

EM BUSCA DE OUTROS SONS

Organização: María Eugenia Domínguez & Chiara Albino

COLEÇÃO DIDÁTICA Brasil Plural

Seriguela Editora

INCT Brasil Plural

Em busca de outros sons

Em busca de outros sons

Organizado por María Eugenia Domínguez e Chiara Albino

Editora Seriguela - Recife - 2026

Em busca de outros sons

Organização [CC] das organizadoras
Dos capítulos [CC] das/os autoras/es

Você tem permissão de compartilhar, copiar, distribuir e transmitir esta obra, desde que a cite a autoria e não faça uso comercial.

Esta obra foi avaliada por pares.

Editoras Responsáveis
Chiara Albino
Jainara Oliveira

Conselho Científico
Alana Aragão Ávila (Unisul)
Amanda Danaga (UNESP)
Ángela Alvarado Flórez (UC, Chile)
Anna C. Horstmann Amorim (UEMS/UFGD)
Carla Pires Vieira da Rocha (UFSC)
Caroline Soares de Almeida (USJT/Inct Futebol)
Denise Machado Cardoso (UFPA)
Esmael Alves de Oliveira (UFGD)
Fernanda Cardozo (UFSC)
Hélder Amâncio (UEM, Moçambique)
Helma Oliveira (UFPB)
José Duarte Barbosa Júnior (IFRN)
Marcos Mariano (UERN)
Mariana Melo (UFPB)
Mikelly Gomes da Silva (UFPE)
Moisés Alessandro de S. Lopes (UFMT)
Sabrina Melo Del Sarto (UFSC)
Tarcisio Dunga Pinheiro (UFERSA)
Telma Amaral Gonçalves (UFPA)
Vera Fátima Gasparetto (USFC)
Virgínia Squizani Rodrigues (UFSC)

Coleção Didática Brasil Plural
Vânia Zikán Cardoso (Coordenadora)

Comitê Gestor do Instituto Brasil Plural
Sônia Weider Maluf (Coordenadora)
Rafael Victoriano Devos (Vice-Coordenador)
Esther Jean Langdon (Coordenadora Emérita)
Deise Lucy Montardo
Eliana Elisabeth Diehl
Vânia Zikán Cardoso

Organização
María Eugenia Domínguez
Chiara Albino

Normatização
Chiara Albino
Jainara Oliveira

Revisão Ortográfica e Gramatical
Das/os Autoras/es

Projeto Gráfico e Diagramação
Chiara Albino

Capa
Foto: *Billy Tobar*
Arte e Edição: *Chiara Albino*

Financiamento
Editora Seriguela

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Em busca de outros sons [livro eletrônico] / organizado por María Eugenia Domínguez, Chiara Albino. -- Recife, PE : Editora Seriguela, 2026. (Coleção didática Brasil plural)
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-978327-0-5

1. América do Sul 2. Antropologia 3. Arte 4. Etnomusicologia 5. Música 6. Música - Estudo e ensino 7. Textos - Coletâneas I. Domínguez, María Eugenia. II. Albino, Chiara. III. Série.

26-408059.2 CDD-780.109

Índices para catálogo sistemático:

1. Etnomusicologia 780.109

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Editora Seriguela
Recife, 2026
www.editoraseriguela.com
editoraseriguela@gmail.com

Os trabalhos aqui reunidos se nutrem de diferentes diálogos etnográficos e teóricos e resultam numa diversidade de propostas metodológicas e analíticas, buscando dar continuidade à produção de conhecimentos plurais que historicamente caracterizaram a etnomusicologia e a antropologia da arte da Universidade Federal de Santa Catarina.

María Eugenia Domínguez

Sumário

09 Apresentação
María Eugenia Domínguez

23 Os sambas de Aurinda do Prato na Ilha de Itaparica
Augusto Infanti Ribeiro da Costa

63 Nanã e o barro nos terreiros do bairro José Mendes
Sandra Tanhote Sousa

83 O compor dos pontos cantados do Ritual de Almas e Angola
Milena Dugacsek

111 No balanço do tambor: o que nos contam os surdos do Boi de Mamão?
Vítor Vieira Machado

157 Permanência e transformação em duas variantes de um canto de trabalho
Josiane Soares da Silva

197 Festas juninas, música e pertencimento: experiências diaspóricas de nordestinos no Sul do Brasil
Tatiane Cerqueira

Sumário

225 Movimento Brega e a produção de músicas periféricas em contexto pandêmico e neoliberal
Chiara Albino

293 O devir mestiço da marimba de chonta no Pacífico Sul colombiano
Billy Tobar

339 Sentidos, sentires e sons entre sonhos e cantos: traduções e travessias guarani mbya
Evelyn Schuler Zea
Renata Andriolo Abel
Marcia Antunes Martins

379 A audiovisão em Tape Porã Arandu
Beatriz Fernanda das Chagas Regis

423 Pontos de escuta e montagem na etnomusicologia audiovisual
María Eugenia Domínguez

447 Sobre as Autoras

Apresentação

María Eugenia Domínguez

Este livro é resultado de mais de dez anos de pesquisas realizadas no Laboratório de Antropologia Social e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC. A coletânea reúne textos de autoras e autores que realizaram pesquisas no âmbito do MUSA – Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe. Dando continuidade à linha desse núcleo, cada capítulo faz confluir, de modo singular, as perspectivas da Antropologia da Arte e da Etnomusicologia, a busca constante pela simetrização de saberes e a diversificação dos métodos etnográficos.

