ter sido um marco importante nas rotas marítimas para as Índias. Embora não seja o ponto mais ao sul do território africano, é amplamente associado com a confluência entre os oceanos Atlântico e Índico, caracterizado por ventos fortes e águas agitadas.

Cidade do Cabo e a oeste da baía Falsa, na província do Cabo Ocidental, África do Sul. Mencionado nas crônicas dos navegantes, temido e pintado como uma zona quase intransponível, conta-se que foi dobrado pela primeira vez, após incontáveis naufrágios, pelo navegador português Bartolomeu Dias. Com o sucesso da travessia, o navegante retornou a Portugal e ao chegar, com as boas notícias, o rei D. João II mudou-lhe o nome de Cabo das Tormentas para Cabo da Boa Esperança – ligando o oceano Atlântico e o Oceano Índico, abrindo finalmente os caminhos para a Índia.

O que nos intriga nesse verso – "*Cabo da Boa Esperança*" – se formula na seguinte pergunta: como essa informação se perpetuou na oralidade durante séculos de colonização e de confluência diaspórica – tráfico negreiro, escravidão, formações quilombolas – e sobrevive até os dias de hoje na geopoesia Kalunga? Esse verso, em especial, abriu um horizonte fundamental para nossa pesquisa. Nele identificamos os resíduos, as imagens de uma África secular que ecoa e sobrevive nos versos da geopoesia Kalunga. Assim sendo, uma forma de rexistência africana em Goiás (e Tocantins), forjando o que estamos conceituando como afrogoianidade: "Os processos culturais brasileiros se deram sempre em deslocamentos (...) Há um país que se redescobre no interior do país" (Silva Jr, 2018, p. 55-56).

Nesse sentido, concluímos que qualquer análise dos versos Kalunga deve passar pela compreensão de que são resultados de um construto cultural em deslocamentos. A própria evocação da imagem de um boi baiano, por si só, nos remete ao empreendimento pecuário nos sertões das caatingas e cerrados, empreendimento que, após o período das minerações, também contribuiu para o deslocamento de massas populacionais e a interiorização do Brasil pelo Centro-Oeste adentro. Sobre a transição da economia do ouro para a pecuária no século XIX, Brandão discorre:

> Goiás não possuía uma atividade agrícola praticada em ampla escala, primeiro contemporânea e depois substutiva da "economia do ouro". Com a entrada do gado, desde o Maranhão, a Bahia e os campos de Minas Gerais, constituiu-se numa nova economia de sustentação quase única no Estado, assim como numa sociedade rural de fazendeiros e lavradores (Brandão, 1977, p. 52).

Os versos da cantiga do "Boi baiano" aludem às antigas rotas da província do Goiás, "rotas do gado", "rotas do sal", profundamente inscritas na memória dos mais velhos.

Elizeth da Costa Alves (2020, p. 57), ao tratar das viagens do botânico escocês George Gardner por Arraias, na primeira metade do século XIX, evidencia as relações comerciais estabelecidas entre a cidade e o comércio de gado destinado à Bahia, bem como os processos de reconfiguração econômica dos arraiais goianos após a decadência da mineração aurífera no final do século XVIII.

Através das escutas geopoéticas, sobretudo ouvindo os relatos dos mais velhos da comunidade Kalunga, escutamos muitas histórias sobre a escassez do sal e a necessidade que havia, em tempos pretéritos, de buscar o sal em regiões para além das fronteiras do quilombo Kalunga. Os relatos descrevem as chamadas rotas do sal, sendo Barreiras (BA) e Formosa (GO), as mais mencionadas. Nessas rotas, os antigos quilombolas, no lombo de suas mulas, enchiam suas bruacas com mantimentos e objetos para o escambo e rompiam por sobre as serras, percorrendo léguas e léguas em busca do sal.

A matriarca e grande mestra da comunidade do Vão de Almas, Dona Natalina dos Santos Rosa, conhecida por todos como Dona Dainda, nos recebeu em sua casa. Nesse encontro, ela relatou sobre as viagens que seu pai, seu Maurício Pereira das Virgens, fazia nas antigas rotas transportando mercadorias e tangendo gados em função tropeira:

> Ele saía daqui para ir comprar sal em Barreiras. E ele saía da cidade de Tocantins, que é Paranã, que hoje foi mudando o nome Paranã, tirando boiada para levar para Anápolis, para Goiânia, para Catalão, tudo no lombo do burro. Foi [...] nessa rodagem que tem hoje, essa BR aí não tinha. E meu pai conheceu onde é Brasília, ele conheceu aí, tinha fazenda. Cada setor que tem ali, ele conheceu, era uma fazenda. Ele passava ali, era a estradinha cavaleira, saindo, cortando o chão lá para o lado de Anápolis, esses lugar, para Goiânia. Ele saía de Cavalcante pra levar, buscar mercadoria para o pessoal de Cavalcante... E ele fazia isso, pegava, trazia mercadoria para os fazendeiros que tinha venda aí em Cavalcante, que tinha os mercados. Café ele trazia de Goiânia pra eles venderem. E aí o café era comprado, era a saca de café. Ele ia trazer de lá, era, para os ricaços de Cavalcante, os pioneiros. E ele saiu daqui do Vão de Almas, quando ele saiu a primeira vez para trabalhar, ele tinha 12 anos de idade. Era burro, era cavalo, era tudo. Era um tropeiro, carregando. Mas só que ele não viajava levando só três cargueiros, não. Ele carregava era 10, 15 cargueiros de mercadoria. Era muita coisa. E muita responsabilidade (Dona Dainda, entrevista concedida ao autor, 02 de maio de 2025).

O relato de dona Dainda constitui um registro de memória oral de alto valor histórico e etnográfico, revelando aspectos do cotidiano e das redes de circulação que estruturavam em tempos pretéritos a vida nas comunidades quilombolas nas espacialidades invisíveis do nordeste goiano. Ao narrar as viagens do pai tropeiro —

que, ainda menino com 12 anos de idade, percorria longas distâncias transportando mercadorias entre Cavalcante, Goiânia e outras localidades —, a narradora da geopoesia reinscreve a experiência de seu povo em um tempo anterior à modernização e à abertura das rodovias. A expressão “essa BR aí não tinha” evidencia o contraste entre o passado da economia tropeira e o presente marcado pela infraestrutura urbana e pela mobilidade motorizada.

Além de trazer uma importante dimensão econômica, o relato mobiliza uma cartografia afetiva e ancestral, na medida em que o território é narrado como extensão da experiência comunitária. Quando dona Dainda afirma que o pai “conheceu onde é Brasília, [...] cada setor que tem ali, ele conheceu, era uma fazenda”, sua fala desloca o eixo da história oficial: ela insere o sujeito quilombola no espaço de origem da capital, reivindicando uma presença anterior à urbanização e à Fundação da Capital, revelando uma cosmovisão anterior às narrativas hegemônicas sobre Brasília.

A fala da matriarca Kalunga funciona como uma cartografia afetiva de toda uma região deste Brasil central, seu discurso, neste sentido, rompe com a hegemonia histórica do litoral, corroborando com a noção de “territorialidade” desenvolvida por Silva Júnior:

> Territorialidade de campo que permite exprimir tensões no interior, literal, de nossa história literária. Se, por um lado, a hegemonia histórica do litoral, do Sudeste e do Sul predominaram, por outro, buscamos as expressões de um emaranhado de existências humanas compostas ao longo de migrações. Migrações de vozes, de corpos, de genes. Metamorfoses geradas no próprio caminho, na própria multiplicidade – nunca *egocentradas* (Silva Jr, 2018, p. 55).

Somando-se ao relato de dona Dainda contamos também com a contribuição documental da literatura goiana em romances como *O Tronco* do escritor Bernardo Élis – publicado em 1946. Neste romance, ficção forjada em fatos históricos, podemos atestar o fluxo de boiadeiros que partiam da Bahia e que transitavam intensamente nas espacialidades invisíveis do nordeste goiano, trazendo de lá seus bois baianos. A narrativa aborda um Goiás de princípios do século XX, ano de 1918, precedendo 70 décadas da divisão do estado com a criação do Tocantins[24]. Nele, testemunhamos o drama vivido por moradores do pequeno vilarejo de São José do Duro, município de

[24] A Constituição de 1988 oficializou a divisão do estado de Goiás, criando assim o estado do Tocantins naquele que era considerado o norte goiano. A criação do Tocantins atenderia um longo processo de reivindicações políticas e econômicas da população do norte do/de Goiás que se sentia marginalizada.

Dianópolis (hoje pertencente ao estado de Tocantins), vilarejo incrustado nos interiores esquecidos pelo poder público, acossado pela rixa política entre os Caiados e os Melos[25].

Em resenha crítica sobre *O Tronco*, José Godoy Garcia comenta que eram tempos de "burros cargueiros e de agregados atoleimados, dos cargueiros de lenha e bruacas transportadoras de mercadorias" (Garcia, 1997, p. 59). Citamos o romance, pois em determinado momento da narrativa, podemos ler "o caso da boiada", em que um dos personagens, o coletor de impostos Vicente Lemos, exercendo cargo público, percebe-se impossibilitado de cobrar adequadamente os impostos dos boiadeiros que faziam a travessia das fronteiras entre Bahia e Goiás, pois o seu primo, o poderoso Artur Melo, contrariando o governador Totó Caiado, exigia que o coletor cobrasse apenas a metade do valor oficial.

Para nossa pesquisa em torno da cantiga "Meu boi baiano", interessa-nos documentos que atestam esse fluxo de boiadeiros vindos da Bahia, revelando práticas sociais que influíram na realidade do quilombo Kalunga e consequentemente no seu repertório cultural. Como mencionado, o pai de Dona Dainda, como tantos outros quilombolas, também ingressaram nesse fluxo de tropas e boiadas em trânsito nas espacialidades invisíveis, exercendo atividades de boiadeiros e bruaqueiros, no lá e cá das fronteiras estaduais, conforme se apresenta no romance de Bernardo Élis. Quando vocalizam o coro "fala meu boi baiano", os atores sociais da sussa invocam simbolicamente a presença do boi inserido em sua realidade/território, importados da Bahia.

Em nossa escuta geopoética, dona Dainda nos falou de seu pai tropeiro, dos gados que levava e trazia da Bahia para o Goiás, falou da dureza e dos perigos dessa vida estradeira e da saudade que sentia. Quando a perguntei sobre a cantiga do boi baiano, Dainda nos respondeu cantando outros versos de mesma toada:

> Em cima daquela serra
> Fala meu boi baiano
> Tem uma fita embalançando
> Fala meu boi baiano
> Não é fita não é nada
> Fala meu boi baiano
> É meu bem que tá chamando
> Fala meu boi baianá

[25] No romance, o personagem fictício Artur Melo faz referência ao deputado Abílio Wolney, – que seria inimigo político da família Caiado na época.

Tu disse que vai e volta
Fala meu boi baiano
Saudade de mim não tem
Fala meu boi baiano
Você vai ficar devendo
Fala meu boi baiano
Eu fico não tem com quem
Fala meu boi baianá

Amanhã eu vou me embora
Fala meu boi baiano
Porque já disse que vou
Fala meu boi baiano
Eu aqui não sou querido
Fala meu boi baiano
Na minha terra eu sou
Fala meu boi baianá

(Cantiga de sussa obtida junto à dona Dainda;
gravada e transcrita pelo autor).

Observamos que as cantigas do boi baiano falam de apartação da terra natal, de amores e despedidas, de idas e vindas, de paixões, saudades e serras e bois, inscrevendo na vocalidade e na memória do povo Kalunga uma cultura marcada pelos grandes deslocamentos em busca de sobrevivência.

Finalizando a análise da quadra "*meu boi baiano*"*,* investiguemos os dois versos finais que dizem: *O amor que eu te amei/Mandou foi muita lembrança*. Aqui percebemos, além do registro prosódico na expressão "O amor que eu te amei", a ocorrência de uma prosopopeia, atribuindo ao "amor", substantivo abstrato, a qualidade de sujeito que "manda muita lembrança". Após essas considerações, o que depreendemos no aprofundamento da análise literária da quadra *"Meu boi Baiano",* é a sobreposição de três imagens aparentemente desconexas, a sucupira com suas flores roxas, o Cabo da Boa Esperança e, por fim, a imagem de um amor que mandou muitas lembranças. Versos que quando cantados, vocalizado nas rodas de Sussa, mobilizam corpos, vozes e símbolos, e convertem-se num catártico *ritual da linguagem* (Zumthor, 2007).

A cantiga de sussa "Meu boi baiano" revela-se, assim, como um complexo tecido geopoético em que se entrelaçam forma, memória e história. A regularidade métrica da redondilha maior, sustentada pela toada e pela performance coletiva, evidencia que, no universo Kalunga, a organização do verso está profundamente vinculada à vocalidade e à experiência compartilhada do canto. O refrão — "fala meu boi baiano" —, ao emergir como coro, não apenas estrutura a cantiga, mas convoca a coletividade, instaurando um espaço de enunciação em que vozes individuais se

tornam corpo coletivo. No plano das imagens, a cantiga articula elementos que, à primeira vista, poderiam parecer dispersos — a sucupira em flor, o Cabo da Boa Esperança, o amor que envia lembranças —, mas que, sob uma escuta geopoética, revelam-se como vestígios de uma memória em trânsito. Neles se inscrevem camadas de referências que vão do território imediato do Cerrado às rotas atlânticas da diáspora africana, passando pelas dinâmicas internas de circulação de gado, mercadorias e pessoas nos sertões do Brasil central.

