

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA**

**Paula Lopes de Paula Briguiza**

**CURRALEIRA UMA PERFORMANCE AFRO-GOIANA**

**Goiânia**  
**2025**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

PAULA LOPES DE PAULA BRIGUIZA

#### 3. Título do trabalho

CURRALEIRA UMA PERFORMANCE AFRO-GOIANA

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professor do Magistério Superior**, em 27/02/2024, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paula Lopes De Paula Briguiza, Discente**, em 28/02/2024, às 11:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4409634** e o código CRC **0293BA4D**.

---

Referência: Processo nº 23070.072008/2023-44

SEI nº 4409634

**Paula Lopes de Paula Briguiza**

**CURRALEIRA UMA PERFORMANCE AFRO-GOIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da cena, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Arte da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

**Orientadora:** Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

**Coorientador:** Sebastião Rios Corrêa Junior

**Goiânia**

**2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Briguiza, Paula Lopes de Paula  
Curraleira uma performance afro-goiana [manuscrito] / Paula  
Lopes de Paula Briguiza. - 2025.  
CLXXVI, 176 f.

Orientador: Prof. Dr. Renata Kabilaewatala; co-orientador Dr.  
Sebastião Corrêa Junior Rios.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola  
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em  
Artes da Cena, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui mapas, fotografias, lista de figuras.

1. Curraleira. 2. performances afro-brasileiras. 3. poéticas afro  
goianas. 4. folias. 5. culturas populares. I. Kabilaewatala, Renata ,  
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 29 da sessão de Defesa de Dissertação de **PAULA LOPES DE PAULA BRIGUIZA**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos vinte e seis dias do mês de janeiro de dois mil e vinte quatro, a partir das quatorze horas, na sala 216 da EMAC, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "CURRALEIRA UMA PERFORMANCE AFRO-GOIANA", da autoria de **Paula Lopes de Paula Briguiza**. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, Professora Doutora **Renata de Lima Silva [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Joana Abreu Pereira de Oliveira [PPG AC EMAC-UFG]** e **Cleber de Sousa Carvalho [UEG]** e, também, o coorientador **Sebastião Rios Correia Junior (PPGPC-UFG)**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos vinte e seis dias de janeiro de dois mil e vinte quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 09/11/2024, às 13:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 11/11/2024, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sebastiao Rios Correa Junior, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2024, às 16:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Coordenador de Pós-Graduação**, em 19/11/2024, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4955674** e o código CRC **B86E2430**.



*Aos cerrados insumissos e às folias afro-goianas  
da Chapada dos Veadeiros.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao território da Chapada dos Veadeiros e aos povos que o habitam em sua diversidade, especialmente aos povos dos campos. Agradeço a todas as pessoas que me acolheram e me ensinaram neste processo de pesquisa sobre as folias, Curraleiras e tantos saberes e fazeres que envolvem as culturas afro-goianas da região. Agradeço em especial e nominalmente ao Joaquim Cunha Santos, guia turístico e folião da comunidade quilombola do Engenho II, Cavalcante; ao Seu Domingos, agricultor, repentista e folião nascido na comunidade quilombola do Moinho e atualmente morador de Alto Paraíso de Goiás; ao Chiquinho da viola, pelas prosas e violadas, pelas andanças nas folias pelas madrugadas; e ao seu irmão Josimar Pereira Santos, Chapadeiro da viola, por compartilhar sua poesia e sua maneira única de pontear a viola e me contar tantas histórias.

Agradeço também aos foliões, rezadeiras e toda a comunidade envolvida nas folias do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul, bem como nas folias de Santo Antônio e Nossa Senhora das Neves, da comunidade do Engenho II.

Agradeço também a minha família pelo apoio e cuidado, pela nutrição diária, pela escuta e incentivo. Agradeço aos meus filhos Francisco e Miguel por me impulsionarem a ser cada vez melhor e a realizar o que proponho com ética, compromisso e criatividade.

Agradeço à minha orientadora Renata de Lima Silva, professora, escritora, multiartista, pesquisadora, que construiu comigo a possibilidade de materialização desta dissertação com carinho, paciência, seriedade e compromisso com o campo das Artes da Cena, com as poéticas afro-ameríndias, ensinando-me de diversas formas. Agradeço a coorientação do professor Sebastião Rios e a banca de qualificação, nas pessoas de Joana Abreu e Cleber de Souza Carvalho, por me ajudarem a desenvolver esta dissertação a partir de seus apontamentos e sugestões, numa postura de muito respeito e afetividade.

Agradeço à Universidade Federal de Goiás e a Escola de Músicas e Artes Cênicas, pela oportunidade de cursar o mestrado em Artes da Cena, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa, o que possibilitou um melhor desenvolvimento e a conclusão deste trabalho. Agradeço aos professores, professoras e profissionais envolvidos neste programa de mestrado pelo apoio pedagógico, metodológico, organizacional e burocrático.

Agradeço aos meus colegas de mestrado por compartilharem seus saberes e suas reflexões, apresentando-me formas de construção do pensamento por meio do desenvolvimento de seus projetos. Agradeço ao grupo de pesquisa NuPICC (Núcleo de

Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22), que me acolheu em seus encontros e debates, contribuindo com materiais de leitura, visões sobre formas de pesquisar, sobretudo no que diz respeito ao universo dos saberes e fazeres tradicionais do Cerrado e das performances afro-brasileiras.

Agradeço também a Leda Maria Martins e a Linda Heywood pela importante contribuição nas reflexões sobre performances afro-brasileiras e diáspora negra no Brasil, principalmente a partir do lugar de fala como mulheres negras. Agradeço a todos os autores, autoras e referências bibliográficas que pautam as discussões abordadas aqui, ajudando-me na construção desta narrativa.

Enfim, agradeço aos pretos e pretas velhas que vêm me acompanhando e guiando meus caminhos com a luz acesa, agradeço às águas cristalinas e a todas as entidades do Cerrado que me permitem caminhar neste território. Agradeço ao Divino Espírito Santo, à Santo Antônio, São Gonçalo e à Nossa Senhora do Rosário, por poder manifestar a minha fé nos encontros de folia, confraternizar e dividir o pão e o vinho com pessoas muito especiais, em meio à fartura da mesa goiana regada a guariroba, mandioca, abóbora, viola e Curraleira.

## RESUMO

A Curraleira é uma expressão de saberes e fazeres tradicionais do nordeste goiano, de matriz africana e protagonismo negro. A Curraleira envolve canto, dança, o batuque da caixa de folia e pandeiros acompanhados pela viola caipira. Ela existe há mais de cem anos e é brincada em folias e festejos do catolicismo popular em várias comunidades quilombolas, cidades e demais regiões do campo do nordeste goiano. Tendo isso em vista, esta dissertação é fruto de investigação sobre 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), a fim de evidenciar a influência e permanência de matrizes africanas na cultura popular da Chapada dos Veadeiros. Para tanto, o trabalho de campo foi realizado com base na abordagem metodológica do campo vivido e da poethnografia, ao passo que as lentes dos estudos da performance colaboraram para compreender os contextos que envolvem a Curraleira no que diz respeito às culturas centro-africanas que chegaram em Goiás, às suas identidades sertanejas e à presença da fé católica ligada a elementos das religiosidades africanas em sua manifestação. Sob a mirada das Artes da Cena, optamos por investigar a Curraleira como uma performance afro-goiana, que se constitui na encruzilhada da presença centro-africana com os sertões do nordeste goiano, reconhecendo o encontro do batuque com a viola como uma expressão de africanidade brasileira. Com isso, aponta-se a Curraleira como manifestação expressiva constituída de poéticas gestuais e sonoras que podem colaborar com os processos de criação e pedagógicos do campo das Artes da Cena, além de ampliar nossas referências estéticas a partir de uma poética afro-goiana.

**Palavras-Chave:** Curraleira; performances afro-brasileiras; poéticas afro-goianas; folias; culturas populares

## ABSTRACT

The Curraleira is a traditional knowledge expression present in the Northeast of Goiás. She is of African origin and black protagonism. The form of this expression involves singing, dancing and playing the batuque with drums (caixa de folia), pandeiros and viola caipira. People have been practicing the Curraleira for over a hundred years in the folias and festivities of popular Catholicism in many quilombola communities, cities and regions of the countryside of the northeast of Goiás. With this in mind, this dissertation is the result of research on Curraleira from the field experience in the cities of Alto Paraíso de Goiás, Colinas do Sul and quilombola communities called Engenho II, Cavalcante District, in order to evidence the influence and permanence of African matrices in the popular culture of the Chapada dos Veadeiros. To this end, the fieldwork was carried out based on the methodological approach of the “campo vivido” and “poetnography”, while the lens of performance studies collaborates to understand the contexts that involve the Curraleira with regard to the Central African cultures that arrived in Goiás, their sertaneja identities, and the presence of the Catholic faith linked to elements of African religiosities in its manifestation. Under the gaze of the performing arts, we choose investigate the Curraleira as an afro-goiana performance, which constitutes the crossroads of the Central African presence with the hinterlands of the northeast of Goiás, acknowledging the encounter between the “batuque” and the “viola caipira”, as an expression of Brazilian Africanity. With this, Curraleira is pointed out as an expressive manifestation consisting of gestural and sound poetics that can collaborate with the creative and pedagogical processes of the field of Performing Arts and also expand our aesthetic references from a afro-goiana poetic.

**Keywords:** Curraleira; afro-brazilian performance; afro-goianas poetics; folias; popular cultures.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração da Curraleira por estudante da Escola da Fraternidade, atividade de artes, 2019.....	20
Figura 2 - Forró no galpão, dançando com Seu Hélio, no Assentamento Oziel, Baliza (GO), 2013.....	22
Figura 3 - Assentamento Oziel, 2013.....	22
Figura 4 - Escola municipal no Assentamento Oziel, 2013 .....	22
Figuras 5, 6, 7, 8 - Vivências musicais no acampamento Hugo Chávez (Corumbá, GO), 2013 .....	23
Figura 9 - Preparação para entrar em cena, peça teatral “O sertão vai virar mar”, Escola do Sertão, 2014.....	23
Figura 10 - Plateia esperando a peça começar - Escola do Sertão, 2014.....	24
Figura 11 - Coral do Sertão, exercício de aquecimento vocal, Escola do Sertão, 2014 .....	24
Figuras 12 e 13 - Escola do Sertão, fora da sala de aula, 2014 .....	25
Figura 14 - Ao lado da professora e amiga Delmar, no curso SENAR de processamento de milho, Escola do Sertão, 2014.....	25
Figura 15 - Baile do Seu Dedé na Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2020 .....	25
Figura 16 - Oficina de Teatro na Escola do Sertão, Comunidade do Sertão, Alto Paraíso de Goiás, 2012.....	26
Figura 17 - Oficina de musicalização na Escola Kalunga Riachão II, Riachão, 2014 .....	26
Figura 18 - Dona Procópio no Riachão, 18 de novembro de 2020.....	27
Figuras 19 e 20 - Prosa com Dona Procópio na comunidade do Riachão, em 2014 .....	27
Figura 21 - Dona Procópio no Riachão, 18 de novembro de 2020.....	28
Figura 22 - Grupo de Curraleira da comunidade quilombola Diadema na celebração do Dia da Consciência Negra, em Alto Paraíso de Goiás, 2019.....	33
Figura 23 - Bloco Ipeartes/Seduc, oficina de Curraleira com Valdo (boné), 2019.....	34
Figura 24 - Valdo na Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, 2022 .....	34
Figura 25 - Joaquim da Cunha Santos em entrevista sobre a Curraleira .....	36
Figura 26 - Chiquinho da Viola em apresentação artística no lançamento do livro “O partejar e a farmacopeia de Dona Flor”, comunidade quilombola do Moinho, Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	38
Figura 27 - Folia do Divino Espírito Santo, casa da mãe de Aginaldo, Alto Paraíso de Goiás, maio de 2022 .....	40

Figura 28 - Seu Domingos na Curraleira da Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	42
Figura 29 - Chapadeiro da Viola na varanda de sua casa.....	43
Figura 30 - Bendito de mesa do almoço na casa de Dona Helena, Folia do Divino Espírito Santo, Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	45
Figura 31 - Curraleira na casa de Dona Helena, Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, maio de 2022.....	45
Figura 32 - Dona Severa na Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	47
Figura 33 - Cantoria livre após o bendito de mesa do jantar na casa de Dona Severa, Folia do Divino Espírito Santo, Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	48
Figura 34 - Palco do Batuque na Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022 .....	50
Figura 35 - Batuque de Colinas do Sul na festa da Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	51
Figura 36 - Batuque de Colinas do Sul na festa da Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	52
Figuras 37 e 38 - Apresentação da Sussa de Diadema em Teresina de Goiás, circulação Violeira, 2023 .....	52
Figura 39 - Altar do Divino Espírito Santo, Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2022.....	53
Figura 40 - Arco de bananeiras no pouso do Radu, Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2022.....	53
Figura 41 - Programação da Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2022 .....	54
Figura 42 - Chegada da folia no Pouso do Radu, giro de cima, Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, junho de 2022 .....	55
Figura 43 - Altar do Pouso do Radu, região do campo entre Colinas do Sul e Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	56
Figuras 44 e 45 - Encontro das folias e as quatro bandeiras reunidas .....	57
Figura 46 - Altar de Nossa Senhora do Rosário no pouso do almoço, folia de rua de Nossa Senhora do Rosário de Colinas do Sul, 2022 .....	59
Figura 47 - Estrada de Alto Paraíso de Goiás para Cavalcante (GO), 2022 .....	60
Figura 48 - Placa na cidade de Cavalcante indicando o caminho para o Engenho II, 2022 ....	60
Figura 49 - Foliões em procissão na Folia de Santo Antônio, Engenho II, Cavalcante, julho de 2022.....	61
Figuras 50 e 51 - Curraleira Kalunga na Folia de Santo Antônio, Engenho II, julho de 2022	62

Figuras 52 e 53 - Natanael colocando boné no meu filho, Francisco, e o puxando no cavalo, Folia de Santo Antônio, Engenho II, 2022 .....	63
Figura 54 - Almoço da Folia de Santo Antônio, Comunidade do Engenho II, 2022.....	64
Figura 55 - Faixa explicativa no Mirante da Nova Aurora, caminho para a comunidade do Engenho II, 2022.....	65
Figura 56 - Eu e meu filho, Francisco, esperando o almoço de folia na casa do George, Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, setembro de 2022.....	66
Figura 57 - Saída da bandeira de Nossa Senhora das Neves, Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, setembro de 2022 .....	67
Figura 58 - Curraleira Kalunga, Vão de Almas .....	69
Figura 59 - Recorte do mapa do Brasil editado no Paint .....	70
Figura 60 - Mapa do nordeste goiano .....	71
Figura 61 - Mapa das comunidades quilombolas do Estado de Goiás .....	82
Figura 62 - Foto retirada do livro “O território e a comunidade Kalunga: quilombolas em diversos olhares” .....	84
Figura 63 - Rota do sal Kalunga .....	88
Figura 64 - Mapa território Kalunga.....	90
Figura 65 - Festejos da Romaria de Nossa Senhora D'Abadia: o Imperador e seu séquito .....	91
Figura 66 - Festa de Nossa Senhora D'Abadia Cavalcante (GO).....	92
Figuras 67 e 68 - Benção da Bandeira, 2022.....	99
Figura 69 - Congadas de Catalão (GO).....	100
Figura 70 - Congadas de Catalão (GO).....	100
Figura 71 - Flyer de divulgação da Congada Terno Verde e Preto, 2012 .....	101
Figura 72 - Banda de Couro, festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.....	102
Figura 73 - Kalungas no Vilarejo da Festa de Nossa D'Abadia, Vão de Almas, Cavalcante (GO) .....	103
Figura 74 - Mesa de jantar Pouso da Água Quente, Folia do Divino de Colinas do Sul, 2023 .....	108
Figura 75 - Cavaleiros e cavaleiras aguardando o sinal de saída para procurar a Rainha, Caçada da Rainha, Alto Paraíso de Goiás, 2022.....	108
Figura 76 - Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022, Praça da Rodoviária.....	109
Figura 77 - Curraleira Kalunga do Engenho II, na feira livre de Cavalcante, 2023 .....	111
Figura 78 - Juninho cantando na folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, em 2022.....	120

Figura 79 - George cantando na folia de Nossa Senhora das Neves, na comunidade quilombola do Engenho II, Cavalcante, 2022 .....	120
Figuras 80 e 81 - Movimento de giro de Seu Brasilino (camisa azul) na Curraleira da Folia de Santo Antônio, na comunidade do Engenho II, julho de 2022.....	126
Figuras 82 e 83 - Movimento de giro de Seu Brasilino (camisa azul) na Curraleira da Folia de Santo Antônio, na comunidade do Engenho II, julho de 2022.....	126
Figuras 84 e 85 - Curraleira de Alto Paraíso de Goiás, posição de fileira/passos à frente .....	127
Figuras 86 e 87 - Curraleira do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, passo atrás, troca de lugar .....	128
Figuras 88 - Curraleira do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, vira 90° e fica de frente para o folião que estava ao lado.....	128
Figuras 89 e 90 - Curraleira na Folia de Nossa Senhora das Neves, posição inicial de duas fileiras uma de frente para a outra/troca de lugar à direita, setembro de 2022.....	129
Figuras 91 e 92 - Curraleira, chega na posição e segue trocando de lugar, agora com o parceiro da frente/formação de pequeno círculo .....	129
Figuras 93 e 94 - Curraleira, chega na posição e segue trocando de lugar, agora com o parceiro da frente/formação de pequeno círculo .....	130
Figura 95 - Caixeiro na Curraleira da Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, setembro 2022.....	133
Figura 96 - Caixa de folia na apresentação de Curraleira do Engenho II, na circulação Viroleira .....	135
Figuras 97, 98 e 99 - Curraleira na Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, Cavalcante (GO).....	136
Figura 100 - Folia de Santo Antônio, Engenho II, julho de 2022.....	137
Figura 101 - Viola caipira na apresentação da Sussa do Engenho II, no evento circulação “Viroleira” 2023, Cavalcante (GO).....	139
Figura 102 – “Viola que tocam os pretos” (viagem filosófica às Capitânicas do Grão Pará, rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792); equipe de Alexandre Rodrigues Ferreira numa viagem à região Norte do Brasil, final do século XVIII .....	141
Figuras 103 e 104 - Kamanjá e Korá, instrumentos africanos .....	142
Figura 105 - Tambor onça no Batuque da Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022 .....	145
Figura 106 - Batuque de Colinas do Sul no palco do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros .....	146

Figura 107 - Tambor onça da Sussa.....	146
Figura 108 - Viola de buriti .....	148
Figura 109 - Arco musical.....	149
Figura 110 - Posições da afinação guitarrada.....	151
Figura 111 - Demonstração de Seu Antenor no intervalo do giro da Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás.....	152
Figura 112 - Altar do Divino Espírito Santo, Pouso da Água Quente, Colinas do Sul, 2023	153
Figura 113 - Pandeiro no Pouso da Água Quente, folia do Divino de Colinas do Sul, 2023	156
Figura 114 - Integrantes da Curraleira de Diadema, Alto Paraíso de Goiás, 2018.....	157
Figuras 115 e 116 - Crianças brincando a Curraleira na Folia de Nossa Senhora das Neves, comunidade do Engenho II, Cavalcante (GO), 2022.....	159
Figura 117 - Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, julho de 2022, Pouso do Radu .....	162
Figura 118 - Meninas brincando Catira, folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2023, Pouso da Água Quente .....	164

## SUMÁRIO

Introdução.....	14
1 Cerrado, viola, folia e Curraleira .....	20
1.1 Campos que vivem em mim .....	20
1.2 Formas de viver o campo.....	29
1.3 Vivências Curraleira .....	32
1.4 Entre folias .....	37
1.4.1 Folia de São Sebastião, 2020 .....	37
1.4.2 Folia do Divino Espírito Santo, maio de 2022, Alto Paraíso de Goiás.....	40
1.4.3 Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, junho de 2022 .....	49
1.4.4 Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul (GO), julho de 2022 .....	53
1.4.5 Folia de Santo Antônio e Folia de Nossa Senhora das Neves, Comunidade Quilombola Engenho II, Cavalcante (GO), 12 de julho e 5 de setembro de 2022 .....	59
2 Curraleira em contexto .....	69
2.1 Território Curraleira.....	69
2.2 África Central.....	72
2.3 Da África para o Brasil - povos negros em Goiás.....	75
2.3.1 Comunidades quilombolas em Goiás .....	80
2.3.2 Comunidades Kalunga.....	84
2.4 Ligações de expressões culturais afro-goianas com a fé católica .....	93
2.5 Chapada sertaneja.....	102
3 performatividades da curraleira .....	111
3.1 Cantar, dançar, batucar .....	114
3.2 Performatividades da Curraleira: canto, dança e batuque .....	119
3.2.1 Os cantos - versos, vozes e timbres .....	119
3.2.2 As danças: o corpo que toca, dança .....	125
3.2.3 Batuques.....	133
3.3 Batuque com viola.....	137
3.4 A brincadeira como parte da manifestação de fé.....	152
3.5 Curraleira entre gerações .....	156
3.6 Mulheres e Curraleira.....	160
Considerações finais .....	165
Referências .....	169

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasceu das relações que venho construindo em minha trajetória de vida, a partir de vivências e experiências com os povos do campo. Nasci e cresci na capital Goiânia, mas, sendo de família sertaneja, pude vivenciar muitas experiências por cidades do interior e pelos campos de Goiás, desde a infância até o momento atual. Assim, de forma paralela à vivência urbana, também estive imersa na cultura interiorana de Goiás, experienciando festejos na roça, folias, quermesses, Catiras, modas e rodas de viola, interessando-me cada vez mais pelo universo sertanejo em sua diversidade.

Aos 18 anos entrei no curso de artes cênicas da Universidade Federal de Goiás e comprei minha primeira viola caipira, dedicando-me ao instrumento ao mesmo tempo em que me formava como atriz e arte-educadora. No período de graduação (2011-2014) tive a oportunidade de participar de projetos de extensão em parceria com comunidades e escolas do campo, nas quais eu atuava com oficinas de teatro e com a viola, utilizada no sentido de acionar afetividades e memórias, em sensibilizações ou rodas de cantoria.

Essas experiências de convívio e aprendizagem com comunidades do campo em sua diversidade (assentamentos, acampamentos, escolas, comunidades quilombolas, indígenas) integraram minha atuação como arte-educadora à educação do campo. A partir dessas experiências me aproximei cada vez mais da comunidade do Sertão, Alto Paraíso de Goiás, e da Chapada dos Veadeiros, onde moro desde 2017.

Atuando como “cerradã”, ou seja, que pratica a cerradania<sup>1</sup>, uma ética própria do Cerrado, arte-educadora, violeira e sanfoneira neste território, tive e tenho a oportunidade de conhecer uma rica diversidade de manifestações culturais e me aproximar das famílias, de cantadores, de festeiros e de rezadeiras da comunidade. Nesse contexto, nota-se a presença de manifestações das culturas tradicionais das festividades ligadas às folias católicas, sendo elas as folias de Reis, de São João, Santo Antônio, Divino Espírito Santo, dentre outras, além das tradicionais rezas, dos terços cantados, das Catiras e da presença da Curraleira.

A Curraleira é uma manifestação cultural de matriz africana, de protagonismo negro e bastante presente em comunidades quilombolas do nordeste goiano e da Chapada dos Veadeiros, bem como em comunidades do campo e cidades dessa região. Ela se expressa no

---

<sup>1</sup> A cerradania é um conceito desenvolvido pelo professor e pesquisador do curso de jornalismo da UFG Nilton Rocha e se configura como um conjunto de éticas e práticas dos povos do Cerrado e com o Cerrado, propondo projetos de sociedade e de futuro baseados em “[...] direitos plenos aos seres humanos, não-humanos e à natureza” (Rocha; Rocha; Neto, 2019, p. 6).

âmbito das manifestações das culturas tradicionais cerradeiras e afro-goianas, por meio de versos improvisados, canto, dança, viola caipira, caixa de folia e pandeiros. Segundo Maria Madalena do Sacramento Rocha, mulher negra, quilombola e mestre em performances culturais pela UFG, em sua dissertação de mestrado intitulada “Na Caçada da Onça: Curraleira enquanto performances culturais quilombolas”, nas comunidades de Extrema e Levantado, município de Iaciara, no nordeste goiano, a “[...] Curraleira se constitui como performance cultural pela dança, igualmente pela música” (Rocha, 2019, p. 48).

Clênio Guimarães Rodrigues, que também pesquisou sobre a Curraleira em sua dissertação de mestrado, intitulada “SUSSAS E CURRALEIRAS KALUNGAS: na folia do Divino Pai Eterno da cidade de Cavalcante-GO e na festa de Santo Antônio na comunidade do Engenho II”, narra resumidamente sobre essa manifestação cultural:

A Curraleira, ou "Quatro", como é conhecida em algumas regiões, é dança complexa e de muitas variações. Os temas da cantoria vêm de algum acontecimento prezado pelos próprios foliões ou de curiosidades surgidas na comunidade. É dançada apenas por homens. Uma observação importante é que os músicos também são responsáveis pela dança. Ou seja, eles tocam e dançam ao mesmo tempo (Rodrigues, 2011, p. 55).

O nordeste goiano é um território de grande representatividade de população negra e abriga o maior quilombo do Brasil: as comunidades quilombolas Kalunga. Através da presença e manifestação da Curraleira, é possível visualizar a influência e permanência de matrizes africanas na cultura popular da Chapada dos Veadeiros, dentro de uma “operação cultural que foi a instalação e permanência da cultura de matriz banto no Brasil” (Silva; Rosa, 2017, p. 253).

No esforço de tecer relações para o desenvolvimento de uma pesquisa que relacionasse a manifestação cultural da Curraleira com as Artes da Cena, propus-me a investigar a performatividade da Curraleira colocando atenção em sua característica de expressão cultural de identidade afro-goiana, onde se opera uma confluência de elementos da cultura de matriz africana e da cultura sertaneja do nordeste goiano. A finalidade era a de conhecer as formas, os movimentos, as sonoridades e simbologias dessa manifestação cultural, integrando os fazeres e saberes das culturas tradicionais goianas ao estudo das Artes da Cena.

Esta pesquisa atua na perspectiva de buscar o diálogo entre as Artes da Cena e o universo das culturas tradicionais do nordeste goiano, além de incluir o conhecimento da performance da Curraleira no âmbito das Artes da Cena, pensando a cena aqui para além do contexto do ensaio e da sala de ensaio. Buscou-se também, a partir de sua própria estética e organização, ampliar nossas referências cênicas, a fim de fortalecer e valorizar as poéticas das

culturas populares afro-goianas da Chapada dos Veadeiros, diversificando o debate e a pesquisa da cena em Goiás, e ocupando espaço dentro da academia. Desse modo, o intuito foi o de conhecer e (re)conhecer a Curraleira em seu próprio contexto.

Para desenvolver o estudo sobre a Curraleira, buscamos compreender, primeiramente, seu contexto de origem. Sendo assim, foram abordados nesta dissertação aspectos historiográficos sobre os povos negros em Goiás, sobre a formação das comunidades quilombolas Kalunga, nas quais a Curraleira é praticada, e sobre aspectos socioculturais da região da Chapada dos Veadeiros, para melhor compreensão do que estamos apresentando como chapada sertaneja e cultura afro-goiana.

Também abordamos acontecimentos históricos complexos e contatos interculturais que reverberam na atual manifestação de fé ligada à Curraleira, a qual traz a presença de elementos das religiosidades de matriz afro com o catolicismo, conforme já observou, em sua dissertação de mestrado, Eloisa Rosa, ao investigar a Suça de Natividade:

O universo simbólico africano no Brasil se reterritorializa no seio da hagiologia católica inscrevendo novos sentidos e significados. Há nos saberes e linguagem dos tambores o impedimento do esvaziamento da memória. Esse ecoar dos tambores com seus timbres e enunciados é fruto de um complexo sistema de manufaturas que insere o sujeito num corpus coletivo negro e engravidam de África as terras americanas (Rosa, 2015, p. 40).

A partir destas compreensões históricas e contextuais, buscamos investigar os aspectos performáticos específicos da manifestação da Curraleira, estudando suas formas, procedimentos e estéticas. Para tal, construímos algumas relações e reflexões sobre os processos de instalação e permanência da cultura de matriz bantu no Brasil, considerando sua pluralidade e diversidade, a partir das performances afro-brasileiras.

Para pensar as performances afro-brasileiras, e conseqüentemente afro-goianas, nos apoiamos na autora Leda Maria Martins<sup>2</sup>, pesquisadora, educadora, escritora e uma das principais pensadoras do teatro negro brasileiro, a partir da concepção de que as performances afro-brasileiras expressam memórias, histórias, identidades, e simbolicamente recriam a

---

<sup>2</sup> Poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Títulos e Graus: Pós-Doutorado em Performance Studies, New York University, Tisch School of the Arts, 2009-2010; Pós-Doutorado em Rito, Dramaturgia e Teatralidade, Universidade Federal Fluminense, 2009; Pós-Doutorado em Teorias da Performance, New York University, Tisch School of the Arts, 1999-2000. Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), Mestrado em Master Of Arts, Indiana University (1981), e Graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1977). Aposentou-se em abril de 2018 pela UFMG. Atua nas áreas de Letras (Estudos Literários) e de Artes Cênicas, com ênfase em teatro, dramaturgia, performance e nas interlocuções entre a literatura e outros sistemas semióticos, dentre eles o teatro, a dança, a música e as performances rituais.

África no Brasil, transmitindo e instituindo saberes diversos, além de procedimentos e técnicas (Martins, 2002).

Utilizaremos também a noção de “motrizes culturais”, do autor Zeca Ligiéro<sup>3</sup>, professor e pesquisador da área das performances, com ênfase nas performances afro-ameríndias. Ligiéro reflete sobre a recorrência de uma relação entre “cantar-dançar-batucar” nas manifestações culturais afro-brasileiras, tríade que está presente na Curraleira. Segundo o pesquisador, as motrizes culturais são

[...] um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro (Ligiéro, 2011, p. 107).

Buscamos também compreender as simbologias que marcam as identidades goianas presentes nesta manifestação cultural, com atenção para o componente afro-goiano, no sentido de ter como interesse o contexto, o ritual e os comportamentos humanos apreendidos por meio de uma reflexão, e fruição, que transita entre a Arte e a Antropologia.

O desenvolvimento da pesquisa de campo teve como base metodológica os procedimentos do campo vivido e da poenografia desenvolvidos pelas educadoras, artistas e pesquisadoras Renata de Lima Silva<sup>4</sup> e Marlini Dorneles Lima<sup>5</sup>. Tais metodologias foram

---

<sup>3</sup> Zeca Ligiéro tem diploma de bacharelado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1972), um mestrado e um Ph.D. em estudos da performance pela New York University. Atualmente, é professor associado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e o curador do Arquivo Augusto Boal. Ligiéro também coordena, desde 1998, o Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA).

<sup>4</sup> Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás e membro do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp. Realizou o Doutorado Sanduíche (Capes) na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa (Portugal). Também na Unicamp defendeu a dissertação de mestrado "Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico em dança brasileira contemporânea" (2004) e, em 2001, concluiu a graduação em Dança (bacharelado e licenciatura). É capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo Coletivo 22. É professora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, ambos da UFG. Em 2022, esteve à frente da Diretora de Culturas e Artes da UFG e, em 2023, assumiu a função de professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênica da UnB.

<sup>5</sup> Docente do Curso de Licenciatura em Dança e vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena/EMAC, da UFG. Doutora em Arte pelo Instituto de Arte – IDA, da Universidade de Brasília (UnB). Foi coordenadora das Ações Afirmativas da CAAF-UFG (2018-2021). É diretora artística do Grupo de Dança Diversos (projeto de extensão da PROC-UFG), integrante do Núcleo Coletivo 22 (Goiânia), coordenadora do Grupo de Pesquisa e Investigação Cênica Núcleo Coletivo 22 (UFG) e integrante do Núcleo de Estudos Africanos, Afrodescendentes e Indígenas (NEADI-UFG). Seus estudos e pesquisas focam principalmente nos seguintes temas: dança, metodologia de ensino da dança, processos de criação, poéticas afro-ameríndias, poética da alteridade, além de dança e diferença.

criadas para os estudos que envolvem o trabalho de campo nas Artes da Cena e se diferenciam “de uma etnografia por valorizar, sobretudo, aspectos sinestésicos que ficam registrados no corpo como impressões, sensações e potências de movimentos” (Silva; Lima, 2014, p. 156).

O campo vivido é a realização do trabalho de campo de uma forma aberta ao saber sensível, para que o processo de pesquisa seja uma forma de vivência significativa e respeitosa, em uma perspectiva decolonial e sem hierarquização de saberes. A forma como vivemos o campo é evidenciada na forma como iremos narrá-lo, e a poenografia seria então uma grafia poética que reverbera as impressões, sensações e atravessamentos do campo vivido. A partir dessas perspectivas é que me propus a viver o campo de pesquisa e escrever sobre ele. De acordo com Miranda e Silva (2015, p. 79): “Vivenciar afetos [...] enxergando ali uma potência simbólica advinda de saberes populares para a criação [...], é, a nosso ver, uma forma de fazer e refletir a arte [...] de forma pós-abissal, reconhecendo no corpo seu potencial discursivo”.

Considerando que performances “são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (Schechner, 2003, p. 27), abordamos a manifestação popular da Curraleira como performance, observando e vivenciando suas corporeidades, ritmos, improvisos, dramaturgias e espaços sentidos no processo de pesquisa, em observação poética tanto da sua forma quanto das relações das pessoas que praticam a Curraleira com o Cerrado do nordeste goiano.

A observação da Curraleira como fenômeno cênico é um recorte de interpretação desta manifestação, refletida na sua forma de organização e exposição, na utilização de vocabulário teatral e nas compreensões e relações construídas enquanto espectadora e artista-pesquisadora dessa performance cultural. É importante destacar que esta pesquisa buscou compreender a visão da própria comunidade sobre as características, os símbolos, significados, léxicos, as sensações e poéticas da vivência da Curraleira, no esforço de expô-la em confluência com o olhar de quem a pratica, ampliando a compreensão dessa performance, bem como aprendendo novos termos e formas de apreciá-la e observá-la, construindo relações dialéticas entre expressões da cultura popular e arte.

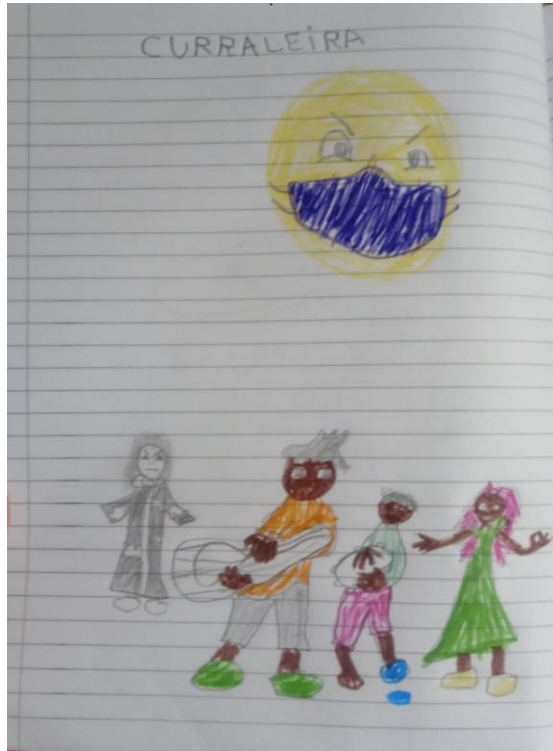
O trabalho foi dividido em três partes. Na primeira, foram expostas as motivações e antecedentes que me levaram até a Curraleira e o relato do campo vivido, a fim de compartilhar minhas vivências e percepções. A segunda parte apresenta a contextualização dos elementos que envolvem a Curraleira: o protagonismo negro, a relação com o território, a

caracterização da chapada sertaneja, a influência centro-africana, os aspectos religiosos e os contatos interculturais.

Por fim, na terceira parte debruçou-se sobre a performatividade da Curraleira, apontando seus aspectos cênicos, a partir da observação de suas formas musicais, dançantes, suas narrativas, versos e formas de brincar, trazendo mais detalhes e reflexões sobre essa performance afro-goiana.

## 1 CERRADO, VIOLA, FOLIA E CURRALEIRA

Figura 1 - Ilustração da Curraleira por estudante da Escola da Fraternidade, atividade de artes, 2019



Fonte: arquivo pessoal.

*Eu já nasci com diploma e meu talento é verdadeiro  
para fazer divulgação da Chapada dos Veadeiros  
nossa grande chapada dos veadeiro nosso mundo é de verdade,  
muita gente vem de longe conhecer a realidade  
a Chapada dos Veadeiro hoje é um mundo preparado,  
pro povo fazer a pesquisa é uma nova faculdade  
pra nós é um grande prazer e ter no mundo de verdade,  
para receber o povão que veio da universidade  
tem talha do mulungu hoje é um lugar preparado  
pro grande pesquisador que vem cursar o mestrado  
mulungu é terra boa com as quatro variedade,  
tem um cerrado mais seco e um cerrado inundado,  
tem um campo mais aberto e um campo mais fechado  
(Moda de Chapadeiro da Viola - Alto Paraíso de Goiás, 2022).*

### 1.1 Campos que vivem em mim

Com a licença poética que o termo “campo” sugere, utilizo o subtítulo “campos que vivem em mim” para me referir tanto às experiências de pesquisa de campo desta dissertação como também às comunidades e regiões dos campos que tenho percorrido. Dessa maneira, agrego a essa reflexão algumas memórias de experiências, que já me habitavam antes de

propriamente começar o campo vivido da pesquisa de mestrado sobre a Curraleira, como também alguns atravessamentos, afetividades, vínculos, relações construídas, violas e batuques, os quais de alguma forma me conduziram para essa trajetória de pesquisa e para as andanças pelas folias da Chapada dos Veadeiros.

Desde pequena, vivia correndo por trieiros, passando por debaixo de arame na roça, convivendo com os primos e primas na fazenda dos avós, em Coité e Águas Claras, currutelas de Goiás. Meus pais foram do interior para Goiânia e, por isso, cresci pela capital, mas também pelo grande quintal cerradeiro em Goiás. O tempo foi passando e novos campos foram me envolvendo. Dali passei para a faculdade, ingressei em projetos de extensão e conheci outros novos campos, onde atuei como arte-educadora, em especial no assentamento Oziel, município de Baliza, e na escola do Sertão, município de Alto Paraíso de Goiás, ambos em Goiás. Passei por Corumbá de Goiás, acampamento Hugo Chávez, comunidades quilombolas, como o Riachão, município de Monte Alegre de Goiás, observando e conhecendo realidades sociais diferentes da minha.

Essa aproximação foi possibilitada devido à minha participação nos projetos de extensão “Berra Lobo” e “Terra Encantada”, ambos realizados pelo Coletivo Magnífica Mundi, da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da UFG, no meu período de graduação em Artes Cênicas pela mesma universidade (2011 a 2014). Os projetos aconteciam sob a coordenação do professor Nilton Rocha<sup>6</sup>, mais conhecido como Niltinho, em parceria com escolas e comunidades do campo do Estado de Goiás, nas quais tínhamos a oportunidade de oferecer oficinas das diferentes áreas de atuação do Coletivo, como fotografia, jornalismo, rádio, práticas corporais e, no meu caso, teatro. Além das oficinas, tivemos a oportunidade de aprendizados significativos com as comunidades envolvidas, na perspectiva da troca de saberes, dos conhecimentos ligados às realidades, diversidades e lutas dos campos, já experimentando ali algumas metodologias conectadas à ética e ao respeito à alteridade, mesmo sem ter plena consciência sobre isso.

A minha aproximação com essas comunidades também foi facilitada pela minha performance com a viola caipira, tanto em trabalhos ligados à arte-educação quanto em

---

<sup>6</sup> É graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (1973), onde é professor adjunto. Atualmente é doutorando no Programa Pós-colonialismos e Cidadania Global, no Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia, da Universidade de Coimbra. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em práticas populares de comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunidade, movimentos sociais e comunicação, novas tecnologias e ciberespaço, redes populares de conhecimento. Cooordenador do Projeto BRABO, Brasil-Bolívia, com o Curso Internacional de Cine Documental Sin Fronteras. É um dos criadores da Magnífica Mundi, webtv na UFG.

vivências musicais com canceiros da comunidade, comungando em rodas de viola e cantoria.

**Figura 2 - Forró no galpão, dançando com Seu Hélio, no Assentamento Oziel, Baliza (GO), 2013**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 3 - Assentamento Oziel, 2013**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 4 - Escola municipal no Assentamento Oziel, 2013**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figuras 5, 6, 7, 8 - Vivências musicais no acampamento Hugo Chávez (Corumbá, GO), 2013**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 9 - Preparação para entrar em cena, peça teatral “O sertão vai virar mar”, Escola do Sertão, 2014**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 10 - Plateia esperando a peça começar - Escola do Sertão, 2014**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 11 - Coral do Sertão, exercício de aquecimento vocal, Escola do Sertão, 2014**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figuras 12 e 13 - Escola do Sertão, fora da sala de aula, 2014**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 14 - Ao lado da professora e amiga Delmar, no curso SENAR de processamento de milho, Escola do Sertão, 2014**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 15 - Baile do Seu Dedé na Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2020**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 16 - Oficina de Teatro na Escola do Sertão, Comunidade do Sertão, Alto Paraíso de Goiás, 2012**



Fonte: arquivo pessoal.

Por esses trieiros, fui chegando pelos campos da Chapada dos Veadeiros, envolvendo-me com as músicas, com as pessoas, com as escolas, conhecendo pouco a pouco. Conheci a Escola da Fraternidade no Assentamento Silvio Rodrigues, Escola do Sertão, escola da comunidade do Moinho. Em meados de 2014 pude conhecer a comunidade quilombola do Riachão, município de Monte Alegre de Goiás, e me aproximar mais das poéticas afrogoianas no contexto de uma comunidade quilombola. Nessa ocasião, tive a oportunidade de conhecer um pouco da comunidade e uma das suas escolas, além de oferecer uma oficina de musicalização usando a viola caipira como instrumento.

**Figura 17 - Oficina de musicalização na Escola Kalunga Riachão II, Riachão, 2014**



Fonte: arquivo pessoal.