Essa mesma linha de trabalho se articula, por sua vez, à rede Arte, Performance e Sociabilidades do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP, CNPq), no âmbito da qual as autoras e autores dos capítulos aqui reunidos realizaram suas pesquisas. Essa rede promove a inovação na Antropologia por meio do trabalho em conexões interinstitucionais, inter-regionais e interdisciplinares. Assim, os trabalhos aqui reunidos se nutrem de diferentes diálogos etnográficos e teóricos e resultam numa diversidade de propostas metodológicas e analíticas, buscando dar continuidade à produção de conhecimentos plurais que historicamente caracterizaram a etnomusicologia e a antropologia da arte da UFSC.

É justamente essa diversidade que se manifesta na variedade de lugares, contextos sociais e etnográficos, e

gêneros musicais ou artísticos percorridos pelos capítulos: desde o Pacífico Sul colombiano até o Chaco paraguaio, passando por Pernambuco, Bahia e Santa Catarina. O ponto de encontro entre eles, todavia, está na perspectiva com que se analisam diferentes saberes e fazeres, entendendo a música e a arte de forma geral como práticas mundificantes, isto é, que criam relações de aliança e oposição, formas de habitar territórios, de classificar e criar hierarquias, de conhecer e transformar.

Essa perspectiva se manifesta, primeiramente, no capítulo de Augusto Infanti Ribeiro da Costa, que parte de um diálogo etnobiográfico com Mestra Aurinda do Prato, sambadeira e mãe de santo da Ilha de Itaparica, na Bahia, para mostrar que "fazer um samba", da forma em que a mestra o faz, é também fazer o cotidiano das pessoas daquele lugar, criar relações com as entidades espirituais e moldar o som dessa geografia. Seja nos terreiros de candomblé locais, seja nas festas católicas, as pessoas da comunidade de Mestra Aurinda criaram formas de se encontrar, brincar e musicar que apontam para uma diversidade de sentidos, mas também de agenciamentos. "Fazer um samba", para Mestra Aurinda, é uma multiplicidade de coisas que não se separam nem se excluem. O samba pode ser a festa no terreiro, ou então a sonoridade que a embala. Pode ser também uma canção particular ou uma forma particular de mover os pés

numa coreografia centenária. É tudo isso ao mesmo tempo e, fundamentalmente, é o que agrega as pessoas daquela comunidade e as liga a um modo de celebrar e de viver.

Ainda no universo das religiões de matriz africana, mas voltando-se agora para Santa Catarina, o texto de Sandra Tanhote Sousa, intitulado *Nanã e o barro nos terreiros do bairro José Mendes*, apresenta uma reflexão sobre sua aproximação a essa importante entidade por meio das atividades das ceramistas do ateliê situado no Espaço Bico da Ponte, no José Mendes, em Florianópolis. Como parte das atividades desse coletivo, aprofundou suas relações com os terreiros de religiões de matriz africana do Morro da Queimada e, nesse movimento, conheceu outras dimensões da cerâmica e do barro que a molda. No texto, a autora acompanha os dizeres de algumas cantigas dedicadas a Nanã, senhora do barro, nos rituais de Umbanda e Almas e Angola. Esses cantos materializam, de forma sonora, aspectos de Nanã que nos permitem entender os elementos e características que se lhe associam, o que se espera dela e o que ela gosta. São os mesmos cantos que também fazem os corpos dançar, para nos mostrar, por meio da gestualidade serena dessa anciã, de que está feito o barro. Terra e água fazem parte do cotidiano de qualquer ceramista, mas somente algumas, como a autora deste capítulo, se aventuram a indagar etnograficamente possibilidades de

tradução desses elementos por meios estéticos.

Permanecendo no terreno das religiões de matriz africana abordadas no capítulo anterior, o texto de Milena Dugacsek Soares apresenta uma análise dos pontos cantados nos rituais de Almas e Angola, propondo uma concepção do compor como gesto coletivo. O destaque ao compor, e não à composição, faz parte dos esforços por se distanciar da compreensão da música como um conjunto de obras, para entendê-la mais como processo. Por sua vez, esse compor coletivo, que acontece durante a performance, também problematiza os limites entre composição e interpretação e entre criação individual e coletiva.

Deslocando-se para outra prática tradicional catarinense, Vítor Vieira Machado nos oferece uma reflexão crítica sobre como escutamos a música do Boi de Mamão, folguedo característico do litoral catarinense e registrado como bem do patrimônio cultural imaterial do município de Florianópolis. Na contramão de interpretações que enfatizam a açorianidade da prática, o autor revela aspectos pouco conhecidos da musicalidade do boi, para evidenciar possíveis conexões com outros gêneros musicais que apontam para uma confluência de saberes diversos na estética dos folguedos de boi no sul do Brasil.

Também dialogando com uma tradição musical de raízes históricas, o texto de Josiane Soares da Silva,

Permanência e transformação em duas variantes de um canto de trabalho, revisita um tema clássico na etnomusicologia, qual seja, o das variantes musicais, para tratar da dialética entre repetição e diferença. A autora compara duas variantes de um canto de trabalho entoado nas fazendas de cacau do sul da Bahia. A primeira delas foi registrada pelo compositor Camargo Guarnieri diretamente de fonte oral, no ano de 1937. Já a segunda versão analisada foi gravada em 1976 pelo cineasta Leon Hirszman e faz parte do filme *Cacau*, que compõe a trilogia *Cantos de Trabalho*. Por meio dessa comparação, a autora apresenta uma reflexão original sobre as versões e sobre o cinema enquanto dispositivo estético que ajudou a definir a música popular brasileira. Além disso, em diálogo com Franz Boas (2014), e fazendo um contraponto com as ideias de Mario de Andrade (2006 [1942]) por meio da análise do valor estético da dimensão rítmica dos cantos comparados, a autora oferece uma interpretação inovadora das relações entre ritmo, música e trabalho.