Nesse sentido, o "boi baiano" não é apenas figura do universo pastoril, mas signo de deslocamento, trabalho e travessia, evocando as rotas do gado e do sal, os caminhos tropeiros e as histórias de vida narradas pelos mais velhos. As cantigas, ao vocalizarem partidas, saudades e reencontros, reinscrevem essas experiências na memória coletiva, convertendo o canto em arquivo sensível de uma história marcada por mobilidade, resistência e reinvenção.

3.4 A cantiga de sussa: "Canoeiro, canoeiro"

A cantiga "Canoeiro", encontrada também no Nordeste do Brasil, é cantada ao pé do mastro nos dias de festejo. Bastante conhecida na região do corredor da geopoesia (Beltrão, 2026), nos remete ao fluxo de pessoas e do transporte de cargas pelos rios, de uma cultura alicerçada nos deslocamentos, nos isolamentos:

> Canoeiro, canoeiro
> Que que trouxe na canoa
> Trouxe ouro, trouxe prata
> Trouxe muita coisa boa.
>
> (Cantiga de sussa obtida junto a Dona Fiota;
> gravada e transcrita pelo autor).
>
> **Escansão:**
>
> Ca/no/ei/ro/, ca/no/**ei**//ro (heptassílabo)
> Que/ que/ trou/xe/ na/ ca/**no**//a (heptassílabo)
> Trou/xe/ ou/ro/, trou/xe/ **pra**//ta (heptassílabo)
> Trou/xe/ mui/ta/ coi/sa/ **boa**//. (heptassílabo)
>
> (Cantiga de sussa obtida junto a Dona Fiota;
> escansão realizada pelo autor).

Realizada a transcrição, verificamos que a cantiga do canoeiro se estrutura em

forma de quadra, estrofe de 4 versos. Entre a oralidade e a escuta (*audire*) a quadra sempre funcionou como forma de excelência para a memorização e propagação. Analisando por meio da escansão, identificamos que a cantiga possui regularidade métrica, onde os 4 versos da quadra são redondilhas maiores (heptassílabos) e as rimas ocorrem no 2º e 4º verso como é costume nas quadrinhas populares. Destacamos em negrito as últimas sílabas tônicas de cada verso e observamos que não ocorre nenhum caso de elisão. A forma tão distante hoje dos manuais escolares importa aqui, pois é ela que faz ecoar tudo aquilo que a performance festiva encena.

Ao aprofundarmo-nos na investigação dos significados dos aspectos estruturais, é possível constatar que o primeiro verso cumpre a função sintática de um vocativo, com o elemento narrativo-geopoético de um personagem – o canoeiro. Esse condutor da canoa pode ser a gênese de um personagem, alguém que pertence ao "povo da rua"; do forasteiro comerciante. Mas pode ser também alguém da própria comunidade que faz seus trânsitos e comércios em localidades fora da comunidade.

O segundo verso se abre com a pergunta de um outro personagem: "Que que trouxe na canoa? " Evocando espera, isolamento e comércio, instaura-se aqui a percepção de que essa voz que pergunta é uma voz coletiva, à espreita do que é trazido na canoa. Na sequência, nos versos 3 e 4, o canoeiro prontamente responde: "Trouxe ouro, trouxe prata/Trouxe muita coisa boa".

Esses versos remontam aos séculos de colonização e de escravização em solo brasileiro: o ouro e a prata são retratos da evasão de divisas levadas para Portugal, Ibéria e Europa que, de modo geral, agora são rememorados pela Comunidade. Além dos metais, símbolo de prosperidade, "muita coisa boa" indica coisas (comercializadas) de fora da comunidade e que num outro momento seriam divisas roubadas da Colônia. Assim, há uma inversão sério-paródica quando essa cantiga é cantada na Comunidade, pois seria, agora o canoeiro levando ouro e prata e coisas boas que foram tiradas do Brasil durante todo o período de colonização.

Por meio de pesquisas e de relatos da própria comunidade Kalunga investigamos o período de mineração na região e o quão importante foi a exploração de rotas fluviais para esse tipo de atividade; mineração que não foi só um longo período na história do Brasil colonial, mas um fator determinante para o fluxo de pessoas no Centro-Oeste; e que o seu consequente declínio fragilizou o sistema escravocrata, fato que abriu possibilidades de fuga de escravizados para os recônditos dos vãos e serras do rio Paranã.

Karasch por meio dos censos de 1789 e 1792, nos revela que “muitos deles escaparam do *status* de escravizados por meio da alforria, da fuga para os quilombos ou pela morte prematura, de modo que por volta de 1832 seu número havia diminuído muito” (Karasch, 2019, p. 134). Com o declínio da mineração, os donos de escravos viam-se impossibilitados de comprar mais africanos, de maneira que, sem escravos para garimpar o ouro, a capitania de Goiás mergulharia numa profunda decadência econômica no início do século XIX.

Em Brandão temos uma análise sociológica que procura demonstrar as relações interétnicas no auge e no declínio da sociedade escravocrata de mineração e sua traumática transição para a pecuária; procurou entender o trajeto do sujeito escravo a homem livre, em síntese: de minerador submetido ao senhor branco ao quilombola dono de seu próprio destino em coletividade:

> O senhor branco apropriava-se não somente de todo o trabalho do escravo, mas também, e com iguais direitos, do seu destino. Durante o tempo de vida nas lavras, o escravo trabalhava para o seu senhor debaixo de condições extremas de opressão e sem qualquer forma de reconhecimento. Fora a possibilidade remota de comprar sua liberdade e ser, portanto, alforriado pelo senhor, sobraram ao escravo duas alternativas de reformular suas relações com a sociedade escravocrata de mineração. A primeira, levava-o, ainda como escravo, para a lavoura ou para os ofícios urbanos. A segunda alternativa transportava o escravo não só para fora das lavras como para fora da própria sociedade mineradora. As fugas de negros chegaram a tornar-se numerosas em Goiás. Os quilombos, a resultante social delas, foram frequentes ao longo de toda a região do ouro. Escravos fugidos organizavam-se em pequenas e grandes comunidades escondidas dos brancos e não foram poucas as que conseguiram sobreviver durante vários anos (Brandão, 1977, p.58-59)

Diversos são os quilombos que se formaram nas antigas regiões mineradoras, como o quilombo Kalunga, resultante social das fugas descritas por Brandão (1977). Além destas contribuições, para entendermos como a mineração forjaria o nordeste goiano e o estado de Goiás como um todo, pesquisamos os artigos reunidos e organizados por Heywood (2019). Reunindo uma série de artigos de diversas autorias, o conjunto da obra investiga sobre o legado e a contribuição cultural da África Central na formação de todo o continente americano, suscitando novas questões que nos auxiliam para uma percepção do tamanho demográfico, a onipresença geográfica e as origens culturais comuns que muitos dos centro-africanos compartilhavam muito antes de chegarem às Américas. No que diz respeito à diáspora Atlântica, as pesquisas sobre a demografia do comércio de escravos revelam que os centro-

africanos estavam em todas as regiões do continente americano.

Para entender os fluxos diaspóricos no período da mineração no Goiás, nosso interesse se debruçou no artigo de Karasch. Uma das questões levantadas pela autora é “Como e por que eles [os quilombolas que formaram o quilombo Kalunga] foram viver na savana do interior do Brasil?” (Karasch, 2019, p. 127). A resposta apontada é que com a descoberta do ouro em 1722 no rio Vermelho, onde se fundaria a cidade de Vila Boa do Goiás, milhares de africanos escravizados foram importados para trabalhar nas minas de ouro da capitania. Ao longo dos séculos XVIII e XIX foram se formando diversas cidades coloniais nascidas de garimpos, formando uma grande região de 900 mil quilômetros quadrados sob o domínio colonial, região que incluía o estado moderno de Goiás, o espaço onde se construiu Brasília, o norte do estado de Tocantins e porções territoriais de Mato Grosso e Minas Gerais.

A partir desses encontros com os atores sociais da comunidade do Vão de Almas, realizei algumas perguntas, entre elas a que procura colher uma interpretação em torno da cantiga: “o que a cantiga do canoeiro significa pra você, o que ela te faz pensar e/ou imaginar, lembrar?”.

Procurar ouvir o que pensam, sentem, especulam, lembram e imaginam, é neste movimento que tecemos nossa escuta geopoética com as contribuições de Seu Calisto e Dona Dainda. Sobre a “sussa do canoeiro”, Seu Calisto nos diz:

> Isso aí eu não sei... É por que... Vamos supor, às vezes o canoeiro está lá do outro lado... a gente estando aqui e às vezes estava esperando alguma coisa boa que vinha na canoa, por acaso... Que às vezes estava trazendo, porque, de primeiro, as coisa eram muito dificultoso, né? Aí estava vindo e era um som de agradecê o canoeiro que vinha com as coisas de lá pra cá... Pro modo de agradecê... (Seu Calisto, entrevista concedida ao autor, 1 de maio de 2025).

Seu Calisto, especulando sobre os significados da cantiga, a entende como um “som” (canto) de agradecimento que as pessoas da comunidade faziam aos canoeiros. Tanto Seu Calisto como Dona Dainda, revelam em suas entrevistas terem conhecimento daquela que teria sido a rota do sal. Há muitos relatos no quilombo Kalunga sobre o sal que os antigos traziam de Belém do Pará, conduzindo suas embarcações pelas rotas fluviais do rio Paranã e rio Tocantins.

Sobre essa rota e de que maneira se dava a mineração no território Kalunga, Dona Dainda nos conta:

> Mas garimpar de ouro aqui dentro, antigamente garimpavam demais de ouro. O povo vinha de Arraias, olha bem, de Arraias, de Formosa, vendendo mercadoria, e o povo aqui dentro garimpando. Aí vinha, trazia pano, esses trem pra vender aqui dentro do Vão de Almas, porque era povo garimpar demais aqui dentro. Depois ainda que eu cresci, o povo que ainda garimpava, deixou. Depois começou a garimpar aqui de novo em dois mil e... não, em oitenta, oitenta e cinco. Em 85 aqui dentro o povo garimpava demais, demais... Depois deixou de novo, parou... E eu mesmo vim garimpar, eu já era mãe. Garimpei, de bater, de banquinha, garimpei, tirei ouro, ia pra Brasília vender ouro. Foi eu mais o pai de seis filhos meu. Eu garimpava mais ele, nós tirava ouro. E vendia e comprava coisa, porque o garimpo de ouro tem uma vantagem: se ocê garimpar, ocê pode não tirar muito, mas todo dia ocê tem dinheiro do almoço, ocê tem dinheiro da janta. Então quando fala assim: *"canoeiro, que que trouxe na canoa? Trouxe ouro, trouxe prata, trouxe muita coisa boa"…* "Esse muita coisa boa", pode ser qualquer outra coisa também. Pode ser outras coisas… (Dona Dainda, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

Em sua fala, Dona Dainda nos revela que a prática do garimpo ocorreu em épocas não muito remotas na região, envolvendo cidades como Arraias do Tocantins e Formosa (do estado de Goiás). Segundo a matriarca, houve uma retomada nas práticas do garimpo no ano de 1985, onde a própria se enveredou na companhia do pai de seus filhos, no intuito de buscar prover o sustento da família. A mestra Kalunga então se põe a cantar os "versos do canoeiro" e comenta que, além do ouro e da prata, o canoeiro trazia outras coisas boas. A partir da fala de Dona Dainda pergunto-lhe se uma das "coisas boas", além do "ouro" e da "prata", poderia ser o sal trazido pelas rotas do sal que tanto relatam e se essa viagem de fato acontecia conforme tanto se conta. Diante da minha pergunta ela se queda reflexiva, o olhar distante, e me conta:

> Isso aí acontecia. Era 1 ano de viagem... Até hoje eu falo com Kaled pra ele dar um jeito de me levar lá no lugar onde embarcava para ir pro Pará. Porque é nessa rota que vai pra lá, pra Palmas, depois vai pro Porto. E de lá é que ia. Isso era verdade. Acontecia mesmo. De lá é que o Porto trazia, ó. Essa panela de ferro que aqui não tinha, vinha de lá do Pará (...). Reunia os homens daqui e do Vão do Moleque, reunia aqui, ia viajar pra lá. Aí que embarcava no vapor. Que eles falava vapor. Era. Tocar da lenha. Então era embarcação mais grande. É, que diz que ia tocando pela maré. A maré vai, vai, vai e o barco ia... Quando a maré voltava, o barco voltava. Diz que tinha vez que saía daqui, tornava em dormir no mesmo lugar que saía. Desse jeito que esse povo voltava. E quando eles era pra sair, que ia pegar as canoinha pra poder ir pro lugar da embarcação, iam juntar aqueles folião. Iam lá pra beira do rio e cantar o canto do divino por despedida, pra poder embarcar. Era ele ir embora e os outros voltavam, chorando... Se era perigoso? Era. Você vê, tinha os índio bravo. E os trecho mesmo do rio. Canoa de coisa tombar. Afundar. Porque às vezes tem muita pedra, corredeira, cachoeira... Eita, meu Deus! Tem horas que eu penso que esse povo mais véio sofria demais… (Dona Dainda, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

Aqui, Dona Dainda, com toda sua autoridade de matriarca Kalunga, confirma-

nos a partir de sua memória e experiência de vida a realidade histórica das antigas rotas do sal vivenciada pelo seu povo, os perigos que os viajantes enfrentavam, a distância que determinava viagens com 1 ano de duração, 6 meses para se chegar à Belém do Pará, 6 meses para retornar. Revela-nos que o barco era um barco a vapor, movido à lenha. Menciona o choque, muitas vezes hostil, com as tribos indígenas ribeirinhas do Paranã/Tocantins. Revela-nos que além do sal, traziam outras "coisas boas", como as "panelas de ferro". Conta-nos como se dava a mobilização para essa longa viagem, reunindo homens do Vão do Moleque e Vão de Almas. Um dado curioso que colhemos a partir de sua fala é que a comunidade realizava uma espécie de ritual de despedida, e cantavam o canto do Divino para que os navegantes pudessem embarcar debaixo de bênçãos e orações.