Nessa ocasião, também conheci Dona Procópio, importante ativista e liderança das comunidades Kalunga, já indicada ao prêmio Nobel da Paz e representante de várias gerações. Esse encontro foi muito importante, marcando e influenciando os caminhos que viriam.

### *Procópio dos Santos Rosa*<sup>7</sup>

**Figura 18 - Dona Procópio no Riachão, 18 de novembro de 2020**



Fonte: arquivo pessoal.

Meu nome é Procópio dos Santos Rosa. Fui nascida e criada aqui, na comunidade Kalunga Riachão. Tenho 84 anos. Quando nasci meus pais e avós já moravam aqui. Minha vó e minha mãe foram nascidas e criadas aqui no Kalunga também... Não posso falar quem sou. Todo mundo vem me conhecer, e eu não sei o que eu sou (Rosa; Souza, 2019, p. 28).

**Figuras 19 e 20 - Prosa com Dona Procópio na comunidade do Riachão, em 2014**



Fonte: arquivo pessoal.

<sup>7</sup> É importante ressaltar que a escolha pela formatação centralizada e título com o nome em negrito para apresentar algumas pessoas no decorrer desta dissertação é proposital, justamente para valorizá-las e aproximá-las um pouco de quem lê. Essas pessoas foram imprescindíveis para a construção desta pesquisa, por seus depoimentos, saberes e suas trajetórias.

Quando conheci Dona Procópio, fiquei muito honrada e encantada com sua sabedoria, suas histórias, com os enredos daquele Goiás negro e quilombola, com as músicas que ela me cantou, com o fumo Kalunga vazanteiro<sup>8</sup> que ela enrolou na palha para eu fumar, com o jeito com que ela “danava” com as crianças que atravessavam nossa conversa, com suas histórias pessoais, com sua beleza e generosidade. Dali em diante me aproximei da comunidade do Riachão e da figura de Dona Procópio, estreitando nossos laços. Nessas idas para o Riachão, eu sempre levava a minha viola e cantava com ela a canção caipira “Chico mineiro”, canção que fazia parte das minhas memórias de infância e se conectava com as dela.

**Figura 21 - Dona Procópio no Riachão, 18 de novembro de 2020**



Fonte: arquivo pessoal.

Essas vivências pelos territórios do Cerrado e com os povos da Chapada dos Veadeiros, mais especificamente os povos sertanejos e as culturas afro-goianas, influenciaram meu encontro com a Curraleira e minha constituição como artista e performer, atravessando-me enquanto compositora, violeira, arte-educadora e me sensibilizando continuamente para as minhas criações artísticas. Conectar-me com as poéticas afro-goianas fortalece as minhas relações com as estéticas cerradeiras e amplia minhas referências de sertões goianos, por meio da diversidade de identidades presentes no nosso Estado, em especial, as identidades negras.

Refletir sobre os campos que já vivi me ajuda a compreender o que eu já praticava nas minhas vivências de campo, já experimentando metodologias conectadas aos saberes e fazeres populares e ao Cerrado em seus diferentes âmbitos, a alteridade, a troca de saberes, as conversas e os debates, buscando formas afetivas e sustentáveis de me relacionar com as

---

<sup>8</sup> O fumo vazanteiro é típico das comunidades Kalunga. Plantam, secam e fazem o fumo de corda. É conhecido por ser bem forte e geralmente fumado na palha seca de milho ou no cachimbo.

pessoas, os ambientes, a natureza. Na oportunidade de realização desta pesquisa de mestrado, pude me conscientizar sobre esses caminhos e aprofundar as perspectivas sobre realizar uma pesquisa de campo mais conectada às vivências e relações de equidade, através dos conceitos éticos e estéticos da cerradania e do campo vivido.

## **1.2 Formas de viver o campo**

Essas relações construídas a partir do convívio sustentável com e no Cerrado, ou seja, com seu clima seco, com os frutos e ervas medicinais, com a fauna, seus rios e sua gente, reverberam éticas próprias dos povos cerradenses. Para melhor compreendermos os povos cerradeiros, seria preciso também novas palavras e novas abordagens que incluíssem a diversidade desses povos e expressassem seus contextos, suas relações, construções éticas, estéticas, filosóficas. O professor Niltinho, por meio de sua trajetória pelos campos goianos, fala sobre “cerradania”, fazendo uma referência crítica ao termo “cidadania”, que no recorte léxico se refere à ética da cidade letrada, fundamentada na referência do homem, branco, cristão, proprietário, heterossexual.

A cerradania seria um conjunto de éticas e práticas dos povos do Cerrado e com o Cerrado, que propõem projetos de sociedade e de futuro baseadas em “direitos plenos aos seres humanos, não-humanos e à natureza” (Rocha; Rocha; Neto, 2019, p. 6). Essa concepção se baseia na maneira como os povos do Cerrado, que vivem em confluência com a sua preservação, têm se relacionado com este território e seus seres ao longo da história. Enquanto elementos constitutivos da cerradania estão a liberdade e a autonomia (Rocha; Rocha; Neto, 2019).

A filosofia cerradã está no caminho contra-hegemônico da lógica capitalista competitiva, que não inclui a natureza no convívio social humano, nem respeita as suas diversidades, mas se desenvolve justamente por meio da exploração da natureza e de seus recursos naturais de forma devastadora e consumista. A cerradania mantém comportamentos baseados nas relações saudáveis entre os seres, no respeito à natureza e às diversidades, na troca de saberes, nas práticas de agricultura familiar, na organização em comunidades solidárias. Essas formas de se relacionar e se desenvolver enquanto sociedade são tecnologias ancestrais necessárias para a continuidade, o reequilíbrio e a justiça social da humanidade (Rocha, 2019, p. 308).

Neste sentido, a cerradania está em confluência com o conceito ético do *Bem Viver*<sup>9</sup>, que foi desenvolvido pelos povos originários da América Latina para confrontar os modelos de ética ocidentais e capitalistas, propondo modos de vida em sociedade conectados à natureza, a favor da vida e da diversidade:

[...] esta proposta representa um novo modelo de vida que se confronta com o modelo construído e imposto pelo Ocidente. Está embasada numa ética cósmica, que nas palavras do economista equatoriano Pablo Dávalos promove “uma reintegração da natureza na história, como inerente ao ser social” (Feitosa, 2022, p. 72).

Podemos observar que os pontos em comum entre a cerradania e o bem viver destacam a necessidade de criarmos formas mais sustentáveis de viver, e essas formas influenciam diretamente no desenvolvimento de metodologias que as contemplem ideologicamente e na prática. Sendo assim, uma das maneiras que me propus a viver as experiências deste campo de pesquisa foi através da ética da cerradania, ou seja, buscando, por todo o processo, relações saudáveis e respeitadas entre as pessoas envolvidas e com o Cerrado em sua diversidade.

Além dessa perspectiva, também precisei buscar metodologias de pesquisa próprias da área de conhecimento da arte, metodologias que atuassem no âmbito do sensível e criativo, para investigar a manifestação cultural Curraleira. Desse modo, o campo vivido atua como uma dessas metodologias, sendo uma forma de trabalho de campo que se dá por meio do olhar da arte, da experiência sensível em campo de pesquisa, assumindo sensações que se captam por um corpo que necessita estar aberto e disponível às trocas, vivências e aos compartilhamentos. A metodologia do campo vivido pressupõe uma ética de pesquisa voltada para o respeito e as aprendizagens com os saberes e fazeres tradicionais e, também, vinculadas ao pensamento decolonial, sendo essa característica associada com a cerradania e com o bem viver.

Conforme já mencionado, trata-se de uma abordagem em desenvolvimento pelas educadoras, artistas e pesquisadoras Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e Marlini Dorneles de Lima, a qual prevê o afetamento da artista-pesquisadora com seu universo de pesquisa para os desdobramentos de sua investigação, sejam eles em criações artísticas ou elaborações

---

<sup>9</sup> “Tendo como finalidade romper com a ‘colonialidade do saber’, essa forma de dominação epistêmica resultante da colonização europeia, os povos originários da América Latina, principalmente os povos indígenas do Equador e da Bolívia, no início dos anos 1990, passaram a reivindicar o direito de pensar, formular e propor teorias com base em suas epistemologias. Surge, nesse momento, a categoria filosófica do bem viver, que no Equador passou a ser denominado *sumak kwasay*, em língua quíchua, e na Bolívia *suma qamaña*, em língua aymara” (Feitosa, 2022, p. 71).

teóricas e poéticas. É através desse afetar-se, intrínseco à área de conhecimento da arte, que me proponho a construir as reflexões e desenvolver a narrativa desta dissertação. Ainda sobre o trabalho de campo:

A diferença entre o trabalho do antropólogo e do artista não se dá necessariamente no modo de apreensão do fenômeno no campo, visto que a Antropologia se constitui de diferentes abordagens e tendências metodológicas, e sim no modo de interpretar os dados coletados. Enquanto o antropólogo vai buscar alcançar, na medida do possível, a realidade daquele contexto, o pesquisador da dança vai criativamente reinventá-la. A intenção não é a de torná-la irreconhecível e sim a de fugir da mera reprodução, que pode reduzir a cena a um reduto de estereótipos. Daí a necessidade do artista-pesquisador vivenciar o campo sendo afetado por ele e não apenas se agarrar em elementos superficiais (Silva; Lima, 2014, p. 166).

Por meio desses entendimentos e destas perspectivas metodológicas, adentro o campo, consciente de que o meu ser artista e pesquisadora é o mesmo que respira, vive e compartilha a vida, vai à campo para conhecer, conviver e escrever sobre a Curraleira, adquirindo conhecimento para a vida, não apenas para um trabalho específico. A partir do diário de campo, neste capítulo irei compartilhar alguns registros poenográficos, no intuito de trazer formas narrativas afetivas, assumindo o meu olhar que performa ao vivenciar e falar sobre a Curraleira e seus contextos.

A poenografia, construída a partir do campo vivido, é uma escrita poética do campo vivido, seja na linguagem do teatro, da dança, da música, das artes visuais, da literatura, dentre outros, que abre o campo da subjetividade, do sensível, do imaginário. Poenografar é performar poeticamente a partir dos encontros com o campo de pesquisa, que é um espaço de experiência, de trocas e aprendizados. Nesse sentido, esta dissertação se revela como uma expressão dos afetamentos do campo vivido, ou seja, como um registro poenográfico materializado na forma de organizar a narrativa, de compartilhar os saberes, de escolher as autoras, imagens e referências bibliográficas, de dialogar e trazer para o corpo do texto as pessoas que participaram da sua construção com os seus conhecimentos e experiências.

Ao vivenciar a Curraleira, tentei estar porosa para sentir o seu ritmo, ouvir seus versos, suar dançando e caminhando no itinerário das folias, aprender o toque dos pandeiros, da caixa e da viola. Também me atentar para as histórias pessoais das pessoas que vivem a Curraleira e fazem parte desse grande território abarcado por ela, assim como investigar os processos históricos, contradições e conflitos que existem nas entrelinhas. Perceber, refletir, escutar a partir da sensibilidade de uma vida que vem se afinando junto à viola, junto aos sertões goianos, junto às poéticas e às artes, junto à diversidade cultural de Goiás.

Assim, peço licença aos povos da Chapada dos Veadeiros, aos foliões zeladores da Curraleira, para falar sobre essa expressão cultural a qual tenho vivenciado e estudado na condição de pesquisadora e aprendiz, mas que não diz respeito a uma tradição que eu tenha pertencimento original. Assinalo isso porque reconheço a importância do lugar de fala das pessoas que vivem a Curraleira para falar sobre ela em seus diversos âmbitos. É nesse sentido que Maria Madalena do Sacramento Rocha, quilombola e mestre em performances culturais pela UFG, em sua dissertação de mestrado intitulada “Na Caçada da Onça: Curraleira enquanto performances culturais quilombolas”, nas comunidades de Extrema e Levantado, município de Iaciara no nordeste goiano, afirma que:

É fundamental registrar, documentar e entender os sentidos da performatividade e recepção dessas práticas dentro e fora da comunidade [...]. Nossa defesa é de que quilombolas protagonizem a dança e o saber que giram em torno da dança. Na condição de mestres da cultura, devem ocupar também as salas de aula das universidades (Rocha, 2019, p. 91).

Aqui, como pesquisadora, violeira e cerradeira, busco compreender um pouco mais sobre os saberes e contextos que envolvem a Curraleira e a cultura afro-brasileira, ciente de que esse conhecimento é fundamental tanto para minha formação/atuação como artista, educadora, pessoa, como para o desenvolvimento desta pesquisa, destacando a importância da participação das culturas e população negra na construção histórica, cultural e social do Brasil e de Goiás.

Pelas folias em festa, eu vi batuque com viola, conheci a Curraleira e quis saber um pouco mais. Onde vi as terras do além-mar, vi o povo atravessar e vir parar cá em Goiás.

### 1.3 Vivências Curraleira

*A Curraleira está no canto e na alegria do folião,  
na Folia e na casa de quem a deseja  
(Rocha, 2019, p. 65).*

A primeira vez que presenciei a Curraleira foi em um evento educacional em comemoração ao Dia da Consciência Negra, no ano de 2018, na praça do CAT (Centro de Atendimento ao Turista) de Alto Paraíso de Goiás, por meio da apresentação de um grupo de Curraleira da comunidade quilombola de Diadema, distrito de Teresina de Goiás. Um dos primeiros aspectos que me chamou a atenção foi a presença da viola caipira junto ao pandeiro

e a caixa de folia tocada por pessoas pretas, despertando-me curiosidade sobre a origem e permanência dessa manifestação cultural no território goiano.

**Figura 22 - Grupo de Curraleira da comunidade quilombola Diadema na celebração do Dia da Consciência Negra, em Alto Paraíso de Goiás, 2019**



Fonte: Bia Carvalho.

No mesmo período em que presenciei essa apresentação, também comecei a me envolver nas festas de folia da região de Alto Paraíso de Goiás e percebi que dentro destes contextos havia a presença da Curraleira. Eu também tive a oportunidade de aprender um pouco sobre as formas de tocar caixa e pandeiro no ritmo da Curraleira, por meio de oficinas de percussão que aconteciam numa das praças da cidade, a partir da minha atuação como arte-educadora no instituto de pesquisa Ipeartes/Seduc<sup>10</sup>, de 2017 a 2021. Durante essas oficinas abertas, crianças, adolescentes e adultos da comunidade se juntavam a nós e praticávamos diferentes ritmos brasileiros, como o baião, o xote, a ciranda. Numa dessas ocasiões, um morador e folião da comunidade, meu amigo Valdo, chegou para participar e nos deu uma aula de Curraleira. Dali em diante me encantei e acabei me aproximando da Curraleira até chegar na proposta de pesquisa e investigação desta dissertação de mestrado.

---

<sup>10</sup> O IPEARTES, Instituto de Pesquisa, Ensino e Extensão em Arte Educação e Sustentabilidade, é um projeto piloto criado pela Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás (SEDUCE), para desenvolver uma proposta de educação pública inovadora, elaborada à luz dos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável – ODS, com especial ênfase no objetivo #4, propondo a Arte-Educação como metodologia de ensino, e não apenas como ferramenta pedagógica.

**Figura 23 - Bloco Ipeartes/Seduc, oficina de Curraleira com Valdo (boné), 2019**



Fonte: arquivo pessoal.

***Valdionor Barbosa Henrique (Valdo)***

**Figura 24 - Valdo na Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Valdo Barbosa Henrique é carpinteiro, construtor, aquariano, tocador de caixa e de pandeiro e folião.

Para compartilhar minhas experiências pessoais e poéticas, vivências e atravessamentos sentidos no processo de pesquisa sobre a Curraleira, parto de uma pergunta que Joaquim da Cunha Santos, guia turístico e folião da comunidade do Engenho II, município de Cavalcante, me fez quando lhe perguntei, no final da nossa conversa mais formal sobre a Curraleira, se havia alguma coisa que eu não perguntei ou que ele queria falar.

Estávamos sentados numa prainha de areia, sob a sombra de uns arbustos, de frente para um riozinho lá na comunidade do Engenho II. Uma água azul esverdeada cristalina, que formava pequenos pocinhos mornos onde a água estava mais parada. Francisco, meu filho, já estava brincando na água com outras crianças. Ali a gente conversava sob um ventinho fresco, na expectativa de se refrescar logo em breve naquele dia quente, já que tínhamos tomado um tanto de sol na cabeça acompanhando a folia de Nossa Senhora das Neves, pela manhã até a hora do almoço. Depois de almoçar fomos conversar na beira do rio. Joaquim me contou sobre o território Kalunga com muita propriedade, fruto de sua militância, e como foi bom participar de uma manifestação que aconteceu em Brasília, no dia 10 de agosto de 2022, reunindo comunidades quilombolas de várias partes do Brasil, onde ele conheceu muitas pessoas parecidas com ele:

Bom demais viu, conheci gente lá assim que, e o povo assim os quilombo tudo da mesma cor que a nossa [...] chegou um senhor e uma senhorinha de mais ou menos 60 anos, chegou com uma garrafa de pinga: o senhor toma uma pinguinha? tomo! Já tava com um limão no embornal. Moço, então nós é irmão, somos quilombolas irmãos, nós temos que tentar reunir pra lutar pelos nossos direitos, nossas terra (Santos, 2022).

E eu ali ouvindo suas histórias, um pouco das suas experiências. Foram várias as vezes em que Joaquim falou sobre trocar aprendizados, “eu te ensino uma coisa e você me ensina outra”. Tudo isso reverbera muito nas perspectivas acadêmicas que perpassam a troca de saberes, metodologias que vêm sendo construídas e debatidas no ensino, na pesquisa e extensão das Artes da Cena, metodologias próprias dos saberes e fazeres tradicionais, da própria vida para a academia, no movimento inverso às lógicas científicas da construção do conhecimento.

Antes de terminar a prosa com Joaquim, ele me fez uma pergunta aparentemente simples, mas que naquele instante me deixou muito feliz, pois percebi que estávamos mesmo em uma conversa, em uma troca consciente e sincera. Eu então questionei: “tem alguma coisa que eu não perguntei e que você gostaria de falar?” Ele então me disse: “**sim, eu só tenho assim uma coisa que queria te perguntar. Igual aquele dia quando eu vi você ali eu já**

falei pros menino: aquela muié eu acho que ela tem influência assim de aprender sobre os Kalunga. Aí eu quero te perguntar assim, que procê qual é a importância da folia no seu pensar?” (Santos, 2022).

*Joaquim da Cunha Santos*

Figura 25 - Joaquim da Cunha Santos em entrevista sobre a Curraleira



Fonte: arquivo pessoal.

“Você é um folião assim que você aprende e quer ensinar as crianças”<sup>11</sup> (Santos, 2022).

Joaquim da Cunha Santos é guia turístico, agricultor e folião nascido na comunidade quilombola do Vão de Almas e atualmente mora no Engenho II, ambas as comunidades localizadas no município de Cavalcante (GO). É alegre e bom de conversa, valoriza e sabe da importância das comunidades Kalunga, bate caixa e pandeiro, é cantador de Curraleira.

---

<sup>11</sup> Joaquim falando sobre como as pessoas da comunidade o veem.

Eu então me senti numa posição de ter que demonstrar para ele que tudo isso me importava, que eu realmente me interessava por adentrar os universos das folias em sua diversidade, que eu tinha uma ligação forte com as festividades ligadas ao campo, que eu tinha uma memória afetiva desde pequena com as folias e que eu estava ali com o máximo de respeito. Talvez eu tenha respondido de uma maneira um pouco formal e insegura naquela hora, mas agora, refletindo sobre todas essas vivências, responderei à pergunta de Joaquim sobre qual é a importância das folias para mim por meio dos relatos das minhas vivências com a Curraleira pelas folias da região.

#### 1.4 Entre folias

##### 1.4.1 Folia de São Sebastião, 2020

Meu primeiro encontro com a Curraleira em sua forma tradicional, ou seja, no contexto das festividades religiosas, aconteceu na folia de São Sebastião, em fevereiro de 2020, na região do “Piçarrão”, nome dado a uma região do campo, distrito de Alto Paraíso de Goiás, sentido Brasília. Era noite, eu, minha “cumpanheira”<sup>12</sup> de viola, Mineirinha, Chrystiane Pereira, da dupla Goiana e Mineirinha, e meu amigo Chiquinho da Viola fomos para uma reza na casa de Nêzinha. Lá chegando, já se via um tanto de gente reunida: as mulheres preparando a comida, todo mundo bem arrumado, cheirosa, cheiroso, botina, cinto, batom, chapéu ou boné. Se via gente de todos os tempos, criança, moleca, senhorinha, tio, senhorzinho, adolescentes, mulherão, moços, povo goiano, do nordeste goiano, dos sertões do Cerrado do nordeste goiano. Pardos<sup>13</sup>, alguns brancos e a grande maioria negros, de criança à velhinha.

Dos cheiros de comida boa, fartura, carne, capricho, devoção, colheita, gratidão, celebração, cachaça, sentia-se também o sabor da terra, do plantio, dos campos de Goiás. Famílias de pequenos agricultores, agricultura familiar rodeada pelo agronegócio predador,

<sup>12</sup> Referente à “companheira”. Destacado com a letra “u” para remeter à forma como a gente se refere uma à outra na sonoridade falada. Chrystiane Pereira é musicista, compositora e arte-educadora licenciada em música pela Universidade de Brasília, 2018, com pós-graduação em musicoterapia pelo Conservatório Brasileiro de Música – RJ– 2019. A dupla se formou em 2019 pelo amor à música caipira e à viola.

<sup>13</sup> O termo “pardo” tem sido problematizado pois pode remeter à ideia do negro mais claro, ou um termo utilizado para não assumir a negritude: “eu sou pardo, sou mulato, sou moreno”, o que é produto do **racismo** que existe no Brasil. Porém, na “paleta de cores” dos brasileiros, existe quem se considera parda ou morena, embora possa ter privilégios brancos, pois manifesta uma cor (fenótipo) intermediária, que não está no lugar de fala de pessoa negra, nem possui a cor da pele branca. Refletindo sobre isso, e sobre como me vejo, imaginei que, se eu estivesse nos Estados Unidos da América, estaria no grupo dos “latinos”, termo que também é pejorativo, mas consegue exemplificar o lugar de fala quando opto pelo termo “pardo” neste contexto de narrativa do campo vivido.

boiadas, gado nelore e gado curraleiro, muita soja e veneno aéreo. Território do berço das águas, território Kalunga, Chapada dos Veadeiros, chapada sertaneja, distintas gerações na pisada da Catira e da Curraleira.

O Chiquinho da Viola fazia um tempo que não dançava Catira, mas naquele dia ele se jogou, dançou, improvisou, pisou forte no chão marcando a batida nas mãos.

### *Chiquinho da Viola*

**Figura 26 - Chiquinho da Viola em apresentação artística no lançamento do livro “O partejar e a farmacopeia de Dona Flor”, comunidade quilombola do Moinho, Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Chiquinho da Viola é nativo de Alto Paraíso de Goiás, catireiro, violeiro e tocador na região. Filhos de mineiros com baianos e povos Kalunga. O seu pai era folião famoso do território, entendia dos cantos, das rezas e das brincadeiras. Chiquinho já movimentou diversos grupos de Catira, bem como já integrou o corpo das folias, participando também de festivais e projetos que envolvem as culturas tradicionais. Chiquinho é um amigo querido e foi um dos primeiros violeiros que conheci na região.

Teve a reza antes da janta e a grande maioria cantava, talvez tivessem umas oitenta ou cem pessoas. Eu e Mineirinha ficamos maravilhadas com aquela sonoridade toda, reza cantada, cantigas de folia que atravessavam meus trieiros de menina que cresceu em Goiás e os trieiros dela, que se criaram em Minas Gerais. Como eu e Mineirinha, no nordeste goiano, a Catira e a Curraleira são parceiras, frequentemente andam juntas, só que cada uma tem a sua vez. Diferentemente da Curraleira, que se brinca com a caixa de folia, pandeiros e viola, a Catira é marcada fortemente pela batida dos pés e das mãos, acompanhadas apenas pela viola caipira. É uma dança tradicional brasileira que se desenvolveu e se expressa pelo sertão do Brasil central, por meio das culturas caipiras (Marra, 2016), presente em diversas regiões de Goiás, Minas Gerais, interior de São Paulo e Mato Grosso. Já a Curraleira, em Goiás, expressa-se especificamente na região do nordeste goiano, com forte presença nas comunidades quilombolas e extensão em comunidades do campo e cidades, sendo mencionada também em comunidades negras do sul do Tocantins e noroeste de Minas Gerais. No entanto, 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.

O termo brincadeira ou o verbo “brincar”, para se referir à prática da Curraleira, é utilizada pelos próprios fazedores e está presente no vocabulário de outras manifestações culturais brasileiras ligadas aos saberes tradicionais, como o Bumba meu boi, Jongo, Cacuriá, Cavalinho marinho, Reisados.

Segundo Ana Caldas Lewinsohn, em sua dissertação de mestrado intitulada “O ator brincante: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho” (2008), o termo *brincar* dentro das práticas das culturas tradicionais é definido como o “[...] próprio modo de se expressar das pessoas que pertencem a esse universo [da cultura popular] por se autodenominarem brincantes e utilizarem expressões [por exemplo] como ‘vamos brincar Cavalinho’” (Lewinsohn, 2008, p. 26). Na Curraleira também se utiliza o termo “vamos brincar a Curraleira”. “A Curraleira é uma brincadeira, assim dizem os foliões Barnabé e Elias” (Rocha, 2019, p. 75), relata Rocha (2019) a respeito da Curraleira nas comunidades quilombolas de Extrema e Levantado, município de Iaciara, no nordeste goiano. Sendo uma brincadeira, a preocupação não é apenas a de apresentar algo para quem vê de fora, e sim de vivenciar algo com os de dentro.

Porém, no contexto da Curraleira, não se define com o termo “brincante” as pessoas que realizam a brincadeira, mas estas são chamados de “foliões”, por serem as mesmas pessoas que giram as folias. Também podem ser chamadas de “catireiros”, utilizando a

referência da dança da Catira, que em muitos contextos também faz parte do ritual das folias. Podemos observar que, no âmbito das manifestações culturais referentes às culturas tradicionais, o aspecto lúdico da brincadeira no ato de realizar a performance é comum, e nas folias o brincar faz parte de todo o ritual em devoção ao santo referente à folia que está girando.

Alguns autores e alguns praticantes da Catira e do Lundu, segundo experiências do professor e pesquisador coorientador desta dissertação, Sebastião Rios Corrêa Júnior<sup>14</sup>, entendem essas brincadeiras como funções de diversão que acontecem depois de encerradas as obrigações da devoção.

#### 1.4.2 Folia do Divino Espírito Santo, maio de 2022, Alto Paraíso de Goiás

**Figura 27 - Folia do Divino Espírito Santo, casa da mãe de Agnaldo, Alto Paraíso de Goiás, maio de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

<sup>14</sup> Bacharel em História pela Universidade de Brasília (1987), mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (1993) e doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília / Universidade de Innsbruck, Áustria (1998). Professor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. Tem atuação nas áreas de Performances Culturais e Sociologia da Cultura, principalmente nos seguintes temas: música e sociedade, cultura brasileira, literatura e sociedade, cultura popular e patrimônio imaterial. Músico amador (violão e viola caipira). Pesquisador associado do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique. Colaborador do Zentralinstitut für Lateinamerika Studien da Universidade Católica de Eichstätt, Alemanha. Coordenador do projeto Memórias e cantos do Moçambique do Tonho Pretinho e representante do Estado brasileiro junto ao Centro Regional de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina CRESPIAL/UNESCO (2014-2017).

A cidade de Alto Paraíso é muito emblemática, pois desde os anos 1960 recebe a migração de pessoas de fora, em busca de uma vida alternativa, por estar envolta em certo misticismo. Estes processos, junto ao turismo crescente, acabaram por elitizar parte da cidade, por enriquecer pessoas de fora que compraram lotes e financiaram empreendimentos, deixando a população nativa em sua maioria com empregos de menor remuneração e status social. São processos bastante complexos que demandariam um estudo aprofundado, porém, é nítida a divisão da cidade entre a avenida principal, onde geralmente moram alguns setores mais nobres, os “chegantes”, “gringos” e “cariocas”, e outros bairros onde se abriga a maior parte da população nascida na região, como Paraisinho, Novo Horizonte, Cidade Alta, entre outros. Enfim, isso tudo para falar que às vezes as pessoas têm uma visão estereotipada da cidade de Alto Paraíso, acreditando, pelas vias do turismo, que a cidade se resume à avenida principal, bem como aos seus atrativos de cachoeira em cenários de Instagram. Mas a Chapada é muito diversa, assim como a cidade de Alto Paraíso. Em meio às suas ruas, vielas, avenidas, encruzilhadas, vivem diferentes povos, inclusive as pessoas nascidas na região, que sempre estiveram no território e que compõem fortemente as identidades das culturas goianas, das culturas do nordeste goiano, bem como das culturas afro-goianas. As festividades relacionadas à folia, por exemplo, representam parte das manifestações das culturas tradicionais da Chapada dos Veadeiros e são organizadas por pessoas que nasceram neste território.

A festa do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás foi a primeira folia pós-pandemia da qual pude participar. Foi muito intenso, principalmente pelo fato de os foliões estarem há muito tempo sem girar folias. Meu amigo Valdo, que integra o corpo de foliões de Alto Paraíso de Goiás, falou-me sobre os dias, as rotas e os pousos. Ele estava todo orgulhoso de si porque na ocasião das folias ele era o destaque, era quem peregrinava e dançava Catira e Curraleira, tocava pandeiro e alternava a caixa de folia com outros foliões.

O giro da folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás passou por diferentes partes da cidade, concentrando-se nos setores Novo Horizonte, Cidade Alta, Centro e também algumas casas da avenida principal. Os foliões circularam por praticamente toda a cidade, visitando as casas que têm devoção ao divino. A própria folia já sabe as casas que precisa visitar, quem é devoto do divino e quem não é. Têm casas que recebem a folia, têm casas que não recebem. Encontrei a folia um pouco antes de chegarem ao pouso da janta. É importante frisar que em cada região ou Estado essas nomenclaturas podem mudar. Segundo vivências do professor e pesquisador Sebastião Rios Corrêa Júnior, em Inhumas, por exemplo, o termo “pouso da janta” seria um pleonasma: a janta é no pouso; no Mato Grande, Unai

(MG), a folia sai da janta e ainda gira até tarde da noite e madrugada, até pedir um pouso – sem aviso prévio – numa das casas do giro em que tem mais liberdade.

A folia do Divino Espírito Santo carrega duas bandeiras empunhadas por dois foliões que estão à frente da procissão. Uma bandeira do Divino Espírito Santo e outra bandeira de Nossa Senhora do Rosário. Os foliões fazem movimentos coreografados balançando as bandeiras e fazendo reverência como quem pede licença para entrar na casa. O corpo de foliões vem logo atrás das bandeiras, com os guias na frente. Os guias são responsáveis por puxar as orações e guiar a rota da folia, precisando ter conhecimento dos cantos e da estrutura das folias para assumir essa autoridade. Nesse giro, os guias eram Bolinha, Seu Domingos, mais um outro senhor e também Ezimar, mais conhecido como Chapadeiro da Viola.

### *Seu Domingos*

**Figura 28 - Seu Domingos na Curraleira da Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Domingos Borges Santana é um homem de fé, nascido próximo ao município de Flores, no nordeste goiano. Já tem mais de seus 60 anos. Negro, sertanejo, brincalhão e sorridente, não

tem tempo ruim para Seu Domingos. Um senhor de muita gratidão pela vida, muita sabedoria e ligado à terra. Mora na cidade, mas vai para o seu ranchinho a pé quase todos os dias para plantar, pensar na vida, ter seu momento em silêncio com o vento e com a natureza. Seu Domingos é folião, agricultor, construtor, brincante da Curraleira e entoa benditos (canto de rezas). É uma referência da comunidade e das folias da região.

### *Chapadeiro da Viola*

**Figura 29 - Chapadeiro da Viola na varanda de sua casa**



Fonte: arquivo pessoal.

“Eu nasci desse jeito, tipo assim, eu não tenho estudo pra tocar viola nem pra cantar, se minha voz é afinada mesmo já nasceu assim. Bem novo eu nem pensava que ia ser um cantor, um artista” (Chapadeiro, 2022).

O Chapadeiro da Viola é como Josimar Pereira Santos, de 54 anos, natural de Alto Paraíso de Goiás se autointitula. Ele é compositor, violeiro, guia da Chapada dos Veadeiros e vive no pé do Morro da Baleia, local turístico da região. Já participou de diferentes pesquisas por ser um detentor dos saberes ligados ao Cerrado, às medicinas naturais, como garrafadas e raízes, às expressões artísticas, como o ato de compor, tocar viola, além de ser conhecedor dos rituais de folias.

Na sequência dos guias, vem a resposta (dupla de foliões que repetem os versos puxados pelos guias), o caixeiro e os pandeiros. O corpo principal de foliões, que são a bandeira, os guias e a resposta, entra na sala da casa onde já foi preparado um altar para o Divino Espírito Santo, cada casa com a sua característica. Os guias estão com a viola que embala os cantos de oração, chamados de benditos<sup>15</sup>. São eles que puxam os versos dos benditos sempre em dupla, fazendo um dueto de primeira e segunda voz, também uma característica forte das músicas sertanejas. A outra dupla de violeiros, a resposta, fica a postos respondendo os mesmos versos puxados pelos guias, sendo que os guias perguntam e a outra dupla responde, também com duas vozes. No corpo de foliões, muitos cantam as duas vozes, popularmente chamadas de primeira e segunda voz, que se referem à tônica e à terça, geralmente. Os foliões vão se alternando nessas funções, pois o giro é grande e cansativo. Então, em algumas casas, quem estava tocando a caixa, por exemplo, deixa de tocar na outra, assim também com os pandeiros, violas e a dupla responsável pela resposta. Os guias, de certa forma, ficam mais sobrecarregados, pois só eles podem puxar os benditos. Nessa folia onde havia 4 guias, eles também se alternavam para puxar as orações nas casas, podendo mudar de dupla também.

Durante os cantos de benditos, os versos vão narrando o que está sendo feito. Tem o verso anunciando a entrada na casa, a hora de quem está recebendo a folia se ajoelhar, de se levantar, a hora da despedida. Quando a oração termina numa casa, a folia segue para outra residência. Em algumas casas, a pedido dos próprios moradores, após a oração se brinca uma Catira ou uma Curraleira. É como um privilégio, além da reza, ter também os sapateados na sua varanda ou sala, é um momento muito esperado pelos moradores.

Um fato importante desse giro de folia foi a presença de muitos foliões da cidade de Colinas do Sul. Eles vieram para completar e fortalecer o corpo de foliões de Alto Paraíso, que estava insuficiente. Isso é interessante porque demonstra a rede das folias, na qual foliões de diferentes cidades acompanham folias de outro território, ajudando-as a girar. Sendo assim, conheci muitos foliões de Colinas do Sul e estreitei laços para as próximas folias.

No penúltimo dia da folia, eu já estava mais íntima dos foliões, porque o processo é intenso: passar o dia todo caminhando, comendo e rezando ao lado das mesmas pessoas. O almoço foi na casa de Dona Helena, mãe de Zé Romero, que era o responsável pela organização da folia daquele ano. Eu estava girando a folia aquele dia desde a manhã, então, o Bolinha, um dos guias, chamou-me para ensaiar um “bendito de mesa”, logo após o almoço.

---

<sup>15</sup> Em muitas folias o termo bendito é exclusivo do canto de agradecimento de mesa.

O bendito de mesa é uma oração cantada para agradecer o alimento. Nessa hora as pessoas da casa podem integrar a roda que vai girando ao redor da mesa, cantando, batendo os pés e as mãos para acompanhar o ritmo. No ensaio, percebi que as violas estavam todas em sol suspenso, meio tom acima do acorde de sol. Consegui então acompanhar e coloquei a sanfona na brincadeira. Foi uma festança que só! Nessas vivências com o giro de folia, pude observar bem as violas, mas, para tocar junto com os foliões, a sanfona ou o acordeon eram mais pedidos, já que havia muitos violeiros e nenhum sanfoneiro. Logo após o bendito de mesa, os foliões foram brincar a Curraleira.

**Figura 30 - Bendito de mesa do almoço na casa de Dona Helena, Folia do Divino Espírito Santo, Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 31 - Curraleira na casa de Dona Helena, Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, maio de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

A batida da caixa ficou soando no meu coração. Nessa folia conheci muitas pessoas, dentre elas o Nico, que se tornou meu amigo; o Bolinha, que trabalha no hospital e era um dos guias da folia; o Seu Manoel, que é natural de Minas Gerais, criado dentro das folias de lá e que se mudou para Colinas do Sul; a Márcia, que era uma das poucas mulheres presentes dançando Catira e Curraleira; o Firmino, que tinha muita habilidade nos toques de caixa, também batendo pandeiro e viola; o Zimar; a Dona Helena; dentre muitos outros. Também reencontrei conhecidos, como Seu Domingos, Chiquinho da Viola, seu irmão Chapadeiro da Viola, Valdo.

Nesse giro de folia também senti alguns estranhamentos por ser nova e não pertencer àquela tradição da cidade de Alto Paraíso especificamente, embora eu me sentisse à vontade por ser familiarizada com as festividades de folias, pelas minhas experiências pessoais. Desse modo, percebi certa necessidade de aprovação de alguns homens, talvez por eu ser uma mulher violeira e sanfoneira, e certa dificuldade de chegar até a viola dos foliões, por exemplo. Embora eu já tivesse dito que tocava viola, a minha impressão era a de que eles não queriam que eu tocasse à primeira vista. Eu refleti sobre o motivo, se era por eu ser uma pessoa de fora ou uma mulher, e me dei conta de que a soma dos dois poderia ser o motivo.

Também me dei conta de que eu me aproximei mais dos homens do que das mulheres, porque o foco era conhecer a Curraleira e sua performatividade e quem brinca as Curraleiras e gira as folias são, na maioria, homens. Sendo assim, na ocasião da folia do Divino de Alto Paraíso também percebi algum desconforto das mulheres que estavam girando a folia, geralmente as esposas dos foliões, com a minha presença. Por isso, busquei uma postura muito moderada nos momentos de chegar até os foliões e busquei me aproximar das mulheres, quando havia alguma abertura, para que elas soubessem o porquê da minha presença no território delas.

Essa situação me fez refletir: se eu fosse um homem realizando a mesma pesquisa, provavelmente essas questões não apareceriam. Seria mais fácil conversar com os foliões sem que houvesse qualquer pensamento de outros interesses que não o da pesquisa. Seria mais fácil chegar até a viola, embora sendo de fora provavelmente teria que ser aprovada também, mas com certeza teria autoestima suficiente e mais liberdade para brincar, tomar cachaça e interagir sem julgamentos machistas. Por outro lado, ser uma mulher violeira e sanfoneira, pesquisadora da Curraleira, exaltou o protagonismo feminino nesses lugares geralmente ocupados por homens, evidenciando que as mulheres também podem ocupar. Na mesma noite, o pouso foi na casa de Dona Severa, matriarca da comunidade.

**Figura 32 - Dona Severa na Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: Bia Carvalho.

Houve as rezas, os cantos de folia, a janta com a mesa farta. Na hora de agradecer pelo alimento cantou-se o bendito de mesa. E lá estava eu, novamente preparada para participar com a sanfona. Acompanhei os foliões e a comunidade cantando ao redor da mesa e dali saímos de casa para a viela. Continuamos a cantar e, quando acreditamos que já tinha acabado, o Chapadeiro puxou na viola um arrasta-pé bem goiano. Eu acompanhei na sanfona e todo mundo começou a cantar. Esse momento de cantoria e diversão após o bendito de mesa é importante para o ritual da folia, é uma oportunidade de a comunidade interagir e participar da brincadeira. Na comunidade quilombola do Engenho II, por exemplo, na folia de Santo Antônio, de 2023, após o bendito de mesa, os foliões e a comunidade brincaram a Sussa, dança tradicional Kalunga. Já na folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, de 2023, no Pouso do Dó, após o bendito de mesa do jantar formou-se uma grande roda em que os foliões e a comunidade cantavam, batiam palmas, numa grande confraternização, como podemos observar no vídeo disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=aNsDS-F7QoU>.

**Figura 33 - Cantoria livre após o bendito de mesa do jantar na casa de Dona Severa, Folia do Divino Espírito Santo, Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Depois de tudo, ainda tinha a hora da Catira e da Curraleira. Os foliões se posicionaram no alpendre da casa de Dona Severa, onde haviam jantado, retiraram a mesa e estavam prontos para dançar. A Márcia estava representando as mulheres no corpo de foliões e ali dançaram, cantaram e batucaram com a comunidade toda ao redor assistindo. Dali para o outro dia já era o arremate da folia. O café da manhã, chamado de alvorada, de onde a folia sai para iniciar o dia, é sempre na mesma casa que oferece o jantar, e foi lá na casa de Dona Severa. Comemos, rezamos e, antes de sairmos para girar as últimas casas, a Curraleira soou!

### **CURRALEIRA ALVORADA DONA SEVERA**

*De boné chapéu na cabeça e a viola na mão  
Eee sou o filho sem pai, sem morena e sem irmão  
você que bebe e dá trabaio, da lembrança o meu coração*

*Você canta na primeira, na segunda companheira  
Eee sou o filho sem pai, sem morena e sem irmão  
você que bebe e dá trabaio, da lembrança o meu coração*

*Adeus morena adeus, não esquece de mim não  
Adeus morena adeus, não esquece de mim não*

*Larirá lira lira, ai meu deus que coisa feia*

*Eu não quero mais saber de roubar da minha areia  
 Uma vez eu roubei uma ai meu deus que coisa feia  
 Eu já to tomando medo de mexer nas coisa alheia  
 Eu não quero mais saber de roubar da minha areia  
 Uma vez eu roubei uma ai meu deus que coisa feia  
 Vamo dar meia volta vamo deixá rematando  
 La no povo do muquem eu vi o povo falando  
 Se a policia pega ele, ele vai entrar no cano  
 La no povo do muquem eu vi o povo falando*  
 (Cantiga de Curraleira - transcrição de arquivo pessoal).