Deslocando o foco para dinâmicas contemporâneas de migração e pertencimento, o capítulo de Tatiane Cerqueira, *Festas juninas, música e pertencimento: experiências diaspóricas de nordestinos no Sul do Brasil*, descreve práticas performáticas ligadas à música e à dança que, como a autora propõe, podem ser entendidas como estratégias de resistência e reterritorialização. Como mostra

a autora, em cidades como Florianópolis os corpos nordestinos enfrentam resistência, de formas mais ou menos explícitas e mais ou menos violentas. Uma delas são os argumentos em torno da Lei do Silêncio, que acaba operando como um dispositivo de controle da dimensão sonora, musical e festiva dos coletivos de nordestinos. Apesar da repressão, muitas vezes é possível manter a festa, que adota feições de ocupação sonora diante de um contexto marcado pelo racismo e pela xenofobia. Nesse caminho analítico, a noção de diáspora festiva, trabalhada ao longo do texto, permite compreender a festa como um dispositivo cultural e político capaz de articular dimensões sensoriais, afetivas e coletivas da experiência migratória.

Na mesma linha de reflexão sobre estratégias de resistência frente a condições de precariedade, o capítulo de Chiara Albino, resultado de uma longa etnografia no movimento brega de Recife, apresenta uma descrição das estratégias criativas dos artistas do movimento para se abrir caminho profissional num contexto de precariedade social e econômica. Por meio da noção de estéticas periféricas, a autora reflete tanto sobre os materiais audiovisuais produzidos junto aos artistas durante a pesquisa quanto sobre os vídeos que eles mesmos produzem para divulgar seus trabalhos. Esse "empreendedorismo popular", que se caracteriza por fazer com o que se tem, pode ser entendido

como resistência aos condicionantes e desigualdades da indústria musical.

Deslocando-se agora para a América do Sul indígena, o capítulo de Billy Tobar, *O devir mestiço da marimba de chonta no Pacífico Sul colombiano*, analisa as diferentes formas pelas quais a música de marimba se materializa nessa região. O autor articula dados historiográficos e sua própria experiência etnográfica para acompanhar os trânsitos do instrumento e de suas sonoridades por diferentes lugares e mundos artísticos. Esse percurso permite identificar variantes da música de marimba e, sobretudo, as relações que se estabelecem entre elas. Tais relações produzem pontes e contrastes entre diferentes grupos sociais e modos de fazer música, evidenciando os agenciamentos do instrumento e de suas musicalidades tanto na constituição de categorias étnicas quanto nas lutas por direitos territoriais e sociais. Para desenvolver essa análise, Tobar articula a antropologia musical proposta por Anthony Seeger (2015), as contribuições de Rafael Menezes Bastos (2007; 2017) sobre a cadeia intersemiótica, a acustemologia de Steven Feld (2013) e a noção de *musicking* de Christopher Small (1999). Ao mobilizar esses diferentes referenciais, o autor aborda a música de marimba como um campo dinâmico de relações, deslocamentos e transformações, afastando-se de perspectivas essencialistas sobre música, identidade e cultura.

Também voltado para cosmologias indígenas, mas agora no contexto sul-brasileiro, o texto de Evelyn Schuler Zea, Renata Andriolo Abel e Márcia Antunes Martins nos aproxima de algumas noções da cosmosônica (STEIN, 2015) Mbyá Guarani por meio da tradução de dois cantos registrados na aldeia *Yyn Moroti Wherá*, em Biguaçu, SC. É interessante destacar que a tradução dialógica proposta pelas autoras, entendida como uma evocação, incorpora diferentes vozes de forma simétrica e ilumina a experiência onírica entre as dimensões que compõem os cantos — seus sons, suas palavras e suas imagens. O texto trata de um tema clássico na etnomusicologia sul-americana, qual seja, o das formas de classificação da percepção e produção de sons. Entre os Mbyá, o radical *-endu* pode ser traduzido integrando os sentidos dos verbos escutar e sentir, o que ajuda a aproximar nossa compreensão da classe de ação que o termo evoca. Do mesmo modo que em outras sociedades indígenas sul-americanas, entre os Mbyá as formas de percepção não são classificadas nem valorizadas da mesma maneira que no mundo ocidental. A escuta, nesses casos, é o meio privilegiado para acessar determinados tipos de conhecimentos associados aos animais, aos espíritos e às coisas do ambiente de forma geral. Por sua vez, nesses âmbitos, a escuta não se associa apenas ao ouvido: em muitas situações, o mundo se escuta com o corpo. É nessa escuta corporificada que também se canta, com o corpo todo

em movimento, para melhor se concentrar. Nessa cosmosônica, cantar não é apenas emitir uma voz, mas produzir uma série de agenciamentos.