Corroborando com a fala da matriarca do povo Kalunga, Karasch, documenta que aquela que seria a rota do sal já era um percurso explorado e conhecido desde 1723 pelos "fugitivos negros", sendo estes os primeiros não indígenas a viajar ao longo do grande rio. Segundo a autora:

> A primeira rota de entrada de africanos na capitania de Goiás era a de Belém do Pará através do rio Tocantins, cuja cabeceira situava-se próxima ao local onde hoje está Brasília. (...) No entanto, a rota pelo rio Tocantins era perigosa, pelos frequentes ataques de ameríndios embora grandes expedições armadas pudessem trafegar dali ao rio Maranhão e pelos rios menores que davam acesso às vilas mineradoras (Karasch, 2019, p. 135).

Cruzando, portanto, as documentações sobre as viagens fluviais no período das minerações com os depoimentos da comunidade, constatamos que a rota do sal já era um percurso de conhecimento da comunidade Kalunga, e que as viagens que faziam a Belém do Pará em busca de sal entre outras "coisas boas", era uma saga no sentido oposto daquela que haviam feito os seus antepassados do século XVIII.

Estabelecendo uma análise que correlaciona oralitura (Martins, 2021) e paisagem pela perspectiva da geopoesia, procuramos entender o que nos dizem as representações poéticas da paisagem a partir da cultura quilombola Kalunga expressa nos versos da cantiga do canoeiro. A partir da escuta geopoética, a fala dos atores sociais da comunidade converge para uma compreensão de que a cantiga cumpre uma função de agradecimento e celebração pela chegada dos canoeiros, estes que trazem "ouro", "prata" e "muita coisa boa". Se por mais de um século a mineração representou dentro do sistema escravocrata uma condição de negação da liberdade

e dos direitos aos descendentes africanos no Brasil, como nos apontou Brandão (1977), todavia, dentro da comunidade quilombola Kalunga, distante das relações escravocratas, enquanto pessoas livres, atividades como o garimpo, por mais duras que fossem, representavam neste novo contexto de liberdade quilombola, mais uma possibilidade de sobrevivência. Retomando o que nos disse Dona Dainda, “porque o garimpo de ouro tem uma vantagem: “se ocê garimpar, ocê pode não tirar muito, mas todo dia ocê tem dinheiro do almoço, ocê tem dinheiro da janta...”.

Hoje o garimpo não é mais uma prática presente no território quilombola Kalunga, que vive basicamente por meio de atividades agrícolas e de pequenas criações de gado. Mas durante os festejos da comunidade, quando cantam e dançam ao pé do mastro as sussas, entoando os versos do canoeiro, trazem na vocalidade paisagens de canoas cheias de ouro, prata e muitas coisas boas, tudo aquilo que outrora lhes foram negados; suas oralituras inscrevem no corpo e na memória dos que cantam e dançam ao pé do mastro a lembrança de que não são mais povos cativos, mas povos livres em busca de fartura e alegria comungada na festa.

A cantiga de sussa “Canoeiro, canoeiro”, ao conjugar a regularidade métrica da redondilha maior com a força da vocalidade coletiva, revela-se como uma forma de memória em movimento, onde a quadra funciona como matriz de transmissão e permanência. No jogo entre pergunta e resposta, entre o vocativo e o coro implícito da comunidade, instaura-se uma cena de espera e chegada, em que o canoeiro figura como mediador entre mundos — aquele que atravessa as águas e traz consigo não apenas mercadorias, mas sentidos, histórias e esperanças. Assim, a forma poética, sustentada pela performance, atualiza uma experiência histórica marcada pelos deslocamentos fluviais, pelas rotas do sal e pelas dinâmicas de sobrevivência nos sertões do Brasil central.

3.5 As cantigas de sussa: “Pau pereira”, “Boi bai”

Para desenvolver a escuta geopoética dos versos das cantigas de sussa “Pau-pereira” e “Boi bai”, entrevistamos Dona Dainda, Seu Calisto, Dona Fiota e o professor Sivaldo. Em todas as escutas, cantei as cantigas e perguntei se os entrevistados recordavam de seus versos. O conhecimento deles em torno destas cantigas foi unânime, e notável é que todos tomaram a iniciativa de “recantar”, tornando evidente

a popularidade destas duas cantigas na região. Comecemos, neste tópico, pelo desenvolvimento da análise da sussa do “Pau-pereira” e na sequência a cantiga do “Boi bai”:

> Pau-pereira, pau-pereira
> É um pau de opinião
> Todo pau dá flor e cai
> Só o pau-pereira não.
>
> (Cantiga de sussa obtida junto a Dona Dainda;
> gravada e transcrita pelo autor).

Tal como verificado nas cantigas do “eu vou sabiá”, “meu boi baiano”, “canoeiro, canoeiro”, constatamos, por meio da escansão, que a toada do *“*pau-pereira*”* segue também o padrão de regularidade métrica na sua extensão, em que todos os versos da quadra se ajustam em 7 sílabas poéticas, heptassílabos (redondilha maior) com rimas no 2º e no 4º verso. E aqui mantemos o destaque em negrito na última sílaba tônica de cada verso e nos casos em que ocorre a elisão:

> **Escansão**:
>
> Pau/-pe/rei/ra//, //pau/-pe/**rei**//ra (heptassílabo)
> É// um// pau// **de’o**//pi/ni/**ão**// (heptassílabo)
> To//do// pau// dá// flor// e// **cai**// (heptassílabo)
> Só// o// pau//-pe/rei/ra// **não//**. (heptassílabo)
>
> (Cantiga de sussa obtida junto a Dona Dainda;
> escansão realizada pelo autor).

A pergunta que norteia a interpretação da quadrinha questiona os entrevistados o “porquê que o pau-pereira é considerado um pau de opinião”. Seu Calisto e Dona Dainda tecem uma interpretação convergente e Sivaldo especula e elabora um sentido diverso. Diante da pergunta Dona Dainda responde:

> Ué, mas ocê pode ver... Por que o pau-pereira é igual que tá falando na música: “todo pau fulora e cai, mas o pau-pereira não”. Ninguém nunca viu, por isso tem o verso “Pau-pereira é um pau de opinião, todo pau fulora e cai só o pau-pereira não (Dona Dainda, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

Enquanto tecia sua interpretação em torno da pergunta norteadora, Dona Dainda me surpreende ao jogar outros versos dentro da toada do “pau-pereira”:

> Menina tu mora longe
> Chega perto, vem me ver
> Essa carta não vale nada
> Pra mim que não sei a ler.
>
> Pau-pereira, pau-pereira
> É um pau de opinião
> Todo pau fulora e cai
> Só o pau-pereira não.
>
> (Cantiga de sussa obtida junto à dona Dainda;
> gravada e transcrita pelo autor).

Seu Calisto na mesma linha de interpretação de Dona Dainda especula:

> Essa aí já foi uma música que os antigos inventaram, né? Por que até é difícil. Por que fulô ele dá, porque eu já vi, com fulô e fruta. Mas é um pau que é difícil até você ver a fulô dele. Aí o povo tirou essa roda aí. “Todo pau dá fulô e cai, só o pau-pereira não”... Porque é difícil você ver a flor dele no chão. A fulô dele murcha lá e some. Por isso que é todo pau dá fulô e cai, só o pau-pereira não. Porque a fulô dele, você vê ela lá em cima, mas é difícil você ver ela no chão. Que nem ipê... O ipê quando dizem fulora, você vê, chega ele fica amarelinho no chão... Não fica? O pau-pereira não, a fulô dele vai sumindo lá em riba, virando tudo lá e pronto (Seu Calisto, entrevista concedida ao autor, 1 de maio de 2025).

Por sua natureza conotativa, a cantiga se abre numa ambiguidade polissêmica que faz com que nos perguntemos: o que não cai seria a flor ou a árvore? Pela perspectiva de Seu Calisto e Dona Dainda, o que não cai é a flor, que se mantém suspensa na copa da árvore. Essa perspectiva parece estar relacionada com a experiência empírica e sensível dos dois entrevistados. O próprio Seu Calisto, por sua vivebilidade profunda no Cerrado, já observou o quanto é raro encontrar uma flor de pau-pereira no chão e isso revela um aspecto de seu conhecimento botânico do território. No entanto, Sivaldo propõe uma outra perspectiva, em que, para ele, o que não cai é o próprio pau-pereira. Por essa perspectiva, tece sua interpretação:

> É por que o pau-pereira, hoje aqui, nem só hoje, eu acho que o pau-pereira foi um pau, esse que tem aqui na comunidade, que é um pau de lei. De lei, tipo assim, é o pau que você encaba o machado, é o pau que você faz o cabo da foice, é o cabo da enxada, e ele é um pau que, “todo pau fulora e cai, só o pau-pereira não”. Ele é um pau de responsabilidade, que impõe respeito. Ele é um pau muito bom: caruncho não come, nada mexe com ele; é o pau que eu tiro pra madeira, pra fazer casa também. Então, eu entendo que o pau-pereira, eles fizeram esse verso, como se fosse um sotaque. O pau-pereira é um pau de responsabilidade e respeito, como se fosse um pau de voz, é um pau de opinião, ele tem muita opinião. Como se fosse, se o outro não tivesse, e ele tem, ele tem, ele é grande, como se fosse um guardião da mata. Quer dizer que nem cai, ele cai. Isso é um verso que, assim, não foi criado por eu aqui, esse é um verso que é muito antigo, eu não sei nem

> quando foi que construíram esse verso, eu já cresci aprendendo, já falo nesse verso que tá do mesmo jeitinho. Como se fosse aqui uma palavra também, eu respeito o meu avô, que ele é um guardião. Então, na mata, eu respeito o pau-pereira, porque ele é um guardião da mata (Sivaldo Marques, entrevista concedida ao autor, 2 de maio de 2025).

Sivaldo defende a ideia de que o pau-pereira é um pau de opinião por atributos que o tornam respeitável, pois com ele se "encaba o machado", se faz o "cabo da foice, da enxada", é pau que o "caruncho não come", "nada mexe com ele", por essas razões é uma planta que "impõe respeito". Sivaldo desloca o eixo da flor para o próprio tronco, investindo o pau-pereira de um valor ético e simbólico – "árvore de lei" – metáfora de firmeza moral, de autoridade; o pau-pereira é um guardião da mata, distinto, resistente, forte, a quem se deve considerar sua opinião, assim como se deve respeitar a opinião de um avô. Quando Sivaldo põe em pé de igualdade a figura do avô com a do pau-pereira, é como se estivesse revelando uma ética ancestral deveras valiosa para o povo Kalunga, o respeito pela palavra firmada, seja ela entre avô e neto, entre compadrios ou com qualquer pessoa da comunidade.

A partir do que disseram Dona Dainda, Seu Calisto e Sivaldo, a cantiga do pau-pereira expressa enquanto mensagem valores éticos caros para a comunidade, aquele que se distingue dos demais por sua firmeza, suas peculiaridades de floração, e, metaforicamente, por sua conduta em sustentar aquilo que fala, revelando sua autoridade ancestral e guardiã.

Outra cantiga de sussa muito conhecida na região é a toada do "Boi bai". Para construir uma base interpretativa, entrevistamos Dona Fiota, Seu Calisto, Dona Dainda e o professor Sivaldo. Segue a transcrição dos versos colhidos durante a escuta geopoética:

A vaca berra
Boi bai
Menina chora
Boi bai
Deitou na rede
Boi bai
Balanceou
Boi bai
Moça de hoje
Boi bai
Namorar sem conhecer
Boi bai...

Escansão:

A// va/ca// **ber**/ra// (4 sílabas - tetrassílabos)

Boi// **bai**// (2 sílabas - dissílabos)
Me/ni/na// **cho**/ra// (4 sílabas)
Boi// **bai**// (2 sílabas)
Dei/tou// na// **re**/de// (4 sílabas)
Boi// **bai**// (2 sílabas)
Ba/lan/ce/**ou**// (4 sílabas)
Boi// **bai**// (2 sílabas)
Mo/ça// de// **ho**/je// (4 sílabas)
Boi// **bai**// (2 sílabas)
Na/mo/rar// sem// co/nhe/**cer**// (7 sílabas – heptassílabo – redondilha maior)
Boi// **bai**//... (2 sílabas)

(Cantiga de sussa obtida junto a dona Fiota;
gravada e transcrita pelo autor).

Estruturalmente os versos da cantiga do “Boi bai” apresentam um total de 6 versos (sextilha) alternados por um refrão - “Boi bai” - que se repete após cada um dos versos da cantiga. Aqui temos a ocorrência de 5 versos tetrassílabos e 1 verso heptassílabo, sendo o refrão constituído em dissílabo. Interessante notar que a cantiga se articula de forma bem harmônica, cadenciada por uma toada alegre, com versos curtos.

Mas, afinal, o que seria o este boi bai? Antes de iniciar nossa escuta geopoética, nos questionamos se o “bai”, presente no verso, seria uma abreviação de “boi baiano” ou simplesmente um recurso sonoro próprio de uma cantiga popular? Sivaldo nos informa que este “bai” refere-se à cor branca, assim sendo, boi bai é um boi branco:

> O bai aqui para nós é o branco. Você fala, “ôia, eu vi um gado baia ali...”. Isso você vê qualquer pessoa falando. “O gado é baia ou é castanho?” É bai, é branco (Sivaldo Marques, entrevista concedida ao autor, 02 de maio de 2025).