#### 1.4.3 Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, junho de 2022

Dentro da pesquisa sobre a Curraleira, tive a oportunidade de me aproximar dos contextos das culturas populares da região, que em alguma medida se integram. Dessa forma, pude conhecer também um pouco do Batuque, manifestação cultural que é brincada dentro das festividades da Caçada da Rainha, no nordeste goiano. A Caçada da Rainha é uma festa tradicional da cidade de Colinas do Sul, mas também acontece em outros municípios, como Cavalcante, Flores de Goiás, São João d’Aliança (povoado do Forte) e, segundo Alailson, que organiza a festa em Alto Paraíso, no ano de 2022 fez 16 anos que a festa também é celebrada em Alto Paraíso de Goiás.

Zé Nilo, o senhor que puxava o rabo da onça, ou seja, que tocava a parte semelhante à cuíca no tambor onça, instrumento utilizado no Batuque, e fazia o leite de onça (bebida alcoólica tradicional do Batuque), apresentou lá no palco o “porquê” dessa festa. Segundo ele, houve a abolição da escravatura e os ex-escravizados prepararam uma festa para receber a rainha e comemorar a liberdade. Segundo a versão divulgada pela Secretaria de Turismo do Município de Colinas do Sul, encontrado no site do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros<sup>16</sup>, a origem da Caçada da Rainha:

[...] resultou do medo que a Princesa Isabel teve do pai, Pedro II, ao saber que ela havia assinado a Lei Áurea, libertando os escravos. Daí, temendo a repreensão, assim que soube que o imperador estava vindo de Portugal para o Brasil, a princesa reuniu sua comitiva e, à cavalo, foi esconder-se na mata, até seu pai se acalmar. Assim que soube que a filha havia fugido, Pedro II preparou outra comitiva para procurar Isabel. A notícia correu a província e, ao saberem, os escravos resolveram preparar uma festa de agradecimento para recepcionar a princesa. A festa é encenada anualmente na cidade e o tradicional Batuque da Rainha refere-se à festa da alforria, quando os escravizados libertos comemoravam a recém-alcançada liberdade (CASA DE CULTURA).

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.encontroteca.com.br/grupo/cacada-da-rainha-de-colinas-do-sul>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Embora estudos mais recentes demonstrem que a Lei Áurea e o papel da Princesa Isabel não tenham sido exatamente frutos de benevolência, a figura da princesa está presente, bem como o 13 de maio é comemorado em alguns festejos populares negros, tradicionalmente consolidados. Do mesmo modo, a festa da Caçada da Rainha é uma festa negra, assim como a brincadeira vinculada a ela, o Batuque, que é uma forma de reivindicar e celebrar a liberdade.

Todo festejo é envolvido pelo tradicional Batuque, uma brincadeira específica de Colinas do Sul que também se expressa em sua forma atual por meio dos elementos do batuque com a viola. Há a presença do tambor onça e da caixa de folia, bem como da viola caipira. O Batuque começa quando saem à procura da princesa e continua quando ela chega. Dentro do festejo, a princesa é escondida e homens e mulheres a procuram a cavalo pela cidade e arredores. Quem a encontrar ganha uma premiação em dinheiro. Essa princesa representa a Princesa Isabel e é escolhida pelo festeiro responsável pela organização da festa, o qual é nomeado a cada ano. Essa festa está diretamente ligada à devoção ao Divino Espírito Santo e a cor predominante das saias e dos uniformes dos foliões é vermelha, assim como o Divino.

Geralmente, são homens que tocam enquanto as mulheres dançam, mas não é uma regra. No ano de 2022, por exemplo, o violeiro do grupo de Batuque de Colinas não foi, e eu pude honradamente tocar viola acompanhando o grupo, que se apresentou na praça da rodoviária em Alto Paraíso de Goiás. Provavelmente fui uma das primeiras mulheres a ocupar este espaço como violeira.

**Figura 34 - Palco do Batuque na Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: Bia Carvalho.

No grupo, as mulheres usavam saias rodadas para dançar o Batuque, mas todo o público em geral dançava, homens, mulheres, crianças, adolescentes. Havia muitas gerações

diferentes se divertindo e respondendo aos versos do Batuque, que são no estilo “pergunta e resposta”, como: “lá vem o rei e a rainha / o rei é seu, a rainha é minha”, “mamãe, papai vem ver vovó / chupando cana com um dente só”. Pode-se observar que os versos se referem ao universo da própria brincadeira e existem versos presentes em outros contextos, como versos presentes na brincadeira da Sussa<sup>17</sup>, cantigas de palhaços, cantos presentes na capoeira, inclusive nas brincadeiras quilombolas Kalungas. A seguir alguns versos cantados no Batuque:

*Cadê o ninho da cocada, eita bicha danada pra botá;  
 Pau pereira pau pereira é um pau de opinião/ todo pau floresce e cai só o pau pereira não;  
 Adeus home adeus mulher, até Colinas se deus quiser;  
 O meu boi morreu o que será da vaca, pinga com limão morena pra curar ressaca;  
 Ô nega que é que tem, marimbondo sinhá;  
 Capim da lagoa já cresceu, amarelou o veado comeu.*

**Figura 35 - Batuque de Colinas do Sul na festa da Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: Bia Carvalho.

<sup>17</sup> A Sussa, ou Suça, é uma dança afro-brasileira de origem quilombola presente em Goiás, Tocantins, com registros também em Minas Gerais. No nordeste goiano, a Sussa é geralmente dançada por mulheres que usam saias e vestidos de chita e dançam com movimentos de giro e umbigada.

**Figura 36 - Batuque de Colinas do Sul na festa da Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: Bia Carvalho.

Em relação à dança, pode-se observar também semelhanças do Batuque com a Sussa, no sentido das vestimentas e da relação da dança com os versos. Assim, quando se canta sobre a formiga jiquitaia, por exemplo, as mulheres remexem os pés como se estivessem sentindo as picadas das formigas e quisessem expulsá-las, gerando assim um movimento de dança. Do mesmo modo, quando cantam um verso sobre os pássaros voando, o movimento sugerido é levantarem os braços. Outra característica é as mulheres que dançam equilibrarem garrafas em cima da cabeça. Nessa ocasião era o licor de abacaxi feito pelas mulheres que dançavam e o famoso “leite de onça”, bebida alcoólica que mistura leite, canela, cachaça e outros ingredientes saborosos.

**Figuras 37 e 38 - Apresentação da Sussa de Diadema em Teresina de Goiás, circulação Violeira, 2023**



Fonte: Délcio Gonçalves.

Mesmo o Batuque sendo diferente da Curraleira, foco desta pesquisa, acredito ser importante relatar as experiências com o Batuque para melhor contextualizar seu universo cultural, porque as pessoas envolvidas nessa brincadeira são as mesmas que giram as folias e brincam ou convivem com a Curraleira, e ambas podem ser consideradas como performances afro-goianas presentes no nordeste goiano, assim como a Sussa.

*1.4.4 Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul (GO), julho de 2022*

**Figura 39 - Altar do Divino Espírito Santo, Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 40 - Arco de bananeiras no Pouso do Radu, Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

As folias do Divino Espírito Santo no nordeste goiano são sempre recebidas com portais de bananeira, os quais, segundo meu amigo Valdo e outros foliões, simbolizam a fartura, um símbolo de boa sorte para que as famílias sejam sempre fartas e não lhes falte comida na mesa. Valdo foi criado na região do campo de Colinas do Sul e conhece o ritual das folias desde a infância, tornando-se hoje também folião nesse contexto. A folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul se divide em dois giros, o de cima e o de baixo, para dar conta de passar por mais regiões, dada a abrangência de devotos e casas para receber a folia. Cada uma das folias girou com seu par de bandeiras: uma do Divino Espírito Santo e outra de Nossa Senhora do Rosário. Sendo assim, durante os dias da folia, um corpo de foliões faz uma rota e o outro corpo de foliões faz outra rota, até se encontrarem na cidade de Colinas do Sul no último dia de giro. Neste caso, as folias de cima e de baixo foram giradas a cavalo. A seguir, um flyer da programação para melhor visualização:

Figura 41 - Programação da Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2022

**70<sup>a</sup> CAÇADA DA RAINHA**  
COLINAS DO SUL - GO - 2022

**08 a 11 JULHO 2022**

Festa em louvor ao Divino Espírito Santo e a Nossa Senhora do Rosário

PARÓQUIA SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS  
FÁBOCO PE. DENIS

Rainha: Edla Coelho | Rei: João Coelho | Imperador: Capitão Vieira

**PROGRAMAÇÃO**

08/07 (domingo) 22:00hs SHOW RELIGIOSO  
23:00hs SHOW BAILE

09/07 (domingo) 18:00hs ARREIMATE DAS FOLIAS  
23:00hs SHOW BAILE

10/07 (domingo) 12:00hs MISSA DO IMPERADOR  
16:00hs INÍCIO DO TRADICIONAL BATUQUE  
23:00hs SHOW BAILE

11/07 (segunda) 16:00hs CORTEJO E MISSA DO REI E RAINHA  
21:00hs SHOW BAILE

**FESTEIROS DO DIVINO**

MAERLE CORINO - CAPITÃO DO MASTRO  
EDINEI CLEMENTINO E VALMIR SILVA SANTOS - FOLIÃO DA RUA  
ANTONIO FILHO - FOLIÃO DO GIRO DE BAIXO  
FILHOS DE LUIS COELHO - FOLIÃO DO GIRO DE CIMA

**FESTEIROS DE NOSSA SR<sup>ta</sup> DO ROSÁRIO**

JOSÉ NILO - CAPITÃO DO MASTRO  
BENEDITO SANTANA E JOÃO RICARDO - FOLIÃO DA RUA  
MARIO VITOR - FOLIÃO DO GIRO DE BAIXO  
ELCI - FOLIÃO DO GIRO DE CIMA

**GIRO DE CIMA**

27/06 ALVORADA DA FOLIA  
L. ELCI E FILHOS DE LUIS C.  
COLINAS

28/06 1<sup>o</sup> POUSO  
L. PIETRO DE AMERIO  
FAZ. RUIZA ROLAGA

29/06 ALMOÇO  
L. BRACEMA  
CHAC. SANTA CRUZ

29/06 2<sup>o</sup> POUSO  
L. EDALMA  
CHAC. DE CALIMA

30/06 ALMOÇO  
L. VIDELINA  
FAZ. SÃO GABRIEL

30/06 3<sup>o</sup> POUSO  
L. DO E SIRLEY  
CHAC. TERESA

01/07 4<sup>o</sup> POUSO  
L. DILTON E AMIGOS  
CHAC. DOMINGOS TACHENHOTO

02/07 ALMOÇO  
L. RONAIR E FAMILIA  
BRANCO CAS ROLAS

02/07 5<sup>o</sup> POUSO  
L. RUCINA E FAMILIA  
FAZ. CLIA

03/07 6<sup>o</sup> POUSO  
L. RIGU  
BANCHE DO RABU

04/07 7<sup>o</sup> POUSO  
L. ROSA E FAMILIA  
POUSO DO PIETRO

05/07 8<sup>o</sup> POUSO  
L. RINEU  
FAZ. ROSA VISTA

06/07 9<sup>o</sup> POUSO  
L. EDNEI, EDINEI, IRANI E JOÃO COELHO  
FAZ. AGUIA BRANCA

07/07 10<sup>o</sup> POUSO  
L. HELIO E MARIA  
ASS. BARRAGEM SANGUO

08/07 11<sup>o</sup> POUSO  
L. SULA, ADELTON E ODESSA  
ASS. BARRAGEM SANGUO

09/07 ALMOÇO  
L. SR. ZICO  
ASS. BARRAGEM SANGUO

09/07 ARREIMATE  
L. PADRE DENIS  
FORÇA MISTRO

**GIRO DE BAIXO**

29/06 ALVORADA DA FOLIA  
L. ANTONIO E PABLO VITOR  
SALÃO BARCOQUEL

30/06 ALMOÇO  
L. REZENDE E FAMILIA  
FAZ. SETO ANJO

30/06 1<sup>o</sup> POUSO  
L. EDIVALDO SAGRA E EDUARDO  
CHAC. NOVA SERRA COOPERATIVAS

01/07 2<sup>o</sup> POUSO  
L. GALDINO E DOMINGAS  
ASS. REAL E

02/07 3<sup>o</sup> POUSO  
L. SANTA E FAMILIA  
FAZ. RIBEIRO DO CAVALO

03/07 4<sup>o</sup> POUSO  
L. JOSAFÁ E DOZINHA  
CHAC. SÁBIA ROSINA

04/07 5<sup>o</sup> POUSO  
L. VALDIR VOA, ZECA LIMA E NICE  
FAZ. BORGES RENO

05/07 6<sup>o</sup> POUSO  
L. WILSON E MARITA  
ASS. PALMEIRAS

06/07 7<sup>o</sup> POUSO  
L. ROBERTO E FABIANA  
ASS. PALMEIRAS

07/07 8<sup>o</sup> POUSO  
L. IN E FAMILIA  
FAZ. PAULO VERDE

08/07 9<sup>o</sup> POUSO  
L. DEER E FAMILIA - SEDONAI E FAMILIA  
POSTO COOPERATIVO

09/07 ARREIMATE  
L. PADRE DENIS  
FORÇA MISTRO

REALIZAÇÃO: COLINAS GOIÁS

ORGANIZAÇÃO: SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO-CULTURA, Turismo

Fonte: arquivo pessoal.

Eu só pude acompanhar um dia da folia do giro de cima, que foi o pouso na casa do Radu. Nesse dia, fui acompanhada do meu amigo Valdo e de sua companheira Margarita. Foi chão, mais chão, subidas de serra e depois de quase duas horas de estrada de chão a gente chegou no Pouso do Radu. A comunidade já estava reunida por lá esperando a folia chegar. O festejo estava animado. Já se ouvia um som mecânico com levadas de forró e pisadinha. Algumas pessoas já embriagadas, um tanto de crianças, mulheres da casa preparando a comida, tomando cerveja; então, a folia chegou.

**Figura 42 - Chegada da folia no Pouso do Radu, giro de cima, Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, junho de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Cantaram os cânticos da chegada na porta da casa e depois seguiram para o altar do Divino Espírito Santo, que estava no alpendre da casa. Ali continuaram em oração e os donos da casa receberam as bandeiras e agradeceram.

**Figura 43 - Altar do Pouso do Radu, região do campo entre Colinas do Sul e Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Depois de todo o ritual de reza, os foliões, dentre eles também as mulheres, nessa ocasião, foram tomar banho para então jantar. Os foliões retornaram, sentaram-se ao redor da mesa preparada para eles, agradeceram, celebraram e, enfim, o jantar estava servido! Era tanta comida gostosa, abóbora, carne, feijão, quiabo, macarrão, farofas, outros tipos de carne, salada, mandioca. É interessante destacar que a relação com os alimentos também influencia as relações humanas. Todo mundo comendo aquela comida gostosa, sorrindo, conversando, todo mundo de bom humor. Nas folias do nordeste goiano que presenciei, a comida é acompanhada por cerveja, cachaça, vinho, outras bebidas quentes, refrigerante, água e suco. É importante pontuar que toda essa fartura faz parte do ritual de comunga das folias, o alimento reunido, pessoas doando comida para que a festa aconteça. Fora desse período, apesar da cultura alimentar ser parecida, pode não haver tanta fartura, e em muitas famílias até há carência de alimento.

Após o jantar e o bendito de mesa, os foliões foram brincar as Catiras e Curraleiras. Depois desse dia, eu só voltei a acompanhar a folia no dia 9 de julho, em Colinas do Sul, na qual os dois giros, o de baixo e o de cima, encontraram-se. A chegada das duas folias foi na praça da igreja católica, que já estava toda enfeitada para recebê-las. Então, as quatro bandeiras estavam enfim reunidas, duas do Divino Espírito Santo e duas de Nossa Senhora do Rosário, sendo que cada giro de folia carregava seu par de bandeiras.

**Figuras 44 e 45 - Encontro das folias e as quatro bandeiras reunidas**



Fonte: arquivo pessoal.

Nas folias do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás e de Colinas do Sul, a bandeira vermelha com a pomba branca da paz, que simboliza o Divino Espírito Santo, é acompanhada pela bandeira azul, com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, uma santa católica que recebe forte devoção por parte da população negra no Brasil. É interessante observar a presença de Nossa Senhora do Rosário neste contexto, pois traz o aspecto em comum de devoção das populações negras católicas a essa santa.

As populações negras de descendência africana, além dos povos indígenas, foram submetidas à adesão ao catolicismo nos processos de contatos interculturais forçados, através da colonização portuguesa em terras americanas e do comércio de escravizados desde os anos 1.500 no Brasil. Porém, os povos de matriz africana criaram dentro do próprio catolicismo algumas formas de se religarem à sua fé ancestral, por meio da devoção a alguns santos. Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, é um símbolo de devoção entre muitas comunidades negras.

Sobre a relação de Nossa Senhora do Rosário com a devoção de comunidades negras ao longo dos séculos, no Brasil, Fernando Conceição e Cledineia Carvalho Santos, no texto “Fé e diversão: devoção à Rosário dos Pretos e outras manifestações culturais em uma comunidade quilombola”, comentam:

O louvor para os santos negros configura-se como sendo uma recriação da África no Brasil ao se perceberem sem “saída” para o catolicismo imposto. Ou melhor, uma estratégia para fugir da chibata. (...) Os quilombolas se apegaram a Nossa Senhora do Rosário. Essa santa, provavelmente, foi escolhida pelo simbolismo da maternidade, misticismo presente nas religiões africanas (Conceição; Santos, 2019, p. 5).

A narrativa mítica sobre Nossa Senhora do Rosário, que constitui os Reinados mineiros, também conhecidos como Congado, ou Congada, é abordada pela autora Leda Maria Martins:

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o dono da fazenda e lhe pediram que os deixassem retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o Sinhô reuniu seus pares brancos retiraram a imagem do mar e a colocaram num altar. No dia seguinte a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombes e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica, e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um dos seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la (Martins, 2002 p. 75).

No contexto das folias que envolvem a Curraleira, no recorte do campo vivido, não foi possível investigar sobre a representatividade dessa Santa, mas o fato da bandeira de Nossa Senhora do Rosário estar ao lado da bandeira do Divino Espírito Santo já nos mostra este ponto em comum de devoção. Também pude acompanhar o giro de rua de Nossa Senhora do Rosário. A folia do Divino Espírito Santo girou por regiões do campo no entorno de Colinas do Sul, mas não dentro da própria cidade. Sendo assim, após o encontro de bandeiras e encerramento da folia, ainda há os giros de rua nos dias seguintes, dando oportunidade de a folia rodar também na cidade. No dia 10 de julho houve o giro de rua do Divino Espírito Santo e, no dia 11, houve o giro de rua de Nossa Senhora do Rosário.

**Figura 46 - Altar de Nossa Senhora do Rosário no pouso do almoço, folia de rua de Nossa Senhora do Rosário de Colinas do Sul, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Além das folias, ainda existem as romarias, quando costumam girar pequenas folias, nas quais também podemos encontrar a Curraleira. As mais famosas da região são a Romaria do Muquém, região de Colinas do Sul, e a Romaria do Vão de Almas, região quilombola que reúne diversas comunidades Kalunga, também aberta ao público diverso, em celebração à Nossa Senhora D'Abadia. Também podemos observar a Romaria do Vão do Moleque em setembro, que celebra São Gonçalo, dentre outras espalhadas pelos campos de outros municípios, como Nova Roma (GO).

*1.4.5 Folia de Santo Antônio e Folia de Nossa Senhora das Neves, Comunidade Quilombola Engenho II, Cavalcante (GO), 12 de julho e 5 de setembro de 2022*

**Figura 47 - Estrada de Alto Paraíso de Goiás para Cavalcante (GO), 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 48 - Placa na cidade de Cavalcante indicando o caminho para o Engenho II, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Eu estava com agenda marcada para a folia de Santo Antônio na comunidade do Engenho II. Fomos meu filho Francisco e eu. Chegando lá, saímos à procura da folia, perguntamos para moradores, rodamos algumas ruas tentando ouvir o som da caixa, para encontrá-la. Na comunidade do Engenho II as casas são próximas e conseguimos fazer o circuito a pé. Depois de algum tempo de caminhada à procura da folia, escutei o toque da caixa bem ao longe. Guiados pelo toque da caixa e com a ajuda de pessoas da comunidade, finalmente encontramos a folia!

**Figura 49 - Foliões em procissão na Folia de Santo Antônio, Engenho II, Cavalcante, julho de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Quando chegamos, os foliões estavam terminando de rezar a fim de seguir para as Curradeiras. Logo encontrei Seu George e algumas crianças que eu já havia conhecido em outra ida ao Engenho. Dali já fiquei mais à vontade. O povo que acompanhava a folia sabia que eu não era dali e aos poucos, entre conversas, pude me apresentar e seguir acompanhando a folia. Logo nessa primeira casa, onde encontramos a folia, conheci o Natanael, folião jovem da comunidade, com seus trinta anos, que me chamou para entrar na casa e ver a Curradeira mais de perto.

**Figuras 50 e 51 - Curraleira Kalunga na Folia de Santo Antônio, Engenho II, julho de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

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 realizada 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. Natanael era o responsável pelo giro da folia naquele ano, ele quem organizava, chamava a atenção dos foliões para cumprir o trajeto na hora certa, e foi muito gentil sendo um anfitrião da folia de Santo Antônio, apresentando-me as formas como eles rezavam e brincavam, ensinando-me muito do que sabia. Ele mesmo sempre tornava a dizer que não tinha estudo, mas que sobre folia entendia bem, e me explicava com muito carinho detalhes sobre o festejo.

**Figuras 52 e 53 - Natanael colocando boné no meu filho, Francisco, e o puxando no cavalo, Folia de Santo Antônio, Engenho II, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

O termo “giro” é usado para designar o caminho percorrido pela folia. “Girar” significa realizar o trajeto pré-definido pelos foliões, visitando casas e localidades. O giro dura dias, alguns até semanas, e os foliões caminham, rezam e tocam. Eu aprendi com os foliões que existe uma pré-visualização do caminho que eles precisarão realizar no mapa cartográfico da região que a folia vai girar, seja no campo ou na cidade, pois nas tradições de fé da folia ela não pode cruzar. Ou seja, os foliões não podem passar pela mesma rua duas vezes indo e voltando, e nem traçar qualquer tipo de linha cruzada em sua trajetória. A folia precisa começar num lugar e seguir em frente, ir circulando, costurando pelas ruas sem que as linhas imaginárias do caminho se cruzem, e fechar o círculo da caminhada ao final do giro. Sobre isso, Sebastião Rios conta que escutou do folião João Guará, da Folia de Reis de Inhumas, que isso se deve à passagem bíblica do sonho profético dos magos do Oriente para que voltassem por outro caminho, evitando o reencontro com Herodes, em Jerusalém (Bíblia Sagrada, Mateus 2, versículo 12). Para isso, é importante que um dos guias da folia tenha conhecimento sobre a cidade ou região e, assim, garanta que as linhas não se cruzem.

Voltando à folia de Santo Antônio, Natanael me contou que o momento da folia era muito esperado pela comunidade, era o momento de celebração e festança. Durante o giro, apesar do cansaço e da seriedade com o compromisso de visitar todas as casas que quisessem receber a bandeira da folia de Santo Antônio, os foliões se divertiam muito e essa diversão estava muito ligada às brincadeiras relacionadas à folia, como a Curraleira. As rimas

improvisadas eram um pressuposto de diversão entre os foliões e para quem assistia. Natanael mesmo, conversando comigo, em algum momento disse que em breve os foliões fariam rima da nossa história, a qual, embora vivida no prazo de algumas horas daquele dia, foi muito intensa. E foi dito e feito, nas outras casas por onde passamos puxaram versos falando de morena, citando um pouco o movimento do Natanael próximo de mim e conversando comigo durante o giro. Enquanto andávamos rumo às outras casas, os foliões também brincavam entre si fazendo piadas, pregando peças, por exemplo, enchendo a mochila de algum folião com pedras e escondendo seus pertences pessoais, como também tentando derrubar o outro, laçar o amigo, enfim, parecendo com as nossas referências de brincadeira de criança.

A folia foi passando pelas casas até a chegada do almoço. Na época das folias, tem sempre fartura de alimento, o qual é celebrado e dividido, assim como em Alto Paraíso e Colinas do Sul. Porém, é importante pontuar que as comunidades Kalunga passaram muito tempo desassistidas pelo poder público, sendo precário, muitas vezes, o acesso ao alimento. Francisco, folião que conheci na folia de Santo Antônio, contou-me, por exemplo, que não consegue mais comer abóbora, alimento típico presente nas refeições da folia. Quando era criança, ele disse, no meio daquela imensidão árida só havia plantação de abóbora, abóbora, abóbora. Comeu tanta abóbora naquele tempo de escassez que não consegue nem sentir o cheiro mais.

**Figura 54 - Almoço da Folia de Santo Antônio, Comunidade do Engenho II, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Comemos, agradecemos e os foliões brincaram a Curraleira após o bendito de mesa. Depois a folia seguiu para completar o giro do dia. No outro dia, 13 de julho, seria o arremate da folia, terminando com uma grande festa na comunidade, com banda de forró e outras atividades. Um fato interessante é que a comunidade do Engenho II é muito famosa por abrigar uma das maiores atrações da Chapada dos Veadeiros: a cachoeira Santa Bárbara, e essa cachoeira de água azul cristalina atrai milhares de turistas do mundo inteiro. No entanto, por ocasião da folia de Santo Antônio, e na ocasião de outras folias e festividades ligadas às tradições quilombolas, as cachoeiras ficam fechadas. Um grande aviso foi colocado nas estradas informando que estariam fechadas por motivo de festa.

**Figura 55 - Faixa explicativa no Mirante da Nova Aurora, caminho para a comunidade do Engenho II, 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Pode-se entender que a comunidade nesses dias fica por conta da festividade da folia num âmbito mais reservado. Muitos foliões complementam sua renda como guias turísticos do Engenho II, mas, nos dias de festa, justamente para conseguirem participar dos giros de folia, não trabalham. Embora nem toda a comunidade seja devota ao catolicismo, existindo uma comunidade evangélica também, todos concordam em fechar os atrativos. Essa atitude me parece contra-hegemônica no sentido de barrar o turismo muitas vezes exploratório e até inconsciente, em prol de uma grande celebração e confraternização que gira em torno da fé e

da brincadeira. Nesta ocasião, toda a comunidade “deixa de ganhar dinheiro” e “gasta dinheiro” para compor a festa, que é muito esperada. A associação Kalunga também destina verbas a fim de contribuir para a realização dos festejos.

Muitos turistas não conhecem a história do Sítio Histórico Kalunga e nem se interessam por conhecer. Pelo contrário, muitas vezes reproduzem visões estereotipadas e preconceituosas, constringendo a comunidade. Falam mal da “estrutura” turística, comparando com as estruturas das cidades e praias, que pertencem a outros contextos. Criticam a forma de condução de alguns guias locais, reclamam das taxas de entrada dos atrativos turísticos, julgando ser exploração da comunidade quilombola, por exemplo. Essas questões são muito presentes principalmente no Engenho II, porque nas outras comunidades Kalunga ainda não há tanto movimento turístico. Também há a romantização do território e falas muito coloniais, como se os povos Kalunga fossem “exóticos”.

Eu voltei à comunidade para acompanhar a folia de Nossa Senhora das Neves no dia 5 de setembro de 2022. Eu já estava me sentindo mais à vontade, porque tinha feito algumas amizades. Dessa vez, minha barriga já apontava e dava para saber que eu estava gestando.

**Figura 56 - Eu e meu filho, Francisco, esperando o almoço de folia na casa do George, Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, setembro de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Toda hora vinham me oferecer bebida, porque depois que a reza é feita as donas da casa oferecem bebidas, “para-tudo”, vinho, cachaça, raizada e mais variedades. Eu não estava

bebendo porque estava gestante, mas achei tão bonito me integrarem, sempre me oferecendo. Senti-me acolhida, menos julgada, porque estar gestante também é uma maneira diferente de se relacionar com a vida, com as pessoas, e isso também perpassa meu processo de pesquisa. Então, um dos foliões me ofereceu vinho, que era mais fraco, e eu tomei, porque naquele ambiente a bebida pode ser compreendida em sua relação com o sagrado, pelo menos no meu entendimento. Sagrada porque bebida depois da reza, porque é um símbolo de confraternização, embora também haja o excesso de álcool por alguns foliões, o que às vezes até prejudica o ambiente, devido a comportamentos inapropriados.

**Figura 57 - Saída da bandeira de Nossa Senhora das Neves, Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, setembro de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

A comunga do vinho, do alimento, as conversas, os cantos, as bandeiras, as imagens nos altares das casas, os calendários de Nossa Senhora Aparecida, as velas acesas, a força da comunidade reunida, tudo isso junto com a Curraleira. Nessas vivências, na ocasião da folia de Santo Antônio e de Nossa Senhora das Neves na comunidade do Engenho II, a brincadeira mais presente era mesmo a Curraleira. Em todas as casas por onde a folia passava, sem exceção, além da chegada da bandeira e dos cantos de benditos, sempre se brinca a Curraleira, sempre há este momento de descontração, improvisado, alegria e brincadeira. Digo isso porque em Alto Paraíso, por exemplo, durante o giro, apenas em algumas casas havia tempo para

brincar, sendo que alternavam as brincadeiras trazendo também a Catira, Minuana e Carolina<sup>18</sup>, além da Curraleira. Ficou perceptível que a Curraleira é imprescindível na comunidade quilombola e em outras regiões ela está presente por influência e permanência das culturas negras e quilombolas, mas coexiste com outras influências.

Todas essas vivências me apresentaram a atmosfera de uma parte significativa da Chapada dos Veadeiros: uma chapada sertaneja e negra, uma chapada que brinca a Curraleira. A representatividade negra e as poéticas afro-goianas presentes nas identidades chapadeiras me levaram a querer saber melhor sobre os caminhos percorridos pelos povos negros desde o grande território africano, passando pela grande travessia do oceano Atlântico, até a chegada no litoral brasileiro, as travessias do litoral até a chegada em Goiás e, enfim, no nordeste goiano, na região da Chapada dos Veadeiros, na qual a Curraleira está presente juntamente com outras expressões afro-goianas, que afirmam neste território a presença forte de identidades negras. Deste modo, o próximo capítulo é dedicado à contextualização da Curraleira.

---

<sup>18</sup> Catira, Minuana e Carolina são outras brincadeiras presentes nas folias de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul, que apresentaremos melhor no terceiro capítulo, fazendo paralelos com a Curraleira.

## 2 CURRALEIRA EM CONTEXTO

Figura 58 - Curraleira Kalunga, Vão de Almas



Fonte: Davi Mello.

### 2.1 Território Curraleira

A performance da Curraleira acontece, sobretudo, no território do nordeste goiano, tendo grande representatividade na região da Chapada dos Veadeiros, mas também se estendendo além dessas fronteiras, como por todo o território quilombola Kalunga, entre outras comunidades quilombolas que estão além da região da Chapada, e outros municípios chegando até Formosa. Por meio do estado da arte de pesquisas em que a Curraleira é citada em Goiás, 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



Figura 60 - Mapa do nordeste goiano



Fonte: <https://radioquintalfm.com.br/2012/06/24/os-desmandos-no-nordeste-goiano-sob-os-olhares-do-mp-2/>. Acesso em: 22 dez. 2023.

Segundo Matilde Pereira dos Santos, folião da comunidade Kalunga do Vão de Almas, em entrevista para o minidocumentário “Curraleira - Tradições Kalunga”<sup>19</sup>, dirigido por Vitor Saraiva, Edu Cavalcanti e Adão dos Santos Rosa, e realizado com recursos da Lei Aldir Blanc (2021), a Curraleira é uma tradição antiga:

A Curraleira, moço, ela ta velha. Eu já aprendi com meu vô, por isso você vê que tem muitos anos. A curraleira hoje eu acho que ela tem mais de 100 anos porque eu tenho um tio que morreu agora com 98 anos. Ele morreu, ele era um dançarino de curraleira. Ele não foi o primeiro e ele morreu com 98 (Curraleira, 2021).

A presença da Curraleira em diversos municípios da região do nordeste goiano traz uma reflexão sobre a influência e permanência da matriz africana nas culturas goianas e no território da Chapada dos Veadeiros. O fato de a Curraleira ser realizada majoritariamente pelo povo preto aguçou o interesse em problematizar a Curraleira como performance tradicional afro-brasileira, isto é, que se constitui no território brasileiro a partir de uma ou mais matrizes africanas e, também, como uma manifestação de identidade afro-goiana.

A dispersão de povos de diferentes regiões do continente africano para outros continentes é o que chamamos de diáspora africana e, neste caso especial, trata-se de uma

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQGa9OMmANA>. Acesso em: 22 dez. 2023.

imigração forçada para a América em função da escravização de humanos. A presença de africanos e africanas no território brasileiro foi determinante para a caracterização de práticas culturais diversas, nas quais fica evidente o processo de resistência da população negra na persistência de performances afro-brasileiras, as quais assumem particularidades em cada região do país.

É importante salientar que a constituição da Curraleira como performance afro-goiana se dá em um processo complexo. Embora incida em festa, não é de forma alguma totalmente harmoniosa, já que é fruto das tensões sociais e relações raciais marcadas pelo racismo, em um sistema estruturante de violação dos direitos humanos da população negra e indígena, por meio de contatos interculturais violentos proporcionados pela colonização.

Sendo assim, para situar o atual contexto cultural e religioso da Curraleira, é preciso compreender como esses processos se deram antes mesmo da chegada dos povos africanos na América, a fim de abordar a complexidade de relações culturais desde os períodos de colonização e comércio de escravizados em países africanos, até a chegada no nordeste goiano. Nesse sentido, compreender a dinâmica cultural dos povos da África Central, que constituem parte significativa dos povos que vieram para Goiás, torna-se um importante ponto de partida.

## 2.2 África Central

A África Central é uma região do continente africano que atualmente engloba os países Angola, Burundi, Camarões, Chade, República do Congo, República Democrática do Congo, Gabão, Guiné Equatorial, São Tomé e Príncipe, República Centro Africana e Ruanda. Linda Heywood<sup>20</sup>, professora de História da África e Diáspora Africana na Universidade de Boston, Massachusetts (EUA), no livro “Diáspora negra no Brasil”, aponta a negligência historiográfica sobre a presença dos povos centro-africanos na América e no Brasil. A pesquisadora destaca que há uma generalização destes registros com foco nas contribuições culturais da parte ocidental da África, que seria considerada mais africana, mais “exótica” aos olhos dos colonizadores e historiadores. Porém, em seu livro, ela ajuda a entender a dinâmica

---

<sup>20</sup> Doutorou-se em História Africana pela Universidade de Columbia. Começou sua carreira na Universidade Estadual de Cleveland (1982-1984). Autora de livros e artigos da área, tem sido consultora de várias exposições em museus, entre elas a “African Voices”, no Instituto Smithsonian; “Against Human Dignity”, no Museu Marítimo; e na exposição permanente “The Jamestown Settlement”, aberta em abril de 2007. Também participou dos programas African American Lives e Finding Oprah’s Roots, patrocinado pela televisão pública norte-americana.

sociocultural dos povos centro-africanos antes de embarcarem forçadamente para o Brasil e sua relevância cultural na construção das culturas afro-brasileiras.

De 1490 a 1850, a África Central viveu a era do comércio de escravizados. Os africanos dali, a partir do início da era do comércio de escravizados, tiveram contato e desenvolveram uma familiaridade cultural com as tradições culturais europeias, sobretudo com o cristianismo.

Os centro-africanos acreditavam numa variedade de seres espirituais, e “as grandes divindades territoriais dividiram espaço religioso com os ancestrais, cuja esfera de atuação era sobre seus descendentes em vez de regiões e territórios inteiros” (Thornton, 2019, p. 89). Dentro de suas divindades havia o considerado deus maior, criador do universo, que atuava pelo mundo inteiro, Nzambi Mpungu, e os missionários já o haviam relacionado com o Deus cristão, encontrando, assim, brechas para implantar as simbologias cristãs a partir do que os centro-africanos já acreditavam. Um exemplo é a associação da Trindade católica com as figuras ancestrais centro-africanas e a descrição de conceitos cristãos através da linguagem ancestral. Também a possível identificação das divindades territoriais africanas com os santos cristãos (Thornton, 2019).

Sendo assim, nesse constante processo de catequização e de relações comerciais, alguns reinos centro-africanos foram convertidos. Pode-se dizer que a religião católica foi imposta, mas também em alguns casos consentida por reis e rainhas africanas, que diante do interesse político e de aconselhamento e permissão de seus deuses, aceitaram o cristianismo como religião oficial:

O reino do Congo, convertido em 1491, era o cerne do cristianismo centro-africano, e seu modo particular de lidar com a junção de suas tradições religiosas com o cristianismo formou um padrão que foi exportado para todos os lugares, até mesmo para a Angola portuguesa (Thornton, 2019, p. 94).

[...] a decisão da Rainha Njinga de retornar ao cristianismo em 1655 [...] foi estimulada pela revelação de seu irmão morto há tempos por intermédio de um médium espírita de que estava preparado para dispensar oferendas dedicadas a ele como um ancestral em troca de paz (Thornton, 2019, p. 98).

Embora o cristianismo tenha sido estabelecido na África Central, a ele foram incorporados diversos elementos das religiosidades africanas, considerados pagãos aos olhos dos europeus, dando origem ao que podemos chamar de cristianismo africano, ou africanização dos rituais da igreja. Embora não fossem considerados verdadeiramente cristãos pelos europeus, havia a participação de muitos naquele contexto, o que evidencia como as religiosidades africanas também influenciaram o catolicismo na África Central e

consequentemente no Brasil: “A herança católica, em particular dos colonizadores portugueses e brasileiros e de seus descendentes luso-africanos, passou por um processo extenso de africanização durante esse período (Heywood, 2019, p. 109).

Sendo assim, era possível observar altares de totens com imagens de santos católicos juntamente com objetos africanos, relicários e oferendas. Por volta de 1645, no reino do Congo, por exemplo, os africanos se consideravam cristãos e batizavam seus filhos com nomes cristãos, porém, também continuavam praticando seus costumes religiosos, como a visita a túmulos para pedir bênçãos aos seus ancestrais (Heywood, 2019).

As relações forjadas pela era do comércio de escravizados fomentaram contatos interculturais entre europeus e africanos. É importante pontuar que em mais de três séculos de trânsitos de africanos na África Central se relacionando com europeus, através da dinâmica do sistema escravista, emergiu no início do século XVIII, na Angola portuguesa e em Benguela, uma cultura crioula luso-africana, ou seja, uma cultura que integrava elementos europeus e africanos. Segundo Heywood (2019), a crioulação era evidente tanto na esfera biológica, por meio do crescimento populacional afro-lusitano de pais europeus e mães africanas livres e escravizadas, como também na esfera cultural, que incluía práticas religiosas, danças, culinária, música, língua, dentre outros.

Heywood (2019) aponta ainda que, diante dessa nova dinâmica sociocultural que emergiu na África Central, devido ao comércio de escravizados, os laços dos africanos escravizados com seus países de origem importavam menos do que as identidades e relações criadas entre os africanos de diferentes regiões, os quais conviveram num mesmo ambiente durante séculos. Esse cenário suscitou uma atmosfera de reconhecimento e solidariedade diante da submissão e violência comuns a que estavam submetidos. Dessa forma, os africanos da África Central teriam descoberto novas identidades sociais além das locais, criando traços culturais comuns.

Quando atravessam o Atlântico para as Américas, carregam todas essas influências e antecedentes históricos, destacando a familiaridade com as culturas e modos de vida europeias e com o cristianismo, o que facilitou sua incorporação cultural nas Américas. Conforme afirma a autora, “[...] o país que mais recebeu influência da cultura crioula foi o Brasil” (Heywood, 2019, p. 122). Nesse contexto, tem-se:

Como as pesquisas demográficas de comércio de escravos demonstram, os centro-africanos estavam em todas as regiões; [...] eles representavam quase 45% ou aproximadamente 5 dos 11 milhões de africanos importados como escravos para as Américas entre 1519 e 1867 (Heywood, 2019, p. 18).

### 2.3 Da África para o Brasil - povos negros em Goiás

*Que noite mais funda calunga  
 No porão de um navio negreiro  
 Que viagem mais longa candonga  
 Ouvindo o batuque das ondas  
 Compasso de um coração de pássaro  
 No fundo do cativo  
 É o semba do mundo calunga  
 Batendo samba em meu peito  
 Kawo kabiecile kawo  
 Okê arô oke  
 Quem me pariu foi o ventre de um navio  
 Quem me ouviu foi o vento no vazio  
 Do ventre escuro de um porão  
 Vou baixar o seu terreiro  
 Epa raio, machado, trovão  
 Epa justiça de guerreiro Ê semba ê  
 Samba á  
 O batuque das ondas  
 Nas noites mais longas  
 Me ensinou a cantar*

(Maria Bethânia - Yáyá Massamba/ Composição: Jose Carlos Capinam / Roberto Mendes).

Quando centro-africanos chegaram ao Brasil como escravizados, o processo de misturar as culturas continuou e essa mistura cultural, nas comunidades de centro-africanos no Brasil, evidencia a retenção da tradição, a tradição da adaptação. [...] A adaptação não destruiu a cultura africana. Pelo contrário, permitiu a cultura centro-africana prosperar - indicando a existência de uma cultura vital e dinâmica, e não as sobras de uma cultura que estava prestes a desaparecer (Kiddy, 2019, p. 166).

A citação acima ajuda a compreender o importante papel dos centro-africanos na criação e no desenvolvimento das culturas afro-brasileiras e afro-goianas, demonstrando a capacidade destes povos em manterem suas identidades, apesar das adaptações que precisaram realizar para sua permanência. Dentro de sua cultura vital e dinâmica, os africanos se reinventaram no território brasileiro, e conseqüentemente goiano, marcando presença e grande relevância no Estado de Goiás.