Na continuidade dessa reflexão sobre a musicalidade e a cosmologia guarani, o texto de Beatriz Fernanda das Chagas Regis descreve a realização do documentário etnográfico *Tapé Porã Arandu*. Nesse trabalho colaborativo, a autora elaborou junto com a comunidade um roteiro com elementos de etnoficção para evocar a experiência de reterritorialização do povo Guarani de Araçá'i, no oeste catarinense. Por meio de um exercício sensível de montagem e edição, aspectos sonoros dos modos em que os Guarani habitam seus territórios — na terra e no mundo dos sonhos e do xamanismo — se entrelaçam no audiovisual, dando densidade estética à descrição. A partir dessa experiência, neste capítulo a autora reflete sobre a dimensão sonora do documentário etnográfico e seu potencial na construção da narrativa do filme.

Encerrando esse percurso por diferentes formas de pensar a relação entre som, imagem e narrativa, o capítulo final, *Pontos de escuta e montagem na etnomusicologia audiovisual*, de minha autoria, resulta de uma etnografia realizada junto aos Guarani do Chaco boreal paraguaio. Nele, apresento uma reflexão sobre a montagem, inspirada nas ideias de Walter Benjamin (2018), para pensar a edição

de vídeo como dispositivo analítico. A montagem sonora que realizamos no audiovisual acrescenta camadas de sentido às narrativas, que permitem diferenciar e hierarquizar pontos de escuta (CHION, 1985; 2018) na elaboração de documentários etnográficos.

Ao percorrer esses diferentes lugares, gêneros musicais e comunidades, os capítulos revelam um conjunto de preocupações compartilhadas: a atenção aos processos de composição, tradução e escuta como práticas relacionais; o interesse pelas dimensões sonoras da experiência ritual, festiva e cotidiana; e o compromisso com metodologias etnográficas plurais, que incluem desde a etnobiografia até a etnografia audiovisual, passando pela análise musical e pela pesquisa colaborativa. Esse conjunto de textos constitui, assim, uma amostra da atualidade da Antropologia da Arte e da Etnomusicologia que se produz no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, evidenciando tanto a diversidade temática e regional quanto a solidez teórico-metodológica dessas pesquisas. Esperamos que esta coletânea seja de interesse não apenas para pesquisadoras e pesquisadores já estabelecidos nesses campos, mas sobretudo para estudantes em formação como investigadores, que poderão encontrar aqui referências metodológicas, inspirações teóricas e exemplos de como a etnografia pode iluminar diferentes dimensões da experiência sonora e artística. Por

fim, esta obra também pretende contribuir para dar a conhecer, no Brasil e no exterior, a produção acadêmica em Antropologia da Arte e Etnomusicologia realizada em nosso país, evidenciando sua vitalidade e sua capacidade de dialogar com debates internacionais a partir de perspectivas situadas e comprometidas com os saberes e fazeres das comunidades locais.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre Música brasileira*. 4 Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006 [1928].

BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014 [1927].

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Edition L'Étoile-Cahiers du cinéma, 1985.

CHION, Michel. *La audiovisión: sonido e imagen en el cine.* Buenos Aires: La Marca Editora, 2018.

FELD, Steven. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 1, n. 49, p. 217-239, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropología, São Paulo*, v. 60, n. 2, p. 342-355, 2017.

MENEZES BASTOS, Rafael José. Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. *MANA*, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisedje? Uma antropología musical de um povo amazónico.* [S.l.]: Cosac&Naify, 2015[1987].

SMALL, Cristopher. El musicar: Un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, n. 4, p. 1-16, 1999.

STEIN, Marilia R. A. Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil. *ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXIII*, N° 35, pp. 205-233, Lima: Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

Os sambas de Aurinda do Prato na Ilha de Itaparica

Augusto Infanti Ribeiro da Costa

Introdução

Este artigo foi redigido a partir de um trabalho etnobiográfico feito com Aurinda Raimunda da Anunciação, mais conhecida como Aurinda do Prato, reconhecida mestra de samba de roda e yalorixá de candomblé, entre tantas outras coisas, da Ilha de Itaparica, Bahia. Já na infância, Aurinda participava de sambas de roda, ranchos e afoxés, além de, desde sua adolescência, oferecer anualmente uma festa de candomblé de caboclo (isso muito antes de ser iniciada no candomblé de orixás). Com personalidade forte e raciocínio agudo, Aurinda gostava de contar suas histórias enquanto fazia artesanatos no barracão de seu terreiro, cantando sambas e macumbas antigas, enquanto mariscava na lagoa ou revisitando espaços ritualísticos ancestralizados. Como defendi anteriormente (DA COSTA, 2025) sua memória se mostrou um emaranhado de conhecimentos e experiências de vida. O "saber que ela encarna não está contido em uma determinada manifestação cultural, mas sim na expressão da pluralidade que sua vida representa" (DA COSTA, 2025, p.16).

Através da relação etnobiográfica com Aurinda, pretendi demonstrar os processos de significação que englobam os ritos e brincadeiras como performados por ela

em sua comunidade, de forma a evidenciarmos certas características cosmológicas e lúdicas dessas manifestações culturais. Refletindo as relações presentes em sua vida, busquei construir um conhecimento não estático sobre as categorias simbólicas, evidenciando suas articulações de forma complexa e buscando afastar-me de modelos idealizados. Com a narrativa etnobiográfica busco explicitar os processos presentes nas relações sociais de um sujeito também compreendido enquanto um personagem. A etnobiografia, a partir de Gonçalves, Marques e Cardoso (2012), compreende o conhecimento enquanto decorrência de relações sociais em disputa. Trata-se de um processo relacional e contextual, ou seja, produto de discursos de sujeitos em constante reinvenção e intermediado por uma relação de alteridade entre aquele que pesquisa e aquele que é pesquisado.