Em nossa escuta geopoética procuramos entender o que essa cantiga significa de modo geral para as pessoas da comunidade. Por meio da fala de todos os entrevistados há o reconhecimento de que esta cantiga cumpre uma função na vida doméstica, no cuidado com as crianças e serve de conselho para os mais jovens. Trata-se de uma cantiga de ninar. Sobre ela Dona Fiota vai nos dizer que:

> Essa música foi tirada mais no tempo das infâncias daqueles mais velhos... Pra adular menino... Para esclarecer algumas coisas pra as meninas e pra adular menino para dormir... Uma música de ninar menino na rede. Que fazia uma redinha de pano, que hoje tem rede. De primeiro o povo prendeu, amarrava a corda, um pano forte e aí ficava na mesma roupa... Menino na rede da gente... A gente usava muito a rede. Menino mija na rede, apodrece

> logo.. Então a gente amarrava um pano pra não deitar na rede da gente... Pra não acabar ligeiro, porque as coisas era tudo difícil... E aí que amarrava aí, era zangando na rede e falando essa música aí, ó. E explicava, estava explicando as duas coisas para as meninas, entendeu? Sentindo que tava falando para aquelas meninas, para elas terem uma noção... que mais tarde podia vir o cheiro do neném... Então essa era uma tradição bem antiga que o povo ainda usa, até hoje... (Dona Fiota, entrevista concedida ao autor, 01 de maio de 2025).

Por meio da fala de Dona Fiota nos informamos que a cantiga compõe uma tradição que perdura até os dias de hoje. Em meio às dificuldades domésticas de cuidar de uma criança, a cantiga de ninar[26] funciona como ferramenta de significativa importância no cotidiano. Ela absorve elementos da vida rural, a imagem da rede balançando enquanto se canta para a criança dormir. Os versos “Moça de hoje, boi bai/Namorar sem conhecer, boi bai”, cumprem aqui uma função quase pedagógica, como a chamar atenção das meninas mais jovens da comunidade, que estas se ponham a refletir, que não se enamorem com quem elas pouco conhecem, evitando as consequências de serem mães precocemente.

A partir da escuta geopoética das cantigas de sussa “Pau-pereira” e “Boi bai”, podemos perceber que estas cantigas operam como verdadeiros repositórios de memória e ética comunitária, articulando experiência sensível, conhecimento do território e valores ancestrais. A cantiga do “Pau-pereira” mobiliza uma leitura simbólica da natureza para expressar princípios de firmeza, respeito e autoridade moral, ancorados tanto na observação empírica do Cerrado quanto nas relações comunitárias que estruturam a vivebilidade Kalunga. Já o “Boi bai”, inscrito no cotidiano doméstico, cumpre funções afetivas e pedagógicas, ao mesmo tempo em que incorpora imagens da vida rural e aconselha as gerações mais jovens. Assim, a sussa se afirma como prática poético-musical que transmite saberes, regula condutas e preserva uma visão de mundo, reafirmando seu papel central na constituição da memória e da identidade cultural da comunidade.

As cantigas de sussa “Pau-pereira” e “Boi bai” evidenciam a riqueza da oralitura Kalunga como instrumento de transmissão de saberes, valores e experiências do

---

[26] Cantiga de ninar: “O mesmo que nanar: Por a dormir o menino, adormentá-lo (Morais). “A velha nina o netinho, e canta com voz tão doce que parece um passarinho.” (Lanterna Mágica, n.º159, de 1886 Apud Cascudo). Ninar é corruptela de um verbo português obsoleto, Aninar que Bluteau registra, escrevendo: aninar a criança, tê-la nos braços e cantar-lhe para a adormentar: costuma as amas a dizer-lhe, cantando: “ah, minha nina, nina!”. Morais registra assim também o termo, como familiar e as com expressões de arrolar, adormentar a criança. Aulete, porém, já consigna ninar como termo infantil: acalentar, adormecer, dormir a criança (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, 520). Aninar, ninar é sempre com cantigas, cantigas de ninar (Cascudo, 2001).

cotidiano. A cantiga do “Pau-pereira” revela uma dimensão ética e simbólica da relação com a natureza, em que a árvore se torna metáfora de firmeza, autoridade e respeito, refletindo princípios morais compartilhados na comunidade. Por meio da observação empírica e da memória coletiva, os versos articulam conhecimento do território com a ética ancestral, consolidando a cantiga como prática que reforça a coesão social e a valorização de figuras de referência, sejam elas humanas ou naturais.

Já a cantiga do “Boi bai” demonstra a função pedagógica e afetiva da sussa, inserida na vida doméstica e no cuidado com as crianças. Os versos curtos e cadenciados, aliados ao refrão repetitivo, atuam como ferramenta de adulação e orientação, transmitindo ensinamentos sobre comportamentos desejáveis e riscos a serem evitados. Nesse sentido, a cantiga integra a experiência sensível da vida rural, reforçando laços familiares e comunitários, ao mesmo tempo em que preserva tradições e regula condutas. Em conjunto, ambas as cantigas revelam a sussa como prática poético-musical central na manutenção da memória, da identidade cultural e da ética compartilhada pelo povo Kalunga.

4 A ESCUTA GEOPOÉTICA: CURRALEIRAS E ALVORADAS

4.1 Duas cantigas de curraleira

A cantiga de curraleira I:

Na caçada da onça
Dia de segunda-feira
Valei-me Deus, Nossa Senhora
Quase eu vejo a perdedêra
Eram cinco companheiros
Saiu todos na carreira
Tinha um velho de lado
Saiu de qualquer maneira
Valei-me Deus, Nossa Senhora
Quase eu vejo a perdedêra
Eram cinco companheiros
Saiu todos na carreira

(Curraleira cantada por Cipriano J. Rocha;
autoria "coletiva"; cf. Rocha, 2019, p. 15).

A cantiga de curraleira II:

Da Bahia eu mandei vim
Um presente na tigela
Da Bahia mandei vim
um presente na tigela
Cabeça de piabanha
Beijo de moça donzela
Oh lêlê, Oh lálá

(Cantiga de sussa obtida junto a dona Fiota;
gravada e transcrita pelo autor).

Com o propósito de desenvolver a escuta geopoética dos versos das duas cantigas de curraleira "Na caçada da onça" e "Da Bahia eu mandei vim", entrevistamos o professor Sivaldo. Nesta entrevista, cantei as cantigas e fui tecendo perguntas em torno de seus versos. Comecemos pelo desenvolvimento da análise da curraleira "Na caçada da onça" e na sequência a cantiga "Da Bahia eu mandei vim":

Adotando o método da análise formal dos versos, assim procede a escansão da cantiga:

Na// ca/ça/da// da// **on**//ça/ (6 sílabas - hexassílabo)
Dia// de// se/gun/da/-**fei**//ra (6 sílabas - hexassílabo)
Va/lei/-me/ Deus//, Nos/sa// Se/**nho**//ra (8 sílabas - octossílabo)

Qua/se eu// ve/jo// a// per/de/**dê**//ra/ (8 sílabas - octossílabo)

E/ram// cin/co/ com/pa/**nhei**//ros (7 sílabas - heptassílabo)
Sa/iu// to/dos// na// car/**rei**//ra (7 sílabas - heptassílabo)
Ti/nha// um// ve/lho// de// **la**/do (7 sílabas - heptassílabo)
Sa/iu// de// qual/quer// ma/**nei**/ra (7 sílabas - heptassílabo)
Va/lei/-me// Deus//, Nos/sa// Se/**nho**//ra (8 sílabas - octossílabo)
Qua/se eu// ve/jo/ a/ per/de/**dê**//ra (8 sílabas - octossílabo)
E/ram// cin/co// com/pa/**nhei**//ros (7 sílabas - heptassílabo)
Sa/iu// to/dos// na// car/**rei**//ra (7 sílabas - heptassílabo)

A escansão dos versos da cantiga de curraleira “Na caçada da onça” evidencia uma estrutura métrica marcada pela variação rítmica, característica recorrente das composições da poesia oral. Observa-se a alternância entre versos hexassílabos, heptassílabos e octossílabos, formando um desenho métrico flexível que se ajusta à melodia da cantiga e ao fluxo narrativo do “causo” relatado. Os dois primeiros versos — “Na caçada da onça” e “Dia de segunda-feira” — organizam-se em seis sílabas poéticas, instaurando um ritmo inicial mais curto e direto, que situa rapidamente o ouvinte no contexto da narrativa. Em seguida, o verso “Valei-me Deus, Nossa Senhora”, com oito sílabas, introduz uma inflexão de caráter invocatório, aproximando a cantiga de fórmulas tradicionais de súplica presentes em outras manifestações da religiosidade popular.

A partir desse ponto, predominam os versos heptassílabos, forma amplamente difundida na tradição poética popular brasileira, sobretudo nas cantigas narrativas e nos desafios cantados. Nesses versos, a narrativa se desenvolve com maior clareza: os “cinco companheiros” que participam da caçada e que, diante do perigo, “saem todos na carreira”. A repetição posterior dos versos octossílabos — “Valei-me Deus, Nossa Senhora / Quase eu vejo a perdedêra” — funciona como um refrão que reforça o momento de tensão da história, rememorando o instante em que os caçadores quase sucumbem ao ataque da onça. Desse modo, a variação métrica não representa uma irregularidade, mas antes uma adaptação rítmica própria da performance oral, em que a medida dos versos se ajusta à toada da cantiga e à expressividade da narração cantada. Em torno dos versos da curraleira, o professor Sivaldo discorre:

> O momento da curraleira é o seguinte. Naquele tempo, nosso anciões, eles tinha que inventar alguma coisa, e que fosse na rima para contar um causo acontecido. E nesse caso da onça aí, em que um fala que quase teve a perdedêra, é porque eles tavam na caçada da onça, e lá a onça deu um tropeço neles. No que deu um tropeço neles, eles fala que quase que viu a perdedêra, porque a onça quase pegou um, pelo que canta na curraleira. A curraleira eles criava ela através desses momentos de encontro, e eles chegavam lá naquele lugar da folia, caçavam os verso que rimavam de acordo com aquele causo acontecido, e aí sim eles faziam a curraleira igual

> saiu essa aí. (Professor Sivaldo, entrevista concedida ao autor, 30 de janeiro de 2026).

A cantiga de curraleira “Na caçada da onça” evidencia a forma como acontecimentos do cotidiano são convertidos em matéria poética no interior das práticas festivas Kalunga. Conforme explica o professor Sivaldo, a curraleira surge justamente da necessidade de “inventar alguma coisa na rima para contar um causo acontecido”. Nesse caso, o episódio narrado refere-se a uma caçada em que os caçadores se deparam com uma situação de perigo inesperado: a onça “deu um tropeço neles”, isto é, surpreendeu o grupo durante a perseguição. A expressão “quase eu vejo a perdedêra”, repetida ao longo da cantiga, condensa esse momento de tensão, sugerindo a iminência de uma tragédia que, por pouco, não se concretiza. O verso transforma o susto vivido na mata em narrativa cantada, convertendo a experiência em memória compartilhada por meio da rima e da repetição.

A fala de Sivaldo também revela o processo coletivo de criação dessas cantigas. Segundo ele, a curraleira era frequentemente composta em momentos de encontro entre os participantes da folia, quando os cantadores “caçavam os versos” que melhor rimavam com o episódio que desejavam narrar. Esse gesto de “caçar versos” sugere uma dinâmica criativa semelhante à própria atividade da caça, na qual os cantadores procuram, entre palavras e rimas possíveis, aquelas que melhor traduzem o acontecimento vivido. Assim, a curraleira não é apenas um relato cantado, mas um exercício de invenção poética que transforma a experiência concreta — como a caçada na mata e o susto diante da onça — em performance coletiva. Ao ser entoada no contexto festivo, a cantiga reafirma laços de sociabilidade e preserva, na memória da comunidade, episódios marcantes do cotidiano.

Já na cantiga “Da Bahia eu mandei vim”, procedemos à escansão:

> Da// Ba/hia// eu// man/dei// **vim**/ (7 sílabas - heptassílabo)
> Um// pre/sen/te// na/ ti/**ge**//la (7 sílabas - heptassílabo)
> Da// Ba/hia// man/dei// **vim**/ (7 sílabas - heptassílabo)
> Um// pre/sem/te// na// ti/**ge**//la (7 sílabas - heptassílabo)
> Ca/be/ça/ de/ pia/**ba**//nha (7 sílabas - heptassílabo)
> Bei/jo// de// mo/ça// don/**ze**//la (7 sílabas - heptassílabo)
> Oh lêlê, Oh lálá (verso melódico)

A fala de Sivaldo também revela o processo coletivo de criação dessas cantigas. Segundo ele, a curraleira era frequentemente composta em momentos de

encontro entre os participantes da folia, quando os cantadores “caçavam os versos” que melhor rimavam com o episódio que desejavam narrar. A estrutura formal desses versos de curraleira revela uma organização métrica relativamente regular, baseada na predominância de versos heptassílabos, forma amplamente difundida na tradição da poesia oral de língua portuguesa. Esse tipo de verso, conhecido também como redondilha maior, apresenta grande recorrência em cantigas populares, desafios cantados e narrativas rimadas, justamente por favorecer uma cadência rítmica equilibrada e facilmente adaptável à toada musical.