Após a grande travessia do oceano Atlântico, os povos negros continuaram sua peregrinação da costa litorânea brasileira rumo aos sertões goianos. Segundo Murilo Borges Silva, mestre em história pela Universidade Católica de Goiás, no artigo intitulado “Repensando identidades: possibilidades de uma historiografia do negro em Goiás”, publicado em 2009, em anais do II Seminário de Pesquisa em Pós-Graduação em História, UFG/UCG, por volta de 1700 os primeiros negros nas terras de Goiás vieram com os bandeirantes chefiados por Bartolomeu Bueno, também conhecido como Anhanguera. Em 1736, novos contingentes populacionais de povos negros chegaram ao território, cerca de doze mil, e mais vinte mil em 1750, para trabalharem nas minas no ciclo do ouro, tornando-se

a principal mão de obra. As bandeiras vindas para Goiás saíam principalmente da Bahia e de São Paulo, entrando no Estado pelos rios Paranaíba, Tocantins e Araguaia (Almeida; Pereira; Santos, 2018).

Os bandeirantes, também chamados de sertanistas, foram brasileiros encarregados de explorar os sertões brasileiros, por meio de expedições chamadas de “bandeiras”, à procura de indígenas e metais preciosos, invadindo as terras dos povos indígenas, sequestrando e assimilando consigo esses povos e negros escravizados. É importante destacar que as expedições das bandeiras se caracterizam como processos de invasão assim como a colonização do Brasil, uma vez que não eram pacíficas e nem buscavam nenhum tipo de integração harmoniosa, pelo contrário, buscavam dominar e se apossar dos territórios que já eram habitados pelos povos indígenas. E, para isso, utilizavam da violência, como a tortura e a matança, e ainda da mão de obra de negros e indígenas escravizados.

Segundo Mary Karasch, no livro “Diáspora negra no Brasil” (2019), organizado por Linda Heywood, a primeira rota de entrada dos africanos na capitania de Goiás provinha do Belém do Pará, através do rio Tocantins, e os primeiros não indígenas a viajar ao longo do rio foram fugitivos negros, em 1723. A autora expõe que esta rota era perigosa devido aos ataques ameríndios (Karasch, 2019). Essa informação pode ser confirmada por meio do relato de alguns quilombolas das comunidades Kalunga de Goiás, que usavam essa rota<sup>21</sup> com o intuito de buscar sal para as suas comunidades em longas viagens, como veremos melhor no tópico “comunidades Kalunga”.

Dados demonstram que 33,4% dos africanos comercializados em Belém eram centro-africanos, e provavelmente os africanos introduzidos em Goiás teriam a mesma origem, já que de Belém vinham para Goiás através do rio Tocantins. Pelas rotas fluviais, os africanos chegavam até o Maranhão, seguindo pelo rio Itapicuru até o rio Mearim e dali até o extremo sul do Maranhão, onde alcançavam o rio Tocantins para então chegar em Goiás (Karasch, 2019).

Havia também rotas terrestres, como a de Salvador até a Vila de São Félix, antigo arraial da região situado no nordeste goiano, e de São Félix para Vila Boa de Goiás. Segundo Heywood, essa rota “passava pela vila de Cachoeira, atravessando o árido sertão da Bahia para cruzar o rio São Francisco. Dali continuavam a caminhar até a vila de Barreiras, no oeste da Bahia, e dessa vila para a fronteira das duas capitanias” (Karasch, 2019, p. 139).

---

<sup>21</sup> Rota do Sal Kalunga.

Em relação à presença dos centro-africanos no Estado de Goiás, também há os registros de batismos documentados entre 1794 e 1827, em Vila Boa, que registram 48 minas (africanos da parte ocidental da África), 47 angolanos e 19 congos, totalizando 55,7% de centro-africanos (Karasch, 2019). Estes percentuais são importantes para evidenciar as contribuições dos centro-africanos em Goiás e para nos abrir algumas relações possíveis de influência das culturas centro-africanas nas identidades negras do nordeste goiano, onde a Curraleira se expressa.

A presença dos centro-africanos no território do Cerrado pode ter facilitado a adesão ao cristianismo, uma vez que os centro-africanos já tinham um antecedente de familiaridade com o cristianismo, devido ao contato com a cultura europeia na era do comércio de escravizados ainda na África Central. Um cristianismo expresso juntamente com elementos das religiosidades africanas, aspecto que também pode ser percebido nos elementos que compõem as atuais expressões de fé das culturas tradicionais e negras do nordeste goiano, como romarias, folias e festejos.

Também observamos aspectos geográficos de semelhança, como trabalhos ligados à terra e a vivência nos sertões, o que pode ter facilitado a permanência destes povos no nordeste goiano, uma vez que “quase todos os centro africanos escravizados nas Américas tinham origens agrárias” (Miller, 2019, p. 47). Além disso, “os centro africanos habitavam uma área tão remota quanto a capitania de Goiás” (Karasch, 2019, p. 127).

É importante frisar que a presença inicial dos africanos e centro-africanos em Goiás se deu através da imposição da matriz europeia sobre as matrizes indígenas e africanas, possibilitada pela colonização e pelo sistema escravagista, além de marcada pela violação dos direitos humanos. Os contatos interculturais na América e no Brasil se deram através de violências, abusos e imposições de uma cultura sobre outras pela perspectiva da ideia de raças e de superioridade. Ao longo da história, percebemos uma narrativa branca e europeia que tende a romantizar e simplificar os processos interculturais, por meio de um discurso de igualdade entre os povos, para minimizar ou invisibilizar os conflitos étnico-raciais e socioculturais, presentes na composição da diversidade dos povos goianos, e manter seus privilégios e desigualdades sociais.

Sobre isso, Antônio Bispo dos Santos diz:

O processo de escravização no Brasil tentou destituir os povos afro-pindorâmicos<sup>22</sup> de suas principais bases de valores socioculturais, atacando suas identidades individuais e coletivas [...]. No plano individual, as pessoas afro-pindorâmicas foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tida como feias, sexualmente tidas como objeto de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens. Se a identidade coletiva se constitui em diálogo com as identidades individuais e respectivamente pelos seus valores, não é preciso muita genialidade para compreender como as identidades coletivas desses povos foram historicamente atacadas (Santos, 2015, p. 37).

Neste sentido, compreendemos que é necessário buscar as narrativas decoloniais, as outras vozes que compõem as culturas brasileiras. Necessitamos reparar a dívida histórica que temos diante das injustiças sofridas pelos povos indígenas e negros por toda América, Brasil e em Goiás, e buscar em suas matrizes culturais os saberes e fazeres que fazem parte das identidades brasileiras, a fim de localizá-las, valorizá-las e fortalecê-las para a promoção de maior equidade e alteridade.

Buscando então localizar e evidenciar a presença, as contribuições e a representatividade das populações e identidades negras na construção do Estado de Goiás, e introduzir algumas reflexões, iremos apresentar algumas citações historiográficas sobre quantidade, origens, mão de obra, economia, culturas e identidades relacionadas aos povos negros em Goiás ao longo dos séculos. Nesse sentido, tem-se que:

No tocante à participação da população negra (formada pelo africano e seu descendente) na Província de Goiás, Silva e Souza (1967) afirma que, em 1804, entre um total de 50.464 habitantes, apenas um sétimo se compõe de indivíduos considerados brancos. De 1737 a 1819, essa população oscila. Os impostos (dízimos, quinto) fazem com que os mineradores e contratadores escondam o número certo de escravos [...]. O século termina (1890) com uma população goiana anunciada de 42% de negros, incluindo pardos e mulatos, para 34% de brancos - considerando que o critério adotado prende-se ao fenótipo e não à origem (Baiocchi, 2006, p. 28-29).

No artigo de Mary Karasch, denominado “Os Quilombos do ouro na Capitania de Goiás” (1996), citado na dissertação de Eloísa Marques Rosa, intitulada “A Suça em Natividade: Festa, batuque e ancestralidade”, a autora destaca que, de acordo com o Censo de 1779, os “pretos”, a depender da localidade, “constituíam entre 45% e 80% da população da capitania de Goiás” (Rosa, 2015, p. 27). De acordo com outros pesquisadores, tem-se que:

---

<sup>22</sup> "Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul. Utilizarei alternativamente colonização afro-pindorâmica para denominar a colonização nas Américas, enquanto um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento" (Santos, 2015, p. 20).

Em 1736 em Goiás tinha 12.000 e em 1750 eram 20.000 escravos. Em 1804 os pretos livres eram de 30.000, ou seja, 40% do total da população. No novo censo em 1823 os escravos eram 24.000, ou seja, 39,3% da população de 61.000 habitantes (Almeida; Pereira; Santos, 2018, p. 16).

É válido lembrar outro trabalho que trata da resistência quilombola em Goiás desenvolvido pela brasilianista Mary Karash (1996). Karash demonstra o papel importante dos africanos e seus descendentes na formação econômica e social da capitania, tanto pela descoberta de novos veios de ouro, bem como pela diversificação da produção agrícola (Garcia, 2013, p. 47).

Esses dados quantitativos são importantes para termos uma dimensão da quantidade e diversidade de povos africanos e afro-brasileiros vindos para o Estado de Goiás e para nos conscientizar sobre a diversidade de manifestações culturais existentes neste território, espalhadas por diferentes regiões:

Não se pode, portanto, continuar minimizando a participação do escravo negro de Goiás, a de um mero “figurante mudo” ou “agente passivo” e romântico do processo histórico. A perspectiva é a de um escravo sujeito de sua ação histórica, não reificado nem mistificado, resistindo na negociação, no conflito e até no silêncio. [...] Sua revolta e inconformismo ao sistema escravista imposto no Goiás Colônia e Imperial são preocupações contínuas, às vezes lentas, mas permanentes, iniciadas no primeiro sentimento libertário, ou “estágio” da fuga, até sua abrangência coletiva nos quilombos, onde alcança o “estágio” da quilombagem, trazendo a ruptura, ou o antagonismo entre o quilombo de escravo livre e o escravismo repressor (Silva, 1998, p. 283).

Em matéria especial para o Jornal Opção, intitulada “Goiás: um Estado com fortíssima influência das expressões culturais negras”, Fernando Bueno Oliveira, mestre em Ciências Sociais e Humanidades pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), escreve:

A marcante presença da população negra desde o início da colonização do interior brasileiro possibilitou que a cultura goiana herdasse grande parte de seus saberes, de suas memórias e de suas práticas. Dessa forma, as expressões culturais negras tais como o samba, as congadas, a capoeira, além das práticas religiosas de matriz africana, assumiram posições de destaque na composição cultural goiana (Oliveira, 2015, p. 1).

Podemos observar, assim, por meio dessas citações, a forte presença dos povos negros na história do desenvolvimento do Estado de Goiás, tanto em comunidades quilombolas como por todo território goiano, e as ricas contribuições dos povos de matriz africana para a formação do nosso Estado, não só culturalmente, mas econômica e socialmente. Tomando a matriz africana em Goiás como foco de atenção desta pesquisa, destacamos a diversidade de identidades afro-goianas presentes no Estado, com formação e contribuição de diferentes povos africanos.

As afro-goianidades são diversas e se manifestam em diferentes contextos. Existem as performances afro-goianas que se originaram ou têm representatividade secular no Estado, além de estarem ligadas às manifestações das culturas tradicionais e ao contexto da fé católica, como as Congadas, Sussas, os Batuques e as Curraleiras. Por outro lado, existem também os movimentos, como a da Capoeira, no Estado, tanto na capital como no interior, que têm sua história e sua marca, mesmo não se originando em Goiás. Também existem outras performances que não se originaram em Goiás, mas se desenvolveram ao longo do tempo neste território e hoje também encontram representatividades no Estado, como as escolas de percussão afro-brasileiras, através do movimento Coró de Pau e Coró mulher, dentre outras iniciativas; o Boi do Rosário, brincado há mais de dez anos na cidade de Pirenópolis; rodas de Samba de roda que acontecem dentro dos ambientes ligados à Capoeira Angola; movimentos de Tambor de Crioula; Jongo; além da existência de diversos terreiros de candomblé e umbanda.

Mesmo com a representatividade negra em Goiás, os séculos de escravidão no território brasileiro reverberam até hoje em realidades de racismo, violência, falta de oportunidades e contínuas opressões contra afro-brasileiros e afro-goianos, as quais precisamos continuar contestando e combatendo na perspectiva antirracista, como ao longo da história estes povos vêm fazendo. O fim do sistema escravagista não significou o início de condições de igualdade para as populações negras, nem em Goiás, nem no Brasil.

### *2.3.1 Comunidades quilombolas em Goiás*

Segundo matéria escrita por Daiane Souza em abril de 2012, para o site da Fundação Palmares, intitulada “Comunidades quilombolas: conceito, autodefinição e direitos”, a definição do termo “quilombo” passou por transformações. Antigamente era tido como locais de “grandes concentrações de negros que se rebelaram contra o regime colonial” e atualmente, após a Constituição Federal de 1988, é designado como “toda área ocupada por comunidades remanescentes dos antigos quilombos”. As comunidades quilombolas, além de serem um espaço de resistência e existência, são espaços onde valores éticos e morais são constituídos e onde se transmite “conhecimentos definidos pelas manifestações, pelas tradições e pelo respeito à ancestralidade” (Souza, 2012, p. 1).

Antônio Bispo dos Santos, lavrador, escritor, pensador, ativista político e militante quilombola da comunidade Quilombo Saco-Curtume, localizado no município de São João do Piauí (PI), em seu livro “Colonização, quilombos, modos e significações” (2015), chama a

atenção para o fato de que os modos e significados que caracterizam as comunidades quilombolas estão em processos contínuos de significações, não sendo algo fixo, mas processual. O conceito de quilombo é histórico, devendo ser interpretado em cada contexto, e os seus significados são processuais, pois estão em constantes modificações (Santos, 2015).

A definição de “quilombo” pode estar atrelada a uma compreensão antiga que cristaliza este espaço no tempo da escravidão no Brasil, relacionando o termo apenas à fuga, ao isolamento geográfico e não reconhecendo a diversidade de formas de apropriação e ocupação de terras por grupos negros, ao longo da história até os dias atuais (Schmitt; Turatti; Carvalho, 2002). Dessa forma, novos termos têm sido utilizados para designar grupos étnicos de ancestralidade negra com historicidade e territorialidade próprias, como “comunidades remanescentes dos quilombos” ou “comunidades quilombolas” (Figueiredo, 2011):

Dentro de uma visão ampliada, que considera as diversas origens e histórias destes grupos, uma denominação também possível para estes agrupamentos identificados como remanescentes de quilombo seria a de terras de preto, ou território negro, tal como é utilizada por vários autores, que enfatizam a sua condição de coletividades camponesa, definida pelo compartilhamento de um território e de uma identidade (Schmitt; Turatti; Carvalho, 2002, p. 3).

Sobre a formação de comunidades quilombolas em Goiás, Allysson Fernandes Garcia, em “Notas sobre a história da escravidão em Goiás”, afirma que “de norte a sul, de leste a oeste, a capitania de Goiás foi coberta pelos quilombos” (Garcia, 2013, p. 47). E ainda complementa informações sobre as populações negras no Estado:

Afirmção feita por Luís Palacin em seu estudo Goiás: 1722-1822 de 1972, de que não havia arraial em Goiás durante o século XVIII sem a sombra de um quilombo, [...] em 1808 os escravos não eram a maioria da população, apesar de uma sociedade de maioria negra e mestiça (Garcia, 2013, p. 45).

A citação acima nos dá pistas da quantidade de negros livres vivendo em Goiás, devido ao alto índice da população negra, mas baixo índice da população negra escravizada, evidenciando a quantidade de comunidades quilombolas criadas ao longo dos séculos. Segundo Murilo Borges Silva (2009), os principais quilombos e comunidades negras em Goiás foram:

Quilombo do Ambrósio, na atual região do Triângulo Mineiro, que até o ano de 1816 pertenceu a Goiás, Quilombo do arraial de Três Barras, em Vila Boa, Quilombo do Morro do São Gonçalo, próximo a Vila Boa, Quilombo do Planalto Central, no atual território de Brasília, Quilombo do Muquém a 48 quilômetros de Niquelândia, Quilombo do Bauzinho no município de Pires do Rio, Quilombo do Mesquita

próximo a Luziânia, Quilombo de Meia Ponte no atual município de Pirenópolis, Comunidade Negra de Água Limpa, a 45 quilômetros da Cidade de Goiás, Quilombo dos Kalungas, que abrange os municípios de Cavalcante, Teresinha e Monte Alegre de Goiás, Quilombo dos Cedro no município de Mineiros, entre outros (Silva, 2009, p. 4).

Atualmente, segundo a Fundação Palmares, existem 58 comunidades quilombolas em Goiás reconhecidas com certidão. Dentre as certificadas e não certificadas, segundo estimativas da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas, o número é de 82 comunidades quilombolas no Estado. Elas estão pelos municípios de:

Abadia de Goiás, Alto Paraíso de Goiás, Aparecida de Goiânia, Barro Alto, Cachoeira Dourada, Caiapônia, Campos Belos, Cavalcante, Cezarina, cidade de Goiás, Cidade Ocidental, Colinas do Sul, Corumbá de Goiás, Cristalina, Cromínia, Divinópolis de Goiás, Faina, Flores de Goiás, Goianésia, Iaciara, Iporá, Itumbiara, Jataí, Jussara, Matrinchã, Mimoso de Goiás, Minaçu, Mineiros, Monte Alegre de Goiás, Niquelândia, Nova Roma, Padre Bernardo, Palmeiras de Goiás, Pilar de Goiás, Piracanjuba, Pirenópolis, Posse, Professor Jamil, Rio Verde, Santa Cruz de Goiás, Santa Rita do Novo Destino, São João d'Aliança, São Luiz do Norte, Silvânia, Simolândia, Teresina de Goiás, Trindade, Uruaçu, Vila Boa e Vila Propício (Comunicação Setorial - Seds).

**Figura 61 - Mapa das comunidades quilombolas do Estado de Goiás**



Fonte: Comunicação Setorial - Seds. Disponível em: <https://politizar.ufg.br/n/134790-comunidade-tradicionais>.

Acesso em: 25 dez. 2023.

A formação dos quilombos foi uma das formas de resistência dos povos negros à violência e submissão provocadas pelo sistema escravagista. Segundo José Martiniano Silva (1998), o ecossistema do Cerrado seria propício a esconderijos, e a falta de maior número de malfetores armados nas terras mais distantes teria facilitado a fuga de povos escravizados e a formação dos quilombos. O pesquisador ainda afirma: “o que é certo, entretanto, é que os

maus-tratos e a brutalidade nas minas e nos engenhos levavam os escravos à revolta e, se bem-sucedidos, a formar quilombos nas montanhas vizinhas” (Silva, 1998, p. 283).

As populações negras goianas não estão reclusas nas comunidades quilombolas, mas é importante nomear essas comunidades, a fim de evidenciar a presença quilombola no Estado de Goiás, **tanto quilombos rurais quanto urbanos**, valorizando as contribuições das africanidades goianas destes contextos para a formação do Estado ao longo da história. Ainda sobre o assunto, tem-se que:

O Quilombo representou, na prática, uma diáspora do “Afro” e dos “Afro-descendentes” em solo brasileiro, com a formação de enclaves etnoculturais, deixando um legado de significados históricos que dura mais de 200 anos. Mas nem todos os afro-brasileiros fizeram parte desta diáspora; no final do Século XIX muitos descendentes de escravos se tornaram vaqueiros e, ou plantadores de lavouras de subsistência em áreas outras que não de Quilombo (Sirico, 2008 *apud* Almeida, 2015, p. 193).

As culturas afro-goianas estão presentes por todo o Estado, dentro e fora das comunidades quilombolas. Podemos afirmar que, juntamente com a diversidade de povos negros vindos para Goiás, vieram também suas diversas culturas, saberes e fazeres, que, mesmo sendo violentadas na tentativa de silenciamento, hoje fazem parte das culturas goianas em diferentes âmbitos, como no vocabulário, na culinária, arte, nas religiões, expressando-se também na diversidade das identidades e manifestações culturais afro-goianas. Muitos autores vêm escrevendo sobre a trajetória dos povos afro-pindorâmicos e sobre a sua importância para a história do Brasil. Como nos aponta Antônio Bispo dos Santos (2015), a importância e o legado destes povos para a cultura brasileira são tão nítidas que não seria necessariamente preciso mencionar estas referências teóricas, uma vez que:

[...] a trajetória desses povos transpõe qualquer texto científico ou literário. Ela é visível e palpável materialmente e pode ser sentida imaterialmente, tanto quando olhamos para o passado e fazemos referência aos nossos ancestrais, como hoje quando visitamos as comunidades da atualidade e dialogamos com as suas organizações e manifestações culturais (Santos, 2015, p. 38).

Nesse sentido, recordando a visita que fiz à Dona Procópio, liderança Kalunga da comunidade quilombola do Riachão, lembro-me que numa tarde quente e abafada de prosa ela se recordou de um verso que os antigos cantavam, algo como “eu vim de longe tocando meu berimbau...”. Naquela hora, pensei nas fronteiras goianas com a Bahia, e nesse instrumento como elemento da identidade negra no Brasil, que não é comum nas manifestações afro-goianas ligadas ao catolicismo, como a Curraleira, mas tem protagonismo nas rodas de

capoeira de Goiás, e estava ligada às memórias ancestrais de Dona Procópio, que reside em um território povoado há mais de 300 anos pelos povos Kalunga.

### 2.3.2 Comunidades Kalunga

*O meu velho Kalunga tantas belezas a me mostrar  
 Natureza linda Tantos lugares pra eu visitar  
 Bom jardim, Tinguizal, Contenda,  
 Faina, Currale de Taboca, Sucuri,  
 Boa Sorte, Areia, Saco Grande, São Pedro e Riachão  
 Todos parentes ou irmãos  
 Suas comunidades Tão lindas  
 Suas festas tão perfeitas  
 Festa de São João, folias, rezas e benzimentos  
 Kalunga de cultura e tradição  
 O meu velho Kalunga tantas cores e sabores  
 De suas riquezas sinto amores  
 E você meu cerrado Kalunga sagrado  
 Com sua fauna e flora de antes e agora  
 Kalunga, a minha casa  
 Kalunga meu lugar  
 Que sempre quero morar  
 (Bia Kalunga - Meu Kalunga).*

**Figura 62 - Foto retirada do livro “O território e a comunidade Kalunga: quilombolas em diversos olhares”**



Fonte: Ricardo Teles (Almeida, 2015).

Segundo Iaiá Procópio, o nome Kalunga:

[...] é por causa do córrego chamado Kalunga, e por causa de uma planta que também chama Kalunga, que serve pra remédio. É daí que vem Kalunga. Não sei o dia certo que começou. Sei que ainda existe há mais de 250 anos, porque os mais velhos vieram pra cá naquela época da escravidão e aqui construíram suas moradias. Os escravos que vieram para aqui construíram essa comunidade, e foi dirigida pelos escravos (Rosa; Souza, 2019, p. 34).

Bia Kalunga, neta de Iaiá Procópio, é professora, escritora e ativista da comunidade do Riachão. No livro “Iaiá Procópio: memória e resistência Kalunga”, publicado em 2019, ela traz a informação que Kalunga também é o nome de uma planta:

#### **Planta Kalunga**

“a planta kalunga tem sua servidão  
curou muita gente contra doenças  
que atacavam com suas agressões  
pois antigamente no kalunga  
não existia vacinação.  
os remédios caseiros, as plantas medicinais  
curavam as pessoas sem irem aos hospitais  
crianças, jovens e adultos com suas crenças e fé  
tomavam os remédios caseiros e logo tava em pé  
kalunga planta sagrada bem enraizada no chão  
difícil de arrancar, assim está enraizado o povo kalunga,  
com seus saberes e plantações  
quanto saber vem do viver, tudo vem de geração”  
(Rosa; Souza, 2019, p. 35).

No texto “Batucar-cantar-dançar, desenho das performances africanas no Brasil” (2011), de Zeca Ligiéro, uma referência ao nome Calunga também é encontrada: “Celebração à vida depois da travessia da grande Calunga, as grandes águas do mar na língua do Congo e que representava também a interseção entre o material e o espiritual, o cruzamento entre a vida e a morte” (Ligiéro, 2011, p. 137). Também encontramos referências no texto de Gustavo Castro Silva e Marcelo Marinho, intitulado “Espiritualidade afro-brasileira em o recado do morro, de Guimarães Rosa: Imaginário e glossário da umbanda” (2021):

"Calunga": "entre populações de origem bantu, divindade ou entidade espiritual ou sobrenatural que se manifesta como força da natureza; esp. a divindade associada ao mar (tb. considerado 'o grande cemitério'), à morte ou ao inferno"; ou "cada uma das divindades ou entidades de importância secundária que, na umbanda popular de influência banta, formam um conjunto ou falange subordinada a Iemanjá e são associadas ao mar e à água" (Houaiss). Na Umbanda, "calunga" significa "a grande casa" e designa o mar, mas também o vento marítimo e sepulcral. Iemanjá, Iansã e Omulu são os senhores da calunga (Silva; Marinho, 2021, p. 44).

Sobre a grafia “Kalunga”, encontramos também referências com a letra “C”, “Calunga”. Segundo o pesquisador Martiniano José da Silva, a grafia com “K” faz referência às formas de escrita africana, enquanto a com “C” seria do vocabulário brasileiro. E traz a relação do nome Kalunga com um Deus Angolense chamado Kalungamgombe (Silva, 1998, p. 323).

Os povos Kalunga são povos quilombolas, fruto da diáspora africana no Brasil, e localizam-se no nordeste goiano, dentro dos municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás, dentro do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga, reconhecido em 1991 pela Lei Estadual nº 11.409-91. Segundo Bia Kalunga, o quilombo Kalunga contém “mais de 6.000 (seis mil) habitantes, cercado por montanhas, cachoeiras e vãos. Sua extensão é de aproximadamente 273 hectares constituindo o maior quilombo do país” (Rosa; Souza, 2019, p. 56)

As mesmas autoras afirmam ainda que “a sobrevivência sempre foi da agricultura de subsistência e orgânica e produzida em grupos familiares” (Rosa; Souza, 2019, p. 56). Na terra se planta abóbora, fumo, algodão, mandioca, da mandioca se produz farinha, do algodão se produz tecido. “A estreita relação com a terra é uma das características mais marcantes nos quilombos, sendo sua titulação a segurança do domínio e posse da terra, condição fundamental para a garantia da alimentação e sobrevivência” (Almeida, 2015, p. 172). Ainda sobre a relação com a terra, tem-se que:

Segundo o Jurista Juracy Batista Cordeiro, filho da região, “cultivam pequena plantação de arroz, milho, cana, feijão, mandioca e batata-doce”, acrescentando, todavia, que: “...os kalungueiros vivem essencialmente da pesca, da caça e da abundância de frutas que a natureza lhes oferece, tais como cocos de várias espécies (palmeira, xodó, licuri, piaçaba, cabeçudo, buriti, etc.), pequi, mangaba, arará, murici de ema e murici do cerrado, cagaíta, caju, bacupari, puçá, pitomba, mutamba, cajá, cabo-de-machado, marmelada de bezerro, marmelada de cachorro, sangue de cristo, ramela de galinha, Maria velha, bruto verdadeiro, bruto cagão, ingá, cabelo de negro, angélica, baru e muitas outras (Silva, 1998, p. 332).

A terra para os Kalunga se torna símbolo de território físico e cultural, onde se produz e reproduz suas culturas e onde se resiste ao longo dos séculos contra invasões de garimpeiros e fazendeiros, tornando-se uma forma de garantir sua permanência no território (Almeida, 2015). Mas ainda existem muitos conflitos territoriais, como se pode ver na fala de Joaquim da Cunha Santos: “igual o Kalunga aqui ainda tem muito fazendeiro de fora. Se antes aqui só existia índio eles comprou essa terra de quem?” (Santos, 2022). Nessa ocasião, ele reforçou a importância de a comunidade conhecer sua história e continuar lutando pela terra e valorizando suas raízes.

Os povos Kalunga se formaram entre as serras, morros e vãos no Cerrado do nordeste goiano, e dessa maneira desenvolveram seu trabalho e sua subsistência, integrados às relações equilibradas e respeitadas com a terra, plantando, cultivando e cuidando. “O fato de estarem em uma região de cerrado e de possuírem uma forte ligação com esta vegetação os levou a ser denominados como povos cerradeiros” (Almeida, 2015, p. 309).

Os povos Kalunga também comercializavam alguns produtos em cidades próximas, como Cavalcante, Monte Alegre, Alto Paraíso de Goiás, “para as quais, deixando o pé da serra em lombo de burro, iam vender o Polvilho e a farinha de mandioca” (Silva, 1998, p. 325). Sobre os modos de vida Kalunga, Dona Procópio nos dá um relato:

Quando casei, nós era muito sofrido. pra nós sobreviver, criar nossos fi, nossos neto, as coisas tudo era difícil. O homo era na roça, e as muié era fiando, tecendo pra fazer roupa pro fi. Nós não tinha condição de nada, não conhecia a cidade... não tinha forró, roupas era muito difícil...as pessoas comiam sem sal porque não tinha. Aquele que tinha um cavalo era considerado senhor. Alguns mais velhos morreram sem conhecer cidade nem hospital, principalmente as mulheres, que não íam à cidade. Sempre quem ia era os homo para buscar o sal e trocar alguns produtos. A farinha era base de tudo, as famílias vendiam muito, levavam no cargueiro. demoravam de 15 a 30 dias nas viagens, principalmente quando iam para a Bahia comprar sal (Rosa; Souza, 2019, p. 30).

As transações dos povos Kalunga para a Bahia, como aponta Dona Procópio, também se estendiam para municípios do Estado do Tocantins. Em busca do sal, muitos homens Kalunga percorriam a “rota do sal Kalunga”, já mencionada, viajando por meses pelos rios, sob diversos perigos, como o contato com animais selvagens, a instabilidade da canoa, o risco de serem presos por povos brancos ou até contatos conflituosos com os povos indígenas que habitavam as margens dos rios por onde passavam.

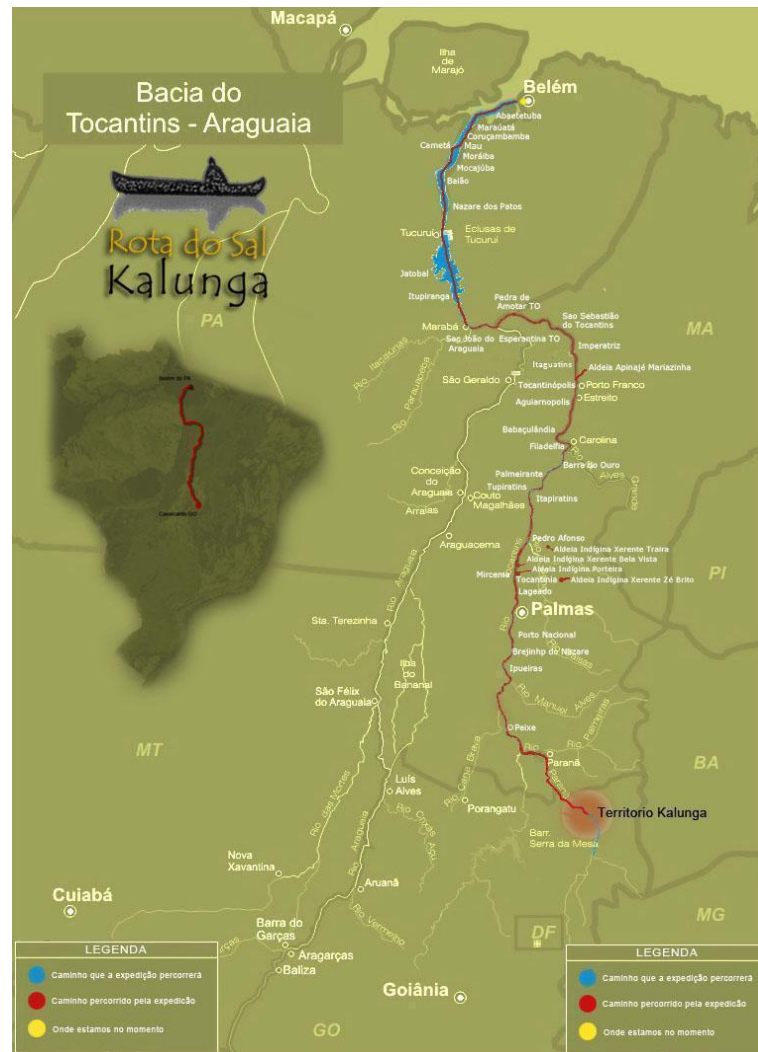
Há um documentário intitulado “Rota do sal Kalunga”<sup>23</sup>, lançado em 2013, dos realizadores André Portugal e Cardês Amâncio, que apresenta um pouco sobre essa grande viagem em busca do sal. No site<sup>24</sup> do documentário, encontramos informações sobre essa viagem, que durava cerca de um ano e era feita pelo rio Tocantins, no qual os povos Kalunga percorriam cerca de 5 mil quilômetros para ir e voltar. Saindo de Goiás, os povos Kalunga chegavam até o Estado do Pará, como podemos observar no mapa da rota do sal Kalunga, no acervo de informações sobre o documentário:

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=InfA-IZYzyg&t=4s>. Acesso em: 25 dez. 2023.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://rotadosalkalunga.blogspot.com/p/rota-do-sal.html>. Acesso em: 25 dez. 2023.

**Figura 63 - Rota do sal Kalunga**



Fonte: <http://rotadosalkalunga.blogspot.com/p/rota-do-sal.html>. Acesso em: 25 dez. 2023.

Sendo assim, alguns dos Kalunga já iam de encontro e conhecimento com outras partes do Brasil, mas o conhecimento dos próprios goianos sobre este povo que forma o Estado de Goiás, num âmbito mais abrangente que os municípios da vizinhança das comunidades quilombolas Kalunga, deu-se mais tarde. Segundo a professora, escritora e pesquisadora Maria Geralda Almeida, no livro “O território e a comunidade Kalunga”, publicado em 2015, o maior conhecimento e registros sobre os povos e comunidades Kalunga iniciou-se em 1982, por antropólogos da Universidade Federal de Goiás. Sobre isso, Iaiá Procópio relata:

Até pouco tempo nós não conhecíamos a cidade. Viemos conhecer cidade depois que a antropóloga dona Meire (Mari) Baiocchi veio aqui. Muitos ficaram com medo dela, porque não conheciam pessoas de fora. Os outros moradores se escondiam com medo de serem capturados e escravizados de novo... (Rosa; Souza, 2019, p. 37).

As comunidades Kalunga têm um histórico de luta e resistência contra os sistemas escravistas, assim como os demais quilombos formados pelo Brasil, pois uma maneira de resistir às violências e encontrar alternativas de sobrevivência era justamente por meio da formação de quilombos. Luís Palacín, historiador hispano-brasileiro, cuja obra foi dedicada à história dos Estados brasileiros de Goiás e do Tocantins, em seu livro “O século de ouro em Goiás, 1722-1822: estruturas e conjunturas numa capitania de Minas” (1994), reflete que “se a existência de quilombos implica maus-tratos para o escravo, em Goiás constituem um testemunho impressionante, pois não há, praticamente, arraial sem sombra de quilombos” (Palacín, 1994, p. 79).

Joaquim da Cunha Santos, folião agricultor e guia turístico da comunidade do Vão de Almas e residente no Engenho II, município de Cavalcante (GO), relata as histórias que já ouviu a respeito de maus-tratos em sua comunidade, “muita história e muita história triste de dor mesmo, de morte”:

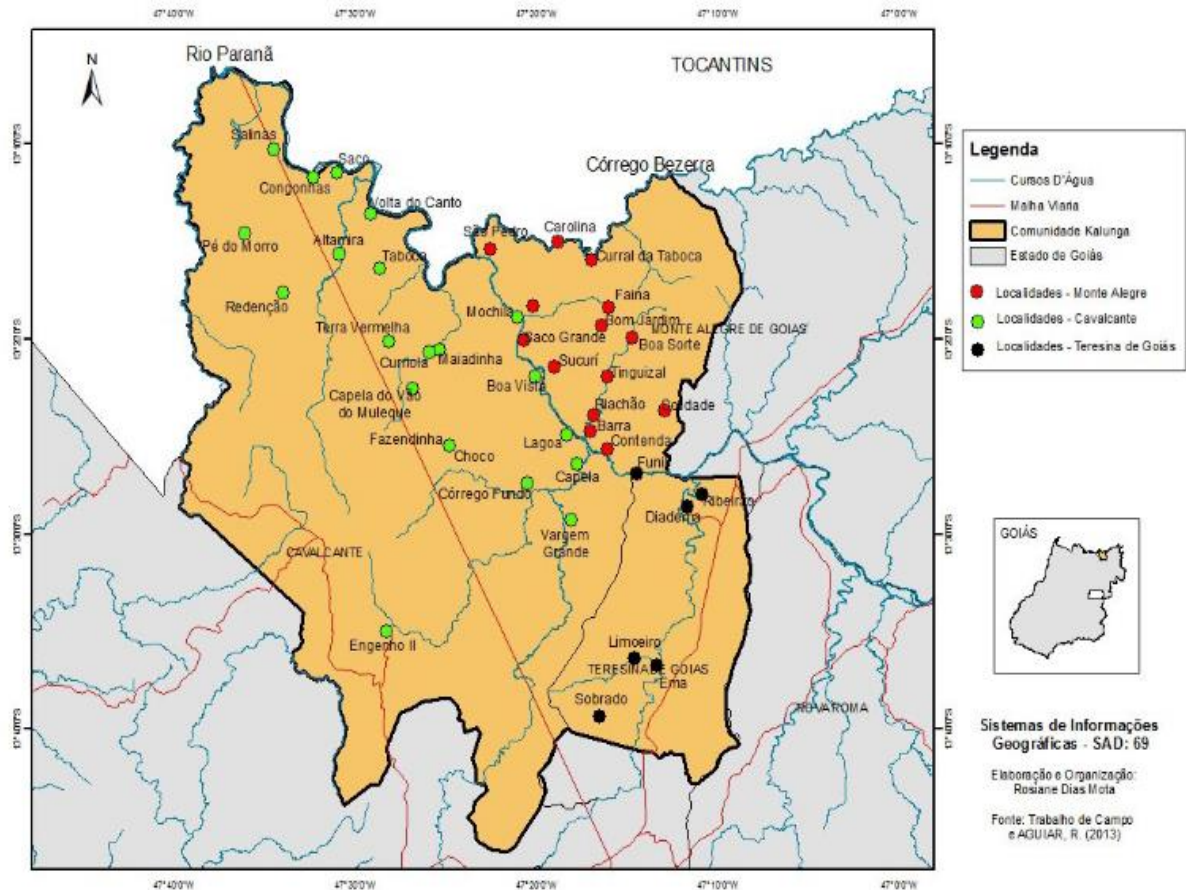
Porque antes eu já ouvi falando que tinha os fazendeiro que pegava um negro, tipo assim nois, aí o que que ele fazia, pegava um prego grande pegava a sua mão em riba de um toco e pregava o prego no toco e aí escolhia um capim bem alto e colocava fogo em volta, e dava a você uma faca. Aí se você não quisesse morrer queimado você tinha que cortar o coró da mão pra sair o prego e sair correndo. Já ouvi essas história, que eu ouvi falando no passado. Já ouvi história também que as vez chega aquele fazendeiro na casa do cara, o cara tava com a mulher dele, pegava e já dava pra outro homem e ainda batia no cara (Santos, 2022).

Estes relatos e afirmações de violências permitidas, e até estimuladas pelo pensamento hegemônico racista e escravista, reforçam a necessidade de reparo social aos povos africanos vindos para o Brasil e aos povos afro-brasileiros, assim como afro-goianos, que ao longo da história foram submetidos a uma realidade pautada no racismo e na extrema violência.

Os povos Kalunga tiveram seu território demarcado como Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga, conquistando seus direitos legais sobre suas terras somente em 1989. As comunidades Kalunga são diversas e se concentram em três diferentes municípios. No município de Cavalcante, estão localizadas as comunidades de Salinas, Congonhas, Saco, Volta do Canto, Pé de Morro, Taboca, Terra Vermelha, Redenção, Mochila, Maiadinha, Boa Vista, Curriola, Capela do Vão do Moleque, Fazendinha, Altamira, Choco, Córrego Fundo, Lagoa, Vargem Grande, Prata e Engenho II. No município de Monte Alegre, tem-se as comunidades de Carolina, São Pedro, Cural de Taboca, Faina, Saco Grande, Bom Jardim, Sucuri, Tinguézal, Riachão, Barra, Contenda. E, no município de Teresina de Goiás,

localizam-se as comunidades do Funil, Diadema, Limoeiro, Ema, Sobrado e Ribeirão. A seguir, um mapa ilustrativo:

**Figura 64 - Mapa território Kalunga**



Fonte: Almeida, 2015.

Conta-se que nas comunidades negras Kalunga havia reis e rainhas. Silva (1998) diz, referindo-se às comunidades quilombolas do vale do Paranã, - os povos Kalunga -, que “os quilombolas daquela região já se organizavam através de aldeias mantendo reis e rainhas” (Silva, 1998, p. 328). As memórias dessas identidades são simbolicamente representadas em suas festividades religiosas, como o Império na Romaria de Nossa Senhora D’Abadia, das comunidades do Vão de Almas, a qual dramatiza a coroação de reis e rainhas, remetendo às suas posições sociais na África. Nos versos das Sussas e Batuques, expressões afro-goianas presentes no nordeste goiano, podemos observar menções aos reis e rainhas, como em “lá vem o rei e a rainha, o rei é seu a rainha é minha”.

**Figura 65 - Festejos da Romaria de Nossa Senhora D'Abadia: o Imperador e seu séquito**



Fonte: Sérgio Amaral.

As festas religiosas negras que envolvem a coroação de reis e rainhas já existiam no Brasil desde o século XVII, nas comunidades negras de escravizados fugidos. O primeiro registro de uma coroação foi datado em 1642, em Recife, durante a visita de um embaixador do reino do Congo, que representou o rei do Congo num cerimonial usado entre suas nações. Esta “encenação” seria muito próxima das surgidas posteriormente nas comunidades negras de Nossa Senhora do Rosário, sugerindo que os rituais religiosos católicos afro-brasileiros evocavam práticas africanas (Kiddy, 2019):

O jesuíta André João Antonil, que viajou por todo o Brasil no final do século XVII, também mencionou como os escravizados nomeiam seus próprios reis, neste caso, em uma fazenda na Bahia. À tarde, após celebrar os dias de festa da Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o santo patrono da capela da fazenda, os escravizados dançavam e cantavam por horas (Kiddy, 2019, p. 172).