Nesse sentido, a etnobiografia é a construção criativa de um sujeito produto de uma narração e uma performance. A "potência etnobiográfica" (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012, p.24) está exatamente na condição de que as pessoas se transformam através do contato, alterando desta maneira suas narrativas. É na relação entre a criação da identidade da pessoa pesquisada com a interpretação cultural construída pelo pesquisador que precipitam-se ideias e noções socialmente e culturalmente definidas. O

foco da pesquisa e o protagonismo da narrativa, entretanto, está na pessoa-personagem. A performance dessa protagonista, desta maneira, é o sujeito da pesquisa. A maneira como conta sua história e como se posiciona nos espaços de socialização constrói essa pessoa-personagem que é traduzida pela narrativa etnobiográfica.

Através dessa etnobiografia busquei demonstrar, como proposto por Giesbrecht (2015), a complexidade das relações como elas se materializam para que formem individualidades socializadas e, assim:

> remeter ao corpo as questões mais caras, explorar suas capacidades de interação, mobilização e posicionamentos diante do mundo (...), desessencializá-lo, mostrar que ele não é da ordem das coisas "naturais", (...) mas um poderoso instrumento para se pensar e viver a cultura. (GIESBRECHT, 2015, p.14)

Seguindo esse caminho, o trabalho foi marcado pelo cuidado ao falar em nome do outro, o contar sobre a história e por envolver-se em um ato de defesa, características comuns a muitos estudos biográficos (STOCK, 2001). Aurinda, por seu lado, parece ter uma abordagem pragmática e relacional sobre o mundo a sua volta; ela age de forma contextual nas relações, afastando-se de determinações essencialistas. Ainda assim, ela estabelece diversas diretrizes e prescreve variadas obrigações

para a mobilização de ferramentas simbólicas, afirmando constantemente um posicionamento e estabelecendo um sistema mais ou menos estruturado para a articulação desses conhecimentos e fazeres.

Com essas questões em mente, compreendi que uma miscelânea de abordagens poderiam confluir para o desenvolvimento dessa "pessoa-personagem" conhecida como Aurinda do Prato. A complexidade do proposto já me ocorreu desde a própria denominação da protagonista: é Dona Aurinda, Mestra Aurinda do Prato ou Mãe Aurinda de Obaluaiê? Segundo ela me disse, não faz diferença. Não seriam nomes ou categorias que realmente importam, mas sim as relações em seus contextos. Busquei formular essa interlocução entre suas variadas facetas por meio da contextualização da comunidade em que ela está inserida. Assim, busquei descrever episódios que considerei marcantes de sua trajetória e desenvolvi uma entrevista apresentada em diálogo com materiais presentes em mídias sociais.



Figura 1: Aurinda do Prato, 2019.
Fonte: arquivo pessoal (fotografia de Júlia Rodrigues).

"Dona da Casa Boa Noite"[1]

Aurinda, muitas vezes acompanhando seu irmão mais velho Gerson Quadrado, participou de ranchos e afoxés pelas ruas da Ilha de Itaparica, além de integrar inúmeros sambas. Já com a idade avançada, participou do processo de inscrição do samba de roda como patrimônio cultural pelo Iphan e gravou o disco "Aruê Pã", um dos pioneiros do gênero, com o "Samba Tradicional da Ilha". Ao mesmo tempo, desde jovem Aurinda anualmente oferece uma festa de candomblé de caboclo, tradicional da sua comunidade. E, no entanto, somente após conhecer Cléo, yalorixá do interior paulista que a iniciou no Candomblé Ketu, que passou a direcionar sua vida para o exercício religioso. Aurinda tornou-se uma figura popular para rezas, sacudimentos, banhos e o jogo de búzios, além da citada festa que oferece ao Caboclo Pedra do Ouro. Mais recentemente, já com a idade avançada mas antes de ter sua saúde debilitada, Aurinda participou de diversos tipos de eventos ligados a manifestações populares brasileiras, integrando, ainda o projeto "Mulheres do Samba de Roda" da ASSEBA (Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia). Ela ainda gravou o disco "Tradição da Ilha" junto com familiares e filhas e filhos-de-santo. A festa para seu caboclo parece ser a mais antiga em atividade na Ilha de

Itaparica e Aurinda também é a yalorixá mais idosa daquela localidade. Sua casa-terreiro é visitada por pessoas do mundo inteiro que vão procurar conhecer um pouco de sua forma de viver, ouvir suas histórias e reverenciar esta anciã.

Nas palavras dela

Quando realizamos a entrevista, eu tentei fazer Aurinda escolher o que ela considerava o mais importante, qual era a atividade principal da vida dela. De certa forma forçando ela a escolher um lado, ela respondeu: "ah, meu samba, para mim, é a minha saúde" (DA COSTA, 2023, p.100). "Samba", para esta comunidade, parece se referir a uma relação cosmológica com a realidade, abrangendo diversas facetas do fazer cotidiano daquelas pessoas (IPHAN, 2004; LOPES, 2013). Por outro lado, fica a reflexão sobre se essa resposta não seria influenciada por uma perspectiva de "trabalho" em sua vivência atual do samba (LOPES, 2013). No entanto, quando reforço a pergunta indagando sobre se eu deveria chamá-la de "mestra" ou "mãe" no texto, ela me responde:

> Quando me chama de mãe, de Mãe Aurinda, eu me sinto muito bem obrigado, né, mas às vezes as pessoas não sabe então me chama de Mestra Aurinda. Mas eu na macumba me chamo Dófona. (...) Pra falar de mim, tanto faz Dófona, como Mãe

> Aurinda, como Mestra Aurinda, é tudo a mesma coisa. Às vezes a pessoa não sabe, agora pôr a pessoa não saber, de ver meu detalhe, a pessoa pergunta: "a senhora é da macumba?", "a senhora bota jogo?", né; e aí eu me declaro para aquela pessoa, "sim". Não é porque eu quero, é porque eu não queria, né, e depois que eu fiz meu santo foi que eu vim ter saúde e vim ter a memória, a mente limpa para entender e também aprender e decifrar no mesmo tempo que Orixá existe, que a macumba existe. Só não existe pras pessoas ignorante mas quando a pessoa que tem entendimento e que quer produzir a prosperidade tudo existe e tudo há. (DA COSTA, 2023, p.101)

Em outro momento, perguntei a ela como ela começaria a sua história, quando ela disse:

> Eu começaria com minha mãe. Que esse caso, deu ser da macumba, é porque a minha avó era índia. Minha avó, aqui na ilha, veio um grupo pra chegar até o quilombo né [a comunidade residente na praia da Gamboa, onde nasceu Aurinda, parece descender de uma comunidade quilombola ligada à Fazenda da Nossa Senhora da Penha], e no meio do caminho minha avó se perdeu do grupo. (...) Por que ela foi encontrada? Através de meu avô que ela foi encontrada, né. (...) Porque ele levou os cachorros de caça e aí não era para morder ela, como não mordeu, só era pra acuar, pra poder ela ser pegada. Porque se não levasse cachorro, aqui ela não ficaria. (DA COSTA, 2023, p.105)

Segundo ela me contou em outros momentos, embora frequentasse festas de candomblé, eventos muito populares na região, ela não tinha a intenção de se iniciar no culto. Essa vontade parece ter sido herdada de sua mãe, quem, como ela conta, não gostava de frequentar macumbas. Herdada de sua mãe, ainda segundo ela própria, foram também os chamados para se iniciar. Ainda com 17 anos (ela nasceu em 1936 segundo seus documentos, o que não impede que ela responda diferentes idades ao ser indagada), quando Aurinda visitava o Xangô de Dona Iná e Vavazinho, uma entidade "passou a perna" (incorporou) nela, apresentou-se enquanto Caboclo Pedra do Ouro e mandou ela construir uma cabana e fazer uma festa para ele de ano em ano. Durante esse primeiro período ela realizou a festa mais ou menos por conta própria, sem se vincular com algum terreiro ou com alguma liderança, situação que a mantinha "muito cobiçada", nas palavras dela. Anos mais tarde, ela "perde a mente" (entra em algum tipo de surto psicótico) logo após ser interpelada por uma mãe-de-santo que queria a iniciar à sua revelia. Segundo Aurinda, essa dupla "obrigação" em se iniciar viria de sua mãe, a qual também tinha sido "obrigada" a se iniciar mas que, no entanto, não o quis, o que teria causado a sua morte prematura quando Aurinda tinha apenas 7 anos de idade. Como ela conta nesta passagem da entrevista, a obrigação dela e de sua mãe teria,

ainda, relação com a ascendência indígena de sua avó materna, evidenciando uma relação simbólica entre o candomblé de caboclo e a ancestralidade indígena (RABELO; ARAGÃO, 2018).

Em outro momento da entrevista ela diz:

> Eu sou da macumba pra pagar minha língua porque era uma coisa que eu não queria. E muito depois, quando eu me recolhi, que foi que eu vim entender o que era macumba, porque eu não entendia. Por isso eu não tinha gosto mas agora que goste ou que não goste tem de prosseguir. (...) Hoje eu já curei muita gente, graças a Deus. Hoje eu voltei a decifrar as coisas e trabalhar na macumba. Primeiro porque minha mãe-de-santo me ensinou bastante e outra que, depois que minha mãe viajou pra São Paulo, ela me entregou dizendo que a vida da macumba era comigo e eu tinha que me decidir. Então eu me decidi a ficar na macumba porque foi lá dentro que eu achei, ganhei a minha vida, ganhei a minha saúde, ganhei a minha conquista, vamos dizer assim. (DA COSTA, 2023, p.100)

Nessa passagem Aurinda cita sua mãe-de-santo, aquela que finalmente a iniciou no candomblé quando ela já passava dos 32 anos de idade, 15 dos quais incorporando o Caboclo Pedra do Ouro. Mãe Cléo era uma paulista branca que havia sido iniciada por uma baiana filha-de-santo de Mãe Menininha do Gantois e que havia se mudado para São