Nos versos “Da Bahia eu mandei vim”, “Um presente na tigela”, “Cabeça de piabanha” e “Beijo de moça donzela”, observa-se essa regularidade métrica, que sustenta o fluxo da cantoria e facilita tanto a memorização quanto a improvisação por parte dos cantadores. A repetição dos dois primeiros versos reforça a estrutura melódica da cantiga, funcionando como um mecanismo de fixação rítmica e temática, enquanto a rima entre “tigela” e “donzela” organiza o fechamento sonoro da estrofe. Por fim, a vocalização “Oh lêlê, Oh lálá” atua como um elemento melódico complementar, desempenhando função semelhante à de um refrão, no qual o coro acompanha o cantador e intensifica o caráter coletivo e performático da curraleira.

Sobre estes versos, o professor Sivaldo tece seus comentários e interpretação:

> O mesmo acontece com esse da “Bahia eu mandei vim um presente na tigela”. Tigela é uma vasilha, como se fosse uma caixa de presente. E a Bahia, a lembrança da Bahia foi bem lembrada, porque fala que nossos antepassados vieram trazidos da África pra Bahia e da Bahia é que foi se expandindo nesse sertão aqui, né? E aí sempre tinha a Bahia na cabeça. E aí dá pra ver que naquele momento que ele tava ali, ele tinha que arrumar um verso que rimava. E rimou certin, porque na Bahia mandei vim uma cabeça de piabanha. A piabanha é um peixe daqui da comunidade, ele é um peixe selvagem. Tá em extinção já, mas a gente encontra ainda. É um peixe muito bonito e famoso e gostoso também. E aí a piabanha é um peixe como se fosse sagrado, e bom, né? E aí beijo de moça donzela… Moça donzela uma moça, é uma menina bonita, elegante, então eles queriam conquistar aquilo ali… E pra conquistar aquilo ali eles tinha que inventar. E aí naquele momento que tá ali, tinha muita gente ali na hora que eles ia cantar a curraleira, aí eles já tinha essa curraleira em mente, ou então criava naquele momento ali, numa forma que ela rimasse igual tá rimando e cantava… e o público gostava… e até hoje gosta, e até hoje isso ainda existe. Se acontece alguma coisa, até pode ser uma briga, uma discussão, alguma coisa numa festa, alguém viu uma cobra, alguém foi num rio e viu um bicho e num sei lá, alguma coisa, eles chega naqueles momento, eles ficava sujeito de rimar, e faziam uma curraleira, pra todo mundo gostar, ficar numa diversão… (Professor Sivaldo, entrevista concedida ao autor, 30 de janeiro de 2026).

A fala do professor Sivaldo revela que a cantiga de curraleira “Da Bahia eu

mandei vim um presente na tigela” mobiliza, em sua aparente simplicidade, camadas profundas de memória histórica e imaginação poética. Ao mencionar a Bahia, o verso evoca um ponto fundamental da memória afro-diaspórica que atravessa a história das comunidades negras do interior do Brasil. Segundo Sivaldo, a referência à Bahia não surge de maneira casual: ela remete ao fato de que muitos dos antepassados da comunidade teriam sido trazidos da África para esse território antes de se expandirem para o sertão. Assim, a Bahia permanece como um lugar simbólico de origem, preservado na memória coletiva e reinscrito na cantoria por meio da rima. À evocação da Bahia na geopoesia Kalunga se faz presente, como já mencionado nesta dissertação nas cantigas de sussa do Boi Baiano. Desse modo, a curraleira revela-se também como um espaço em que fragmentos da história da comunidade são atualizados poeticamente, conectando o presente da festa a um passado marcado por deslocamentos e reinvenções culturais.

Outro aspecto ressaltado pelo professor Sivaldo diz respeito à dimensão imagética e simbólica dos elementos que compõem o verso. A “tigela”, explicada por ele como uma espécie de vasilha ou recipiente, aparece na cantiga como metáfora de um presente oferecido, funcionando como um objeto de mediação entre quem canta e quem escuta. Dentro desse presente imaginário surge a “cabeça de piabanha”, peixe típico da região, descrito pelo interlocutor como um animal raro, saboroso e quase sagrado para a comunidade. A presença da piabanha na cantiga evidencia a forte relação entre a poética da curraleira e o território, já que o verso mobiliza um elemento da fauna local para compor sua imagem poética.

Ao mesmo tempo, o verso seguinte — “beijo de moça donzela” — introduz uma dimensão afetiva e galanteadora, sugerindo a presença do flerte e da conquista amorosa no interior da cantoria. A justaposição entre o peixe da comunidade e a figura da “moça donzela” cria um contraste expressivo que reforça o caráter lúdico e imaginativo da composição.

Por fim, a fala de Sivaldo ilumina o processo criativo que sustenta a produção dessas cantigas. Segundo ele, os versos da curraleira podem tanto ser lembrados de um repertório já existente quanto criados no próprio momento da performance, diante do público reunido.

O cantador precisa, portanto, “arrumar um verso que rimava”, ajustando palavras e imagens de modo a produzir uma rima convincente e agradável à escuta coletiva. Essa dinâmica evidencia o caráter performático da curraleira, em que a

criatividade verbal se manifesta em tempo real e em interação com a plateia. Como observa o professor, qualquer acontecimento do cotidiano — uma situação vivida na festa, um episódio ocorrido no rio ou mesmo um conflito entre participantes — pode tornar-se matéria para novos versos. A cantoria transforma, assim, experiências ordinárias em narrativa rimada, reafirmando sua função social como espaço de diversão, memória e elaboração poética da vida comunitária.

4.2 As cantigas de alvorada: jogando os *Verso* ao pé do mastro

Para realizar a escuta geopoética das cantigas de alvorada, entrevistamos dois moradores da comunidade do Vão de Almas. Reconhecidos comunitariamente como legítimos detentores da memória cultural dessa variante geopoético-musical, é deles que colhemos as impressões e diegese em escuta atenta.

O primeiro, o ancião Seu Faustino, nos forneceu os versos que estavam registrados em sua memória e o segundo, Seu Calisto, respondeu algumas perguntas sobre os versos cantados por Salu e Prego no Império do Divino Espírito Santo, ocorrido na capela do Vão de Almas em 1999, os quais foram registrados no ensaio etnográfico organizado por Silva Junior (2021 – em pós-doutoramento na USP supervisionado por Willi Bolle). Conforme já reportado nesta dissertação, o etnoflâneur realizou sua pesquisa *in loco*, quando era aluno de letras na UFG, portando um pequeno gravador à pilha, onde pôde registrar as rezas e as cantorias que se desenrolaram ao pé do mastro durante os vários dias do histórico-afetivo festejo Kalunga de 1999.

A alvorada, conforme etnografada por Silva Junior (2021), configura-se como uma prática poético-musical marcada pela improvisação e pela disputa simbólica entre cantadores ao pé do mastro do Divino Espírito Santo. Os versos integram uma disputa que pode se estender entre vinte e trinta minutos, sendo entoados precisamente no momento em que o levantamento do mastro anuncia a transição entre a solenidade contrita das rezas e a erupção da alegria coletiva. É nesse limiar ritual que as vozes e os corpos passam a ocupar o centro da cena festiva, instaurando o que o autor define, referenciando Bakhtin (1987), como uma forma de “catolicismo carnavalizado”, em que a devoção se manifesta por meio do canto, da dança e da performance verbal improvisada.

Inserida no contexto mais amplo da Romaria do Divino, a alvorada participa de uma temporalidade festiva dilatada, marcada pela circulação contínua de pessoas, pela comilança, pelas bebidas e por uma atmosfera de abundância e expectativa de tempos melhores. Durante vários dias, novenas, ladainhas, fogueiras e rituais coletivos estruturam um espaço de transmissão de saberes entre gerações, no qual os mais velhos reafirmam sua autoridade simbólica e os mais jovens encontram possibilidades de inserção e aprendizagem. Segundo Silva Junior (2021), esse movimento também promove o encontro entre os “povos da rua” e os membros da comunidade, favorecendo trocas profundas e reforçando laços sociais que sustentam a permanência cultural do grupo Kalunga.

No cerimonial do Império do Divino Espírito Santo, a alvorada se articula a uma complexa rede simbólica que envolve a sacralização do Imperador e a reprodução de uma memória afro-diaspórica reelaborada no contexto do catolicismo popular. Amparado pelos registros históricos (e colonizadores), Silva Junior (2021) observa geopoeticamente que a coroação simbólica de reis e de rainhas opera como um ritual de legitimação de clãs e linhagens, atualizando questões ligadas ao passado africano por meio de gestos, falas e encenações sincréticas. Nesse cenário, o terreiro diante da capela torna-se o espaço privilegiado da performance, abrigando novenas, levantamento do mastro, fogueira, sussa, cantorias e os Verso, compondo assim uma paisagem ritual.

É no momento que antecede o levantamento do mastro que a alvorada atinge um de seus pontos mais intensos. A fogueira acesa, os foguetes estourando, as velas nas mãos e a circulação em torno da capela criam uma atmosfera de forte comoção coletiva. Após a procissão e o encerramento da parte litúrgica, o erguer do mastro inaugura um tempo de catarse e transe, no qual jovens e adultos escalam o tronco em busca da bandeira, enquanto mulheres entoam gritos felizes e a comunidade canta em uníssono. Nesse contexto, os foliões aquecem seus instrumentos — caixas, pandeiros, violas — e os dois cantadores, Seu Prego e Seu Salu, iniciam a disputa poética, impulsionada pelos goles de cachaça benzida e pela excitação do momento festivo.

Silva Junior (2021) analisa os Verso como uma forma de geopoesia estruturada por regras próprias, ainda que baseada na improvisação. A disputa alternada entre os cantadores organiza-se em quadras rimadas, atravessadas por provocações, elogios, louvações e despedidas, sempre acompanhadas por um coro ativo que comenta, ri,

incita e interfere na performance. Embora obedecendo a um cânone, o canto é inteiramente improvisado, e falhas métricas ou “versos quebrados” tornam-se imediatamente matéria para atiçar a contenda. Referenciando Burke (1989) e Zumthor (2010), o autor demonstra que essa prática se inscreve numa longa tradição de desafios poéticos populares, tais como o repente de cantoria nordestina, também estudado por Paul Zumthor em suas incursões pelo Nordeste brasileiro e por nós em nossas incursões pelo Crato.

Conforme observado em nossa pesquisa de campo, os jogos de desafio ou improviso poético são uma constante na cultura Kalunga, recorrentes não apenas na alvorada, como também na curraleira e nas rodas de sussa. Seu Calisto, em entrevista, fala sobre essa modalidade de versos, denominando o verso improvisado como “versos de trovar”. O próprio, a partir do que guardava na memória, nos deu um exemplo de um verso de trovar, surgido numa situação de desafio:

> Eu queria escrever na água
> Como eu sei no areião
> Eu queria escrever seu nome
> Com a ponta do facão.
>
> (Verso de trovar obtido junto ao Seu Calisto;
> gravado e transcrito pelo autor).

Para este capítulo, objetivamos nos concentrar na análise dos versos cantados por Salu e Prego a partir da escuta geopoética de Seu Calisto. Com base nos pressupostos de análise literária desenvolvidas por Antonio Candido (1986), que busca entender o texto poético pela correlação sistemática de suas partes – analisando estrofe, métrica, rima e oração –, para assim realizar a extração dos seus possíveis significados, faremos a descrição de como o Verso na modalidade da alvorada se estrutura. Para iniciar essa análise estrutural, transcrevemos os versos cantados por Seu Faustino numa entrevista que este nos concedeu no alpendre de sua casa. Com a voz já bem rouca e quase inaudível por conta da idade avançada, o velho ancião Kalunga balbucia estes versos:

> *Capitão de mastro:*
>
> Ô romeiro agora que eu vou dizer
> Ô romeiro agora que eu vou dizer
> Ocê me dá uma pinga
> Que eu tô com sôdade de beber

Ôh lê ô ê á á...

Romeiro:
Capitão do mastro agora que eu vou dizer
Capitão do mastro agora que eu vou dizer
Senhor São João Batista é quem ajuda você
Ôh lê ô ê á á...

(Versos obtidos junto ao Seu Faustino;
gravados e transcritos pelo autor).

Seu Faustino nos explica que para cantar alvorada é preciso observar sua toada, acompanhada pela viola e a caixa. Aqui retomamos a percepção da toada enquanto desenho melódico de uma cantiga, matéria da vocalidade que, ao ser transcrita, nos permite analisar a estrutura métrica de seus versos. Vocalidade enquanto categoria que emerge de uma voz, através de um corpo ou instrumento (Zumthor, 2007). E aqui desenvolvemos a escansão da cantiga de alvorada, destacando em negrito a última sílaba tônica de cada verso e os casos em que ocorre a elisão:

Escansão:

Ô// ro/mei/ro// a/go/ra/ qu**e eu**// vou// di/**zer**// (11 sílabas - hendecassílabo)
Ô// ro/mei/ro// a/go/ra/ qu**e eu**// vou// di/**zer**// (11 sílabas - hendecassílabo)
O/cê// me// dá// um/a/ **pin**//ga/
Qu**e eu**// tô// com// sô/da/de// de// be/**ber**// (9 sílabas - eneassílabo)
Ôh lê ô ê á á...

Ca/pi/tão// do// mas/tro// a/go/ra// qu**e eu**// vou// di/**zer**// (12 sílabas - dodecassílabo)
Ca/pi/tão// do// mas/tro// a/go/ra// qu**e eu**// vou// di/**zer**// (12 sílabas - dodecassílabo)
Se/nhor// São// Jo/ão// Ba/**tis**//ta (7 sílabas – heptassílabo – redondilha maior)
É// quem// a/ju/da// vo/**cê**// (7 sílabas – heptassílabo – redondilha maior)
Ôh lê ô á á...