A relação de cantar e dançar após as celebrações e orações para os santos é mantida até os dias atuais. Podemos observar, por exemplo, na folia de Santo Antônio, da comunidade do Engenho II, município de Cavalcante, onde a Curradeira está presente, a qual pude acompanhar em 2023. Após a janta, há o bendito de mesa, e dali seguem para fora da casa, onde vão continuar cantando, dançando e brincando a Sussa.

Silva (1998) expõe que os povos africanos teriam criado uma estratégia religiosa para disfarçar a contínua resistência pela permanência de suas religiosidades de origem. A inclusão de elementos africanos às festas católicas, como reis, rainhas, congadas, canções, já estaria representando um “mundo distinto do de seus senhores, pouco importando o ritual branco e as manipulações do sistema” (Silva, 1998, p. 286).

As festas em que se expressam as culturas tradicionais Kalunga são cristãs-católicas, dentre elas romarias, festejos, impérios e folias, que acontecem o ano todo para diferentes santos e onde podemos ver a presença das brincadeiras, como a Curradeira e a Sussa. No recorte do território quilombola Kalunga, Maria Geralda de Almeida (2015) comenta que suas relações de fé com o catolicismo se deram por meio de missões católicas evangelizadoras no território, assim como observamos no contexto do Brasil. Porém, a autora destaca que esta evangelização se deu de forma pontual, não tendo acompanhamento, o que possibilitou maior autonomia das comunidades para desenvolverem suas formas de devoção (Almeida, 2015). Com isso, houve ressignificações desse catolicismo e inserção de elementos de outras matrizes religiosas, o que reverbera em suas rezas, ladainhas e formas de adoração. Ainda segundo a autora, a “[...] religião católica se materializa no modo de vida Kalunga, nas festas e nas suas crenças de uma forma híbrida, na qual há a devoção ao santo, mas também confia-se nas rezas, nas benzeções e nas simpatias” (Almeida, 2015, p. 311).

**Figura 66 - Festa de Nossa Senhora D'Abadia Cavalcante (GO)**



Fonte: Anisia Barros.

O relato de Dalila Martins, da comunidade do Vão de Almas, em relação à Romaria de Nossa Senhora D'Abadia, ajuda a compreender um pouco da relação da fé negra quilombola Kalunga ligada aos santos católicos:

Essa romaria hoje, Nossa Senhora D'Abadia, tem relação com santo padroeiro que há em cada comunidade. É o santo que liberta a frutificação, que limpa nossas terras, que ajuda nosso trabalho de lavoura do dia a dia. Antigamente esse festejo todo era pra alegrar nos terreiros de candomblé essas romarias, e todo mundo diz que no terreiro de candomblé não existe santo. Mas existe: os nossos povos kalunga, eles têm uma fé muito grande nos santos, porque nossos antepassados ao verem os fazendeiros e senhoras de fazendeiros terem fé, eles também se apegavam naquela fé, eles tinham sonhos de serem livres. Então essas festividades se originaram disso, do movimento das lavouras, das águas, da natureza, dos passarinhos, e foi uma maneira que eles oram, rezam, que eles festejam pra mostrar que mesmo na luta, na batalha, a gente continua firme (Magalhães, 2013, p. 41-42).

Essas festividades que envolvem religiosidades africanas com o catolicismo não estão restritas às práticas das comunidades Kalunga, mas também se encontram em outras expressões culturais das culturas tradicionais afro-goianas, como nas Congadas. A seguir, para melhor compreender os contextos religiosos da Curraleira, discorreremos sobre alguns processos históricos que culminaram na profissão da fé católica por comunidades negras em Goiás.

#### **2.4 Ligações de expressões culturais afro-goianas com a fé católica**

Observando as manifestações culturais afro-goianas ligadas à fé católica, conseguimos visualizar, por meio de suas próprias formas e seus elementos, um pouco dos processos históricos que envolvem as suas criações e que foram atravessados por imposições religiosas, transformações e ressignificações da espiritualidade africana em Goiás, para que suas práticas religiosas fossem aceitas.

No processo de colonização do Brasil, os colonizadores, além de invadir e tomar “terras alheias”, investiram também na missão de catequizar os povos indígenas e negros escravizados no Brasil, ou pelo menos não permitiam que estes praticassem suas religiões de origem. Sobre a implementação da religião cristã católica sobre os povos negros escravizados, Ligiéro apresenta o “Manual de Instruções para a comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras”, feito em 1854, no qual o item 5 prevê:

[...] promover por todos os meios o desenvolvimento das ideias religiosas entre os escravos, fazendo com que estes se confessem, ouçam missa o maior número de vezes e celebrem mesmo certas festas religiosas. O fazendeiro que assim proceder além de cumprir um dever de cristão, tira grandes vantagens. A religião é um freio e ensina resignação; e a experiência tem demonstrado que, não se dando essa direção às ideias dos africanos, eles por si mesmos, levados pela tendência mística do seu espírito, procuram organizar sociedades ocultas, aparentemente religiosas, mas sempre perigosas, pela facilidade que podem ser aproveitadas por algum esperto para fins sinistros (Ligiéro, 2011, p. 139).

Sendo assim, não só se buscava adequar os povos africanos à religião católica, como não aceitavam as manifestações religiosas africanas em solo brasileiro, sendo estas perseguidas e proibidas. Segundo Silva (1998, p. 187), os castigos “eram ‘normais’ mesmo entre religiosos, não sendo novidade padres donos de escravos, com origem na Costa da Mina, Angola ou crioulos, mantendo troncos de pescoço e de pé, para discipliná-los”.

As expressões que de certa forma se integravam mais às culturas europeias, que tinham relações com o catolicismo ou alguma similaridade com danças brancas e pardas, por exemplo, eram mais aceitas, por serem vistas “como formas de integração do negro na sociedade colonial escravista” (Souza, 2002, p. 129).

Segundo Paulo Dias, no artigo “A outra festa negra” (2001), publicado na coletânea “Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa”, as manifestações religiosas que eram “mais aceitas” se relacionavam com um dos aspectos das festas negras do Brasil: as festas na rua. A festa na rua é caracterizada como extracomunitária, com danças e cortejos (Dias, 2001), como os congados e as folias.

As manifestações religiosas que eram menos “aceitas” se relacionavam com o que Dias aponta como festa de terreiro, aspecto complementar da festa negra no Brasil. O terreiro é um lugar de “celebração intracomunitária, recôndita, noturna, onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana” (Dias, 2001, p. 1).

Podemos perceber, assim, que as práticas religiosas africanas não foram respeitadas, mas em alguns casos toleradas, vestígios que percebemos até os tempos atuais, quando consideramos os preconceitos com as religiões de matriz africana no Brasil. Segundo Ligiéro (2011), começaram a ser toleradas no início do século XIX, não por consideração aos direitos de livre expressão religiosa, mas como estratégia econômica, visto que “os senhores perceberam que os escravos trabalhavam melhor quando podiam se divertir entre si, de tempos em tempos, da forma como faziam em seus países de origem” (Ligiéro, 2011, p. 137). Além disso, permitir que os povos escravizados promovessem a sensação de bem-estar ao

praticar sua fé também poderia ser uma forma de não se rebelarem, como descrito no item 4 do Manual de Instruções de 1854, citado por Ligiéro:

4 - Permitir e mesmo promover divertimentos entre os escravos; privar o homem que trabalha de manhã até a noite, sem nenhuma esperança é barbaridade e falta de cálculo. Os Africanos, em geral, são apaixonadíssimos de certos divertimentos: impedir-lhes é reduzi-los ao desespero, o mais perigoso dos conselheiros. Quem se diverte não conspira (Ligiéro, 2011, p. 139).

Porém, embora compreendamos o contexto de imposição do catolicismo aos nativos, é importante considerarmos que este processo pode ter se dado menos pelo sincretismo, onde há a substituição ou sobreposição de símbolos, do que pela inclusão de novos elementos ao seu panteão. Parte da cosmovisão bantu abria uma possível conexão com novos sistemas simbólicos, desde que compreendidos como benéficos e eficazes a seu grupo, assim como vimos ao relatar a adesão ao catolicismo por reinos da África Central. “Os reis e o povo do Congo viam o cristianismo como um novo meio e como uma série de novos símbolos para expressar as crenças tradicionais da África Central” (Kiddy, 2019, p. 169).

Em relação aos africanos da África Central, por exemplo, como vimos anteriormente, já existia um antecedente de relação com o cristianismo. Muitos centro-africanos chegaram ao Brasil já cristãos ou pelo menos familiarizados com o cristianismo, o que pode ter facilitado também a adesão ao catolicismo. Ligiéro (2011) relata que muitos africanos de origem bantu já chegaram ao Brasil com nomes cristãos, como João, Maria, Sebastião. Sobre essa relação, Marina de Mello e Souza, professora do Departamento de História - FFLCH/USP, no texto “Catolicismo negro no Brasil: Santos e Minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural” (2002), também enfatiza que o catolicismo já era um elemento de ligação com um passado africano, por estar presente na região do antigo reino do Congo desde o final do século XV, sendo “importante elemento na composição das novas identidades das comunidades afrodescendentes no contexto da diáspora” (Souza, 2002, p. 127).

Desse modo, podemos entender que a questão da aderência de parte dos povos africanos e afro-brasileiros ao catolicismo não se deu apenas pela via da imposição da religião do colonizador, concepção esta que atribuiu certa passividade aos povos negros vindos para o Brasil na diáspora. Nesse sentido, é importante situar que a integração de elementos da religião católica, como o culto a santos, também foi uma forma dos povos negros garantirem a permanência de sua própria religiosidade ligada às suas origens na África, visto que, com a roupagem do catolicismo, suas manifestações de fé eram mais aceitas e permitidas pelos senhores, que impunham sua dominação dentro do sistema escravagista.

A autora Marina de Mello Souza, no texto já citado “Catolicismo negro no Brasil” (2002), expõe sobre as estratégias de manutenção das religiosidades africanas no processo de imposição da integração com o catolicismo:

[...] ao terem que se inserir numa sociedade dominada pelo colonizador cristão, que impunha sua religião, traduziram-na para seus próprios termos, atribuindo aos santos significados inacessíveis àqueles que não partilhavam seus códigos culturais. Dessa forma, os elementos da cultura dominante de origem européia, ao serem incorporados pelas comunidades afrodescendentes, receberam sentidos por elas criados (Souza, 2002, p. 146).

Os povos africanos imprimiram, assim, elementos de suas crenças tradicionais aos santos católicos por eles adotados, dando-lhes outros sentidos ligados às suas religiões de origem (Souza, 2002). Dessa forma, aproveitando o direito parcial de cultuar suas divindades dentro de concepções católicas, foi oportuno que “cada grupo étnico, valendo-se da tradição oral, recorresse à memória dos mais antigos para restabelecer, em solo brasileiro, a base de suas performances religiosas” (Ligiéro, 2011, p. 141).

Dessa maneira, é possível perceber dentro das manifestações culturais afro-brasileiras ligadas ao catolicismo fortes elementos das identidades e religiosidades africanas, que se mantiveram mesmo com tantas limitações e violências impostas pela colonização e escravidão no Brasil. Conforme Ligiéro (2011, p. 137), a “sobrevivência e multiplicação dessas culturas no Brasil se devem à incrível tenacidade com que os afro-brasileiros permaneceram fiéis aos seus valores culturais-religiosos, apesar da implacável perseguição oficial do Estado e da Igreja”.

A relação entre a fé católica e as crenças vindas com os antepassados africanos nos festejos religiosos Kalunga pode ser percebida no exemplo a seguir:

Nesses cortejos vão se juntando imagens dos chamados antigos reis negros com a do imperador: a festa católica se funde com a celebração dos ancestrais kalunga. Assim foram se renovando o respeito à natureza, as tradições antigas e criando-se outras, conforme estes moradores se apropriaram desta festa sem o controle necessariamente direto da igreja católica (Magalhães, 2013, p. 10).

As festas afro-brasileiras ligadas ao catolicismo se configuram em diversas expressões de festejos, como Impérios, Reisados, Congadas, Moçambiques e folias. A região do recorte de pesquisa sobre a Curraleira, por exemplo, realiza diversos festejos para diferentes santos o ano todo, e dentro de algumas dessas festividades há a presença de um imperador, eleito a cada ano, característica esta que pode ter tido influência da cultura ibérica moderna, a qual promovia festas com danças e bebidas anualmente e com eleição de um imperador desde o

século XIII (Kiddy, 2019). Ao mesmo tempo, a presença das figuras reais, como imperador, imperatriz, reis e rainhas, também são referências de costumes religiosos africanos.

Conforme já mencionado anteriormente, a Curraleira é brincada dentro das folias. A folia é um tipo de festa religiosa que se desenvolveu no Brasil, a princípio, a partir de uma tradição portuguesa e católica, e neste território se integra, no esforço de catequese, às culturas indígenas e africanas, transformando-se ao agregar novos significados, simbologias e formas. Na dissertação de mestrado de Rosa (2015), já citada anteriormente, as noções de folia são discutidas por também terem relação com o contexto de expressão da dança da Sussa na comunidade de Natividade (TO), dança que também está presente no território Kalunga.

A folia é então apontada como tradição cristã católica associada a diferentes festas de padroeiros, enquadrando-se no chamado “folgado honesto” (Del Priori, 1994). A maioria das folias traz uma história bíblica a partir de um santo festeiro, e no Brasil chegaram juntamente com as missões jesuítas, sendo que o termo folia “já existia no século XIV, aparecendo no Auto da Sibila Cassandra, de Gil Vicente, tendo a origem no drama sacro encenado nas igrejas no Natal, durante a Idade Média” (Rosa, 2015, p. 30).

Conforme demonstra Rosa (2015), a partir de outros autores, pelo fato de se modificarem das suas formas de Portugal, as folias passaram a ser proibidas pela igreja e foram deslocadas para espaços periféricos, alcançando mais autonomia. Sendo assim, as folias reverberam em festividades expressas dentro do que podemos chamar de catolicismo popular ou até de catolicismo negro.

O catolicismo popular se caracteriza pelo movimento de fiéis e líderes religiosos e foi desenvolvido de forma independente dos dogmas oficiais da igreja católica romana. Segundo Oliveira (1985), o catolicismo popular incorpora alguns elementos do catolicismo oficial, porém, atribuindo-lhes significações próprias. “O resultado é que o mesmo código religioso é diferentemente interpretado pelas classes sociais de maneira que, sob uma unidade formal, escondem-se, de fato, diversas representações e práticas religiosas (Oliveira, 1985, p. 135).

Uma dessas características apontadas por Almeida (2015) é a origem “leiga”, o que significa que suas lideranças religiosas não pertencem ao clero oficial da igreja católica, ou seja, trata-se de pessoas da comunidade que se dedicam à função espiritual, como as rezadeiras, benzedadeiras e raizeiras (Almeida, 2015). Nas folias, por exemplo, existe a função de “guia”, pessoa responsável por entoar os cantos de benditos e realizar as orações vinculadas ao ritual em cada momento.

Um relato importante a respeito da autoridade de alguns foliões é dado por Chapadeiro da Viola, violeiro, raizeiro e folião da região de Alto Paraíso de Goiás. Segundo Chapadeiro,

ele desenvolve várias funções na folia, desde guia, contra-guia, violeiro e tocador de pandeiro. Em suas palavras, concedidas por meio de entrevista em 2022, ele afirma: “eu só não sei bater caixa, o resto eu faço”. Chapadeiro relata que, numa ocasião em que ele era guia e foi fazer a entrega da folia na igreja, ele trouxe palavras da Bíblia Sagrada para os versos dos cantos da folia sem nunca ter lido antes. Para ele, a capacidade de ser guia de folia é um dom dado por Deus; o seu relato ajuda a compreender sobre a importância das lideranças religiosas populares:

[...] uma vez nois foi girar a folia na igreja, eu tava fazendo o cantori e naquela hora veio aquela luz que era pra eu falar aquelas palavras que tava na biblia sagrada, e você acredita que o padre foi pegar a biblia depois e olhar o capítulo e perguntar se eu tinha lido a biblia falei que não. Eu falei pro padre que a maioria dos guia antigo é tudo analfabeto, não sabe assinar nem o nome e sabia as palavras sagradas tudinho. É um dom que ele nasce com ele, deus põe na mente dele. Parece que você tá tão concentrado que as palavra vão vindo tudo. O padre falou “tudo que você falou lá tava na biblia”. De onde começou até onde nois parou tava nesse capítulo, ele foi caçá e tava lá. “Agora eu vi porque vocês têm um raciocínio com deus mesmo”. Não era fácil fazer aquelas cantoria, decorar ali. Na igreja mesmo o povo vai lendo, nois não, nois vai fazendo (Chapadeiro, 2022).

Outro aspecto do catolicismo popular apontado por Almeida (2015) é o sentido devocional, baseado no princípio da proteção e lealdade, que remete à centralidade dos cultos aos santos. Dentro do catolicismo popular, ao invés dos fiéis irem até o local sagrado para rezar ao santo, como observamos na visitação de fiéis às igrejas que abrigam imagens de santos no catolicismo tradicional, os santos é que fazem visitação à casa dos fiéis (Almeida, 2015), como observamos nas folias, em que os santos são levados pelos foliões através de suas imagens em bandeiras. A seguir, fotos que registram a bênção da bandeira de Nossa Senhora das Neves na Folia de Nossa Senhora das Neves, na comunidade quilombola Kalunga do Engenho II, no dia 4 de setembro de 2022:

Figuras 67 e 68 - Benção da Bandeira, 2022



Fonte: arquivo pessoal.

*E daquela casa saimo,  
oi cumpanhando essa bandeira  
oi que nela vem retratado,  
oi a nossa mãe verdadeira,  
oi a nossa mão verdadeira,  
oi tão de longe vem dizendo,  
retratada na bandeira  
sua casa vem benzendo*

(Canto de bendito cantado por Joaquim da Cunha Santos).

Por sua vez, o catolicismo negro pode ser compreendido pelo uso “popular” do catolicismo feito por comunidades de afrodescendentes, em que africanidades são incorporadas, como é o caso da presença da Curraleira nas folias da Chapada dos Veadeiros.

Também podemos encontrar outras referências de matriz africana nas manifestações culturais da região, como o “Batuque”, que é praticada dentro da festa da Caçada da Rainha, originada em Colinas do Sul, e está ligada à folia do Divino Espírito Santo. Da mesma forma, podemos destacar a presença da “Sussa” nas folias quilombolas e os Impérios Kalunga, que são realizados como festejos a santos católicos em algumas comunidades quilombolas Kalunga e têm relação com a coroação de reis e rainhas.

A devoção à Nossa Senhora do Rosário, tida como padroeira dos pretos, também é um elemento presente nessas expressões religiosas, além do próprio protagonismo negro nas festividades, que as organizam e realizam.

Dentre as manifestações culturais no âmbito das culturas tradicionais afro-goianas e ligadas à fé católica e às folias, nas quais a Curraleira se insere, podemos destacar outras performances culturais de origem e protagonismo negro no Estado de Goiás, como as Congadas e as Bandas de Couro, em Pirenópolis.

Segundo Marcos Manoel Ferreira, a Congada de Catalão tem devoção à São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário (Ferreira, 2020) e acontece desde 1876, expressando uma “festa popular multicolorida afro-brasileira, com ternos em cortejo, rei, rainha, capitães e generais, com dança e diversos instrumentos, dentre eles caixas grandes, pandeiros, tamborim, sanfona e violão” (Ferreira, 2020, p. 10).

**Figura 69 - Congadas de Catalão (GO)**



Fonte: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/977/o/Congada.jpg>. Acesso em: 3 jan. 2024.

**Figura 70 - Congadas de Catalão (GO)**



Fonte: <https://clicknews.net.br/novo/catalao-retoma-celebracao-das-congadas-e-espera-receber-10-mil-pessoas-na-cidade/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

Há também o Terno de Congo Verde e Preto, um dos ternos de Congada existentes em Goiânia, este praticado na Vila João Vaz. Segundo Cleber de Sousa Carvalho, que escreve sobre este Terno em sua dissertação de mestrado em performances culturais pela UFG, intitulada “Tradições em movimento no Terno de Congo Verde e Preto”, o Terno de Congo Verde e Preto se apresenta principalmente na festa em Louvor à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (Carvalho, 2016). Seguindo configurações semelhantes às congadas de Catalão, o Terno de Congo Verde e Preto é composto por homens e mulheres, sendo os homens responsáveis por tocar os instrumentos, como caixas, pandeiros, afoxé e sanfona, e as mulheres compondo a ala de bandeirinhas (Carvalho, 2016), como podemos observar na imagem a seguir:

**Figura 71 - Flyer de divulgação da Congada Terno Verde e Preto, 2012**



Fonte: <https://congadavilajoaovaz.blogspot.com/2012/04/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

As bandas de Couro de Pirenópolis se apresentam dentro do contexto da Folia do Divino Espírito Santo. Em documento produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o “Dossiê Iphan” (2017), é possível encontrar informações sobre a festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, manifestação cultural afro-goiana:

A Banda de Couro é um conjunto de percussão que remonta às festas dos negros escravizados, realizadas na extinta Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. É a banda mais antiga da cidade, e dela se tem notícia desde o século XVIII. Compõe-se de um saxofone, tambores (caixas) de couro, zabumba, rufadeira e várias caixas pequenas que dão ritmo e cadência aos cortejos (Iphan, 2017, p. 104).

**Figura 72 - Banda de Couro, festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis**



Fonte: Iphan, 2017.

Como observamos, algumas expressões culturais afro-goianas estão ligadas às festividades das folias e integram elementos comuns e distintos das identidades e culturas afro-brasileiras, tendo como eixo principal o elo com a matriz africana. Suas expressões diversas, como foi possível observar na breve exposição acima acerca de algumas dessas performances, contribuem para percebermos a diversidade e complexidade das performances afro-goianas que reverberam em suas poéticas.

A Curraleira encontra-se inserida nestes principais contextos: manifestação cultural afro-goiana ligada à fé católica e brincada dentro das festividades de folia; realizada por povos cerradenses do nordeste goiano, com protagonismo negro presente; e pertencente às culturas sertanejas da região, quilombolas ou não. A seguir, apresento aspectos culturais que caracterizam o que estou chamando de chapada sertaneja.

## 2.5 Chapada sertaneja

*“Nasci no estado de Goiás, na Chapada dos Veadeiros,  
no município de Alto Paraíso no antigo veadeiros,  
sou neto de quilombola, de baiano e de mineiro  
não quero que ninguém chora e nem que fica emocionado,  
nossa grande Chapada dos Veadeiros  
hoje é um mundo valorizado,  
no estado de Goiás é o lugar mais falado, com a beleza natural, cachoeira e cerrado  
a Chapada dos Veadeiros tem uma grande riqueza,  
uma terra abençoada de uma longa extensão  
de uma área registrada.  
Foi com muitos municípios que se formou a chapada:  
em São João e Formosa tá no início da chegada,  
Nova Roma e Monte Alegre já tá quase lá na beirada,*

*Cavalcante e Colinas segue pela mesma estrada,  
Alto Paraíso e Teresina tá no centro da chapada  
Nova Roma e Colinas do Sul segue a mesma jornada,  
Nova Roma traz o império e Colinas trouxe a caçada,  
na caçada tem careta no império tem a congada”*  
(Moda de Chapadeiro da Viola - Alto Paraíso de Goiás, 2022).

**Figura 73 - Kalungas no Vilarejo da Festa de Nossa D’Abadia, Vão de Almas, Cavalcante (GO)**



Fonte: Fábio Tito.

É importante destacar que o que estamos nomeando de chapada sertaneja é um conjunto de características de identidades sertanejas comuns, observadas nas regiões da Chapada que envolvem esta pesquisa, sendo elas comunidades quilombolas, comunidades do campo e cidades interioranas.

A Chapada dos Veadeiros é um território localizado no nordeste goiano, que abriga a Área de Proteção Ambiental (APA) Pouso Alto, área de preservação ambiental, onde se localiza o Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, com rica diversidade de fauna e flora do Cerrado. É considerada a região do berço das águas, onde diversos rios que banham o Brasil nascem. Delmar Rezende, professora, pesquisadora e ativista da comunidade do Sertão, idealizadora da Escola do Sertão, ao relatar sobre as características do ambiente que envolve sua comunidade, apresenta um parâmetro das características físicas da Chapada em sua dissertação de mestrado, intitulada “Conquistas Comunitárias da Gestão Participativa na Educação do Campo: o caso da Escola do Sertão na Chapada dos Veadeiros - GO”:

A Chapada dos Veadeiros, na Serra Geral do Paranã, possui clima ameno e temperatura média anual de 24-26°C e chegando a 32-36°C nos grandes vãos e depressões, como é a região do sertão onde tem período seco bem definido. Sendo o ponto mais alto do Planalto Central abriga inúmeras nascentes que dão origem às cabeceiras de grandes bacias hidrográficas. Situa-se ainda, num dos pontos geográficos do centro brasileiro que sofreu relativa influência das inúmeras correntes migratórias que por lá passaram desde seus primórdios (Rezende, 2010, p. 54).

Além das riquezas naturais, este território abriga diversas culturas e povos tradicionais. Estão localizadas nesta região diversas comunidades do campo, como as comunidades quilombolas presentes em vários municípios, a comunidade do Sertão, os Assentamentos Silvio Rodrigues, Esusa, Moinho, localizados em Alto Paraíso de Goiás. No âmbito dos outros municípios pertencentes à Chapada dos Veadeiros, como Cavalcante, Colinas do Sul, Teresina de Goiás, Nova Roma e São João da Aliança, também são representativas as regiões do campo no entorno das pequenas cidades, tendo, assim, forte e diversas identidades cerradenses.

A brincadeira da Curradeira se insere como performance cultural dos povos cerradeiros num recorte do nordeste do Estado de Goiás. A Curradeira envolve afirmações identitárias cerradenses, pois, além de ser praticada no território do Cerrado, majoritariamente por suas regiões do campo, envolve diversos elementos das culturas do Cerrado e integra a comunidade, que se reúne em celebração das festividades de folias, para apreciar também a brincadeira, fortalecendo suas identidades culturais.

No nordeste goiano, paralelamente ao desenvolvimento das comunidades quilombolas, que se deu no habitat do Cerrado desde o século XVII até os anos 1990, desenvolveram-se também outras comunidades pelos campos, comunidades sertanejas que se formaram através do contato intercultural entre povos indígenas com descendentes de europeus e africanos, relacionando-se nos contextos do sertão chapadense. Sertanejo é um termo muito amplo, pois de forma geral pode caracterizar povos que vivem no sertão, e os sertões são diversos em todo Brasil.

A ideia de sertão começou a ser propagada em contraponto ao litoral, para designar então as regiões que não eram litorâneas. Segundo Fadel David Antonio Filho, no texto "Sobre a palavra 'Sertão': origens, significados e usos no Brasil", do ponto de vista da geografia, o sertão enquanto espaço físico corresponde à toda zona interiorana que começou a ser explorada logo após a chegada dos colonizadores (Filho, 2011). Alguns estudos da etimologia da palavra "sertão" levantam algumas hipóteses de origem do termo. Há a especulação de que a palavra sertão tivesse derivado de "celtão" ou "certão", da língua

angolana bunda, significando “mato longe da costa” (Filho, 2011, p. 85). No texto de Filho é relatado também que:

Segundo estudiosos como Gustavo Barroso (1947), da Academia Brasileira de Letras, de modo geral, admite-se que a palavra portuguesa ‘sertão’ nada mais é que a corruptela ou abreviatura de ‘desertão’, deserto grande, apelativo dado pelos portugueses às regiões despovoadas e hípides da África Equatorial. Tal vocábulo, por sua vez, derivou-se da forma latina correspondente: desertus (interior, coração das terras) (Filho, 2011, p. 85).

Para além dos significados espaciais e etimológicos, os sertões também englobam significados identitários e simbólicos culturais. Helaine de Costa Braga aponta em sua dissertação de mestrado, intitulada “A identidade sertaneja em Goiás: um estudo a partir dos elos entre a geografia e a literatura de Bernardo Élis”, o sertão como espaço criador de valores, identidades, símbolos e representações, que “alicerçaram a cultura goiana” (Braga, 2009, p. 22). “—Aqui é como a gente diz, o sertão. Um negro de Goiás” (Brandão, 1977, p. 2).

Segundo a pesquisadora Maria Geralda de Almeida, no livro “Identidade Territorial e Cultural - Brasil Sertanejo” (2007), o espaço sertanejo se estende dos “sertões nordestinos desde o norte de Minas Gerais abrangendo os estados do nordeste até o Piauí, ao sertão brasileiro, considerando os estados de Minas Gerais, de Goiás, de Mato Grosso do Sul e parte do Mato Grosso” (Almeida, 2007, p. 1).

Os povos sertanejos são os povos que se formaram no processo de “povoamento” do interior do Brasil e, apesar de serem diversos em suas características e peculiaridades, possuem alguns elementos de identidade cultural em comum, como as relações da vida no campo. Não qualquer relação, visto que há diversas formas de se viver o campo, mas relações mais sustentáveis com a terra, envolvendo a agricultura familiar, a criação de animais em pequena escala, como galinhas, gado, porcos, além da culinária integrando frutos e plantas nativas de suas regiões.

Hélio Barbosa Feliciano Alves<sup>25</sup>, no artigo intitulado “Sertão e Cultura Sertaneja na Construção da identidade do Brasil Central” (2011), ajuda a compreender que o surgimento do sertanejo como agente social em Goiás se dá no momento de transição da sociedade mineradora para a agropastoril sertaneja, que produz novas relações socioeconômicas e novas formações socioculturais. No âmbito dos sertões goianos, suas características “possibilitam o

---

<sup>25</sup> Graduado em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual de Goiás e professor da mesma instituição. Pós-graduado em História Cultural e Educação pela Universidade Católica de Goiás, mestre em Poder e Cultura pela mesma instituição.

surgimento de regiões de cultura moldando hábitos e costumes perpassados pela memória coletiva de indivíduos que se identificam num contexto social comum” (Alves, 2011, p. 14).

Dentre os povos que formam as culturas sertanejas no Brasil, estão os povos indígenas. René Marc da Costa Silva<sup>26</sup>, antropólogo, mestre e doutor em história pela UNB, no artigo “O não-branco, o sertão e o pensamento social brasileiro” (2006), destaca que mesmo os indígenas sendo povos imprescindíveis e constitutivos do campo simbólico do sertão, ainda são mantidos num lugar marginal e não elementar. “Em síntese, o índio é um dado natural do sertão, porém sempre aparece como um elemento marginal no seu interior” (Silva, 2006, p. 430).

Dessa forma, é importante localizar os povos indígenas na construção das culturas sertanejas da Chapada dos Veadeiros. A região da Chapada também era território indígena Avá-Canoeiro antes da chegada exploratória dos bandeirantes. Segundo Dulce Madalena Rios Pedroso, em seu livro “O povo invisível: a história dos avá-canoeiros nos séculos XVIII e XIX” (1994), o governador das armas em Goiás, entre 1823 e 1826, Raymundo José da Cunha Mattos, em sua estadia no arraial de São Félix (região que abrange o atual nordeste goiano), “obteve a informação de que os carijós eram conhecidos nessa província como canoeiros” (Pedroso, 1994, p. 38).

O povo Avá-canoeiro resistiu, mas foi quase dizimado, assim como diversos outros povos indígenas brasileiros no processo de colonização do país pelos portugueses. Sobre a presença indígena no território Kalunga, Joaquim da Cunha Santos, folião, agricultor e guia turístico, relata: “hoje aqui no kalunga não tem índio mais. Inclusive os índios que nós somos descendentes dele hoje tá na Ilha do Bananal, que são os Avá-canoeiro” (Santos, 2022).

Já em relação aos povos negros que fazem parte da formação das culturas sertanejas, Silva (2006) também aponta críticas ao seu reconhecimento histórico na formação da composição étnica sertaneja e da cultura do sertão, mencionando que lhes são negadas influências históricas civilizacionais reais. Segundo o autor, “o negro no sertão é uma realidade invisível” (Silva, 2006, p. 430). No nordeste goiano fica impossível invisibilizar a presença das populações negras na formação das culturas sertanejas, já que a população sertaneja atual da Chapada dos Veadeiros é majoritariamente negra.

Neste recorte de região do Estado de Goiás, é grande a representatividade negra dentre as culturas sertanejas. Os povos negros que chegaram na Chapada dos Veadeiros formaram diversas comunidades quilombolas, como a maior comunidade quilombola brasileira -

---

<sup>26</sup> Graduado em Antropologia e História pela Universidade de Brasília – UNB, Mestre e Doutor em História também pela UnB, professor Substituto na UnB, Professor na Upis, Professor no IESB e Professor no UniCeub.

Kalunga -, Moinho (Alto Paraíso de Goiás), Magalhães (Nova Roma), Extrema e Levantado (Iaciara). Além dos povos negros concentrados nas comunidades quilombolas, também houve os que se espalharam pelas regiões do campo e cidades da chapada, como Sertão, Couros, São Jorge, regiões do campo de Colinas do Sul, Cavalcante, Teresina de Goiás, Nova Roma e São João da Aliança, ao longo dos séculos, formando, assim, uma grande população negra no território.

Os povos quilombolas da Chapada dos Veadeiros constituem os povos do Cerrado e suas identidades também perpassam costumes das culturas sertanejas, no sentido de relação com o Cerrado, de vida no campo, hábitos de plantio e pecuária, além do fato das próprias comunidades quilombolas deste território estarem localizadas em diferentes sertões. Porém, a categoria de comunidade quilombola se especifica por características particulares de processos de formação, identidade e ocupação territorial. Podemos dizer que os povos quilombolas da chapada estão dentro da categoria chapada sertaneja, mas nem todos os povos sertanejos dessa região são quilombolas.

Em suma, descendentes de africanos que vieram para a Chapada dos Veadeiros e se concentraram nas comunidades quilombolas e, posteriormente ou paralelamente, espalharam-se por cidades e comunidades do nordeste goiano, incorporaram e integraram um modo de viver sertanejo. É nesse contexto histórico que emerge a Curraleira, a qual se mantém viva e atual até os dias de hoje.

As culturas sertanejas também têm extensões nos círculos urbanos, principalmente nas cidades do interior, que mantêm grande vínculo com as regiões do campo em seu entorno. No território da Chapada dos Veadeiros, percebe-se através das festas das cidades, como aniversários, a Festa do Divino, quadrilhas, Caçada da Rainha e folias, a existência de aspectos comuns às culturas sertanejas mesmo na cidade, como a convivência e trabalhos no campo.

Nestes encontros e pousos em que a Curraleira é brincada e apresentada, seja no campo ou na cidade, diversos aspectos culturais cerradenses estão presentes, como a culinária, com alimentos ligados às culturas alimentares do Cerrado: guariroba, pequi, abóbora, carne, farinha, feijão, bem como suas formas intrínsecas de preparo.

**Figura 74 - Mesa de jantar Pouso da Água Quente, Folia do Divino de Colinas do Sul, 2023**



Fonte: arquivo pessoal.

Também podemos observar como um elemento da chapada sertaneja a forma de se vestir na ocasião das festividades tradicionais da região, como o uso de botas e botinas, chapéus, calça jeans, camisetas xadrez ou de gola polo, além das comitivas de cavalgadas, que trazem características ligadas ao universo comum sertanejo de Goiás, de Minas Gerais e interior de São Paulo.

**Figura 75 - Cavaleiros e cavaleiras aguardando o sinal de saída para procurar a Rainha, Caçada da Rainha, Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: Bia Carvalho.

**Figura 76 - Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022, Praça da Rodoviária**



Fonte: Bia Carvalho.

Um elemento presente nas culturas sertanejas num âmbito geral, e que também está presente nas identidades da chapada, é o instrumento “viola”. Ela é presente e é tocada de forma recreativa e devocional por diversas regiões da Chapada dos Veadeiros, incluindo algumas comunidades quilombolas. A viola é um instrumento que se espalhou pelas culturas caipiras e sertanejas do Brasil, tornando-se elemento que faz parte de suas identidades. No âmbito das culturas goianas, a viola está muito presente, seja nas culturas do campo, como também nas culturas urbanas. No contexto das culturas tradicionais da chapada, percebe-se que a viola é tocada em suas manifestações culturais e religiosas, como nas folias, e em suas brincadeiras, como a Catira, o Batuque, a Curraleira, a Sussa. Também observamos que a viola está presente nas expressões e apreciações musicais da comunidade, a exemplo da existência de violeiros da comunidade, como também da presença da música caipira e sertaneja; a viola está presente nas festas, nos bares e carros de som da região.

As culturas que formam a chapada sertaneja se configuram com as características sertanejas dessa região: a presença de frutos do Cerrado abundantes neste território nos pratos tradicionais, como o baru, o jatobá, o cuscuz e a tapioca; a presença forte do forró e do

“piseiro”, estilo musical presente nas festividades; a produção e circulação de produtos de medicina popular, como garrafadas e raizadas com plantas do Cerrado da região do nordeste goiano; e a representativa presença negra. Essas características, dentre outras, diferenciam as culturas sertanejas da Chapada dos Veadeiros de outros sertões, lembrando que cada microrregião do que estamos chamando de chapada sertaneja também expressa suas especificidades. Esta forma de denominação é feita no intuito de aproximar o leitor e a leitora do contexto cultural da Curraleira, a partir do referencial sertão chapadense.

Dadas as contextualizações e considerações do território Curraleira, a seguir apresentarei alguns aspectos da sua performatividade.

### 3 PERFORMATIVIDADES DA CURRALEIRA

Figura 77 - Curraleira Kalunga do Engenho II, na feira livre de Cavalcante, 2023



Fonte: Délcio Gonçalves.

*Na caçada da onça  
Dia de segunda-feira  
Vale-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  
Vale-me Deus, Nossa Senhora  
Quase eu vejo a perdedêra  
Eram cinco companheiros  
Saiu todos na carreira*

Curraleira cantada por Cipriano J. Rocha, autoria desconhecida (Rocha, 2019, p. 15).

A Curraleira é brincada dentro de contextos religiosos católicos, como as folias e festejos para São Sebastião, Santo Antônio, Folia de Reis, do Divino Espírito Santo, manifestando fazeres e saberes tradicionais dos povos do Cerrado. Embora seja mais raro, ela também pode se apresentar “em cena”, fora do contexto tradicional, como em festivais culturais, eventos educacionais e celebração de datas comemorativas em praças da cidade e outras localidades. Devido à aproximação com os fazedores da Curraleira, proporcionada

também pelo processo de pesquisa, por exemplo, pude convidar o grupo de Curraleira da comunidade quilombola do Engenho II, Cavalcante, para se apresentar na circulação do meu disco *Viroleira*, aprovada pelo edital de fomento à música do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, no ano de 2023.

Para assistir o trecho de Curraleira na circulação "*Viroleira*"<sup>27</sup>, de Paula de Paula, Cavalcante, 2023, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=-DhCwnozUxU>.

Dentro da grande área das Artes da Cena, existem diferentes disciplinas, estudos e metodologias para investigar diferentes expressões/ações, sendo a etnocenologia uma delas. A etnocenologia tem como princípio norteador a alteridade e se propõe ao estudo da cena de forma mais ampla e diversa, para além da arte teatral ou de conceitos, que se acredita limitados, de espetáculo e performance, “rompendo fronteiras, calcadas no colonialismo do saber, que separam radicalmente arte e cultura popular, polarizando criação e tradição” (Silva; Rosa, 2017, p. 249). Sendo assim, a Curraleira pode ser abordada como um campo de estudo da etnocenologia, integrando arte e culturas tradicionais, como também dos estudos da performance.

Mas, por fim, a Curraleira seria uma performance? Uma dança? Uma brincadeira? Graça Veloso, ator, diretor teatral, dramaturgo e pesquisador da área de etnocenologia, no texto “Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos” (2016), chama a atenção para a importância da utilização de um léxico próprio advindo das falas internas dos próprios fazedores, a fim de dialogar com outros saberes e nomenclaturas, aprendendo novas formas de se referir a essas expressões, e assim reconhecer o “direito que o outro tem de exercer sua própria narrativa” (Veloso, 2016, p. 95). Sobre isso, o autor reforça:

Inegavelmente, toda e qualquer manifestação expressiva humana, seja ela tradicional (das antigas ou das novas tradições) ou não, tem um léxico próprio, que é capaz de dar conta de tudo que lhe diz respeito. Não estou, com isto, negando o direito que seus fazedores têm de incorporar definições de outras áreas. O que estou afirmando é: o que melhor define o saber e o fazer de cada grupo cultural é o léxico adotado por eles mesmos (Veloso, 2016, p. 96).

Sendo assim, é muito importante conhecer os léxicos utilizados pela própria comunidade ao se referir às suas próprias manifestações culturais. A Curraleira, por exemplo,

---

<sup>27</sup> A circulação “*Viroleira*”, de Paula de Paula, foi um projeto aprovado pelo edital de fomento à música do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, que proporcionou a circulação do trabalho autoral da violleira Paula de Paula em três cidades do nordeste goiano: Cavalcante, Colinas do Sul e Teresina de Goiás. Em cada cidade que a circulação passou, artistas locais foram convidados a se apresentar, enriquecendo assim o projeto com diversidade artística e cultural com ênfase e fortalecimento das poéticas afro-goianas. Para acessar algumas fotos da circulação, acesse: <https://paulabriguiza.wixsite.com/pauladepaula/trabalhos-musicais>.

é chamada tradicionalmente pelo próprio nome e de “brincadeira”. A Curraleira já foi abordada como performance a partir do olhar de Maria Madalena do Sacramento Rocha, mulher negra quilombola, mestre em performances culturais, na sua dissertação de mestrado, que fala sobre a Curraleira nas comunidades quilombolas de Extrema e Levantado, município de Iaciara (GO), “a Curraleira se constitui como performance cultural pela dança, igualmente pela música” (Rocha, 2019, p. 48).

Sendo assim, a partir de uma mirada desde as Artes da Cena, optamos por investigar e refletir sobre a Curraleira a partir da ideia de performance, considerando que performances “são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (Schechner, 2002, p. 27). Silvia Fernandes (2011), a partir de Richard Bauman, também define a performance como ação ligada ao domínio do fazer, sejam fazeres artísticos, rituais, cotidianos, esportivos, dentre outros, expressando-se sempre como um processo, e nunca como uma obra acabada (Fernandes, 2011).

A Curraleira então pode ser vista a partir desta lente, por se tratar de um fazer ritual, expressado na ritualística das folias. Logo falaremos sobre a Curraleira a partir da ideia de performance, para investigar e apresentar sua performatividade. A performatividade, por sua vez, é um conceito trabalhado no campo de estudo das performances. Segundo Luiz Fernando Ramos<sup>28</sup>, no texto “O conceito de performativo, a performance e o desempenho espetacular”, publicado na revista de artes do espetáculo *Rebento*, “o performativo é relativo ao que se perfaz, ou mesmo ao que se está fazendo diante de outrem” (Ramos, 2013, p. 150). Sendo assim, investigaremos a performatividade da Curraleira a partir dos elementos que constituem o seu fazer, ou seja, desde as pessoas que a brincam, seus movimentos, ritmos, improvisos, até seus versos, instrumentos, espaços.

Buscamos também compreender a performance além das noções que a concebem numa relação única entre seu texto e contexto, “atendendo à demanda por uma maior atenção à dialética entre a performance e seu contexto sociocultural, político e econômico mais amplo” (Bauman; Briggs, 2006, p. 190). Dessa forma, além de conhecer as características do próprio fazer da performance da Curraleira, buscaremos relacionar seus elementos plásticos, seu universo semântico e simbólico com os contextos socioculturais que a envolvem, para uma percepção mais ampla dos elementos que a constituem.

---

<sup>28</sup> Professor associado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenador do Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular (GIDE) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da USP.

Optamos por observar e compreender a Curraleira mais especificamente como uma performance afro-goiana, pois esta constitui-se a partir de matrizes africanas, com presença e protagonismo negro, em Goiás. A Curraleira se expressa atualmente na confluência de elementos de matrizes africanas com elementos das culturas sertanejas, no contexto do Cerrado brasileiro, a exemplo da presença do batuque com a viola. Nesta análise, observa-se o fato de a Curraleira ser uma brincadeira, conforme denominada por alguns fazedores, que se originou a partir de matrizes africanas no Brasil e, além de ser expressa nas comunidades quilombolas, está presente por diversos municípios e sertões do nordeste goiano, tornando-se parte de suas identidades. Isso evidencia a presença e as contribuições culturais de africanidades brasileiras em Goiás, muitas vezes invisibilizadas.

### **3.1 Cantar, dançar, batucar**

Uma performance afro-brasileira como a Curraleira é capaz, em alguma medida, de promover um processo de conexão simbólica com o território africano, no lastro da diáspora africana, em que a experiência da migração forçada de milhares de pessoas para o território americano, mesmo que datada, ainda se expressa hoje no Brasil, em Goiás, entre seus descendentes e na performatividade de pessoas que dão materialidade às performances negras, ao mesmo tempo em que são vivificadas por elas.

Os africanos trouxeram para o Brasil suas formas de celebração, saberes, fazeres, filosofias, que, ao se encontrarem com as terras e povos da América, foram ressignificadas, dando origem às diversas manifestações culturais afro-brasileiras que temos hoje. É importante destacar que “determinados traços e princípios estruturantes advindos da diáspora africana deixaram marcas indelévelis na formação dos saberes e fazeres populares brasileiros” (Silva; Falcão, 2021, p. 232). Dessa forma, fica clara a presença dos saberes e fazeres das matrizes africanas presentes no Brasil desde o início da sua formação, sendo as performances culturais um lugar onde encontramos muitos elementos das africanidades brasileiras.

No âmbito nacional, podemos citar inúmeras e diversas expressões das performances afro-brasileiras, como o Tambor de Crioula, Bumba meu boi, Maracatu, Samba, Samba Chula, Jongo, Lundu e, especificamente em Goiás, destacamos as Congadas, Sussas, os Batuques e as Curraleiras. Cada uma dessas performances possui suas características próprias, diferenciando-se uma da outra pelos instrumentos, o ritmo musical tocado, as vestimentas, formas de brincar, formas de movimentar o corpo e diferentes formas de devoção. Isso demonstra a complexidade tecida a partir de diferentes matrizes africanas, pois no contato

intercultural com diferentes povos ameríndios e europeus, sobretudo portugueses - vale mencionar que já bastante influenciados pelos mouros -, foram criadas performatividades próprias, mas com um elo em comum: a diáspora africana no Brasil.

Em meio a essa diversidade, é importante reconhecer que as performances afro-brasileiras podem também ser observadas a partir de suas semelhanças, pois, na qualidade de expressões que têm como eixo a matriz africana, o que deve sempre ser reconhecido e valorizado, cria-se uma unidade, isto é, um “elo das danças tradicionais brasileiras com as motrizes subsaarianas da África”, conforme observou Ligiéro (2011, p. 133).

O autor acima citado, a partir dos estudos de Bunseki Fu-Kiau<sup>29</sup>, destaca três elementos comuns observados em diferentes manifestações das culturas tradicionais africanas e afro-brasileiras: o canto, a dança e o batuque. Essa tríade, que também pode ser observada na Curraleira, ajuda a localizá-la como uma performance negra e é discutida pelo autor a partir da ideia de motrizes culturais, que designam o

[...] conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. [...] A este conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro (Ligiéro, 2011, p. 107).

Nesta concepção, o “batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos” (Ligiéro, 2011, p. 135). As memórias, lembranças, os esquecimentos e imaginários da África, com o passar dos séculos em um novo território, encontraram caminhos para performar e se expressar, reinventando suas formas no Brasil a partir de símbolos e elementos significativos da cosmovisão africana.

Mesmo com violentos processos de branqueamento da população brasileira e políticas de silenciamento (e extermínio) da população de descendência africana, e indígena, os processos de (re)existência aconteceram e as criações e elaborações culturais foram fundamentais para isso. É nesse sentido que Leda Maria Martins, em seu livro “Performances do tempo espiralar” (2002), considera que as performances afro-americanas expressam processos de criação de muitos suplementos para preencher os vazios, buracos e rupturas de suas culturas originais africanas (Martins, 2002).

---

<sup>29</sup> Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau nasceu no Congo e é um grande pesquisador das áreas da antropologia cultural, educação, biblioteconomia e desenvolvimento comunitário, filósofo e autor de diversos livros e artigos, e sacerdote (iniciado) em tradições dos povos bântu-kôngo.

Diante da realidade da diáspora de milhares de africanos para as Américas na era do comércio de escravizados, os povos africanos e afro-brasileiros precisaram criar formas de se expressar que dessem novos sentidos à sua existência naquele novo contexto, o de habitar um outro continente e conviver com outras culturas, submetidos à condição de escravidão. Essas novas formas mantinham bases identitárias de suas matrizes africanas, remetendo à sua cosmovisão por meio de suas lembranças e imaginários, das memórias gravadas nos gestos, nos cantos, danças, temperos. A África é um grande continente, suas culturas são diversas, como se pode perceber nas realidades culturais da África ocidental e da África Central, o que por sua vez também reverbera na diversidade de performances afro-brasileiras, criadas a partir de diferentes influências de povos advindos de diferentes regiões. Por isso, como aponta Silva e Falcão (2015, p. 112), é importante:

[...] pensarmos a identidade como pluralidade, ou melhor, como diversidade, pois não se trata apenas de uma porção do mesmo e sim de uma variedade, isto é, que possui diferentes formas/fôrmas, mas que, no entanto, é feita da mesma substância, a diáspora africana em passagens pelas encruzilhadas criativas da cultura brasileira.

A Curraleira se expressa como um desdobramento destes processos de recriação da África no Brasil. Sua brincadeira reverbera não apenas nas narrativas do processo histórico da vinda dos povos africanos para o Brasil e para Goiás, como também nas narrativas dos processos e contatos interculturais entre os povos quilombolas do nordeste goiano com outros povos que já habitavam o Cerrado, tanto povos indígenas que aqui viviam quanto povos sertanejos que se formaram paralelamente às comunidades quilombolas na região.

Para Victor Turner (*apud* Taylor, 2013), as performances revelam o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura. Sendo a cultura brasileira uma soma, subtração, multiplicação e divisão de diferentes culturas, suas performances culturais revelam essas culturas hibridizadas por meio de encontros e desencontros, criações e conflitos.

É importante destacar que os processos que envolvem contatos interculturais no Brasil ao longo da história foram complexos, contraditórios e violentos, pois partem da imposição da cultura europeia sobre as culturas indígenas e africanas, refletindo a tentativa de apagamento da memória destes povos dentro do processo de genocídio e dominação escravista a que foram submetidos. Porém, a existência das performances afro-brasileiras são um exemplo de que a tentativa não foi totalmente bem-sucedida, pois reflete a forte presença das matrizes/motrizas africanas.

Podemos afirmar que as formas culturais africanas se transformaram no território brasileiro e no território do Cerrado. Buscando recuperar práticas que remetem às suas origens, novas tradições foram criadas dando origem às performances afro-brasileiras e afro-goianas, que, mesmo integrando outras influências culturais, mantêm saberes e memórias das matrizes africanas, como é o caso da Curraleira e da Sussa no nordeste goiano, do Tambor de Crioula no Maranhão, o Jongo do Sudeste, entre outras manifestações espalhadas Brasil afora. Sendo assim, os saberes africanos nas Américas se remodelam e, como afirma Soyinka (1996), no livro de Leda Maria Martins, “sob condições adversas as formas culturais se transformam para garantir a sua sobrevivência” (Soyinka, 1996 *apud* Martins, 2002, p. 71). Ou ainda: “na falta da memória coletiva, de bibliotecas vivas ou de outros elementos que garantissem a perpetuação das antigas tradições africanas - em contato estreito com outras etnias irmãs - novas tradições foram engendradas” (Ligiéro, 2011, p. 141).

Podemos compreender, assim, que a Curraleira é uma dessas tradições engendradas. Trata-se de uma performance criada por povos afrodescendentes no território brasileiro e, por isso, caracteriza-se como performance afro-brasileira e afro-goiana, por se originar no Brasil e estar presente em Goiás. Os elementos constitutivos e expressivos da Curraleira garantem a continuidade de elementos ligados às matrizes e tradições africanas, trazendo à tona os processos criativos elaborados pelos povos que a criaram, para garantir elos identitários que a configuram como manifestação cultural das africanidades goianas.

Segundo Martins (2002), o corpo e a voz são portais de inscrição de saberes diversos, grafando o conhecimento através do gesto, da oralidade, do movimento e da vocalidade. Dessa forma, as performances rituais das culturas tradicionais afro-goianas, que são materializadas por pessoas a partir de seus corpos e suas vozes, tornam-se ricos campos de investigação e fruição, expressando narrativas, histórias, memórias e saberes contadas, cantadas, dançadas e protagonizadas pelas pessoas que brincam na batida da Congada, na quebrada da Curraleira e na pisada da Sussa.

A memória se registra não só em arquivos escritos, mas também através de oralidade, mitos, histórias, causos, através das nossas expressões corporais, através dos nossos gestos e movimentos, através dos nossos corpos em performance do cotidiano e em performances rituais, como a da Curraleira, na qual sua própria prática se torna uma forma de arquivo vivo. “A memória desafia a história na construção das culturas circum-atlânticas e revisa a épica ainda não escrita de sua fabulosa co-criação” (Martins, 2002, p. 82). Percebemos, assim, que os saberes registrados pela memória são imprescindíveis para a compreensão e manutenção de nossas culturas brasileiras, sendo as performances afro-brasileiras:

[...] férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas, e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (Martins, 2002 p. 72).

Sendo assim, as performances afro-brasileiras são importantes para a continuidade da transmissão de saberes e fazeres, garantindo a manutenção de memórias, por meio de ações frequentes que revivem e nos contam histórias, sendo capazes de recriá-las e ressignificá-las pelas significações das pessoas e da comunidade que performam. Além disso, a transmissão de saberes por via das performances atua na perspectiva decolonial, uma vez que consolida o conhecimento por meio da prática da oralidade, forma muito presente nas culturas africanas e indígenas.

Diana Taylor é uma das autoras que também pensa a performance como uma forma de manutenção da memória. Em seu livro “Arquivo e repertório, performance e memória cultural nas Américas” (2013), ela expõe que performar está intimamente relacionado com o ato de lembrar, recordar. Para ela, as performances funcionam “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social (Taylor, 2013, p. 27).

Nesse sentido, a repetição da performance comunica e transmite saberes e memórias. Sendo assim, a Curraleira não faz alusão apenas ao tempo e espaço em que está sendo brincada, mas também expressa memórias, histórias e transmite diversos saberes. A Curraleira expressa no território do Cerrado a resistência, influência e permanência da matriz africana. Aqui, concebo a ideia de resistência como forma de “produção de sentidos de viver e intervir no mundo” (Silva; Falcão, 2021, p. 22). Percebemos, pois, nas performances afro-brasileiras o aspecto de resistência no esforço dos povos africanos e afro-brasileiros em manter elementos de suas identidades negras, mesmo com os processos de submissão, violência, opressão e escravidão sofridos no Brasil, e desenvolver novas formas de viver e intervir no mundo, por meio também de suas expressões culturais.

Brincar a Curraleira, entoar seus versos, bater caixa, pandeiro e tocar viola são formas de acionar a ancestralidade, compreendida a partir de Martins (2002) como uma cosmopercepção africana do mundo, que compreende a existência numa relação de complementaridade através da interação entre seus elementos constitutivos, como a natureza, as divindades, os vivos e não vivos, unidos por uma força vital. Ainda com Martins (2002, p. 60),

[...] a ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro.

A Curraleira, então, evoca no presente as práticas e os saberes dos antepassados, das matrizes africanas, num movimento de percepção de um tempo espiralar em que passado, presente e futuro se entrelaçam.

### **3.2 Performatividades da Curraleira: canto, dança e batuque**

A Curraleira pode se diferenciar em cada local em que é praticada. As exposições a seguir sobre suas formas, com destaque para o canto, a dança e o batuque, referem-se ao recorte de pesquisa realizado, que diz respeito às Curraleiras de Alto Paraíso de Goiás, Colinas do Sul e a Curraleira da comunidade quilombola do Engenho II, município de Cavalcante. As duas primeiras manifestações, de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul, são muito próximas, pois integram foliões, em cada folia, dos dois municípios, os quais se ajudam na execução dos giros.

As pessoas que giram a folia e brincam as Curraleiras se expressam dentro da performance ritual de uma forma diferente do contexto do dia a dia. Através da dança, da batucada, da cantoria, das vestimentas e interações, suspendem naquele instante diferenças étnicas e sociais, transmutando as relações para outro nível de interação e expressão, ficando os foliões numa posição de destaque, em que a comunidade se reúne para apreciar.

Nas Curraleiras, os foliões dançam e cantam ao mesmo tempo em que tocam os instrumentos, sendo estes uma caixa, uma viola e os demais acompanhando cada um com um pandeiro. A seguir, adentraremos com mais detalhes cada um dos elementos característicos das performances afro-brasileiras presentes nas Curraleiras, para melhor visualizar suas formas no recorte do campo vivido desta pesquisa: os cantos, as danças e os batuques.

#### *3.2.1 Os cantos - versos, vozes e timbres*

*O canto como disseminação de saberes.*  
Leda Maria Martins

**Figura 78 - Juninho cantando na folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, em 2022**



Fonte: arquivo pessoal

**Figura 79 - George cantando na folia de Nossa Senhora das Neves, na comunidade quilombola do Engenho II, Cavalcante, 2022**



Fonte: arquivo pessoal

É importante destacar que a palavra “Curraleira” é usada tanto para nomear a própria brincadeira como também para designar o ato de rimar dentro da estética da Curraleira, mesmo fora do contexto em que ela é praticada. Usa-se o termo para dizer, por exemplo, “fazer uma Curraleira pra tal pessoa”, “eu fiz uma Curraleira pro prefeito”, ou seja, cria-se versos com intenções específicas em diferentes contextos através da métrica e sonoridade da Curraleira.

Sendo assim, a Curraleira tem uma característica forte de improviso, pois quem cria Curraleiras pode criar a qualquer momento, para alguém que acabou de conhecer ou para alguma coisa que acabou de acontecer. Dentro da característica do improviso, podemos observar que a Curraleira possui uma dimensão autoral, pois o improviso é uma forma de composição instantânea, feita naquele instante, e assim expressa também as subjetividades da pessoa que realiza.

Nessa brincadeira de improvisação em versos, cada folião tem sua vez de rimar. Enquanto um improvisa, os outros estão atentos prestando atenção no que o colega está dizendo e ao mesmo tempo criando sua própria rima para cantar quando for a sua hora. Sobre isso, João da Cunha dos Santos, em entrevista para o minidocumentário “Curraleira - Tradições Kalunga”, relata: “Mesmo que você tá dançando, brincando ali, enquanto o outro tá cantando lá, ele tá cá calado mas ele tá decorando a dele cá. Quando o outro cala ele já começa a dele” (Curraleira, 2021).

É característica do cancionero popular em diferentes manifestações culturais brasileiras a prática de fazer versos de modo improvisado. No nordeste brasileiro temos o repente, por exemplo, no centro-oeste e sudeste do Brasil temos a prática do cururu, que também são desafios de versos, e também no sudeste temos o calango, o partido alto, dentre outros. No nordeste goiano temos a Curraleira, que também possui sua sonoridade e forma específicas, mas cumpre um sentido parecido de expressão de ideias, contação de histórias, registros e memórias, demonstração da habilidade para a improvisação, brincadeira, trazendo tanto temas lúdicos, cotidianos, como também temas políticos e posicionamentos, por meio de seus versos, revelando contextos e formas de poetizar a realidade e a vida.

Richard Bauman aponta que as brincadeiras nos “oferecem situações onde a fala e a sociedade podem ser questionadas e transformadas” (Bauman, 2006, p. 193). Assim, destacamos que as rimas e os versos dentro da expressão da Curraleira também podem assumir este papel, trazendo questões críticas para o âmbito da brincadeira. Seu Domingos conta que uma vez se pintou de cimento, para realizar uma ação, na ocasião de discussão sobre a possibilidade de escoamento de uma estação de esgoto no rio São Bartolomeu, que banha boa parte das comunidades do campo do entorno da cidade de Alto Paraíso, como o Sertão e o Moinho:

[...] tinha um tanto de gente que não conhecia eu, aquela turma, tava lotado, político, prefeito tava lá em pé, tinha gente demais, os vereador lá em pé, eu cheguei taquei cimento na cabeça (risos), é de palhaço, teatro, já viu como é que é teatro? aí cheguei lá tô lá em pé... o advogado falou vou passar o microfone pro repentista fazer um repente aqui, vamo ver qual de vocês vai participar pra ganhar... e tinha prefeito de Cavalcante, Teresina, Colinas, tava tudo lá. Eles ficou assim separado, eu puxei tipo de uma Curraleira assim:

*A viola chora fino e a prima chora também,  
Teresina e Cavalcante tá numa boa situação,  
Niquelândia e São João tá num seguimento bõo,  
eu já não falo Alto Paraíso que não tem prefeito não  
Teresina deu um grito Cavalcante respondeu,*

*Colinas em movimento Paraíso já morreu”*  
(Domingos, 2022).

Outro aspecto da Curraleira é utilizar a rima para interagir com os foliões e as pessoas da comunidade, criando versos cômicos sobre alguma situação, como “tirando um sarro” de alguma atitude de alguém, fazendo versos sobre algum caso engraçado, mandando alguma “indireta” para alguém da folia, ou seja, comunicando-se por meio da brincadeira. Sobre esse aspecto, Rocha (2019) nos traz referências sobre as Curraleiras de Extrema e Levantado, comunidades quilombolas de Iaciara (GO):

Os moradores relatam que o canto de Curraleira nasce das falhas do folião, da cozinha, gente incutida em mulher, história de roça, caçada. A composição da letra ocorria após a verificação dos fatos. Ronaldo Moreira Lopes conta que “quem tinha mais intimidade, ia saber o que tinha, ia lá saber o acontecido, depois voltava, quando via, era música” (Rocha, 2019, p. 75).

Sobre esse aspecto, Matilde Pereira dos Santos (Tidão), do Vão de Almas, em entrevista para o minidocumentário “Curraleira - Tradições Kalunga”, relata: “a gente tá numa folia o outro levou um tombo de cavalo, caiu lá, que deu uma graça pra rir, por ali você cria uma letra de uma Curraleira e faz, ela é criada desse jeito” (Curraleira, 2021). Nesse sentido, Suelen Francisco Pereira, no mesmo documentário, expõe sobre os temas de paquera através dos versos da Curraleira:

Tem muitas curraleiras que falam sobre mulheres normalmente né. Quando os rapazes cantavam a Curraleira e falavam alguma coisa das meninas, elas já ficavam ali toda empolgada achando que era pra elas e muitas das vezes até era. Era uma forma deles falarem para as mulheres daqueles negócios. “Menina do cabelão alguém viu ela por aí, eu tô louco por ela, eu vou beber até cair”. As meninas que tinham o cabelo mais longo achavam que era pra elas (Curraleira, 2021).

Outra característica é que as Curraleiras são sempre cantadas em duas vozes, geralmente em intervalos de terça, característica semelhante à música tradicional caipira. Joaquim da Cunha Santos, da comunidade quilombola do Vão de Almas, município de Cavalcante, afirma: “a Curraleira tem que ser de dupla, tem que ter as duas vozes” (Santos, 2022). Na linguagem da Curraleira, a primeira voz representa uma tonalidade mais aguda em relação ao denominado “segunda voz”, que se refere a uma voz mais grave em relação à primeira voz. Esse padrão se repete nos cantos de benditos das folias, nas quais a Curraleira é brincada.

Nos momentos em que a Curraleira é criada no instante, pois existem versos de Curraleira tradicionais que já foram criados e são mantidos na tradição, há uma interação entre a dupla que está cantando, pois quem está acompanhando a voz principal tem que cantar simultaneamente os versos que estão sendo criados pelo parceiro, mesmo sem saber. Essa característica também está presente nas modas e cantos de benditos, quando são improvisados. Sobre este aspecto, Joaquim da Cunha Santos fala: “o folião que você canta junto quando você começa uma curraleira ele já tá junto, porque eu to cantando você tá me ajudando, você só vai falar o que eu falo” (Santos, 2022). Chapadeiro da Viola, folião, raizeiro, compositor e violeiro da Chapada dos Veadeiros, também compartilha: “Aí eu fui começar a girar mais os caras de São João, só que lá em São João os cara improvisa as modas na hora, aí naquele estilo de você aprender na hora o que o cara vai puxar você acostuma. Se o cara puxar eu puxo em cima - você pega em riba da voz dele” (Chapadeiro, 2022).

As formas de fazer a Curraleira podem variar de folião para folião ou pela região onde a Curraleira é brincada, mas existem também alguns padrões para a criação das rimas e versos. Sobre a forma dos versos, Joaquim, da comunidade do Engenho II, conta que há um jeito de criar as rimas: “você quer criar uma curraleira, você vai caçar uma rima pra encaixar os versos pra não desentoadar na hora da roda. Você tem que ter o rima dela certinho que dá certo lá no final” (Santos, 2022).

Também podemos perceber entre as Curraleiras apresentadas por Seu Domingos e Joaquim que muitas vezes há um verso fixo para iniciar, como “a viola chora fino e a prima chora também” e “ribeirão de Teresina foi fazer água no mar”. Nas Curraleiras de Extrema e Levantado, apresentadas por Rocha (2019), observa-se que algumas iniciam com “amanhã eu vou-me embora”.

A seguir, exemplos de Curraleiras que ilustram os encontros de rima e a característica de iniciar o verso com uma mesma frase, destacando as diferentes localidades das Curraleiras. Na sequência, Curraleiras de Extrema e Levantado, município de Iaciara, por Joaquim Bispo da Silva; Curraleiras de Alto Paraíso de Goiás por Seu Domingos e, por fim, Curraleiras do Engenho II, Cavalcante, por Joaquim da Cunha Santos:

*Amanhã eu vou me embora  
Que não é mentira não  
Homem de 40 anos teve ideia de menino  
Ele atirou em bezerro  
Pensando que estava dormindo*

Joaquim Bispo da Silva, Canto de Curraleira (Rocha, 2019, p. 43).

*Amanhã eu vou-me embora  
 Não é mentira não  
 Apanhei que quase morro  
 E bati que quase mato  
 A polícia atrás de mim  
 E eu virei bicho do mato  
 Se tu correr eu te pego  
 Se ficar eu te mato  
 Por causa de uma moreninha  
 Que ela me faltou no trato  
 Apanhei que quase morro  
 E bati que quase mato  
 A polícia atrás de mim  
 E eu virei bicho do mato*

Curraleira cantada por Edeltrudes Pereira, autoria desconhecida (Rocha, 2019, p. 76).

*A viola choro fino e a prima chora também  
 do pé de serra pro moinho foi um perigo,  
 a mulher bebeu cachaça desprezou o seu marido,  
 ela prometeu pra ele uma mão pilão no pé do ouvido  
 (Domingos, 2022).*

*A viola chora fino e a prima chama também,  
 no pé da serra lá no pé da ladeira, tem tem tem uma onça comedeira,  
 e já comeu minhas novilha e quais me pega e eu saí na carreira  
 (Domingos, 2022).*

*Ribeirão de teresina foi fazer barra no mar,  
 me abraça meu bem abraça, bate palma e sapateia  
 onde tem mulher bonita eu não abraço mulher feia  
 (Santos, 2022).*

Existem algumas Curraleiras antigas, que há muito tempo foram criadas e de geração em geração são mantidas através da brincadeira, conectando histórias e criando elos de interação entre os povos na espiral do tempo. A respeito das Curraleiras mais antigas, Joaquim da Cunha Santos diz que “tem outras curraleira que é tradição dos mais antigos. Você tem que lembrar da tradição já lá atrás” (Santos, 2022), e canta um verso antigo que se recorda desde que nasceu:

*Ribeirão de teresina foi fazer barra no mar,  
 esse goiás já foi bom demais, hoje não presta mais,  
 dinheiro já acabou e ladrão ainda tem demais.  
 mas que tanto de vaca gorda na porta do fazendeiro,  
 assim mesmo o povo roba pra poder fazer dinheiro  
 (Joaquim da Cunha Santos, Engenho II, Cavalcante (GO), 2022).*

Outro ponto de percepção é que as Curraleiras trazem os contextos, as paisagens e os territórios em questão, citando lugares, personagens, bem como as relações com o Cerrado, com a cidade, que vão trazendo narrativas de suas trajetórias através de versos que se tornam formas de poetizar a realidade. Chapadeiro compartilha uma Curraleira antiga que aprendeu e que narra a mudança do campo para a cidade:

*Paciência minha viola oi deixa eu cabá de cantá  
oceans assunta minha gente o luxo da vaidade  
a mordomia do pobre quando muda pra cidade  
pra comprá televisão e logo uma geladeira  
compra gás e o fogão vai comprar o ferro elétrico não gosta de ferro a brasa,  
vai compra uma enceradeira pra encerar nossa casa  
mulher fala pro marido você tem que trabaiá  
pra comprá um guarda-roupa e um jogo de sofá  
o marido fica num canto a mulher fica na dela  
e depois de tudo isso pede um jogo de panela  
(Chapadeiro da Viola, Alto Paraíso de Goiás (GO), 2022).*

Uma citação relevante das Curraleiras cantadas por Joaquim, presentes nas comunidades quilombolas Kalunga, é o “mar”. Segundo Leda Maria Martins, em palestra no 6º Simpósio Internacional da Faculdade de Ciências Sociais, intitulada “A qualquer descuido da vida, a morte é certa”, realizado na Universidade Federal de Goiás em 2022, o mar é citado em diferentes canções das performances afro-brasileiras<sup>30</sup>, fazendo menção à grande travessia da África para a América no processo da diáspora africana. A seguir, o verso de Curraleira cantado por Joaquim:

*Oi ribeirão de teresina oi ai,  
oi foi fazer barra no mar oi ai,  
aqui na região a coisa vai de mudá,  
a morena mais bonita é a rainha do lugar  
(Joaquim da Cunha Santos, 2022).*

### 3.2.2 As danças: o corpo que toca, dança

*No corpo o tempo baila  
Leda Maria Martins*

*Em África, assim como nas Américas,  
“o bom dançarino é o que conversa com a música,*

---

<sup>30</sup> Na Congada de Uberlândia (MG), foi registrado o verso: “Oh! Meu São Benedito Eu vi a sereia no mar Botei meu barco na água meus irmãos me ajuda a remar” (Silva, 2000). Também podemos observar menções ao mar na religião afro-brasileira Tambor de Mina. A seguir, duas canções referentes ao Tambor de Mina que citam o mar: “Eu pisei na pedra, a pedra do mar rolou o mundo tava torto Santo Antônio endireitou. Ajuda eu Santo Antônio ajuda eu”; “Eu sou das água, eu vim das água eu vou pras água oh mar” (Ferreti, 1996).

*que claramente ouve e sente as batidas,  
e é capaz de usar diferentes partes do corpo  
para criar a visualização dos ritmos”*  
(Leda Maria Martins, 2021).

**Figuras 80 e 81 - Movimento de giro de Seu Brasilino (camisa azul) na Curradeira da Folia de Santo Antônio, na comunidade do Engenho II, julho de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figuras 82 e 83 - Movimento de giro de Seu Brasilino (camisa azul) na Curradeira da Folia de Santo Antônio, na comunidade do Engenho II, julho de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Ao propor comparações e paralelos entre as performances afro-brasileiras, destacamos que em muitas delas as danças se expressam a partir de uma roda, como no Samba Chula, Tambor de Crioula, Jongo, na Sussa. Nesse formato circular alguns brincantes (solo ou em

duo) assumem o centro da roda dançando, enquanto os demais ficam em volta, geralmente batendo palmas, acompanhando o ritmo dos tambores e respondendo o coro. Todavia, nas Curraleiras a pareia da viola com o bатуque se expressa através de outra formação espacial.

Nas Curraleiras de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul, os foliões iniciam a brincadeira com a formação de duas fileiras, uma de frente para a outra, cada um com seu respectivo par à frente. Um dos passos é dar um passo à frente e depois um passo para trás, aproximando-se e se afastando de seu parceiro simultaneamente. Nesse momento, a caixa soa sem os pandeiros. Logo na sequência, já com os pandeiros soando novamente junto com a caixa, trocam de lugar com o seu parceiro à frente e o par de foliões que está na ponta esquerda da fileira vira 90 graus para sua direita, sendo que o par de foliões que estava à sua direita vira 90 graus para a esquerda, formando assim novas duplas e diferenciando a formação das duas fileiras, estabelecendo momentaneamente uma espécie de quadrado. Em seguida, dão um passo à frente e outro para trás apenas com o toque da caixa, como no movimento anterior, e trocam novamente de lugar, modificando o ângulo e voltando à posição inicial de duas fileiras, uma de frente para a outra.

No intervalo dos versos, realizam o que chamamos popularmente de “virada” na percussão, que é uma frase percussiva realizada com os instrumentos caixa e pandeiros. Partindo da posição inicial de duas fileiras, uma de frente para a outra, ao som da virada, os foliões fazem um sapateado completando a frase. Logo em seguida, voltam a cantar os versos e continuam realizando as movimentações.

**Figuras 84 e 85 - Curraleira de Alto Paraíso de Goiás, posição de fileira/passo à frente**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figuras 86 e 87 - Curraleira do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, passo atrás, troca de lugar**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figuras 88 - Curraleira do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, vira 90° e fica de frente para o folião que estava ao lado**



Fonte: arquivo pessoal.

Para assistir o trecho da Curraleira na folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás em 2022, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Q7uhOraDzg0>.

Na comunidade do Engenho II, a Curraleira também se inicia com a formação de duas fileiras e na sequência começam a cantar os versos e tocar os instrumentos. Enquanto cantam e tocam, os foliões realizam vários movimentos de troca de lugares de forma fluida, com o

parceiro do lado, costuram com o parceiro da frente, entrelaçam-se até voltarem para a posição inicial. Em certo momento, essas tranças se desenrolam em dois círculos que giram simultaneamente e retornam para a posição inicial de duas fileiras, uma de frente para a outra. Através da observação de George, que está na extremidade esquerda da fileira e de camisa listrada, exemplificamos as movimentações citadas nas imagens a seguir:

**Figuras 89 e 90 - Curraleira na Folia de Nossa Senhora das Neves, posição inicial de duas fileiras uma de frente para a outra/troca de lugar à direita, setembro de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figuras 91 e 92 - Curraleira, chega na posição e segue trocando de lugar, agora com o parceiro da frente/formação de pequeno círculo**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figuras 93 e 94 - Curraleira, chega na posição e segue trocando de lugar, agora com o parceiro da frente/formação de pequeno círculo**



Fonte: arquivo pessoal.

Para assistir o trecho da Curraleira na folia de Santo Antônio do Engenho II, Cavalcante, em 2022, acesse: <https://www.youtube.com/shorts/9yRFJHUBbDU>.

Segundo Chapadeiro da Viola, a Curraleira é diferente a depender da localidade onde é praticada: “em Minas Gerais mesmo ela é diferente, ela não faz essa troca que nós faz aqui diferente, eles faz tipo um oito assim e faz a volta. A nossa passa pra lá, passa pra cá e volta pro seu lugar” (Chapadeiro, 2022). Destacando as variações da Curraleira em cada lugar que é brincada, Rocha (2019) nos traz um relato de como funciona a organização espacial dançada nas Curraleiras de Extrema e Levantado:

Os foliões explicam a brincadeira. Para brincar, pode participar de quatro a seis pessoas. Primeira parte - três foliões de cada lado, sendo que são parceiros formando três duplas; Segunda parte - o encontro dos parceiros; Terceira parte - Trança, um encontro entre todos os foliões, eles seguem no mesmo sentido e encontram no final da fila e voltam para o mesmo lugar; Quarta parte - vai catando o parceiro do lado. De volta, troca de lugar com o parceiro (Rocha, 2019, p. 75).

Também podemos perceber alguns aspectos em comum entre as performances da Catira e da Curraleira no que diz respeito à disposição espacial dos foliões, já que em ambas os dançarinos se posicionam em duas fileiras, uma de frente para a outra, ficando assim cada um com o seu par, e realizam movimentos comuns de trocar de lugar com o seu par, como

também bater os pés, este último aspecto presente somente nas Curradeiras de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul.

A Catira é uma dança brasileira espalhada por diversas localidades do país e, segundo se conta, tem influência ameríndia. Ela se caracteriza principalmente pela batida de palmas e pés acompanhada pela viola caipira, que entoia canções no estilo “moda de viola” e recortado. Mário de Andrade, no livro “Pequena História da Música” expõe que o termo “catira” ou também chamado “cateretê” tem etimologia Tupi (Andrade, 1942). Segundo Chapadeiro da Viola, a Catira tem origem relacionada à agricultura:

O catira já é outro estilo que eles inventou, naquela época o catira tava envolvido na agricultura, eles usaram a palma como agradecimento de ter chovido, por ter molhado a terra, então eles fizeram o catira. Como fez uma safra boa eles pisou na terra pra agradecer, então bateu a palma pra agradecer que deus mandou a chuva, então a catira se representa isso aí né (Chapadeiro, 2022).

A Catira também é muito presente nas folias de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul, e na comunidade do Engenho II ela é brincada de uma forma diferente. Joaquim da Cunha Santos, folião, guia turístico e agricultor residente nessa comunidade informa em entrevista que existe uma variação da Curradeira que é chamada de Catira; é um canto mais lento e entre uma estrofe e outra há a batida dos pés, chamado de sapateado. Na hora de cantar, porém, continuam tocando os pandeiros como nas Curradeiras, diferentemente da maioria das Catiras, nas quais só há a batida de mãos e pés acompanhada pela viola. O que eles chamam de Catira, Joaquim explica, é a brincadeira com pandeiro e viola com o jeito de cantar mais lento. Na hora de cantar os pandeiros ficam parados, os pandeiros são tocados somente junto ao sapateado, o que se difere das Catiras tradicionais, em que não há a presença do pandeiro, apenas batidas de pés e mãos junto à viola caipira. Sobre a presença do pandeiro, Joaquim relata: “nois já começou a girar com pandeiro e quer continuar do mesmo jeito que era” (Santos, 2022).

Por meio do trabalho de campo realizado, é possível perceber que a Catira é mais brincada nas folias de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul do que a Curradeira. Já na comunidade quilombola do Engenho II, os foliões brincam muito mais a Curradeira do que a Catira. Além disso, percebe-se que as Curradeiras de Alto Paraíso de Goiás e Colinas do Sul têm também a batida dos pés, como na Catira, enquanto a Curradeira do Engenho II não tem. E nas Catiras do Engenho II há a presença do pandeiro, enquanto nas outras não.

Para assistir o trecho de Catira na folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2023, acesse: <https://youtu.be/hMGKc1z-bG8>.

Para assistir o trecho de Catira do Engenho II na circulação "Violeira", de Paula de Paula, Cavalcante, 2023, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=b9mRB-efWY8>.

Para assistir o trecho de Curraleira de Colinas do Sul em giro de folia para pagamento de promessa, em 2023, acesse: <https://studio.youtube.com/video/sBM16MF6oYw/edit>.

Para assistir o trecho de Curraleira na folia de Santo Antônio do Engenho II, Cavalcante 2023, acesse: <https://www.youtube.com/shorts/wY1onZIJKG0>.

Sobre possíveis influências indígenas na performance da Curraleira, temos o relato de Dona Dainda, matriarca Kalunga, falando sobre a origem da dança da Sussa, a qual podemos relacionar também com a influência em outras danças Kalunga, como a Curraleira, por pertencer ao mesmo território:

Meu pai achava que eu tinha o cabelo muito comprido, então como minha bisavó era índia, ele escolheu esse nome Daíndia pra mim, ou Dainda como dizem. A dança da sussa é uma coisa antigíssima, que a gente não pode contar nada. Só ouvia falar da sussa vinda dos antigos. Quando os escravos estavam refugiados eles inventaram essa dança escondidos, que ninguém sabia onde eles estavam, porque onde nós vivemos é um lugar muito isolado. Essa sussa ela é assim, o que meus pais diziam: era no tempo que os negros foram libertados e aí eles não tinham outra coisa pra fazer, reuniam as famílias para dançar a sussa, tomar pinga e dançando de alegria que tinham. Antigamente a gente dormia e acordava e via os indígenas dançando esse mesmo batuque que a gente dança hoje, eles dançavam na porta a noite. Aprendemos um pouco com eles (Magalhães, 2013).

Segundo Joaquim Santos, a Curraleira, assim como a Sussa, veio junto com os costumes da África, pois antes no território Kalunga só existiam indígenas e depois vieram os negros, que fugiram dos engenhos de cana; os africanos chegaram, começaram a produzir com os indígenas e “hoje somos nós descendentes de escravos africanos e índio” (Santos, 2022). Diante desses apontamentos, podemos relacionar alguma possível influência indígena no desenvolvimento da Curraleira.

As poéticas afro-goianas também fazem parte das poéticas afro-ameríndias. É muito importante enfatizarmos que o território americano era somente habitado por povos indígenas, sendo assim, a participação indígena nas culturas brasileiras não pode ser desconsiderada, da mesma forma que não podemos desconsiderar a influência dos povos indígenas no desenvolvimento da Curraleira.

### 3.2.3 Batuques

*Percussão como extensão da voz*  
(Leda Maria Martins).

*Uma parte essencial desse universo comum é o ritmo, um certo repertório de padrões rítmicos que se reproduz, em diferentes conjuntos instrumentais, através do imenso território do Brasil e das Américas negras, criando laços simbólicos de parentesco com a África distante. Linhagens rítmicas que, mais resistentes ao tempo que qualquer palavra ou canto, atualizam-se a todo instante pelas mãos que tocam e pelos pés que dançam* (Dias, 1999, p. 43).

**Figura 95 - Caixaeiro na Curraleira da Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, setembro 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

A expressão “batuque” traz diferentes interpretações. É um termo que pode se referir a expressões culturais específicas, como o “Batuque de umbigada”, no interior paulista, e uma luta da Bahia, já extinta (Rosa, 2015), ou ao “Batuque”, expressão cultural de Colinas do Sul, no nordeste goiano, dentre outros. O termo batuque também foi muito utilizado como forma genérica de se referir às expressões culturais africanas e afro-brasileiras, generalização que enfraquece a diversidade de instrumentos de percussão e as variedades de levadas rítmicas presentes nestas culturas: “As festas e celebrações permitidas e que puderam ser admiradas por estrangeiros que visitaram o Brasil no século XIX eram genericamente chamadas de batuque” (Ligiéro, 2011, p. 139).

Segundo Paulo Dias, no artigo “A outra festa negra” (2001), publicado na coletânea “Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa”, a designação “batusques” estaria relacionada às danças de terreiro dos escravizados negros, que eram vistas como desonestas, julgadas pelos brancos como rituais pagãos que fomentavam revoltas e desordens sociais. O autor ainda reforça que essa generalização do termo “batusque” era acompanhada de descrições caricatas e depreciativas das festas noturnas de terreiro de escravos negros no Brasil, às quais o termo também se referia (Dias, 2001).

Souza (2002) informa que em 1780 o conde de Povolide escreveu uma carta diferenciando os tipos de manifestações religiosas praticadas pelos povos africanos no Brasil, sendo algumas totalmente repudiadas e chamadas de supersticiosas, e outras mais aceitas, considerando que estas danças “ainda que não sejam as mais santas” não eram por ele consideradas “dignas de uma total reprovação” (Souza, 2002, p. 129). Essas últimas eram danças que no século XIX e início do XX eram chamadas de batusques. Podemos perceber, pois, que diferentes festas de negros eram referidas com este termo.

Porém, com o passar do tempo, o termo vem sendo ressignificado como forma de afirmação das identidades afro, por exemplo através da menção de “batucar” como um dos elementos das motrizes culturais que caracterizam as performances afro-brasileiras conceituadas por Zeca Ligiéro (2011). Sendo assim, aqui optamos por trazer a palavra “batusque” para afirmar a característica percussiva que marca as expressões culturais da matriz africana, no sentido de enaltecê-la, e por ser uma palavra utilizada pelos próprios fazedores da Curraleira. No âmbito desta brincadeira, o batusque refere-se à percussão da caixa e do pandeiro.