(Versos obtidos junto ao Seu Faustino;
escansão realizada pelo autor).

Numa breve análise comparativa, após a transcrição e a escansão, observamos que a métrica não se organiza de maneira rígida como em outros gêneros de improvisação, como a do repente Nordestino, por exemplo. A toada da alvorada, conforme observamos, permite uma flexibilidade na extensão do verso cantado, encurtando-o ou alongando-o. Seu Faustino observa que o 5º verso, espécie de vocalização melódica – “Oh lê ô ê á á” – é cantada em coro pelos outros foliões. O importante, diz ele, é “não desentoar”. Ainda sobre essa vocalização e a estrutura da

alvorada, Silva Junior, em seu ensaio descreveu:

> Importa ressaltar que essa estrutura é formada por quatro frases, seguidas sempre de mais uma, que funciona de forma onomatopeica e confirma o caráter cômico da disputa: “rá rá rá rái“; isso é cantado de forma alongada (e funciona também como mais um tempo para o oponente pensar). A primeira parte define o tom da cantoria e o “arremate” é utilizado em tom provocador, encomiástico, em louvor etc. Normalmente, essa segunda parte (as duas últimas frases), funciona como motejo na “resposta” do desafiado (...) Ressalte-se que independente do tom da quadra, o verso risível se repete – tornando o tom galhofeiro sempre presente (Silva Junior, 2021, pp. 44-45).

A estrutura da alvorada configura-se numa quadra, estrofe de 4 versos, e como observado por Silva Junior (2021) é seguida por mais uma “frase”, que “funciona de forma onomatopeica”, configurando um “caráter cômico” à disputa. Entrelaçando a descrição do etnoflâneur com a de Seu Faustino, percebe-se que essa 5ª frase ou verso, funciona como a parte mais lúdica da performance do jogo verbal, em que as vozes dos foliões se juntam para estabelecer um ambiente festivo, além de funcionar como uma forma de quebrar a tensão após a improvisação dos 4 versos principais e funcionando, também, como “mais um tempo para o oponente pensar”.

Outra observação apontada por Seu Faustino é na homenagem que se dedica ao santo no verso. Neste caso, os versos homenageiam a São João Batista – mas poderiam ser dedicados à Nossa Senhora das Neves, do Livramento, da Abadia, tudo a depender a qual santo a festa é consagrada e/ou a de qual Santo o cantador é devoto.

Nos versos rememorados por Seu Faustino, ocorre uma situação com desfecho cômico, situação comum nas disputas de alvorada, conforme observado por Silva Junior (2021). Na disputa temos a voz daquele que performa a função de “capitão do mastro” e na outra voz aquele que performa o “romeiro”. O capitão do mastro, neste caso, suplica por uma dose de pinga, declarando saudades da bebida, ao que o romeiro rebate de maneira espirituosamente irônica, se abstendo de oferecer a pinga, afirmando que “São João Batista” é quem pode acudi-lo, amparando-o em suas necessidades do festejo e de fé, ao mesmo tempo. Aqui consideramos que a interpretação é polissêmica, tanto pode significar que só o santo pode lhe conceder essa saudosa e desejada pinga, como só o santo para o socorrer nessa situação, salvando-o inclusive da necessidade/vício de ter que bebê-la.

Uma vez realizada essa primeira etapa em nossa análise da estrutura formal dos versos da alvorada e na interpretação dos versos rememorados por Seu Faustino,

seguiremos pela escuta geopoética a partir da entrevista com Seu Calisto, que há vários anos acompanha os foliões nos festejos da comunidade do Vão de Almas. Colhemos sua perspectiva a respeito dos versos cantados de improviso por Salu e Prego no Império do Divino Espírito Santo de 1999.

Versos de Salu e Prego – Império do Divino Espírito Santo, 1999

Salu:

Coisa boa qu'eu acho é a'legri'qui'stá
Coisa boa qu'eu acho é a'legria qui'stá
U véis qui'u sinhô mi'nsinô meu cumpadi
Agora eu vô ti insiná
Ôh lê ô ê á á

Prego:

Coisa boa é capela de oração
Ê coisa boa é capela de oração
Eu num insiná meus véis meu fi
l'eu num sô fulião
Ôh lê ô ê á á
(Silva Junior; coleta e transcrição, 1999; 2021, p. 48).

Sobre a troca de versos entre Prego e Salu, Seu Calisto nos diz:

> Esse verso tem som de alvorada mas tem o mesmo palavreado da sussa, só que muda a toada um pouquinho. Nesse tempo eles jogava uns verso, e até hoje tem aqueles verso que o cara tira um verso e joga pra louvar o outro, né? Então, se você me ensinou uma coisa, e aí eu aprendi, vamo supor, aí eu aprendi outra coisa que você ainda não sabe. Entendeu? Então você me ensinou aquele e eu tô jogando outro procê, que eu tô te ensinando. Como se fosse um canto de folia, que a gente joga um verso no canto de folia que se você não sabe você remeda. Entendeu? Quando você sabe, você trova. Isso é o desafio. Agora esses verso da capela de oração, é como se fosse, esses versos aí, na palavra dele, é como se ele tivesse ensinando os verso porque ele é folião. Vamo supor, folião ele tem que ensinar os verso dele pros novo folião. Se não, não vai aprender. Então quando ele jogava esse verso aí, aí ele já dizia que tava ensinando pros aluno dele como ele era folião, entendeu? Que lá onde ele tava, ele tava com jovem, ele tava com adulto, mas quer dizer que ele tava louvando o cumpadi dele, mas já dando a ideia pros jovem, que tava ali também na escuta… Porque de primeiro juntava muito, muito menino, criança, junto com ele. (Seu Calisto, entrevista concedida ao autor, 29 de janeiro de 2026).

Os versos entoados por Salu durante o Império do Divino Espírito Santo de 1999 podem ser compreendidos no âmbito da escuta geopoética oferecida por Seu Calisto, cuja interpretação evidencia aspectos fundamentais da lógica performática que estrutura a cantoria. Ao afirmar que "esse verso tem som de alvorada, mas tem o mesmo palavreado da sussa, só que muda a toada um pouquinho", o interlocutor

aponta para a relativa autonomia entre texto verbal e forma melódica nas tradições poético-musicais Kalunga. Assim, um mesmo repertório de versos pode circular entre diferentes gêneros festivos, sendo reconfigurado conforme a toada que o sustenta. Essa mobilidade confirma a observação de Paul Zumthor de que a poesia oral se realiza plenamente na performance, quando a palavra cantada se articula à voz, ao ritmo e ao contexto ritual em que é proferida.

Nos versos de Salu, a repetição inicial — “Coisa boa qu’eu acho é a’legria qui’stá” — cumpre uma função rítmica e estruturante, fixando o tom da cantoria e preparando o terreno para o desenvolvimento do improviso. Em seguida, o cantador introduz um elemento central da lógica do desafio: “Os versos que o senhor me ensinou, meu cumpadi / Agora eu vô ti insiná”. A formulação estabelece um movimento de reconhecimento e inversão. O cantador reconhece o saber transmitido pelo interlocutor — os versos aprendidos anteriormente — mas anuncia, ao mesmo tempo, sua capacidade de responder criativamente à tradição recebida.

É nesse ponto que o comentário de Seu Calisto se torna particularmente elucidativo. Ao explicar que, na cantoria, um cantador pode “jogar um verso” para o outro, ele descreve uma dinâmica de troca verbal em que cada enunciação convoca necessariamente uma resposta. Tal dinâmica aproxima-se do conceito de dialogismo formulado por Mikhail Bakhtin, segundo o qual todo enunciado se constrói em relação a outros enunciados, respondendo a eles e antecipando novas réplicas. No caso da alvorada, essa relação manifesta-se no próprio gesto de improvisar: o verso surge como resposta a um saber previamente compartilhado e como provocação para a continuidade do jogo poético.

A distinção proposta por Seu Calisto entre “remedar” e “trovar” também ajuda a compreender essa dinâmica. *Remedar* significa acompanhar ou repetir um verso já conhecido; *trovar*, por sua vez, implica a capacidade de criar um verso no interior da disputa. Ao afirmar “agora eu vô ti insiná”, o cantador posiciona-se precisamente nesse lugar de quem trova, isto é, de quem responde à tradição recebida com um gesto criativo que reafirma sua participação na confluência viva da cantoria. Em versos que nomeiam (de modo autoconsciente) os próprios cantadores a presença e a voz geopoética se firma:

Salu:

Eu falei ni Prego o Salu já foi imbora

Eu falei ni Prego u Salu já foi imbora
U que coceis tem meu cumpado
Qui saiu na mesma hora
Ôh lê ô ê á á

Prego:

Coisa boa no mundo é a gentá bem iscunfiado
Coisa boa no mundo é a gente andá iscunfiado
Sinhora d'Abadia meu manto
Gira um mundo num quadro
Ôh lê ô ê á á

(Silva Junior, coleta: e transcrição 1999; 2021, p.48)

Seu Calisto, assim prossegue na análise:

> Isso aí deve ser outro, vamo supor, que entrou e trovou e o outro não gostou. Ai quando eu falei em Prego, Salu achou ruim e foi embora. Como se tivesse com medo, tá fugindo. Isso aí já é um verso de canto, entendeu? Um verso de canto de folia. Eles pega de lá e bota na alvorada. Assim, tem na sussa também e tem na alvorada. Só que na folia é de um jeito e na alvorada já tem outro som. Esse andar desconfiado, vamo supor… Eu vou aqui e eu tô desconfiado que essa passagem aqui não dá vau… vamo supor, essa água tá suja… Tá desconfiado, cê não tem certeza… "Senhora da Abadia gira o mundo em quadro"... Tem um canto da folia de Santo Reis que fala que ele vai girar o mundo em quadro. (Seu Calisto, entrevista concedida ao autor, 29 de janeiro de 2026).

Na cantoria de alvorada, cada verso surge como resposta a outro verso anterior e, ao mesmo tempo, como provocação que convoca uma nova réplica. O sentido não reside em um enunciado isolado, mas no encadeamento de vozes que se respondem mutuamente. Assim, quando Salu entoa: "Eu falei ni Prego o Salu já foi imbora / (…) U que coceis tem meu cumpado / Qui saiu na mesma hora", a cantoria dramatiza um pequeno episódio narrativo que, segundo a interpretação de Seu Calisto, poderia remeter a uma situação de disputa em que um dos cantadores se retira ou demonstra incômodo diante do verso do outro. A hipótese levantada pelo interlocutor — de que alguém teria "trovado" e o outro não teria gostado — revela como o desafio poético incorpora elementos de provocação e de humor, transformando o próprio desenrolar da cantoria em matéria do canto.

Já o verso seguinte de Prego — "Coisa boa no mundo é a gente andá iscunfiado / Sinhora d'Abadia meu manto / Gira um mundo num quadro" — evidencia a circulação entre repertórios distintos. Conforme explica Seu Calisto, trata-se de um "verso de canto", típico das folias, que pode ser deslocado para a alvorada ou para a sussa, adaptando-se à nova toada. A expressão "andar desconfiado", segundo sua

explicação, refere-se a uma atitude de cautela diante do caminho, como quem atravessa um lugar incerto ou uma água turva sem saber se há passagem segura. A invocação a Nossa Senhora da Abadia e a imagem de “girar o mundo em quadro” remetem diretamente ao universo simbólico das cantigas de folia, onde a viagem ritual dos foliões é frequentemente figurada como uma travessia pelo mundo sob a proteção dos santos.

Desse modo, a análise dos versos confirma a observação de Seu Calisto de que a alvorada não se constrói apenas pelo improviso, mas também pela recombinação de fórmulas poéticas provenientes de diferentes contextos performáticos. O cantador alterna, portanto, entre o gesto de “trovar” — improvisando versos no calor do desafio — e o gesto de mobilizar versos já consagrados pela tradição, presentes também nas cantigas de sussa e de folia. A cantoria torna-se, assim, um espaço de circulação da memória coletiva, em que vozes individuais e repertórios compartilhados se entrelaçam para sustentar a continuidade da prática poética no interior da festa. Passemos a um trecho que indica os elementos do festejo:

> *Salu*:
>
> A bandeira levantô foi visitá u Noé
> Ôôô levantô foi visitá u Noé
> Ela foi li pra cima meu cumpado
> O Imperadô num sei quem é
> Ôh lê ô ê á á
>
> *Prego*:
>
> Imperadô do mundo todo mundo vai sê
> Imperadô do mundo todo mundo vai sê
> Anda ligero meu fii
> Que num’incan’têi o dia mais (un)cê
> Ôh lê ô ê á á
>
> *Prego*:
>
> Responda no masto é capela de oração
> Responda no masto é capela di oração
> Vambora dibaixo do mastro meu cumpadi
> que nóis u tudo é fulião
> Ôh lê ô ê á á
> (Silva Junior; coleta e transcrição, 1999; 2021, p. 52).

Os versos seguintes entoados por Salu e Prego no contexto do Império do Divino Espírito Santo revelam, à luz da escuta geopoética, como a cantoria de alvorada se articula diretamente aos acontecimentos rituais do festejo. Diferentemente

de outros momentos da disputa, em que predominam provocações ou louvações entre cantadores, aqui os versos dialogam com a própria situação ritual vivida pela comunidade naquele instante.

No verso de Salu — “A bandeira levantô foi visitá u Noé / (…) O Imperadô num sei quem é” — a cantoria incorpora um elemento central da temporalidade do festejo: a incerteza sobre quem será o novo imperador do Divino. Conforme explica Seu Calisto, no momento da alvorada ainda não se sabe quem assumirá essa função. A revelação ocorre apenas posteriormente, no interior do “quadro”, espaço ritual formado pelas varas floradas confeccionadas pelas mulheres da comunidade, onde se realizam as rezas que antecedem a procissão até o barracão. Assim, o verso de Salu não é apenas um improviso circunstancial, mas um comentário poético sobre a própria situação ritual vivida naquele momento da festa.

A imagem da bandeira que “levantô” refere-se diretamente ao mastro erguido diante da capela, elemento central da performance coletiva. A bandeira, ao subir pelo mastro, simboliza a presença do Divino e marca o início de uma nova etapa do festejo. Ao afirmar que a bandeira “foi visitá u Noé”, o cantador mobiliza uma imagem bíblica que amplia simbolicamente o alcance do gesto ritual, conectando o acontecimento local a um horizonte religioso mais amplo. Nesse sentido, a cantoria se apresenta como forma de interpretação poética da própria experiência ritual.

A resposta de Prego — “Imperadô do mundo todo mundo vai sê” — desloca o foco do acontecimento imediato para uma dimensão mais ampla da comunidade. Conforme esclarece Seu Calisto, a afirmação não deve ser tomada literalmente, pois nem todos se tornam imperadores. O que o verso expressa é antes a ideia de que qualquer membro da comunidade pode assumir essa função. No passado, a escolha era feita por sorteio, muitas vezes realizado por uma criança — o “anjinho” — que retirava o papel com o nome do escolhido. Atualmente, segundo o interlocutor, a escolha é feita pelo imperador em exercício, que decide, “no coração”, quem assumirá o cargo no ano seguinte. A fala de Seu Calisto revela que, apesar das transformações no processo de escolha, permanece a concepção de que a função de imperador não está restrita a uma linhagem específica, mas constitui uma possibilidade aberta aos membros da comunidade.

O verso seguinte de Prego — “Responda no masto é capela de oração / (…) Vambora dibaixo do mastro meu cumpadi / Que nóis u tudo é fulião” — retoma o espaço físico da performance. Ao convidar o interlocutor para cantar “debaixo do

mastro”, o cantador reafirma o lugar ritual da cantoria. Como observa Seu Calisto, é nesse espaço que os foliões exercem sua função, reunindo-se para entoar os versos que animam a alvorada. O mastro, portanto, não é apenas um elemento decorativo da festa, mas o centro simbólico em torno do qual se organiza a prática poética.

Salu:

O sinhoro é véio i’eu sô novo na istrada
O sinhô é velho i’eu sô novo na istrada
Repondo pru sinhô meu cumpado
Cumé qui’é que começ’airvorada
Ôh lê ô ê á á

Salu:

Eu chamei u sinhoro u sinhoro quem convide primero
Eu chamei u sinhoro u sinhoro quem convida primero
Num sei quem é u capitão meu cumpadi
O sinhoro quem pense trái’dele
Ôh lê ô ê á á

Prego:

Cumpadi minha canoa mai meu pensamento deu hora
Cumpadi minha canoa mai meu pensamento te deu hora
Pega cum Deus meu cumpadi
Agora eu vô mi’mbora
Ôh lê ô ê á á

(Silva Junior; coleta e transcrição, 1999; 2021, p. 55)

Nos versos seguintes, o diálogo entre os cantadores assume um tom mais pessoal. Salu afirma: “O sinhô é véio i’eu sô novo na istrada / (…) Cumé qui’é que começ’airvorada”. O verso encena uma relação entre experiência e aprendizado: o cantador mais jovem reconhece a autoridade do mais velho e, ao mesmo tempo, afirma sua disposição de responder no interior da disputa. A cantoria, nesse sentido, torna-se também um espaço de aprendizagem, no qual os mais novos exercitam a arte de trovar diante dos cantadores mais experientes.

Por fim, o verso de despedida de Prego — “Cumpadi minha canoa mai meu pensamento deu hora / (…) Agora eu vô mi’mbora” — marca o encerramento da disputa. A imagem da canoa que parte sugere a ideia de travessia ou deslocamento, frequentemente associada às despedidas nas cantorias populares. Segundo Seu Calisto, esse momento final era vivido com grande intensidade emocional; não raro os cantadores se despediam chorando, depois de terem passado longos minutos

trocando versos diante da comunidade reunida. A despedida, portanto, não representa apenas o fim da disputa poética, mas também um gesto de reconhecimento mútuo entre os cantadores.

Ao longo dessa sequência de versos, percebe-se que a cantoria de alvorada se constrói como um espaço profundamente dialogal, no qual cada enunciado responde ao anterior e prepara o terreno para o seguinte. Nesse processo, os cantadores alternam entre improviso, memória e comentário sobre o próprio contexto ritual, produzindo uma poesia que emerge diretamente da experiência coletiva do festejo.

A análise dos versos de Salu e Prego, mediada pela escuta e pelas interpretações de Seu Calisto, permite compreender a cantoria de alvorada como uma forma de poesia profundamente enraizada no território e na experiência coletiva do festejo. A escuta geopoética, nesse sentido, não se limita à análise formal dos versos ou à reconstrução etnográfica de sua performance, mas busca apreender o modo como palavra, voz, memória e paisagem ritual se entrelaçam na produção do sentido. Os versos emergem do próprio acontecimento festivo — do mastro erguido diante da capela, da bandeira que sobe, da incerteza sobre o imperador, da circulação dos foliões e da presença dos santos — convertendo esses elementos em matéria geopoética. Assim, a cantoria de alvorada revela-se como um espaço em que o território é continuamente narrado, interpretado e recriado pela voz dos cantadores, fazendo da poesia não apenas um exercício de improviso, mas também uma forma de inscrição sensível da memória coletiva Kalunga.

.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A REXISTÊNCIA AFRO-DIASPÓRICA NA GEOPOESIA KALUNGA

Dentre os objetivos centrais desta pesquisa de campo — realizada nas comunidades do Vão de Almas, Vão do Moleque e Mimoso — consta o propósito de desenvolver, na perspectiva da geopoesia, um estudo literário dos versos Kalunga em suas diversas modalidades, em consonância com suas performances culturais, ritos, festejos e folias, com especial aprofundamento na análise dos versos das cantigas de batuque da sussa, da curraleira e da alvorada.

Para alcançar esse objetivo, adotamos a escuta geopoética como método — ferramenta analítica do etnoflâneur — de modo que, a partir da contemplação do que pensam, especulam e interpretam os sujeitos do território, fosse possível construir as bases de nossa análise e interpretação literária. Constam ainda, entre os objetivos da pesquisa, o de mapear e dar visibilidade às manifestações literárias da oralidade situadas nas chamadas espacialidades invisíveis, zonas de enfronteiramentos do Brasil Central, bem como identificar, nos versos e nas performances culturais, os rastros, resíduos e imagens afro-diaspóricas que rexistem na geopoesia Kalunga.

Posto isso, desenvolvemos a escuta geopoética em torno dos versos das cantigas de sussa — *"Eu vou sabiá"*, *"Meu boi baiano"*, *"Canoeiro, canoeiro"*, *"Pau-pereira"*, *"Boi bai"* —, das cantigas de curraleira — "*Na caçada da onça"* e "*Da Bahia eu mandei vim"* — e dos versos de alvorada cantados de improviso por Salu e Prego, ao pé do mastro do Divino, na capela do Vão de Almas, no ano de 1999, etnografados por Silva Junior (2021). Para tal, realizamos excursões de campo pelas comunidades do Vão de Almas (GO), Vão do Moleque (GO) e Mimoso (TO), com aprofundamento mais sistemático na primeira.

As cantigas de sussa, curraleira e alvorada, analisadas em consonância com as performances culturais do povo do território Kalunga, revelaram os modos como a comunidade quilombola se relaciona com o bioma Cerrado e seu patrimônio cultural. Essa relação se expressa na corporalidade — nas danças, no giro das saias, nas umbigadas, na disposição ancestral em roda nos batuques ao pé do mastro — e na vocalidade, por meio do canto coletivo, puxado pelos guias de folia e respondido pelos coros em refrões reiterados, aos brados e vibratos. Manifesta-se também nos recursos linguísticos dos versos brotados da oralidade: imagens, metáforas e invocações do cotidiano cerradeiro, das práticas culturais e da natureza circundante — plantas,

fauna, rios e veredas —, compondo a diversa e potente geopoesia Kalunga.

A rexistência afro-diaspórica apresenta-se, portanto, na corporalidade das danças — em suas umbigadas e rodopios —, na vocalidade dos cantos coletivos e na sussa enquanto manifestação do batuque, marcada por sua “ascendência de origem banto”. Inscreve-se, assim, no que Carvalho (2000) denomina de “unidade subjacente da experiência musical afro-brasileira”, vinculando-se a gêneros como o jongo, o maculelê, o tambor de crioula e o samba de roda — expressões rítmicas das comunidades negras rurais.

Esses gêneros compartilham e ampliam características da improvisação, da disputa poética, do desafio entre cantadores, articulados às respostas do coro (Carvalho, 2000), bem como o imbricamento entre ritmo, coreografia e voz, produzindo a catarse coletiva e o transe, fenômenos que remetem aos terreiros de candomblé (Silva Junior, 2008) e aos festejos afrodiaspóricos. Soma-se a isso o sincretismo entre o catolicismo popular e as religiões de matriz africana, grafado nos movimentos dos corpos, nas vozes e nos versos, e o jogo entre vocalidades e corporalidades em função do rito, no qual a “palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo” (Martins, 2021, p. 67).

Ainda no que concerne à rexistência afro-diaspórica nos batuques de sussa, é imprescindível destacar o protagonismo das mulheres dessas comunidades na condução dos festejos. As lideranças históricas do território Kalunga — como Dona Procópia e Dona Dainda — evidenciam o papel central desempenhado pelas mulheres, sobretudo nas danças em torno do mastro das festas de santo, quando giram a sussa e batucam a bruaca como instrumento percussivo. Peter Burke (2010, p. 35) destaca a importância da dança, religiosa ou secular, na África tradicional, compreendendo-a como ritual capaz de provocar a possessão dos dançarinos por espíritos ou divindades, como nos contextos iorubás do Daomé e da Nigéria, nos quais as mulheres tradicionalmente desempenham papel central. O que se observa, portanto, nas comunidades Kalunga de Goiás e Tocantins é a persistência desse protagonismo feminino das “dançadeiras”, tanto nas práticas culturais quanto na liderança comunitária.

Nos grandes festejos, tais como a Festa de Nossa Senhora da Abadia, no Vão de Almas, e a Festa de Nossa Senhora do Livramento, no Vão do Moleque, destaca-se ainda a permanência da coroação simbólica de reis e rainhas. Firmada ao longo dos séculos como estratégia de rexistência e ancestralidade afro-diaspórica, trata-se

de um “ritual de memória ligado a um passado africano, distinto e unicamente brasileiro” (Kiddy, 2009, p. 166 apud Marques, 2016), que reinventa, no nordeste goiano e sudeste tocantinense, práticas como as congadas, os cucumbis, os maracatus e os moçambiques ocorridos de norte a sul do país. Manifestações culturais portadoras de forte sentido político para populações escravizadas e libertas (Kiddy, 2009) e em diáporas dentro da grande diáspora. Essa coroação simbólica e política permanece viva na geopoesia quilombola, expressando-se em versos populares recorrentes nos festejos rurais:

> Evém o rei e a rainha
> O rei é seu e a rainha é minha
>
> (Cantiga obtida em pesquisa de campo durante o festejo de Nossa Senhora da Abadia, Vão de Almas, 15 de agosto de 2025)

A curraleira, outra cantiga de batuque investigada em nossas saídas de campo, fortemente presente nas folias, assim como a sussa, articula a tríade “cantar, dançar e batucar”, identificada por Ligiéro (2011) como “motriz das performances afro-brasileiras”. Briguiza (2023), em pesquisa de campo voltada às relações entre o batuque da curraleira e a viola caipira, descreve ritmos e nomenclaturas de afinação da viola, como a *guitarrada* e a *violada*, destacando, em consonância com nossas observações, a presença de instrumentos percussivos como o tambor-onça, a bruaca, a caixa de folia e o pandeiro, evidenciando a persistência das expressões culturais de matriz africana nesses corredores da geopoesia.

Em nossa escuta geopoética, fomos particularmente impactados por versos como os da cantiga do “Boi baiano”, possivelmente uma das mais antigas cantigas de sussa do território Kalunga. Dona Dainda, nascida no Vão do Moleque em 1947, relata ter aprendido essa cantiga ainda na infância. Seus versos remetem às chamadas “rotas do gado” e “rotas do sal”, fortemente presentes na memória dos mais velhos. Elizeth da Costa Alves (2020, p. 57), ao mencionar as viagens do botânico escocês George Gardner por Arraias, na primeira metade do século XIX, destaca as relações comerciais entre a cidade e a venda de gado para a Bahia, bem como a reconfiguração econômica dos arraiais goianos após a decadência das minas auríferas no final do século XVIII. Dona Dainda rememora, ainda, as longas viagens de seu pai, Seu Maurício Pereira das Virgens, tropeiro, que saía do Vão de Almas em direção a Barreiras, transpondo a Serra Geral em busca do sal.