O batusque da Curraleira é um ritmo muito contagiante e “quebrado”, no sentido de deslocamento das acentuações. A partir das frases percussivas da caixa e dos pandeiros, podemos ter uma ideia, ainda que existam variações dessas frases percussivas de acordo com a região onde a Curraleira é praticada. Na Curraleira do Engenho II, a caixa fica numa frase rítmica que nos lembra um galope de cavalo.

O tambor tocado nas Curraleiras é a caixa de folia, que realiza a clave rítmica principal. Quem é responsável pelo toque da caixa tem um certo lugar de destaque, tanto nos cantos de benditos e rezas da folia quanto no toque das Curraleiras, Carolinas e Minuanas. O toque da caixa é muito importante, porque na relação do volume do som é o instrumento que mais aparece.

Em relação às Curraleiras de Alto Paraíso de Goiás e de Colinas do Sul, a Curraleira Kalunga do Engenho II tem o andamento mais rápido. As levadas da batida da caixa vão

guiando a movimentação dos foliões, segundo Chapadeiro da Viola (2022), “o que manda é o caixeiro (na Curraleira)”. Segundo Joaquim da Cunha Santos (2022), “a caixa tem que tá por cima do pandeiro. Se o caixeiro não tiver entoadado, os pandeiros não entoa”. Há um momento em que o andamento da brincadeira fica mais acelerado e todos os instrumentos junto com o canto também aceleram, “troca, passa pra lá, passa pra cá. A hora que você acelera faz a roda” (Santos, 2022).

**Figura 96 - Caixa de folia na apresentação de Curraleira do Engenho II, na circulação Violeira**



Fonte: Délcio Gonçalves.

Já os pandeiros acompanham esse ritmo galopado soando mais as platinelas, numa região mais aguda na maior parte do tempo, e alternando com palmadas fortes no centro do instrumento, que marcam “viradas” no ritmo. A performance dos pandeiristas é bem intensa nessas viradas, as quais são marcas do ritmo da Curraleira, como podemos observar nas fotos e no vídeo a seguir:

Figuras 97, 98 e 99 - Curraleira na Folia de Nossa Senhora das Neves, Engenho II, Cavalcante (GO)



Fonte: arquivo pessoal.

Para assistir o trecho da virada do pandeiro da Curraleira na folia de Santo Antônio do Engenho II, Cavalcante, 2023, acesse: <https://youtube.com/shorts/r4SPHul4Fe4?feature=share>

Nas Curradeiras, o pandeiro é o instrumento em maior quantidade, já que, além de uma viola e uma caixa, os demais foliões precisam tocar, cada um, um pandeiro para compor a brincadeira. Os pandeiros são mais acessíveis que a caixa e a viola, por exemplo, no sentido de serem mais fáceis de fabricar e mais leves. Nas folias do Engenho II, muitas crianças possuíam seu próprio pandeiro e acompanhavam as festividades, aprendendo as formas de tocar com os foliões ao ver, escutar e conviver. Na folia do Divino de Colinas do Sul, alguns adolescentes se manifestaram para brincar a Curradeira, cada qual com seu pandeiro, que geralmente tem o nome de seu dono escrito no verso.

### 3.3 Batuque com viola

**Figura 100 - Folia de Santo Antônio, Engenho II, julho de 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

Na Curraleira, o batuque vem junto com a viola. A viola acompanha o ritmo da caixa e dos pandeiros dando a base para o canto, mas não tem grande volume sonoro. Até chegar no formato que a Curraleira se apresenta atualmente no nordeste goiano, desde sua origem até as ramificações que manifestam diversos e diferentes sotaques em cada local em que é praticada, muitos processos históricos e culturais aconteceram. Uma imagem de referência é o encontro simbólico da batucada, elemento de identificação que parte das matrizes africanas, com a viola caipira, elemento de origem europeia que se ramificou no território brasileiro, possuindo grande representatividade nas culturas sertanejas do Brasil e do território do Cerrado. Estes elementos se encontram através dos contatos interculturais entre os diferentes povos envolvidos na formação dos brasileiros. Embora não se possa restringir a contribuição africana para a música brasileira apenas na percussão, esta é uma forte marca impressa na cultura afro-brasileira.

O batuque, ato e efeito de percutir instrumentos de percussão, tambores ou caixas, como anteriormente destacado, é algo presente nas expressões culturais das africanidades brasileiras. O batuque se manifesta em diferentes instrumentos e ritmos dentro das performances afro-brasileiras, como o atabaque no Samba de roda, tamboril, tarol, caixa e pandeiro nas Congadas, tambor onça e caixa de folia no Batuque, tambor onça, pandeiro e bruaca na Sussa, caixas de folia e pandeiro na Curraleira, pandeirões no Bumba meu boi, dentre outros nas demais diversas performances negras presentes no Brasil.

Em descrições sobre as festas e celebrações negras nas quais estavam inseridos os batuques no Brasil colonial, Ligiéro (2011) expõe que elas reuniam diversas etnias. A respeito da presença da viola nestas celebrações que tinham os batuques como protagonistas, o autor afirma que “descrições quase idênticas do batuque foram feitas por J. B. Von Spix e C. F. P. Von Martius, quatorze anos antes (de 1834), sendo que estes notaram também a presença da viola” (Ligiéro, 2011, p. 139).

A seguir, algumas dessas descrições encontradas no livro “Viagem pelo Brasil (1817-1820)”, dos alemães Johann Baptist Von Spix e Carl Friedrich Philipp Von Martius, relatam impressões sobre o Brasil a partir de uma expedição musical que realizaram. O registro dos irmãos conserva o olhar europeu muitas vezes preconceituoso a respeito das manifestações culturais da América, porém, é um registro da menção dos termos “batuque” e “viola”, que aqui nos proporciona um registro histórico destes elementos reunidos:

[...] toadas das violas, a cujo acompanhamento se cantava ou dançava. Na Estiva, uma quinta com vastos campos magníficos, circundados ao longe de montanhas isoladas, estavam os moradores em festa, dançando o batuque; mal souberam da presença de viajantes estrangeiros, convidaram-nos para entrar e presenciar os divertimentos. [...] O principal encanto desta dança, para os brasileiros, está nas rotações e contorções artificiais da bacia, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais. Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais, cujo tema corresponde a sua grosseria (Spix; Martius, 2017, p. 231).

A partir da minha experiência como violeira, compreendo a viola brasileira como um instrumento de cinco ordens de cordas, sendo na maioria cinco pares de cordas duplas, mas podendo haver diferenças. “A viola, independentemente do número de cordas que venha a possuir, de cinco a quinze, sempre mantém a ideia das cinco ordens, podendo ser estas simples, duplas, triplas ou até mistas” (Vilela, 2010, p. 324).

**Figura 101 - Viola caipira na apresentação da Sussa do Engenho II, no evento circulação “Violeira” 2023, Cavalcante (GO)**



Fonte: Délcio Gonçalves.

A viola, embora historicamente tenha chegado ao território brasileiro através da cultura portuguesa, é ressignificada e toma grande proporção identitária por diferentes regiões do país, sendo atualmente muito mais relevante, no sentido de expressão artística, presença e diversidade, no Brasil do que em Portugal. É no Brasil que a viola se integra a outras culturas e ganha diversas formas, espalhando-se por diversos Estados brasileiros e marcando presença em diferentes manifestações de nossas culturas populares.

A viola é muito diversa e se expressa por todo o país com diferentes fôrmas, sotaques e afinações. Tem viola de cocho, viola de cabaça, viola de buriti, viola machete, viola caipira, viola de repente nordestino, dentre outras. No que diz respeito às afinações, podemos citar: cebolão, rio abaixo, rio acima, boiadeira, guitarrada (utilizada nas folias), violada (afinação similar ao do violão), além do fato de ser um instrumento aberto para criar sua própria afinação.

No artigo do violeiro, professor acadêmico e pesquisador brasileiro Ivan Vilela<sup>31</sup>, intitulado “O caipira e a viola brasileira” (2010), é possível encontrar referências sobre a origem desse instrumento:

Viola caipira, viola de arame, viola nordestina, viola de festa, viola de feira, viola cabocla, viola sertaneja, viola brasileira. Apesar de todos estes nomes brasileiros, esta viola é na realidade um instrumento de origem portuguesa. Originária, como todos os outros instrumentos de cordas dedilhadas com um braço onde se possam modificar as notas, do e'ud, instrumento de origem persa que chegou à Europa através da gloriosa invasão sarracena no ano de 711 (Vilela, 2010, p. 179).

Como mencionado acima sobre a origem da viola, podemos compreender que ela não é um instrumento tradicional das matrizes indígenas e africanas no Brasil, mas é no território brasileiro que ela se integra a essas matrizes, transformando-se e originando novas expressões a partir de pensamentos musicais afro-ameríndios. Podemos afirmar, assim, pela variedade de violas e afinações encontradas no Brasil, bem como pelas musicalidades brasileiras expressas através da viola, como a própria música caipira, os repentes nordestinos, os sambas de roda e sambas chulas da Bahia, e diversas estéticas musicais contemporâneas que utilizam a viola como instrumento de trabalho, que “foi no Brasil, no entanto, que a viola manifestou sua ubiquidade musical e morfológica” (Vilela, 2010, p. 325).

A viola foi sendo integrada às performances afro-brasileiras à medida que as culturas e identidades se cruzam, transformam e ressignificam no território brasileiro. Rocha (2019) expõe, a respeito das folias das comunidades quilombolas de Extrema e Levantado, nas quais também se brinca a Curraleira, que “com o passar dos anos foram introduzidos na folia a viola, o violão, depois o prato e o triângulo. Segundo Anastácio, tinha muita gente querendo

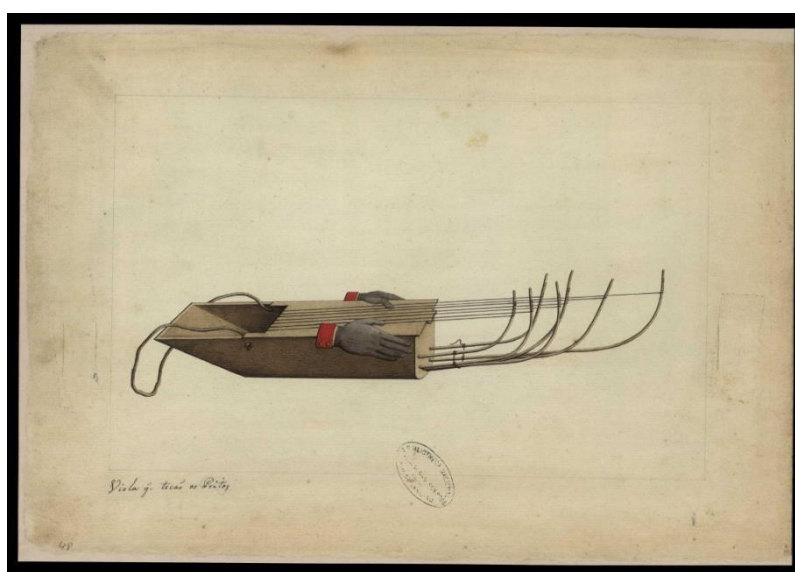
---

<sup>31</sup> Ivan Vilela é compositor, arranjador, pesquisador, professor e violeiro brasileiro. Nasceu em Itajubá (MG) e se formou em Composição Musical na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde também se tornou Mestre em Composição Musical. Em 2011, obteve o doutorado em Psicologia Social pela USP, com a tese “Uma História Social da Música Caipira”. Professor na Faculdade de Música e no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP, na área de musicologia. Pesquisador contratado pelo INET-md da Universidade de Aveiro, Portugal, para o projeto AtlaS - Atlântico Sensível. Suas pesquisas são voltadas ao universo da cultura popular, da música popular brasileira e da viola caipira. Mantém atividade artístico-musical e didática no Brasil e no Exterior.

tocar e eram poucos os instrumentos” (Rocha, 2019, p. 72). Este relato ajuda a perceber que no decorrer do tempo as tradições vão integrando novos instrumentos.

Uma obra interessante que traz referências históricas da viola sendo tocada por negros é a “Viola que tocam os pretos”, desenhada por Joaquim José Codima e José Joaquim Freire no final do século XVIII, retratando uma das formas deste instrumento e o protagonismo negro na batida da viola.

**Figura 102 – “Viola que tocam os pretos” (viagem filosófica às Capitanias do Grão Pará, rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792); equipe de Alexandre Rodrigues Ferreira numa viagem à região Norte do Brasil, final do século XVIII**



Fonte: Corrêa, 2015, p. 7.

O que estamos destacando como “encontro do batuque com a viola”, no que se refere ao contato intercultural de elementos das culturas africanas aqui simbolizadas pelo batuque com a viola, que vem de outras culturas, é um processo que no Brasil se desenrola ao longo dos séculos. É importante ressaltar que na África também havia instrumentos de cordas, como “corá (kora), Kamanjá, arco musical”, e mesmo que estes não tenham chegado ao Brasil concretamente em sua forma física, com certeza chegaram através das memórias dos povos que os conheciam e das relações preexistentes dos povos africanos com estes instrumentos, o que também pode ter influenciado suas performances através das cordas das violas brasileiras. Ou seja, embora a viola não seja tradicionalmente africana, quando ela é tocada dentro das performances afro-brasileiras, as influências das musicalidades africanas aparecem nas formas de tocá-la.

**Figuras 103 e 104 - Kamanjá e Korá, instrumentos africanos**



Fonte: Kamanjá - <https://terreirodegrios.wordpress.com/instrumentos-musicais-afrikanos/>. Acesso em: 4 jan. 2024. Korá - <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cor%C3%A1>. Acesso em: 4 jan. 2024.

A Curraleira e outras performances afro-brasileiras se expressam através das violas criadas no Brasil a partir da viola portuguesa, que chegou aqui pelo processo de colonização. Dentro das performances afro-brasileiras, podemos destacar a união do batuque com a viola no Samba chula, através da viola machete com o atabaque e pandeiros, expressões características do Recôncavo baiano; nas Congadas, espalhadas por vários Estados brasileiros, também há a viola junto a pandeiros e caixa; além do Lundu, que aparece na obra do folclorista Câmara Cascudo:

Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. É um exemplo típico do fenômeno de difusão de uma manifestação folclórica percorrendo caminhos que passaram do popular ao erudito, com plena aceitação de todas as camadas da sociedade brasileira, diferenciava-se do samba primitivo e do batuque danças de mesma origem. Ao chegar aos salões, sua sensualidade primitiva já havia dado lugar a uma dança voluptuosa, voltando às suas origens no maxixe no fim do século XIX, quando nada mais fazia lembrar o lundu primitivo. Com seu retorno ao povo, cumpria-se o ciclo folclórico-popular-eruditofolclórico (Rocha; Alvarenga *apud* Cascudo, 2001, p. 341).

A respeito da manifestação cultural Lundum, também encontramos referência sobre ser praticada na Chapada dos Veadeiros. Chapadeiro da Viola nos conta que é um tipo de dança que seria como uma “variação da Sussa”, brincada por seu avô e pela comunidade onde ele cresceu, nos arredores do município de Alto Paraíso de Goiás. Ele relata ainda que, apesar de ser um tipo de dança parecido com a Sussa, tem sapateado e a presença da viola. Segundo ele,

[...] os quilombolas criou o sussa né, mas pra nois aqui é diferente, a gente já chama é de lundu, vários lugares tem o nome diferente. tem o lundu, o lundu é tipo um sapateado, aí já batia a viola num estilo e já batia o sapateado. é quase o mesmo estilo da sussa, só que a sussa faz tipo o pé mais leve e o lundu já é tipo aquela dança com sapateado. o meu avô mesmo fazia. a viola é batida no mesmo sistema aí (Chapadeiro, 2022).

No nordeste goiano, o batuque com viola pode ser observado em brincadeiras como Curradeiras, Minuana, Carolina, com citações em alguns contextos da Sussa e no Batuque, como detalharemos mais à frente, podendo ainda haver mais manifestações culturais com estas características que não são conhecidas ou citadas, como o próprio Lundum, mencionado acima por Chapadeiro da Viola.

A Minuana e a Carolina são brincadeiras vinculadas à tradição das folias do município de Colinas do Sul. Na folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, de 2022, a qual pude acompanhar, foliões de Colinas do Sul vieram para se integrar ao corpo da folia e nos momentos de brincadeira, onde a Catira e a Curradeira eram apresentadas, em algumas ocasiões, a Minuana e a Carolina também foram apresentadas. São brincadeiras que igualmente possuem a viola e os instrumentos de percussão que caracterizam o que estamos chamando de batuque, mas cada qual com seu ritmo, canto e maneira de se movimentar.

Na dissertação de Luiz Clímaco, defendida no programa de pós-graduação em música da UFG em 2017, cujo objeto de pesquisa foram as manifestações culturais de Crixás, Pirenópolis e Colinas do Sul, sobre a Minuana<sup>32</sup> e a Carolina<sup>33</sup> o autor afirma:

<sup>32</sup> Para assistir o trecho da Minuana na Folia de Colinas do Sul em 2015, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=IGGggMjf6SY> (Clímaco, 2017, p. 173).

<sup>33</sup> Para assistir o trecho da Carolina na Folia de Colinas do Sul em 2015: [https://www.youtube.com/watch?v=Ea\\_rztAjCc0](https://www.youtube.com/watch?v=Ea_rztAjCc0) (Clímaco, 2017, p. 177).

A Minuana é uma manifestação de música e dança que, ao menos nesta pesquisa, foi identificada somente em Colinas do Sul – tanto em nível estadual como nacional [...]. Em relação à Curraleira, a Minuana se difere por não usar a caixa-de-folia; mas mantém os pandeiros, a viola e sapateado (aqui tido também como recurso percussivo) (Clímaco, 2017, p. 173).

[...] a Carolina acontece, portanto, invariavelmente de dia – após as “matinas e agradecimento” e já na última etapa do ritual completo: “despedida e novo agradecimento” [...]. A formação para se tocar a Carolina inclui todos os instrumentos usados na folia colinense: violas, pandeiros e caixa (Clímaco, 2017, p. 177).

Na Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, de 2022, pude presenciar em dois momentos distintos as expressões da Minuana e da Carolina. A Minuana, Carolina e Curraleira são semelhantes na estética de movimentação, cantoria e na instrumentação através da viola, pandeiros e caixa, com a diferença da Minuana não utilizar a caixa. Porém, cada qual possui um sentido narrativo, sendo as Curraleiras uma brincadeira de rimas e versos improvisados num andamento mais acelerado, e as outras com outros andamentos e ritmos, contendo outros tipos e formas de verso e melodia, que precisam ser mais pesquisadas para se falar a respeito. Além disso, possuem levadas rítmicas variadas, sendo a Curraleira mais “pra frente”, um pouco mais rápida, e a Minuana mais lenta, expressando diferenças na forma de se movimentar acompanhando o ritmo.

Em algumas Sussas que pude acompanhar, não havia a presença da viola. Pesquisando bibliografias sobre instrumentos utilizados na Sussa, encontrou-se na dissertação de Thais Teixeira de Siqueira, intitulada “Do tempo da sussa ao tempo do forró, música, festa e memória entre os Kalunga de Teresina de Goiás”, a informação de que os instrumentos mais utilizados nesta dança são o violão, a caixa e a bruaca (Siqueira, 2006).

De acordo com as observações de Rodrigues (2011), também “foram encontrados outros instrumentos utilizados nesse gênero, como a viola caipira, o tambor onça e o acordeom” (Rodrigues, 2011, p. 63). Por esse motivo, não se pode dizer que em todas as manifestações da Sussa se tem a presença da viola, mas tem sido cada vez mais comum a utilização deste instrumento nessa dança, ainda mais pela representatividade da viola caipira nas manifestações culturais da região da Chapada dos Veadeiros e pela questão da integração de novos instrumentos às performances culturais no decorrer dos contatos interculturais, que reverberam na constante transformação dessas expressões. Podemos também observar que há uma variação dos instrumentos harmônicos a depender do que se tem disponível nas comunidades, variando violão, viola, acordeon, mas os instrumentos percussivos são os mesmos, mantendo a identidade do tambor onça e da caixa, por exemplo.

Outra expressão que se refere às manifestações culturais afro-goianas na região do nordeste goiano, onde se expressa o batuque com a viola, é o tradicional Batuque, que está ligado à festa tradicional “Caçada da Rainha”. No Batuque também há a presença da viola junto à percussão, que na brincadeira do grupo de Batuque de Colinas do Sul se expressa através dos instrumentos percussivos, caixa de folia e tambor onça. Para se tocar este tambor onça, instrumento da família da cuíca, são necessárias duas pessoas: uma para “puxar o rabo da onça”, termo popular entre os foliões que se refere a puxar uma haste - parte do instrumento - com um pano úmido, o que faz o tambor soar o urro da onça com um timbre mais grave; e outra pessoa para se sentar em cima do tambor, que fica na posição horizontal, erguido por um suporte de ferro, e bater em sua pele com duas baquetas que possuem as pontas mais grossas, sendo a madeira da baqueta revestida por pano em suas pontas.

**Figura 105 - Tambor onça no Batuque da Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás, 2022**



Fonte: Bia Carvalho.

**Figura 106 - Batuque de Colinas do Sul no palco do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros**



Fonte: Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge.

No Batuque, a viola e a caixa de folia acompanham o ritmo do tambor onça, que é o protagonista, sendo o instrumento de maior volume sonoro e destaque físico no palco. O tambor onça é um nome também usado em outras performances afro-brasileiras, podendo representar instrumentos diferentes, como é o caso do tambor onça presente no Bumba meu boi do Maranhão, que tem o aspecto em comum por fazer parte da família da cuíca, mas é tocado em pé e tem um formato menor, semelhante a uma caixa de folia. O tambor onça tocado no Batuque é muito semelhante ao tambor onça presente na Sussa, também chamado de roncador. Dentre as peculiaridades de cada tambor onça, podemos dizer que todos possuem um ponto em comum: o timbre do soar do urro da onça.

**Figura 107 - Tambor onça da Sussa**



Fonte: Ferraz; Déa, 2022.

“O tambor onça, segundo os kalungas, 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).

A região do nordeste goiano onde a Curraleira está inserida é majoritariamente ocupada por pessoas negras, sendo assim, as festividades e performances populares existentes nesse território são protagonizadas por afrodescendentes, trazendo influências do batuque e de outros elementos advindos da cultura africana, por meio da diáspora. Embora a Minuana, a Carolina, o Batuque e a Sussa sejam outras brincadeiras, e distintas da Curraleira - foco de estudo aqui -, acredito que perpassar essas manifestações irmãs ou vizinhas, que também expressam uma identidade afro-goiana e sertaneja e se materializam com a presença do batuque e da viola, ou batuque com viola, é importante para entender seus contextos e estabelecer parâmetros para a compreensão da performatividade da Curraleira, a qual está intimamente ligada com as demais performances afro-goianas da região. A Curraleira, por exemplo, é brincada dentro das folias, e no final das folias do Divino Espírito Santo se brinca o Batuque. Nas comunidades quilombolas, brinca-se a Sussa no final da folia em que a Curraleira também é brincada.

Em relação à presença da viola na Curraleira, não se sabe ao certo quando a viola entrou nessa brincadeira, se desde sua origem ou se ao longo dos séculos a partir do contato intercultural entre os povos quilombolas com as culturas sertanejas no território do Cerrado. Os povos negros vindos para o nordeste goiano podem ter trazido consigo a viola, de forma material ou mesmo através de suas memórias culturais, ou conhecido e tido acesso ao instrumento já neste território. Apesar dessa imprecisão, o fato é que a viola, conhecida como viola caipira, é elemento constitutivo das Curraleiras dentro e fora das comunidades quilombolas.

Sobre a presença da viola, Chapadeiro da Viola conta que antigamente havia um outro tipo de viola conhecida como “bandurra”. A bandurra, segundo ele, era uma viola feita com corpo de cabaça e braço de buriti ou madeira, com cabeça e tarrachas de madeira e apenas com quatro cordas, geralmente feitas com linha de anzol. A bandurra tem um cavalete móvel, o que torna possível trocá-lo um pouco de lugar, alternando o tom da viola. Segundo Chapadeiro, os antigos usavam uma cola natural chamada de “sambaré” para fabricar o instrumento. A seguir uma descrição da bandurra em suas palavras:

Viola feita de cabaça, na frente coloca uma tábua ou um buriti. Fura, coloca as tarracha de cravelha de madeira. o bojo é de cabaça. e tem uma outra cola aqui no mato que chama de sambaré, é tipo uma orquídia, corta as fatia dele e raspa e dá tipo uma cola, colava com esse sambaré. Colocava corda de linha de pescar. Só quatro cordas, ela não tem trastro. Cada lugar que puxava o cavalete dava um som diferente. Ela tinha três sons diferentes. Essa é a antiga bandurra, eles fazia com buriti e depois passou a fazer com cabaça [...] fui começar a tocar na bandurra aprendendo, daí a pouco eu tava tocando viola (Chapadeiro, 2022).

Pesquisando sobre o termo “bandurra” em diferentes fontes, encontrou-se o dado de que se trata de um sinônimo da “viola beiroa”. A viola beiroa, também chamada de bandurra ou Viola de Castelo Branco, é um cordofone pertencente à família das Violas de Arame tradicionais portuguesas, sendo originária da região da Beira Baixa, com cinco ordens de duas cordas de aço (Ramos; Carvalinho; Dias, 2017, p. 11). No Brasil, o termo “bandurra” pode ser considerado um sinônimo de viola. As características físicas da bandurra mencionadas por Chapadeiro se assemelham mais ao que conhecemos como “viola de buriti”, tradicional da região do Jalapão, no Estado do Tocantins. A viola de buriti e a bandurra descrita por Chapadeiro possuem a mesma quantidade de cordas, a possibilidade de mudança de tom ao mover o cavalete e o buriti como matéria-prima para sua fabricação, embora a viola de buriti seja inteiramente feita de buriti e a bandurra teria o corpo feito de cabaça. A seguir, uma imagem da viola de buriti para melhor visualizarmos o que seria a mencionada bandurra:

**Figura 108 - Viola de buriti**



Fonte: Corrêa, 2015, p. 27.

Chapadeiro da Viola também menciona o instrumento “berimbau”, que seria uma variedade do instrumento berimbau utilizado atualmente na capoeira. Mesmo já existindo a viola, os antigos conheciam e tocavam este berimbau. É interessante perceber a relação deste berimbau com o berimbau de cabaça, destacando sua origem afro-brasileira e suas modificações em cada região. Segundo Chapadeiro:

O meu pai tocou muito o berimbau, não é esse berimbau que tem aí, outra variedade de berimbau, pouca gente talvez conheceu. Ele é feito só com uma tala de buriti ao invés de corda, a tala é a casca do buriti. Fazia a corda com a tala, uma corda só. Você prendia ela na boca, segurava e batia. Uma vez meu pai fez um pra mostrar pro pessoal. O outro você põe ele em pé e esse outro você vai soprando com o movimento da boca e batendo com a varinha. O som era bem diferente. Já tinha a viola mas o povo conhecia esse berimbau. Depois que foi vindo esses outros. Primeiro era esse de tala que era tocado com a boca (Chapadeiro, 2022).

A partir da descrição de Chapadeiro, realizei uma pesquisa a respeito deste instrumento e encontrei menções ao “arco musical”, instrumento de origem africana com presença na Nigéria, um dos países de onde povos imigraram para o Brasil pelos processos de escravização pela colonização portuguesa. Podemos identificar, assim, que o instrumento tocado pelo pai do Chapadeiro provavelmente tem relação com o arco musical e é herança cultural de matriz africana. A seguir, uma imagem do “arco musical”, instrumento musical formado por uma corda esticada entre as extremidades de um arco normalmente feito de madeira.

**Figura 109 - Arco musical**



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Arco\\_musical](https://pt.wikipedia.org/wiki/Arco_musical). Acesso em: 4 jan. 2024.

É possível observar a variação dos instrumentos de corda e das violas utilizadas pela comunidade até se chegar à viola caipira, atualmente utilizada nas folias e Curraleiras. A viola caipira é característica da cultura interiorana da região centro-sul do Brasil e possui cinco pares de cordas afinadas, em sua maioria, em cebolão em mi, mi bemol ou ré. É utilizada em diversas manifestações de nossas culturas tradicionais brasileiras, como “Folia de Reis, Folia

do Divino, Catira ou Cateretê, Cururu, Dança de Santa Cruz, Fandango, Lundu, entre outras” (Corrêa, 2015, p. 20).

O nome “cebola” é a denominação conhecida para um tipo de afinação da viola caipira, que tem como característica um intervalo de notas que soam o acorde de ré ou mi maior. Cada acorde maior é formado por sua tônica com sua terça e quinta notas correspondentes, no caso da viola afinada em cebola em ré, temos as seguintes notas expressas pelos cinco pares de cordas duplas de baixo pra cima: ré (tônica), lá, f# (terça de ré), ré e lá (quinta de ré). Através da minha experiência como violeira, escutando causos, uma possibilidade para a origem desse nome é a de que estaria ligada ao fato dessa afinação fazer as pessoas chorarem de emoção quando a ouvem, uma alusão à lacrimação causada nos seres humanos ao cortarem uma cebola.

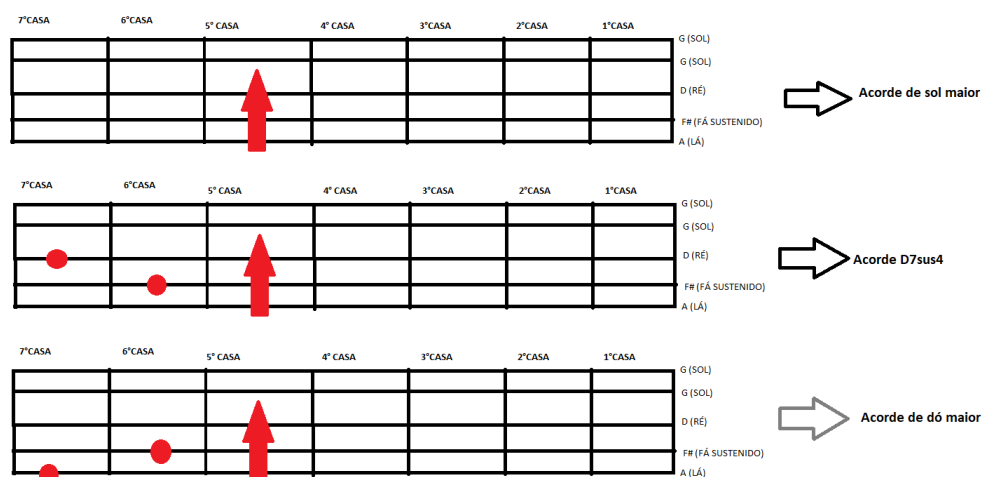
Outras afinações que também são utilizadas na viola caipira, segundo aponta Roberto Corrêa (2015, p. 20), são: Natural [A2-A1, D3-D2, G3-G2, B2-B2, E3-E3]; Boiadeira [G2-G1, D3-D2, F#3-F#2, A2-A2, D3-D3]; Rio-Abaixo [G2-G1, D3-D2, G3-G2, B2-B2, D3-D3]; e Meia-guitarra [G2-G1, C3-C2, G3-G2, B2-B2, D3-D3].

Na Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, a qual pude acompanhar em maio de 2022, todas as violas estavam afinadas em “guitarrada”, afinação que conheci somente dentro do contexto das Folias e que também é usada nas folias do Engenho II. Na afinação “guitarrada”, os cinco pares de corda estão distribuídos com os dois últimos pares, de baixo para cima, afinados em sol (G), e os três primeiros pares distribuídos entre as notas lá (A), fá sustenido (F#) e ré (D). Os três primeiros pares possuem as mesmas notas que a afinação de cebola em ré, porém, em ordens diferentes. Enquanto no cebola em ré na sequência de baixo pra cima estão dispostas os pares ré (D), lá (A) e fá sustenido (F#), na afinação guitarrada a sequência é lá (A), fá sustenido(f#) e ré (D). Dessa forma, mesmo em lugares diferentes, ao pressionar os três primeiros pares na quinta casa nós formamos o acorde de sol maior, e os dois últimos pares ficam soando soltas em sol.

Na afinação “guitarrada”, os acordes são formados apenas nos três primeiros pares de corda, deixando soar os dois últimos pares. A partir da nota sol, as outras posições vão variar no campo harmônico de sol, formando os acordes de “dó” e uma variação de “ré”. Como a nota sol (G) está dentro do acorde de dó (C), os dois últimos pares que ficam sempre soando em sol não interferem na sonoridade desse acorde. Já o acorde que intenciona o ré (D) nessa afinação não possui sua tríade característica da formação do acorde: tônica, terça e quinta, que no caso de ré (D) seriam as notas ré (tônica), fá sustenido (terça) e lá (quinta). Na afinação guitarrada, o acorde de ré não possui sua terça característica, fá sustenido (F#); em seu lugar

há a nota dó (C), que é a sétima de ré (D), e ainda dois pares de sol soando soltos. Sendo assim, esse acorde se torna um ré com sétima e com baixo em sol, sem fá sustenido, que na linguagem das cifras seria “D7sus4”. A seguir, uma imagem ilustrativa que representa as posições da afinação guitarrada no braço da viola caipira:

**Figura 110 - Posições da afinação guitarrada**



Fonte: criado pela autora.

É interessante destacar que eu toco na afinação cebolão em ré e, para passar a minha viola para a afinação guitarrada, preciso abaixar o último par de cordas que está em lá (A) para sol (G), e o penúltimo par de cordas que está em ré (D) para sol (G) também. De fá sustenido (F#) para ré (D), de lá (A) para fá sustenido (F#) e de ré (D) para lá (A). Isso faz com que todas as cordas fiquem mais frouxas, principalmente de ré (D) para sol (G), o que diminui quatro tons na afinação. Com as cordas mais frouxas e os dois últimos pares sempre soando em sol (G), o som da viola se expressa na sonoridade única dos cantos de folia e Curraleira na afinação guitarrada. A seguir, uma imagem dessas posições tocadas por Seu Antenor, folião, violeiro e cantador da região.

**Figura 111 - Demonstração de Seu Antenor no intervalo do giro da Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás**



Fonte: arquivo pessoal.

Outra afinação utilizada é a violada, segundo lembrança de Chapadeiro da Viola, “as primeiras folias aqui era em violada”. Violada é a mesma afinação do violão, porém, com uma corda a menos, já que a viola possui cinco pares de cordas e o violão seis cordas individuais. Sendo assim, de baixo para cima a afinação violada se dá com as notas: “mi, si, sol, ré, lá”. Percebemos, assim, que a viola na Curraleira pode ser afinada de diferentes maneiras, a depender da escolha dos foliões que giram a folia, mas a predominância atual na região da Chapada dos Veadeiros é da afinação guitarrada. A mão que bate o ritmo na viola se destaca pelo acompanhamento do compasso das frases percussivas que caracterizam a Curraleira.

Na primeira conversa que tive com Chapadeiro da Viola, quando o conheci pessoalmente em 2021, pois já o conhecia de fama pela região e por ele ser o irmão mais velho do Chiquinho da Viola, ele relatou que foi através da Catira que conheceu a viola e não largou mais: “O primeiro violeiro que eu vi aqui foi o pai de Seu Dedé. Do mais original. O estilo dele era diferente, eu era pequeno, eu vi ele tocar viola e fiquei encantado com aquele estilo. Meu sonho era tocar viola” (Chapadeiro, 2022). E hoje em dia é referência como violeiro e compositor da Chapada dos Veadeiros. Nas folias, Chapadeiro toca viola, brinca Curraleira e ainda tem a autoridade de guia como folião, puxando as rezas e os cantos sagrados.

### **3.4 A brincadeira como parte da manifestação de fé**

**Figura 112 - Altar do Divino Espírito Santo, Pouso da Água Quente, Colinas do Sul, 2023**



Fonte: arquivo pessoal.

Segundo Seu Domingos, folião, agricultor e morador de Alto Paraíso de Goiás, nascido na comunidade quilombola do Moinho, município de Alto Paraíso, tudo está junto, na mesma festa em que se canta benditos e rezas, também se bate e canta Catira, e ainda a Curraleira no final da festa. Geralmente, a Curraleira não é brincada separadamente, ou seja, não existe uma festa que tenha só a Curraleira, mas dentro do seu contexto tradicional ela sempre vem acompanhada de todo o ritual religioso da folia, possuindo uma relação íntima com a fé e com a devoção.

Se compararmos a Curraleira com a Sussa, por exemplo, do ponto de vista de que ambas são expressões culturais expressivamente presentes em comunidades quilombolas do nordeste goiano, podemos notar, dentro do contexto das comunidades quilombolas, que seus próprios brincantes entendem que a Sussa é uma brincadeira independente, podendo ser brincada na escola, dentro de uma peça teatral, em diversas celebrações e ocasiões de forma “recreativa”. Já a Curraleira está intimamente integrada ao contexto das folias, é uma parte de todo o ritual religioso das folias, do qual também fazem parte cantos de benditos, benditos de mesa, itinerância abençoando as casas, bênção dos alimentos e diversas brincadeiras, como a Catira e a Curraleira.

Segundo Faustino dos Santos Rosa, em depoimento para o minidocumentário “Curraleira - Tradições Kalunga”, a Curraleira foi criada para alegrar os donos da casa, referindo-se às pessoas que recebem as folias em suas casas para oração:

[...] os cantos da curraleira surgiu pelo seguinte porque eles inventaram, dentro das minhas tradições, inventaram fazer uma animação pro dono da casa e aí inventaram essas cantigas aí com nome de Curraleira tocando pra alegrar o dono da casa, assim o dono da casa ficava mais animado (Curraleira – Tradições Kalunga, 2021).

Segundo Rocha (2019), nas comunidades de Extrema e Levantado, município de Iaciara (GO), há uma divisão destas performances ritualísticas: a Sussa é dança de Mastro, já a Curraleira é brincadeira em Visita de Lapinha e Giro de Folia. Porém, a Sussa também pode se relacionar com o contexto das folias e Curraleiras, pois na comunidade quilombola do Engenho II, por exemplo, após o bendito de mesa, os foliões continuam cantando e se movimentando simultaneamente para fora da casa onde comeram, e em roda cantam e brincam a Sussa. O hábito de sempre envolver o canto, a dança, a brincadeira junto ao ritual de fé, é uma característica presente nas religiosidades africanas.

Essa característica de uma mesma festa integrar aspectos espirituais a hábitos considerados “mundanos” por lideranças religiosas conservadoras, como o consumo de álcool, a dança e o batuque, muitas vezes é exposta numa relação entre o sagrado e o profano. Essa visão vem de uma perspectiva ocidental que costuma polarizar nossas compreensões, muitas vezes reduzindo a amplitude e complexidade das performances religiosas e culturais que trazem essa estética e essa ética.

Nas performances afro-brasileiras, as manifestações de fé geralmente se dão justamente através dos cantos, danças e batuques. Sobre isso, Ligiéro (2011, p. 135) defende que: “Podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual”.

Na dissertação de Rosa (2015), podemos encontrar observações semelhantes sobre essa relação entre a integração do universo da devoção e da brincadeira em performances afro-brasileiras. Um dos autores citados por ela é o pesquisador Paulo Dias (1999):

Paulo Dias (1999) entende o momento do canto e dança dados pelos ritmos do tambor como crônica da comunidade em que não há a separação entre o universo da diversão e o da devoção. Tanto os cantos entoados quanto as danças, ora sensuais pelo contato da umbigada, ora sagrados mimetizando os gestos dos pretos velhos (entidades escravas que morreram na escravidão) representariam a louvação aos ancestrais (Rosa, 2015, p. 26).

As folias brasileiras têm influências europeias, pois são heranças do período colonial, mas a forte presença negra torna indelével as marcas africanas, assim como a presença indígena, sendo o próprio ato de utilizar o corpo, por meio do canto e da dança, uma forma de

oração, um princípio presente em ambas as culturas tradicionais. No contexto das folias em geral, mesmo tendo os momentos divididos para cada rito, ou seja, momento de oração, momento de cantos sagrados, momento da Catira, momento da Curraleira, a vida se integra num mesmo festejo, sendo que a brincadeira e a confraternização fazem parte da manifestação de fé.

No contexto das comunidades Kalunga, uma das comunidades quilombolas onde a Curraleira se expressa no âmbito da região do nordeste goiano, a relação de devoção com diversão é exposta na descrição da Romaria de Nossa Senhora D'Abadia, do Vão de Almas: “se há devoção há também ao mesmo tempo a parte de diversão, das folias, de reverem familiares e amigos, o que também contribui para fortalecer os sentidos de pertença nestes grupos quilombolas” (Magalhães, 2013, p. 5).

Nas folias que pude acompanhar, em Alto Paraíso de Goiás, Colinas do Sul e na comunidade quilombola do Engenho II, município de Cavalcante, essas relações de encontro e confraternização também estão presentes. São ambientes onde amigos e familiares se reencontram, compartilham o alimento, brincam, cantam, conversam, rezam e fortalecem sua fé, agradecem pelas graças alcançadas em devoção ao santo da folia, seja o Divino Espírito Santo, São Sebastião, Nossa Senhora das Neves, Nossa Senhora do Rosário, D'Abadia, São João, Santo Antônio, dentre outros. É importante contextualizar que a hora de brincar é um momento especial dentro do ritual da folia, integrado à sua manifestação de fé e devoção.

Sobre o momento de se brincar a Curraleira, Rocha (2019) nos dá um relato sobre a Folia de Reis nas comunidades quilombolas de Extrema e Levantado, município de Iaciara:

Os foliões brincam Curraleira, após o Reis [...]: “É a alegria pelo nascimento do Menino Jesus”. Ao final de cada visita, a Curraleira é oferecida ao dono da casa em sinal de agrado e agradecimento pela hospitalidade [...]; o “lugar mais fervoroso” são as casas em que os foliões brincam a Curraleira, tocam e cantam (Rocha, 2019, p. 74).

Podemos perceber através dessa fala que brincar a Curraleira é uma forma de celebrar e agradecer pela comunhão de fé, pelas graças alcançadas, tornando-se também uma forma de rezar através do canto, da dança, do batuque e da viola. A pesquisadora também relata que a partir das manifestações culturais de sua comunidade é possível acionar as memórias comuns que fortalecem e mantêm suas identidades, através da dança com reza e diversão:

No decorrer das décadas sonhamos com a terra, brincamos um com o outro, dançamos e rezamos enquanto divertimos. Os melhores dias nas comunidades continuam sendo os dias em que estamos em festa. Iniciamos em janeiro e fechamos em dezembro, o que mais movimenta nosso lugar continua sendo a nossa tradição, a herança dos nossos antepassados. [...] Nossas vivências são carregadas de significados (Rocha, 2019, p. 50).