Um dado particularmente instigante observado na escuta geopoética refere-se à variação de um dos versos da cantiga do *"boi baiano"*. Enquanto alguns cantam *"Sucupira fulô roxa/Fulô de boa esperança"*, Dona Dainda entoa *"Sucupira fulô roxa/Cabo de Boa Esperança"*. Nessa variante, o termo *"Cabo"* substitui *"fulô"*, fazendo emergir, na memória e na vocalidade dessa matriarca, o rastro de um espaço geográfico africano que resiste na geopoesia Kalunga. É, ao mesmo tempo, intrigante e poético imaginar esse verso atravessando séculos de escravidão e diáspora africana, à revelia de todas as violências sobrevivendo na oralidade, de Kalunga que cantou para Kalunga, resistindo em uma cantiga de sussa.

O conceito de escuta geopoética desenvolvida ao longo desta pesquisa em geopoesia, nos fez compreender como a sussa, a curraleira e a alvorada não se configuram apenas como gêneros poético-musicais do repertório cultural Kalunga, mas como dispositivos de memória, territorialidade e rexistência afro-diaspórica inscritos no corpo, na voz e na palavra. Suas cantigas, danças e performances revelam uma geopoética do território que articula ancestralidade, trabalho, fé e festa, compondo uma epistemologia diaspórica. Construída na ancestralidade e na oralidade, na vivência e na relação indissociável com o Cerrado, confirmando a força do conceito de vivebilidade Kalunga forjado por Maria Helena Serafim (2023). Ao compor a cartografia dos versos, ritmos, vocalidades e corporalidades, esta pesquisa que se concentra na escuta, evidencia como essas manifestações operam como práticas contracoloniais de produção de sentido, nas quais a afrogoianidade Kalunga (também afro-tocantinense) se afirma no construto do deslocamento, preservando, recriando e reinscrevendo saberes ancestrais diante das violências históricas da diáspora. Assim, a geopoesia emerge não apenas como chave analítica, mas como gesto ético e político de escuta, reconhecimento e valorização das vozes quilombolas que, ao cantar, dançar e batucar, seguem narrando o mundo a partir de seus próprios territórios de existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Elizeth da Costa. *Geopoesia Kalunga: identidades territoriais da Comunidade Quilombola do Mimoso – Tocantins*. 2020. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1942.

BAIOCCHI, M. *Kalunga – Povo Da Terra.* Goiânia: Editora UFG, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BELTRÃO, Larissa Cardoso. *Corredor da geopoesia entre Goiás e Tocantins: território e desigualdade nas vozes de Tião Pinheiro e José Godoy Garcia*. 2026. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2026.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI / UnB, 2015.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Peões, pretos e congos: trabalho e identidade étnica em Goiás*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1977.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

BRIGUIZA, Paula Lopes de Paula. *CURRALEIRA: uma performance afro-goiana*. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) — Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

BURKE. Peter*. A cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURKE. Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 2010.

CABRERA, Olga; ARAÚJO, Alexandre Martins de. *Comunidade negra no Cerrado: narrativas de curas e remédios*. Goiânia: CECAB, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula: Caderno de Análise Literária*. São Paulo: ed. Ática. 1986.

CÂNDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CANUTO, Sabiá. *Aquilombar é preciso: cordel em homenagem aos 17 anos do Grupo de Valorização Negra do Cariri. Grunec.* Projeto SESC Cordel. 2018.

CANUTO, Sabiá. *No truvisco das horas*. 1. ed. Brasília, DF: Editora AVÁ, 2023.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira*. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2000. (Série Antropologia, 275).
CASCUDO, Luis da Câmara*. Literatura oral no Brasil* [1978]. Belo Horizonte: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CORRÊA, Roberto. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte (o avivamento no Brasil)*. 1. ed. [S.l.]: Viola Corrêa Produções Artísticas, 2019.

CUNHA, Adão Fernandes da; ARAÚJO, Gilberto Paulino de; SOUSA, Rosineide Magalhães de. *O calendário sociocultural do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga: um diálogo entre os saberes tradicionais e a linguística ecossistêmica*. Ecolinguística: Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem, v. 9, n. 2, p. 166–182, 2023.

DEL PRIORI, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ÉLIS, Bernardo. *O tronco*: romance. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GALOP. In: *Wikipedia: la enciclopedia libre*. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Galop. Acesso em: 29 jan. 2026.

GARCIA, José Godoy. *Araguaia Mansidão; Rio do Sono*. Goiânia: Oriente, 1972.

GARCIA, José Godoy. *Aprendiz de feiticeiro*: estudos críticos. Brasília: Thesaurus, 1997.

HEYWOOD, Linda M. *Diáspora negra no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KARASCH, Mary C. *Centro-africanos no Brasil Central de 1780 a 1835*. In: HEYWOOD, Linda M. (org.). *Diáspora negra no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2019. p. 117–149.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. *O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana*. In: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 5., 2008, Rio de Janeiro. Anais, UNIRIO, 2008.

MARQUES, D. L. *O Quilombo Como Arte da Memória Negra Sobre Palmares*. In: Karla

Leandro Rascke; Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro. (Org.). *Festas da diáspora negra no Brasil: memória, história e cultura*. 1ed.Porto Alegre: Pacartes, 2016, v. 1, p. 75-93.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Revista Letras, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. In: _____. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de (org.); LEITE, Karine Rios de Oliveira (org.); SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da (org.); GANDARA, Lemuel da Cruz (org.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Grupo de Pesquisa Crítica Polifônica: Poéticas da Tanatografia (DPG/CNPq), 2018.

OLIVEIRA, Danielle. Cerca de 1 mil famílias estão ilhadas após estragos causados durante chuvas na região da Chapada dos Veadeiros, em Goiás. G1 Goiás. 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2021/12/27/cerca-de-1-mil-familias-estao-ilhadas-apos-estragos-causados-durante-chuvas-na-regiao-da-chapada-dos-veadeiros-em-goias.ghtml . Acesso em: 29 jan. 2026.

ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. *Dicionário do Brasil Central*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

PALACIN, Luís; MORAES, Maria Augusta de Sant'Anna. *História de Goiás* (1722-1972). 7. ed. revisada. Goiânia: Editora UCG; Editora Vieira, 2008.

PESSÔA, André Vinícius. *As imagens do "Alumbramento" de Manuel Bandeira*. Signótica, Goiânia, v. 30, n. 1, p. 93–114, jan./mar. 2018. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/47431. Acesso em: 29 jan. 2026.

SANTOS, Carlos Alexandre B Plínio do. *Quilombos: memórias e histórias de comunidades quilombolas*. Brasília, DF: Editora Mil Folhas do IEB, 2021.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Edições do Senado Federal, 176 Volume 244-A, 2017. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/573991/001118266_Viagem_pelo_Brasil _v.1.pdf?sequence=14&isAllowed=y. Acesso em: 3 jan. 2024.

RASCKE, Karla Leandro; PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo (org.). *Festas da diáspora negra no Brasil: memória, história e cultura*. 1. ed. Porto Alegre: Pacartes, 2016.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Discurso e poder: a contribuição barthesiana para os estudos da linguagem*. *Revista brasileira de ciência da comunicação*, v. XXVII, n. 1, p. 79-93, 2004.

ROCHA, Maria Madalena do Sacramento. *Na caçada da onça: Curraleira e Sussa*

enquanto performances culturais quilombolas. 2019. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

RODRIGUES, Clênio Guimarães. *Sussas e Curraleiras Kalungas: na Folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante-GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade do Engenho II*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SATHLER, Evandro Bastos. *Tropeiros & outros viajantes*. Niterói: PPGSD-UFF; Edição do Autor, 2003. 370 p. (Série Pesquisas, n. 1). ISBN 85-89150-03-8.

SERAFIM, Maria Helena. *Mulheres que são Tuya: histórias de luta e resistência feminina no quilombo Kalunga.* Centro de Desenvolvimento Sustentável. Mestrado profissional de desenvolvimento sustentável junto a povos e territórios tradicionais. UnB. 2023.

SILVA, Renata de Lima; ROSA, Eloisa Marques. *Performance negra e a dramaturgia do corpo no batuque*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 249-273, maio/ago. 2017.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Centroestinidades e geopoesia: casa de morar niemar é a poesia*. In: MEDEIROS, A. C. M. de et al. *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; ALVES, Elizeth da Costa; BELTRÃO, Larissa Cardoso. *Corredor da geopoesia: a importância das narrativas orais na formação da identidade cultural da comunidade Kalunga Mimoso.* In: SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; PAULA NETO, Marcos Eustáquio de; MORAES, Werick Araújo (org.). *Literaturas e artes contemporâneas: performance, música e crítica polifônica*. Rio Branco: Nepan Editora, 2024. v. 1, p. 141–152.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Festejo quilombola: o Kalunga, o Divino, o verso*. In: IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Literatura e cultura de negros do Brasil central: versos, cantos e performance kalunga*. Revista Cerrados: Revista do Programa de Pós- Graduação em Literatura. v. 19, n. 30, 2010.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Literatura e Performance: dramas, corpos e vozes no período colonial brasileiro.* Performances Culturais. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2011, v. 1, p. 295-308.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; BOLLE, Stefan Wilhelm. *Geopoesia e Literatura de Campo Centroestina: Etnoflâneries por Goiás e Brasília*. Programa de Pós-doutorado. USP. São Paulo, 2021.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Vozes e versos na Festa Quilombola Kalunga*. Revista África e Africanidades, v. ano I, p. 11, 2008.

SIQUEIRA, Thaís T. de. *Do tempo da sussa ao tempo do forró, música, festa e memória entre os Kalunga de Teresina de Goiás*. 2006. Dissertação de Mestrado (em Antropologia Social) - Universidade de Brasília.

TOSCHI, Pedro; MARTINS, Maxwell Moreira. *A sussa e a disputa Kalunga: encantamento e a problemática da reprodutibilidade da arte*. *Revista Cultura Estética e Linguagens*, Goiânia, v. 6, n. 2, p. xx–xx, 2. sem. 2021. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/12179. Acesso em: 18 fev. 2025. ISSN 2448-1793.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

APÊNDICE A – Cordel: Geopoesia Kalunga

Cordel autoral que escrevi a partir das experiências de campo no território do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga. O texto constitui um exercício de escuta geopoética, onde busquei traduzir poeticamente as vozes, paisagens e cantorias observadas durante a pesquisa. Na sequência de fechamento, um texto epistolar do meu orientador, o geopoeta, Augusto Niemar, o qual recebo com muita honra neste apêndice.

Em terras quilombolas
Fui feliz e fui inteiro
Pleno de águas, veredas
Fui um peixe ribanceiro
Vertendo arroio do Almas
No Paranã derradeiro.

Fui peixe, fui rio, fui gente
Fui pássaro e fui asa
Fui aquele que se riu
De Fiota em sua casa
Fui truvisco que acendeu
Fui o pó após a brasa.

No festejo do Divino
Fui a cera da candeia
Fui verso de ladainha
Fui a saia que se alteia
Fui a roda que se abre
Fui a lua que clareia.

E no paro do estoco
Fui espada, fui bandeira
Fui o mastro que se ergue
Fui o terço da romeira
Fui capela e fui a sussa
Dança que ergue poeira.

Nossa Senhora d'Abadia
Tua festa é coisa linda
Não fui rei, nem fui rainha,
Um dia serei ainda
Mas rainha de verdade
Essa só Dona Dainda.

Onde Dainda ainda canta
Fui viola curraleira
Fui a Serra da Contenda
E, também, da gameleira
Fui verso de Seu Faustino
Fui a flor do pau-pereira.

Na garupa de Sivaldo
Fui atento aprendiz
Ele, a mão que apontava
Tanta beleza feliz
Ali, o *Morro Encantado*,
Pedra de força-raiz.

No Kalunga fui canoa
Fui um pássaro-truvisco
Fui a balsa que atravessa
A tormenta, todo risco
Pois viver é perigoso
E Calisto sabe disto.

Em terras quilombolas
Vim da rua, da cidade,
No Kalunga encontrei
Gente amiga, de verdade,
Até breve, meus amigos,
Por aqui eu sou saudade.

(Sabiá Canuto, 14 fev. 2026)

Sabiá, mestre cordelista, mestre-de-obras literárias,
sua dissertação tá bonita demais. Um orgulho e uma alegria partilhar esses anos todos com você. lembro do menino de olhar trampolino e curioso nas aulas de minha primeira turma. Lembro do jovem já formado que encontrei vendendo cordeis na porta do Terreiro do Seu Estrelo. Do andante que encontrei no “Encontro” de 2019 em Arraias; lembro de nossas andanças por São Jorge, pela Chapadinha, pela Aldeia Multiétnica em um mundo que havia passado por uma pandemia. E vivo agora, nesse desfechamento, nesse assuntamento de ponto final, a força dessa escrita. Para mim, esse encontro pactário, em nossa escrita partilhada, orientada, tem a força de romaria, a força de rio de almas, a força de colher caju ao lado de Dona Fiota, de estar ao pé do barraco de Dona Dainda – que ainda ainda ainda – no Vão de Almas. Me tocou profundamente re-ouvir a presença de Seu Prego e seu Salu e ver essa escuta geopoética reverberando nas vozes de Seu Calisto e professor Sivaldo. Bom que estamos vivos pra ir rompeno nessa escritaria. suas últimas estrofes indicam a direção, indicam a generosidade de cada Ser humano Kalunga que luta tanto pela sobrevivência e que ainda para pra conversar com os “povos da rua” – sempre nos ensinando que a vida pode ser encontro de almas: seja no Vão de Almas ou na escrita, seja na escuta geopoética ou na saudade – é certo que tudo é verdade!

abraço, solidário, e de encontraria,
do magister Augusto e do geopoeta Niemar