Uma imagem muito interessante que reverbera a brincadeira junto à devoção é o registro de um pandeiro de um dos foliões no pouso da água quente, na folia do Divino de Colinas do Sul, em 2023. O pandeiro que simboliza o batuque, a música e a diversão, é embebido de cachaça com uma frase em louvor ao Divino Espírito Santo: “Que o Espírito Santo de Deus te abençoe e seja Teu Guia e Teu orientador. Que leve para você Saúde, Paz, Amor e faça do seu lar uma bênção!”, como mostra a figura a seguir.

**Figura 113 - Pandeiro no Pouso da Água Quente, folia do Divino de Colinas do Sul, 2023**



Fonte: arquivo pessoal.

### 3.5 Curraleira entre gerações

As performances estão em constante movimento, transformando-se através de diferentes influências e a cada geração. Mesmo não sabendo de fato quando, como e através de quais influências a Curraleira se origina, podemos compartilhar de suas poéticas em suas formas atuais, sabendo que “as dinâmicas criadas para transmitir os saberes muitas vezes superaram a própria origem, dando novos sentidos ao que foi criado” (Ligiéro, 2008, p. 2). Dessa forma, os sentidos de se brincar a Curraleira hoje já são diferentes dos sentidos da sua origem, mas a tríade comum do cantar, dançar e bater é mantida, dando continuidade à transmissão de saberes ligados às matrizes africanas. Segundo Santos (2022), “é uma coisa

que não acaba, só vai passando de geração em geração, igual vocês que não tem muito costume das tradições você também vai aprendendo”.

Em relação às pessoas que brincam a Curraleira, assim como as que giram as folias, observamos que são majoritariamente homens adultos, de meia idade ou idosos, podendo haver a participação de alguns adolescentes e mais moços que acompanham o corpo de foliões. Porém, o grupo de Curraleira da comunidade quilombola de Diadema, distrito de Teresina de Goiás, que conheci na ocasião da celebração da Consciência Negra em 2019, na praça da Central de Apoio ao Turista, em Alto Paraíso de Goiás, era composto apenas por adolescentes. A seguir, uma fotografia que registra a apresentação do grupo nessa ocasião:

**Figura 114 - Integrantes da Curraleira de Diadema, Alto Paraíso de Goiás, 2018**



Fonte: Bia Carvalho.

Este grupo de Curraleira, porém, não girava nas folias como na forma tradicional de se brincar a Curraleira. O grupo foi formado por ocasião de projetos educacionais que estimulavam os jovens a se expressarem artisticamente, buscando uma fonte estética em suas culturas tradicionais. Em conversa com o estudante Kennedy, que nasceu em Cavalcante (GO) e integrava o grupo de Curraleira da fotografia acima, ele me contou que seus avós eram quilombolas e que a Curraleira veio dos africanos. Mesmo não sabendo explicar ao certo essa afirmação, ele trouxe conscientemente esse elemento de identidade afro, afirmando o aspecto ancestral da Curraleira.

As relações entre a tradição e sua transmissão, segundo Leda Maria Martins, integra no ato performado o presente, o passado e o futuro, ligando o ancestral ao performer e o performer ao ancestral, recriando, restituindo e revisando um “círculo fenomenológico que

abole a concepção linear do tempo” (Martins, 2002, p. 85). Podemos compreender, assim, que a expressão da Curraleira no momento presente de quem brinca e de quem assiste pode recriar, restituir e revisar este “círculo fenomenológico”, interligando passado, presente e futuro dentro da concepção de um tempo espiralar capaz de acionar nossa ancestralidade. O tempo espiralar, segundo as palavras de Martins (2002, p. 42), é “um tempo que não elide as cronologias, mas que a subverte”.

Sendo assim, a ancestralidade não está ligada a algo que está somente no passado, em uma forma linear de visualização de uma linha do tempo, mas é a própria interação entre passado, presente e futuro, que se integram em forma espiral, sendo que cada tempo influi no outro constantemente, trazendo à tona a história de nossos antepassados e a perspectiva de continuidade da história de nossos descendentes, através de nossas histórias e trajetórias presentes.

Joaquim da Cunha Santos fala sobre a importância de se passar esses conhecimentos para as novas gerações e para as pessoas de fora reconhecerem. Sobre a transmissão da cultura para as novas gerações, ele relata: “aqui tem a folia, tem a sussa, tem as comida tradicional que os kalunga gosta. É importante pra mim e pras gerações novas que tá vindo” (Santos, 2022). O folião ainda mencionou que pretende abrir aulas de folia em sua comunidade, para ensinar sobre os saberes que envolvem essa tradição, como os cantos de benditos, Curraleiras, trazendo tanto meninos quanto meninas para o aprendizado.

Adailson Rodrigues dos Santos, um adolescente da comunidade quilombola do Vão de Almas, município de Cavalcante, em entrevista para o minidocumentário “Curraleira - tradições Kalunga”, relata:

Quando eu via as pessoas cantando eu achava bonito e aí eu fui aprendendo. Quando eu via as pessoas cantando, eu cantei também. Eu ficava prestando muita atenção e aí eu decorei tudo. Eu fui, tinha outro menino me ajudando, eu fui e cantei. Eu acho muito bonito eles cantando (Curraleira - Tradições Kalunga, 2021).

Nas folias do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso e Colinas do Sul, observei a presença de um garoto de aproximadamente doze anos, que segundo seu avô Manoel o acompanha desde os dois anos de idade. Já nas folias da comunidade do Engenho II, a presença das crianças foi bem maior. Havia a preocupação em integrar as crianças e ensiná-las dentro da própria tradição. Várias crianças acompanhavam a folia, cada qual com seu próprio pandeiro, e participavam das Curraleiras imitando os mais velhos.

**Figuras 115 e 116 - Crianças brincando a Curraleira na Folia de Nossa Senhora das Neves, comunidade do Engenho II, Cavalcante (GO), 2022**



Fonte: arquivo pessoal.

A continuidade das tradições é uma preocupação dos mais velhos. Para garantir a continuidade da performance, Ligiéro (2008) aponta que é importante o conhecimento corporal do performer em relação à interatividade do cantar, dançar e batucar com a filosofia da tradição, e a essência da tradição não está no cantar, dançar e batucar, mas sim na forma que o performer relaciona estes elementos. Para melhor eficácia dessa continuidade, seria necessária uma forte tradição oral, como também um grande senso comunitário (Ligiéro, 2008).

Em relação à transmissão de saberes dentro das manifestações culturais, Chapadeiro da Viola, do município de Alto Paraíso de Goiás, e Joaquim da Cunha Santos, do Engenho II, município de Cavalcante, tem o ponto em comum de terem aprendido sobre folia e Curraleira dentro da própria tradição, desde os cinco anos de idade, e continuam até hoje ensinando para as gerações mais novas:

Muitas coisas eu aprendi a cantar foi com o Firmino, quando ele viu eu com aquela influência de aprender, de saber aquelas Curraleira aí eu ia cantar mais ele, ele cantava mais meu pai. Ele sabia que eu sabia, minha voz era boa aí eu cantava mais ele aí eu aprendi (Chapadeiro, 2022).

Desde os 5 anos já conheci as folias, com dez anos já comecei a acompanhar, às vezes montado na garupa de uns tios. Com dez anos eu comecei a girar, nem sela nesse tempo não tinha, eu montava de pêlo, forrava uma coberta e montava. Nesse tempo ninguém chamava os meninos pra cantar porque era muito novo né. Quando eu cresci eu pedi meu tio pra anotar num caderninho, eu fui lendo até que chegou um ponto que a primeira vez que eu cantei uma folia mesmo eu tava com 22 anos, puxando o canto da frente da folia. Nunca parei (Santos, 2022).

Segundo Ligiéro (2008), através da performance a cultura se efetiva, combinando seus elementos no tempo e no espaço. Ou seja, brincar a Curraleira é uma forma de efetivação da cultura que se expressa pelo corpo. No corpo “se inscreve a literatura que é desenvolvida a cada apresentação e reflete o conhecimento que se tem da tradição e a contribuição com estilo próprio do performer às novas gerações” (Ligiéro, 2008, p. 1).

Dentro da percepção da performance em movimento, podemos observar que, além das contribuições dos performers para sua constante renovação, os questionamentos e reflexões presentes na sociedade moderna, que geram mudanças culturais e sociais, também refletem mudanças na performatividade das manifestações das culturas populares, como a Curraleira e a possibilidade de participação das mulheres nesta brincadeira. Culturalmente e socialmente as mulheres têm conquistado mais espaços na sociedade através de suas lutas diárias, e isso reverbera também na presença e no protagonismo das mulheres nas performances das culturas tradicionais que originalmente não incluíam mulheres.

### **3.6 Mulheres e Curraleira**

Como já mencionado anteriormente, a Curraleira é protagonizada por homens, um reflexo do corpo de foliões que gira as folhas, que é também majoritariamente masculino. Enquanto mulher e violeira em processo de vivência e pesquisa com a Curraleira, a questão da representatividade e participação feminina neste contexto me atravessa.

Os homens e amigos que fiz no decorrer da pesquisa sempre tiveram uma postura respeitosa e atenciosa comigo, embora eu não saiba o que comentavam longe de mim. Porém, ainda sentia a necessidade da aprovação masculina em relação a ser violeira, por exemplo. Eu não encontrei muito espaço dentro da folia para interagir com a viola. Eu podia até ser sanfoneira e acompanhar um bendito de mesa com os foliões, mas violeira já seria demais. Essa é uma percepção muito pessoal, e em relação a alguns senhores mais tradicionais da folia, mas que compartilho para reverberar reflexões e diálogos com outras mulheres que pesquisam sobre performances culturais protagonizadas por homens.

Segundo Sulene Francisco Pereira, da comunidade quilombola do Vão de Almas, Cavalcante, em entrevista audiovisual para o minidocumentário “Curraleira - tradições Kalunga”, “a Curraleira são só homens, as mulheres não participam da Curraleira” (Curraleira, 2021). As mulheres são protagonistas em outras áreas do ritual das folhas, como na organização e logística da festa, bem como no oferecimento de alimento, cozinhando, decorando, servindo, rezando, preparando e organizando o ambiente para os foliões e para

toda a comunidade devota. Essa observação me levanta a reflexão de que, se as mulheres estão cuidando de tudo, como vão ter tempo de girar a folia ou de aprender um instrumento para acompanhar? Quem vai cuidar das crianças?

Quando questionei aos homens sobre a presença feminina na Curraleira, eu observei que não era um ponto de atenção anterior, é como se eu os tivesse pegado de surpresa nessa questão. A maioria ficava um pouco sem graça, mas lembravam de mulheres que conheceram ou conhecem que participam das folias e das brincadeiras. Muitos foliões disseram que antigamente havia mais mulheres, que muitas tiveram filhos e pararam de girar as folias, outras não têm mais tempo devido à carga horária de trabalho. Esses apontamentos já nos trazem a dificuldade da participação das mulheres pela própria condição social em relação à maternidade e ao sustento da família nesta região.

Na ocasião específica do Pouso do Radu, na folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul em 2022, por exemplo, havia mais meninas novas já com filhos ou grávidas. Essa é uma questão também percebida nas realidades sociais mais vulneráveis da Chapada dos Veadeiros. A juventude do e no campo muitas vezes inicia a vida sexual precocemente, o que por consequência leva à gravidez precoce, por falta de informação em relação aos preservativos ou mesmo falta de liberdade para trazer estes assuntos à tona, tendo em vista as relações familiares mais conservadoras.

Duas sobrinhas da minha amiga, por exemplo, que eu havia conhecido em outra ocasião alguns anos atrás, já estavam com bebês quando as encontrei no Pouso do Radu. São vários os fatores que podem influenciar o maior interesse desses jovens por namoros e pelo uso de bebidas alcoólicas como formas de lazer: podemos citar justamente a ausência de atividades de lazer que propiciem encontros entre esses jovens do campo, mesmo que estes ainda criem alternativas de socialização, como passeios no rio; a falta de projetos culturais e artísticos; a falta de atividades socioambientais; de acesso a cursos e oficinas, praças, até escolas, que são mais escassas nas regiões do campo, por exemplo; além da atmosfera machista impregnada na sociedade e que reverbera também nas comunidades do campo, por meio dos assédios e do super estímulo à sexualização de meninas e meninos. Esse cenário consequentemente gera a gravidez precoce e outros problemas.

No contexto atual das Curraleiras e dentro da Folia do Divino Espírito Santo que pude acompanhar, conheci a Aninha e a Márcia, que acompanham a folia marcando presença no protagonismo das danças. Também foi citada uma outra mulher chamada Paula. Porém, podemos contar as mulheres, se compararmos com a quantidade de homens que participam do corpo de foliões que gira a folia.

O histórico da prática das folias apresentar a presença masculina em lugar de destaque nas rezas e brincadeiras é uma característica que também está presente em outras performances brasileiras e afro-brasileiras, por questões de uma tradição machista que ao longo dos séculos vem sendo questionada e modificada. No entanto, atualmente, por meio das lutas feministas e da reivindicação dos direitos das mulheres, há mais presença e protagonismo das mulheres em diversas áreas da sociedade. E isso também se estende às mais diversas manifestações culturais, na folia de Colinas do Sul, por exemplo, percebi a presença de mais mulheres no corpo de foliões.

**Figura 117 - Folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, julho de 2022, Pouso do Radu**



Fonte: arquivo pessoal.

Nas folias que acompanhei da comunidade do Engenho II, também perguntei sobre a presença das mulheres e alguns disseram que o preconceito de alguns foliões afastava as mulheres, mas que não era algo proibido, pelo contrário, é algo que precisa ser estimulado e mais integrado. Em entrevista com Joaquim da Cunha Santos, folião, guia de folia e guia turístico, natural da comunidade do Vão de Almas, mas atualmente residente na comunidade do Engenho II, ele relatou sobre a Folia de São João de Teresina de Goiás, na qual giravam apenas mulheres. E também compartilhou sobre integrar pelo menos a mesma quantidade de homens e de mulheres no ensino das tradições da folia, justamente para estimular a participação das mulheres neste novo contexto de igualdade. Sobre a participação das mulheres nas folias Joaquim, dá a sua opinião:

É tipo assim um preconceito. Eu quero homem e mulher pra treinar tudo junto, poe uma mulher daqui e um homem de cá pra treinar tudo junto. Porque tem muita menina aqui na comunidade que tem vontade de aprender mas o povo não deixa. Eu acho estranho porque o forró dança homem, dança mulher, se vai reza reza home reza mulher, porque a curradeira não? Tem que caçar um meio de crescer tudo junto, como faz o homem como faz a mulher. Você viu que tem muita mulher, até já adulta, que não teve oportunidade de girar folia. Você vê que tem várias mulher acompanhando a folia porque gosta da tradição, se oce não deixa vai acabando a influência e vai recuando (Santos, 2022).

Em outra ocasião de visita à comunidade quilombola Engenho II, uma estudante de aproximadamente 12 anos pegou minha viola para tocar, disse que tinha muita vontade de aprender e que nas folias da sua comunidade algumas mulheres tocavam pandeiro e caixa, quando “faltavam homens” para tocar. Mesmo sem nunca ter tido contato com o instrumento, ela pegou a viola e bateu no ritmo da Curradeira, pois provavelmente já tinha esse repertório rítmico no corpo pela sua experiência e vivência. Podemos perceber, assim, que a ausência de mulheres tocando viola nas folias se dá principalmente pela falta de oportunidade e incentivo, pelas questões do próprio machismo, como também pela carência do instrumento viola, lembrando que o pandeiro é mais acessível. Seu Francisco, por exemplo fabrica os pandeiros utilizados nos festejos do Engenho II.

O território da Chapada dos Veadeiros abriga diversas matriarcas, como Dona Procópio, Londina, Dona Severa, Dona Flor, Dainda, Dona Páscoa, que são fortes lideranças da comunidade. Algumas dessas matriarcas também têm representatividade no contexto das folias, pois são quem oferecem os pousos, são as rezadeiras, as cozinheiras. Porém, elas têm pouca representatividade no corpo de foliões que gira as folias. No último pouso da folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás, de 2022, na casa de Dona Severa, Dona Helena, avó da Geovana, que já foi minha aluna na Escola do Sertão, uma senhora muito querida e generosa, e que ofereceu o almoço nesse mesmo dia, ao ver os homens brincando as Catiras e Curradeiras me falou: “a gente tem que montar um grupo de folia de mulheres”.

Nesse momento eu tive a impressão de que Dona Helena estava com vontade de aprender e entrar para a roda, assim como eu e provavelmente diversas outras mulheres. Seu Manoel me contou que na cidade de Vila Boa, próxima de Formosa, também no nordeste goiano, quem gira as folias são na maioria mulheres. Essa é uma questão, dada a sua complexidade, que não pôde ser aprofundada neste estudo. Por outro lado, é importante pontuar que refletir sobre a maneira com que uma identidade afro-goiana se expressa na Curradeira é reconhecer que a presença masculina é tão representativa quanto a ausência ou invisibilidade feminina; embora não estejam na cena, elas estão nos bastidores. Se por um

lado a presença dos homens diz sobre a resistência e criatividade negra de sobreviver à colonialidade, a ausência feminina diz do que a colonialidade reprimiu, e tudo isso faz parte da construção identitária tanto do nordeste goiano como de todo o Estado de Goiás.

Os versos de algumas Curradeiras são machistas e acabam afirmando e propagando pensamentos machistas como por exemplo: “*Ribeirão de teresina foi fazer barra no mar, me abraça meu bem abraça, bate palma e sapateia onde tem mulher bonita eu não abraço mulher feia*” (Santos, 2022). A presença das mulheres brincando a Curradeira pode permitir que estas também criem rimas, e possam trazer diversidade de temas para os versos, criando suas próprias narrativas e expressando suas opiniões e poéticas.

Pude perceber que ser mulher e estar empoderada pela viola no ambiente de pesquisa já reverberam mudanças de paradigmas em relação à participação das mulheres nas brincadeiras e folias. Na Caçada da Rainha de Alto Paraíso, de 2022, por exemplo, eu toquei viola junto ao Batuque de Colinas do Sul, e provavelmente fui uma das primeiras mulheres a ocupar este espaço como violeira neste contexto das culturas tradicionais. Esta intervenção, proporcionada também pela pesquisa, já reflete mudanças e o incentivo para outras mulheres também ocuparem esses espaços, principalmente tocando viola, que é um instrumento historicamente protagonizado por homens e vem sendo descentralizado da figura masculina através de constantes lutas, trabalho e arte de diversas violeiras pelo Brasil.

As novas gerações de mulheres já estão marcando presença nas brincadeiras da folia, como podemos observar na imagem a seguir:

**Figura 118 - Meninas brincando Catira, folia do Divino Espírito Santo de Colinas do Sul, 2023, Pouso da Água Quente**



Fonte: arquivo pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### *Na pegada da caixa, do pandeiro e da viola*

*A viola chora fino e a prima chora também  
pelos triêros do nordeste de goiás eu me joguei  
ouvi o urro da onça e seu leite experimentei  
e eu achando que sabia de viola mas não sei*

*foi no dia do Batuque da Caçada da Rainha  
lá em Alto Paraíso, eu peguei a violinha  
subi com os folião,  
eu com a viola na mão e eles puxando a canção e eu só achando bão*

*As mulher tava rodando com a garrafa na cabeça  
com suas saia rodada me chamando pra rodar  
no toque do tambor onça uma caixa ajudando o Batuque esquentar  
foi bem no meio da tarde que começaram a tocar  
eu já tava aperriada de tanto tocar viola  
lá do palco avistei o Chiquinho da Viola  
Chamei ele pra subir, pra me substituir e ele chegou na hora*

*pois que já anoiteceu e o povo segue tocando  
receberam a chegada da Rainha, e tocando  
deve tá de estar tocando inté mesmo até agora  
to escutando o tambor, a caixa e a viola  
e o povo só cantando, e o coro respondendo  
os cavalo relinchando e a cachaça comendo*

*Aprendi a guitarrada foi no meio das folia  
é uma mistura de notas que dá essa afinação  
não é rio abaixo também não é o cebolão  
é de tocar as Curraleira, benditos e oração*

*Na rima da Curraleira tenho ainda que afinar  
é uma rima quebrada, às vezes mais alongada, meio difícil de acompanhar  
mas o princípio básico é o tal do improvisar  
então meus versos vão solto, meio incerto meio torto  
tentando proceis narrar*

*o que foi que aconteceu nessas andanças das Falias  
muita gente eu conheci, também me emocionei  
fiz algumas amizades e até sanfona toquei  
da viola eu só falava, os folião é que tocava  
mas ali na batucada violada pra rainha e também para o rei*

*Ribeirão de Teresina foi fazer água no mar  
me joga, toca e balança, me fala de boca cheia  
proseando numa boa com os pezim na areia*

*Conheci o Joaquim também o Natanael  
no engenho mói a cana que é doce que nem o mel  
no Engenho tem quilombola, tem batuque e tem viola  
tem Cerrado e um lindo céu*

*eu bebi do mesmo vinho nessa ceia de folia  
eu dancei a curraleira e também bati Catira  
eu fiz minha oração bem de frente pra bandeira  
e fui muito abençoada na tarde de sexta feira  
eu comi comida boa, e a caixa ainda soa, os versos também entoa  
e nois dançando na fogueira.*

Através das relações com os campos goianos, construídas ao longo da minha trajetória de vida, e da minha atuação como arte-educadora e violeira na Chapada dos Veadeiros, onde resido há sete anos, pude me aproximar deste território e conhecer um pouco dos povos e culturas que o habitam. Em meio ao Cerrado e suas poéticas, encontrei-me com a Curraleira, vi caixa e pandeiros sendo tocados com a viola caipira por pessoas pretas, ouvi rimas e danças e quis saber um pouco mais. Acompanhei a Curraleira pelas folias de Alto Paraíso de Goiás, Colinas do Sul e da comunidade quilombola do Engenho II, município de Cavalcante, e nesses festejos católicos eu vi fé, devoção e brincadeira, bandeiras e fitas, comunguei o alimento, a cachaça, a música e os sertões chapadenses.

Interessada em saber um pouco da história que precedeu toda essa diversidade cultural afro-goiana presente no nordeste goiano, e como a Curraleira se tornou um elemento comum que marca a presença das matrizes africanas em Goiás, eu fui atrás do antes, que está presente no agora. Caminhando no tempo espiralar de Leda Maria Martins (2002), atravessei o Atlântico e conheci um pouco sobre a África Central. Soube que os povos africanos dessa região já tinham relações com o cristianismo através da invasão portuguesa e da consequente era do comércio de escravizados nesse território. Com esses precedentes, os povos centro-africanos atravessaram o oceano e chegaram ao Brasil. Por trieiros terrestres e rotas fluviais, esses povos continuaram seu trajeto rumo aos cerrados goianos até chegarem na Chapada dos Veadeiros, onde formaram comunidades quilombolas e se espalharam por outros campos, criando comunidades sertanejas e negras neste território.

Conversei com o Chapadeiro da Viola, Joaquim da Cunha Santos, Valdionir Barbosa e muitos outros foliões para entender sobre as folias e a Curraleira. Aprendi sobre as afinações da viola caipira nesses festejos e vivenciei muitos versos improvisados. Assim, pude concluir que a Curraleira é uma expressão cultural de forte expressão quilombola que se manifesta nas folias religiosas católicas do nordeste goiano. Sua presença em diversos municípios e regiões do campo do nordeste goiano, demonstra como essa brincadeira torna-se um dos elementos

que materializam a presença, influência e permanência das matrizes africanas em Goiás. Pude vivenciar que a Curraleira é mais praticada nas folias das comunidades quilombolas, sendo brincada em todas as casas por onde a folia passa, por exemplo, do que fora destas comunidades, onde a Curraleira divide espaço com a Catira e outras brincadeiras.

O contexto cultural em que a Curraleira se expressa, no recorte do campo vivido dessa pesquisa, abarca elementos do catolicismo negro e das identidades sertanejas e negras da Chapada dos Veadeiros, resultado dos processos de contatos interculturais vividos pelos povos africanos na vinda forçada para o novo território do Cerrado. A performatividade da Curraleira demonstra como os povos africanos e afro-brasileiros vindos para Goiás reinventaram suas expressões culturais, criando e integrando novos elementos às suas performances para a manutenção de suas identidades.

A Curraleira expressa memórias, saberes, histórias, e manifesta a tríade “cantar, dançar e bater”, refletidas pelo autor Zeca Ligiéro (2011) como motrizes culturais comuns às performances afro-brasileiras. Seu canto é em verso improvisado, com sua métrica e melodia acompanhadas pela viola caipira, cantando a vida, o instante, o Cerrado e até o mar. Sua dança começa com duas fileiras, uma de frente para a outra, e a partir daí ela se desmembra em diversos passos que bailam e brincam celebrando a vida e os ancestrais, por meio da devoção ao Divino Espírito Santo, à Nossa Senhora do Rosário, à Santo Antônio e outros Santos. Seu batuque é através da caixa de folia e pandeiros, ficando evidente que nas comunidades quilombolas o andamento do seu ritmo é mais acelerado e as palmadas no pandeiro mais intensas.

Nessa trajetória pude conhecer também outras expressões culturais afro-goianas com a presença do batuque com a viola, como a Sussa e o Batuque, que unem a viola caipira com outros instrumentos percussivos, como o tambor onça, a bruaca, a caixa de folia e o pandeiro, evidenciando ainda mais a presença negra neste território e suas expressões culturais. Conhecer as performatividades da Curraleira e um pouco do seu universo ao redor, como essas outras expressões culturais, torna-se importante não só para minha formação como pessoa, artista e arte-educadora, mas para o campo de estudos das Artes da Cena, tanto no sentido de ampliação das referências estéticas, que podem estimular os processos de criações e ocupar os espaços cênicos, como no sentido de deslocar o olhar da cena para o ritual, onde a cena é também a vida e vice-versa.

Esta pesquisa de mestrado possibilitou o aprofundamento das relações que já estavam sendo construídas ao longo da minha trajetória com as comunidades e pessoas que a envolvem. No processo de pesquisa e escrita desta dissertação, muitos movimentos

aconteceram, reverberando possibilidades de trocas e fortalecimento de redes culturais da região, principalmente o fortalecimento da cena cultural que envolve manifestações das culturas tradicionais do território em diálogo com artistas locais.

Em 2023, por exemplo, realizamos o projeto de circulação do meu disco autoral “Violeira”, aprovado pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás (2023), no qual participaram grupos das culturas tradicionais e artistas locais, como o violeiro e compositor Juninho Coelho e o grupo tradicional de Batuque, na apresentação de Colinas do Sul; a cantora e compositora Dalila Kalunga, o grupo de Curraleira do Engenho II, em Cavalcante; roda de capoeira, desfile Beleza Negra, Dança da Peneira quilombola teresinense e grupo de Sussa da comunidade quilombola de Diadema, em Teresina de Goiás. Essas trocas e diálogos possibilitaram o empoderamento mútuo dos agentes culturais do território, reverberando em parcerias e na criação de eventos e projetos que fortalecem as poéticas cerradeiras, aproximam e integram a arte com as manifestações culturais dos saberes e fazeres das culturas tradicionais, e nessa pesquisa especificamente com as manifestações culturais afro-goianas da Chapada dos Veadeiros.

As performances culturais afro-brasileiras podem ser exemplos da recriação da África no Brasil, e a Curraleira uma de suas recriações em Goiás, que expressa poéticas afro-goianas em cenários de folia e Cerrado.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Geralda de. **Identidade territorial e cultural**: Brasil Sertanejo. Mimio, 2007.
- ALMEIDA, Maria Geralda de (org.). **O território e a comunidade Kalunga**: quilombolas em diversos olhares. Goiânia: gráfica da UFG, 2015.
- ALMEIDA, Maria Zeneide Carneiro Magalhães de; PEREIRA, Northon Chapadense; SANTOS, Rosilda Campelo dos. A população negra na capitania de Goyazes entre 1500 a 1800. *In*: SEMANA DE HISTÓRIA, 21., 2018, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina, 2018.
- ALVES, Hélio Barbosa Feliciano. Sertão e cultura sertaneja na construção da identidade do Brasil Central. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Associação Nacional de História, Universidade de São Paulo, 2011.
- AVELAR, João Nunes Filho. A Curraleira enquanto expressão cultural do cerrado. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 2, n. 37, jul./dez. 2018.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1942.
- BAIOCCHI, Mari. **Kalunga**: povo da terra. Goiânia: Editora da UFG, 2006.
- BAUMAN, Richard. BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. Tradução Vânia Z. Cardoso. **ILHA - Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8 n. 1, p. 185-229, 2006.
- BEGNINI, Elias. **Ecoturismo e a questão do desenvolvimento sustentável em São João D'Aliança - nordeste goiano**. 2003. Monografia (Especialista em Formação de Professores e Pesquisadores em Turismo e Hospitalidade) - Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2003.
- BÍBLIA** Sagrada. 2. ed. Revista e atualizada no Brasil. Mateus, capítulo 2 versículo 12. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BRAGA, Helaine da Costa. **The identity of country music in Goiás**: a study from the links between geography and literature Bernardo Élis. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Peões, pretos e congos**: trabalho e identidade étnica em Goiás. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1977.
- CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p. 79-90, jul./dez. 2008.
- CARVALHO. Gisélia Lima. O papel da identidade na formação e no desenvolvimento da região nordeste goiano. **Revista Humanidades em Foco**, Goiânia, 2003. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/215/o/carvalho\\_giselia\\_lima.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/215/o/carvalho_giselia_lima.pdf). Acesso em: 3 jan. 2024.

CARVALHO, Cleber de Souza. **Tradições em movimento no terno de congo verde e preto**. 2016. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CHAPADEIRO, Josimar Pereira Santos. **Folias e Curraleiras**. Entrevista concedida a Paula Lopes de Paula Briguiza em formato presencial no dia 03/09/2022. Morro da Baleia, Alto Paraíso de Goiás, Goiás.

CLÍMACO, Luiz Fernando Araújo. **Música e diversidade em festas e folias do divino de Goiás: Crixás, Pirenópolis e Colinas do sul**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

CONCEIÇÃO, Fernando; SANTOS, Cledineia Carvalho. Fé e diversão: devoção à Rosário dos Pretos e outras manifestações culturais em uma comunidade quilombola. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 15., 2019, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112173.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2024.

CORRÊA, Roberto Nunes. Cinco pares de cordas dedilhadas, a presença da viola no Brasil. In: SESC. **Violas brasileiras: circuito 2015/2016**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015.

**CURRALEIRA** - Tradições Kalunga. Direção: Vitor Saraiva, Edu Cavalcanti e Adão dos Santos Rosa. Produção: Vitor Saraiva, Edu Cavalcanti e Adão dos Santos Rosa. Vão de Almas, Cavalcante, Goiás. Recurso Lei Aldir Blanc, 2021. (30 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQGa9OMmANA>. Acesso em: 2 jan. 2024.

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

DIAS, Paulo. **Comunidades do tambor**. 11. ed. Brasília: VVAA. Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores, 1999.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: KANTOR, Iris; JANCSÓ, István (orgs.). **Festa, Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo, Hucitec/Edusp, 2001.

DIAS, Luciene de Oliveira; FREIRE, Ralyanara Moreira. Mulheres em movimento e expressões na construção do viver-Cerrado. **Élisée - Revista de Geografia da UEG**, Goiânia, v. 9, n. 2, jul./dez. 2020.

DOMINGOS, Borges Santana. **Folias e Curraleiras**. Entrevista concedida a Paula Lopes de Paula Briguiza em formato presencial no dia 10/06/2022. Alto Paraíso de Goiás, Goiás.

DORING, Katharina. Entrevista conversa com mestre Milton Primo - violeiro, cantor e compositor. **Pontos de Interrogação**, Alagoinhas, v. 8, n. 2, p. 239-256, 2018.

FEITOSA, Saulo Ferreira. Os povos indígenas e seus projetos de bem viver. **Caminhos de Diálogo**, Curitiba, ano 10, n. 16, p. 64-75, jan./jun. 2022.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p.11-23, 2011.

FERRAZ, Thais Gomes; DÉA, Vanessa Helena Santana Dalla (orgs). **Vamos dançar Sussa?** Goiânia: CIAR UFG, 2022.

FERREIRA, Manoel Marcos. Congada de Catalão (GO): o sincretismo da festa popular na perspectiva dos devotos. **Revista Mosaico**, Goiânia, v. 13, p. 6-17, 2020.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. *In: Seminário Cultural e Teológico da Umbanda e das Religiões Afro-Brasileiras*, 2., 1996, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: CEUCAB/RS, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Umbanda.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2024.

FIGUEIREDO, André Videira de. **O caminho quilombola**: sociologia jurídica do reconhecimento étnico. Curitiba: Appris, 2011.

FILHO, Fadel David Antonio. Sobre a palavra “sertão”: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). **Ciência Geográfica**, Bauru, v. XV, n. 1, p. 84-87, jan./dez. 2011. Disponível em: [https://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV\\_1/AGB\\_dez2011\\_artigos\\_versao\\_internet/AGB\\_dez2011\\_11.pdf](https://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf). Acesso em: 3 jan. 2024.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. **Moda-de-violão**: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

GARCIA, Allysson Fernandes. Notas sobre a história da escravidão em Goiás. **Revista Mosaico - Revista de História**, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 39-50, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2744>. Acesso em: 2 jan. 2024.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

HEYWOOD, Linda Marinda. De português a africano: a origem centro-africana das culturas atlânticas crioulas no século XVIII. *In: \_\_\_\_\_* (org.). **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2019. p. 101-124.

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

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê: **Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás**. Brasília, DF: Iphan, 2017. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie17\\_pirenopolis.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie17_pirenopolis.pdf). Acesso em: 3 jan. 2024.

KARASCH, Mary C. Centro-africanos no Brasil Central de 1780 a 1835. *In*: HEYWOOD, Linda Marinda (org.). **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2019. p. 127-164.

KIDDY, ELIZABETH W. Quem é o rei do Congo? Um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil. *In*: HEYWOOD, Linda Marinda (org.). **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2019. p. 165-191.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O ator brincante**: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

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** [...]. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2008

\_\_\_\_\_. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011.

LOPES, Ney. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

MADERS, Sandra; BARCELOS, Valdo. Interculturalidade, colonialidade e povo Guarani: a busca da Terra sem Males. **PerCursos**, Florianópolis, v. 22, n. 48, p. 109-127, jan./abr. 2021.

MAGALHÃES, Nancy Alessio (org.). **Senhora D'Abadia**: Festejo Kalunga no Vão de Almas. Cavalcante, Goiás. Brasília: Verbis Editora, 2013.

MARRA, Juliana. **Catira**: performance e tradição na dança caipira. 2016. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

MILLER, Joseph C. África Central durante a era do comércio de escravizados, de 1490 a 1850. *In*: HEYWOOD, Linda Marinda (org.). **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2019. p. 29-80.

MIRANDA, Maria Fernanda; SILVA, Renata de Lima. Linhas para tecer poenografias dançadas. **Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 73-86, 2015.

MONTEIRO, Livia Nascimento. **“A Congada é do mundo e da raça negra”**: memórias da escravidão e da liberdade nas festas de Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande-MG (1873-2015). 2016. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. **Religião e dominação de classe**: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

OLIVEIRA, Fernando Bueno. **Goiás**: um Estado com fortíssima influência das expressões culturais negras. *Jornal Opção*, 14 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/goias-um-estado-com-fortissima-influencia-das-expressoes-culturais-negras-51532/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

OLIVEIRA, Lorena Fonte. **No pinicado da viola**: a criação de personagem a partir da experiência com o Samba chula. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

PALACÍN, Luís. **O século do ouro em Goiás, 1722-1822**: estruturas e conjunturas numa capitania de Minas. Goiânia: UCG Editora, 1994.

PEDROSO, Dulce Madalena Rios. **O povo invisível**: a história dos avá-canoeiros nos séculos XVIII e XIX. Goiânia: Editora UCG, 1994.

PEDROZA, Reigler Siqueira. **A performance da Folia de São Sebastião**: aspectos simbólicos de um ritual na comunidade quilombola Magalhães - GO. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

RAMOS, Luiz Fernando. O conceito de performativo, a performance e o desempenho espetacular. **Rebento- Artes Cênicas, Artes Visuais e Arte-Educação**, São Paulo, n. 4, p. 149-154, mai. 2013.

RAMOS, Graça; CARVALINHO, Miguel; DIAS, Suzana Vicente da Silva. **A viola Beiroa**: caderno de especificações técnicas. Castelo Branco: Centro de Estudos e Promoção das Artes e Ofícios Portugueses, 2017.

REZENDE, Delmar Ferreira. **Conquistas comunitárias da gestão participativa na educação do campo**: o caso da Escola do Sertão na Chapada dos Veadeiros - GO. 2010. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) - Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

RIOS, Sebastião. Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 65-76, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/215/185>. Acesso em: 3 jan. 2024.

ROCHA, Cleomar. **Culturas Afro-brasileiras em Goiás**. Goiânia: gráfica da UFG, 2016.

- 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. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/10350/5/Disserta%20c3%a7%20c3%a3o%20-%20Maria%20Madalena%20do%20Sacramento%20Rocha%20-%202019.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2023.
- ROCHA, Nilton José dos Reis; ROCHA, Rafaela Ferreira; NETO, Leôncio da Silva. Casa das Palavras, uma escola popular - Cerrados insubmissos e comunicação compartilhada no sul global. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL FOMERCO*, 17., 2019, Foz do Iguaçu. **Anais [...]**. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino Americana, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Instituto Federal Paraná, 2019.
- ROCHA, Nilton José dos Reis. **A cidade das palavras (insubmissas): comunicação popular e globalização compartilhada**. 2020. Tese (Doutorado em Pós-Colonialismos e Cidadania Global) - Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020.
- 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 Engenho II**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.
- ROSA, Eloísa Marques. **A Suça em Natividade: festa, batuque e ancestralidade**. 2015. Dissertação (Mestrado interdisciplinar em Performances culturais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- ROSA, Procópio dos Santos; SOUZA, Lourdes Fernandes de. **Iaiá Procópio: Memória e Resistência Kalunga**. Brasília: Associação de Ciências e Saberes para o etnodesenvolvimento - AYÓ, 2019.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília, 2015.
- SANTOS, Joaquim da Cunha. **Folias e Curraleiras**. Entrevista concedida a Paula Lopes de Paula Briguiza em formato presencial no dia 05/11/2022. Engenho II, Cavalcante, Goiás.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SCHMITT, Alessandra; TURATTI, Maria Cecília Manzoli; CARVALHO, Maria Celina Pereira de. A atualização do conceito de quilombo: identidade e território nas definições teóricas. **Revista Ambiente & Sociedade**, São Paulo, a. V, n. 10, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/asoc/a/3zsW4C3r6CFYcnx8sPSDrdk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 2 jan. 2024.
- SIQUEIRA, Thaís Teixeira. **Do tempo da sussa ao tempo do forró: música, festa e memória entre os Kalunga de Teresina de Goiás**. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- SILVA, Martiniano José. **Quilombos do Brasil Central: séculos XVIII E XIX (1719-1888)**. Introdução ao estudo da escravidão. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de

Ciências e Letras, Universidade Federal de Goiás, 1998. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/SILVA\\_\\_Martiniano\\_Jos\\_\\_da-1998.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/SILVA__Martiniano_Jos__da-1998.pdf). Acesso em: 2 jan. 2024.

SILVA, Vivian Parreira. **A tradição cantada - A Congada de Uberlândia por meio dos versos registrados no projeto Congado, um espetáculo popular: cultura do povo**. 2000. Monografia (Graduação em História) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2000.

SILVA, René Marc da Costa. O não-branco, o sertão e o pensamento social brasileiro. **PRISMAS: Direito, Políticas Públicas e Mundialização**, Brasília, v. 3, n. 2, p. 427-454, jul/dez. 2006.

SILVA, Martiniano José. **Quilombos do Brasil Central: violência e resistência escrava, 1719-1888**. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2008.

SILVA, Murilo Borges. Repensando identidades: possibilidades de uma historiografia do negro em Goiás. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, 2., 2009, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. ENTRE RAÍZES, CORPO E FÉ: poetnografias dançadas. **Moringa: Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 153-168, 2014.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, 2021.

SILVA, Gustavo Castro; MARINHO, Marcelo. Espiritualidade afro-brasileira em “O recado do morro”, de Guimarães Rosa: imaginário e glossário da Umbanda. **Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 2, p. 33-53, 2021.

SILVA, Renata de Lima; ROSA, Heloisa 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. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/DS4vv99dfzmDL5vCWT5yxWN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 dez. 2023.

SOUZA, Marina de Mello e. Catolicismo negro no Brasil: Santos E Minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 28, p. 125-146, 2002. Disponível em: <https://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/CATOLICISMO%20NEGRO%20N0%20BRASIL.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2024.

SOUZA, Daiane. **Comunidades quilombolas: conceito, autodefinição e direitos**. Fundação Palmares, abril de 2012. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=19099>. Acesso em: 2 jan. 2024.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Edições do Senado Federal,

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](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.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Renato Araújo; BARREIRA, Celene Cunha Monteiro Antunes. Formosa: portal do nordeste goiano ou um pólo regional. **Sociedade & Natureza**, Uberlândia, v. 19, n. 1, p. 185-197, jun. 2007.

THORTON, John Kelly. Religião e vida cerimonial no Congo e áreas Umbundo de 1500 a 1700. *In*: HEYWOOD, Linda Marinda (org.). **Díáspora negra no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2019. p. 81-100.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

VELOSO, Graça. Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos. **Repertório**, Salvador, n. 26, p. 88-94, 2016.

VIANA, Larissa. Festas e irmandades negras no Brasil. *In*: ABREU, Martha; DANTAS, Hebe Mattos (orgs.). **O negro no Brasil**: trajetórias e lutas em dez aulas de história. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 323-347, 2010.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras. Disponível em: [https://www.academia.edu/7535135/O\\_Caipira\\_e\\_a\\_viola\\_Brasileira](https://www.academia.edu/7535135/O_Caipira_e_a_viola_Brasileira). Acesso em: 4 jan. 2024.