José dos Campos, no interior de São Paulo. Conta Aurinda que Cléo havia sido aconselhada por sua mãe-de-santo a frequentar as macumbas da Bahia, isso para que ela encontrasse alguma forma de ancestralidade que lhe faltava. Ela então fundou um terreiro na Ilha de Itaparica, praticamente vizinho da casa de Aurinda. Em determinado momento, conta Aurinda, Cléo a conheceu e quis a iniciar em seu Candomblé, a que Aurinda diz ter negado, afirmando que não seria aquela "brancona" que a iria iniciar (o contraste de cor e classe é algo reiteradamente lembrado por Aurinda em suas histórias). O que aconteceu então foi que ela "perdeu a mente" e quando acordou novamente estava recolhida no "roncó" (quarto ritual) da casa de Cléo. Importante salientar que o terreiro de Menininha é de origem Ketu, cultuando apenas Orixás e não caboclos. Cléo, portanto, não conhecia os rituais da Nação Angola - Aurinda diz que seu caboclo é Angola e seu Orixá é Ketu - e conta-se que ela tinha medo da presença do Caboclo Pedra do Ouro. Aurinda conta que, por mais que Cléo possuísse outras filhas e filhos-de-santo na ilha, quando ela voltava para São Paulo - onde passava a maior parte do tempo, indo para a Bahia apenas pontualmente -, era ela quem cuidava do terreiro de sua mãe-de-santo. Segundo ela conta, ela seria a única que ainda se mantém no candomblé dentre aquelas pessoas iniciadas por Cléo na comunidade, de certa forma insinuando que a

ancestralidade que Cléo foi buscar era na verdade o processo iniciatório dela mesma.

Em determinado momento, incitado pelo contraste de "raça" de seu processo iniciatório, perguntei se a macumba é para todo mundo, ao que ela respondeu: "Se a pessoa tiver Orixá, se a pessoa tiver interesse e se a pessoa tiver boa vontade, sim" (DA COSTA, 2023, p.101). "E tem quem não tem Orixá?", perguntei:

> Tem. Às vezes é inveja, às vezes as pessoas, como eu aqui mesmo na ilha, eu não tinha é nada, minha casa era de taipa, era pequena, né, e depois que eu me recolhi, que fiz meu santo, em 80, que depois eu vim entender a macumba, graças a Deus eu sou prosperada de tudo. Sou prosperada da minha casa, sou prosperada de meus filhos-de-santo, sou prosperada pelo lugar que eu ando e a vida nos conduz. (DA COSTA, 2023, p.101)

As suas palavras parecem evidenciar a concretude que a espiritualidade possui para Aurinda. "Às vezes é inveja", ela diz, propondo que ter Orixá é e não é intrínseco ao mesmo tempo. A falta de interesse, a inveja, a falta de prosperidade, tudo isso seriam sintomas de não se ter Orixá, mas isso não é algo absoluto, parecendo mais ser um estado, uma questão de entendimento sobre a vida; a iniciação, então, traria discernimento e abriria os caminhos para a prosperidade na vida da pessoa. Ter Orixá, como parece

proposto por ela neste último trecho, é ser iniciado e cumprir obrigações rituais. Não é exatamente uma escolha, já que para ela não existe a liberdade de dizer "não" às obrigações rituais, considerando que isso acarreta em perdas materiais na vida da pessoa. É, aparentemente, uma responsabilidade que cotidianamente cobra respeito de alguma forma.

Por outro lado, a história mais contada por Aurinda é sobre sua criação com seu irmão, o já ancestralizado Mestre Gerson Quadrado - na casa de Aurinda ainda cultua-se seu egun, tradição Iorubá de culto a entidades de pessoas falecidas, tradicional na Ilha de Itaparica (TAVARES; CAROSO, 2015). Em entrevista para o mestre de capoeira Feinho ela contou:

> Meu irmão com 12 ano trabalhava como pai de família, pra sustentar a gente, minha irmã com 9 e eu com 7 ano. Eu sempre fui mais sapeca, eu, eu sempre fui mais sapeca que minha irmã. (...) Quando acontecia de eu querer ir numa casa, na casa da vizinha, eu vacilava na nossa porque meu irmão não gostava de ver a gente na rua, principalmente nas casa dos vizinho. E eu vacilava, né, eu ia pra casa de um vizinho porque me chamava pra trabalhar, ou pra gente fazer alguma coisa. E aí quando a gente ia embora aquela vizinha pegava um dinheiro e dava a gente pra gente levar pra casa. (...) Então quando ele chegava a gente representava aquele dinheiro a ele e aí ele pegava a mão da gente e ia até aquela vizinha que deu aquele dinheiro pra saber se a gente pediu ou

> foi a vizinha que deu por qualquer um trabalho. (...) Aí a vizinha dizia assim: "Se respeite rapaz, se respeite Quadrado. Eu dei a Aurinda porque Aurinda que fez um trabalho aqui a mim. Então eu dei esse trocado aqui pra ela, eu não paguei nada, eu dei um trocado." Ele aí levava a gente pra casa aborrecido mas também não batia na gente nem nada, aceitava aquele dinheiro (...). Então eu tô nessa criação, eu tô nesse ritmo de meu irmão. Se eu tô hoje aqui agradeça a meu irmão, pelo que meu irmão fez pela gente. Não foi irmão que a gente encontrou não, a gente encontrou foi um pai e uma mãe [diz ela chorando]. Que ele tinha 12 ano, o que que ele sabia fazer? O que eu vejo de 15 não fazer agora, de 20, e meu irmão tomou aquilo por exemplo, de alimentar a gente. Então qualquer um pai de família daqui da Gamboa chamava ele pra trabalhar ele tava pronto, ele ia e trazia do que a gente se alimentar. (CASA DO SABER POPULAR, 2021)

Durante a nossa conversa ainda indaguei sobre a sua relação com a capoeira, já que Aurinda acompanhava Quadrado nos sambas, no afoxé e nos ranchos, e ela respondeu o seguinte:

> A capoeira por mim eu não me sentia bem. A capoeira eu só fazia tocar e acompanhar meu irmão onde ele fosse, né. Eu achava que, na minha mente, a capoeira é para meu irmão e eu, para mim, era o samba, né, o samba de roda, que eu também não, é, me aprumei em samba amarrado [também chamado

> de samba chula], então eu tenho muita divisa, por isso eu peguei o samba de roda. (DA COSTA, 2023, p.104)

Então eu pergunto a ela sobre a presença feminina no samba de roda de antigamente, ao que ela responde:

> Tinha, era igual. Ó filho, eu vou dizer a você uma coisa: aqui tinha o "terno", que agora é "terno" mas na minha época chamava-se "rancho", então aqui tinha um "Rancho do Boi", tinha um "Rancho do Robalo", tinha o "Rancho da Cioba" agora pra janeiro. (...) Aqui tinha afoxé, Carnaval. Aqui tinha, só não tinha lugar pra… nem dinheiro e nem lugar pra comprar o que necessitava. (...) A gente tinha de ir pra Salvador ou então pedir na lancha aos conhecido, pra comprar remédio principalmente, que aqui não tinha farmácia, aqui não tinha o paladar que é loja, aqui não tinha hospital, aqui não tinha nada. (DA COSTA, 2023, p.104)

Em outra entrevista de Aurinda, por outro lado, gravada pela sua sobrinha Bebeu (Vera Lúcia, filha de Quadrado) para o documentário "Cantador de Chula" (2009), ela contou uma história um pouco diferente: "Como é que a senhora entrava só a senhora de mulher pra tocar no grupo dos homem?", perguntou Bebeu. "Com a cara e a coragem que eu sabia que nenhum homem ia me botar pra fora. Vontade minha. Aí quando alguém dizia 'ali tem um

samba', lá vai eu com meu pratinho. Chegava lá eu digo, 'eita prego, vambora'."

Nessa mesma entrevista Bebeu também perguntou: "E na macumba, depois não tem o samba?", "Não, aí só tem samba quando é festa de caboclo." respondeu Aurinda, reforçando, como a ouvi fazer outras vezes, sobre a separação essencial entre o "samba de roda" e o "samba de caboclo" do candomblé. Outra informação interessante que apareceu nesta entrevista é sobre sua vestimenta durante o samba: "Todos os sambas que a senhora ia, a senhora ia de 'baiana'?", perguntou Bebeu. "É. Eu me sinto mais composta de 'baiana'", respondeu Aurinda, que nunca utiliza a vestimenta que estamos acostumados a ver na personagem clássica da "baiana do acarajé", com tecidos brilhantes e engomados. Ela, na verdade, em todo tipo de evento social usa pano de cabeça de renda combinando com uma bata por cima de uma camiseta, anáguas e a saia rodada sobrepostas por cima de chinelos.

Já quando eu perguntei a ela como ela aprendeu o samba de roda, ela me respondeu o seguinte:

> Eu aprendi meu samba assim: quando a pessoa aqui na ilha ia dar um caruru ou ia ter um aniversário então a pessoa me convidava, "ô Aurinda, dá pra senhora vim hoje, vou dar um aniversário aqui em minha casa. Dá para a senhora vim?", "Dá". (...) naquela época eu não tinha prato de tocar, eu botava

> duas tampas de panela dentro da sacolinha e aí eu ia pra o aniversário convidado, quando chegava lá o povo dono da casa: "chegou Dona Aurinda", aí mandava entrar, dava boa noite a todo mundo e aí o samba de roda começava que só saía às 4 horas da manhã. (DA COSTA, 2023, p.102)

Neste trecho ela cita o fato de que anteriormente ela utilizava duas tampas de panela para fazer o acompanhamento do samba apenas posteriormente adotando o prato-e-faca com quem compartilhou a fama. Enquanto ela reafirma a característica de utilização de utensílios domésticos para a sonorização dentro do samba de roda (IPHAN, 2004), ela conta que o uso do prato-e-faca veio para ela de maneira pessoal: ela diz que em determinado dia "deu na mente" dela usar um prato e uma faca para tocar, segundo ela dissociado da forte tradição do prato-e-faca presente em diversos grupos de samba de roda (IPHAN, 2004). Interessante notar que enquanto a maioria utiliza pratos de cerâmica e faca de serra ou até mesmo colher, Aurinda utiliza um prato de ágata esmaltado e uma faca sem serra, segundo ela mesma devido a maior potência do som nessa circunstância.

Na entrevista para Feinho (CASA DO SABER POPULAR, 2021) ela ainda adicionou, contando sobre quando seu irmão a levava no samba quando ainda era nova: "Aonde meu irmão ia a gente ia, ele não deixava a gente em casa não, ele levava a gente, pra gente apreciar e entender

aquilo". E as primeiras "mudinhas" [canções], eu perguntei durante a entrevista:

> As primeira mudinha? As primeira mudinha não tinha esse negócio de aprender que a gente mesmo, em qualquer lugar, fosse na lagoa, fosse na maré, fosse no mato pegando lenha, a gente, qualquer uma pessoa tirava um samba, uma roda de samba pra poder ir procurar a lenha ou ir mariscar ou na lagoa pegar camarão. Então a gente, as próprias água da maré ou da lagoa ensinava a gente a cantar. (DA COSTA, 2023, p.102)

Aqui repete-se o que foi averiguado por diversos estudos (IPHAN, 2004; LOPES, 2013): o samba de roda não era ensinado mas sim vivenciado no cotidiano, durante as tarefas diárias, enquanto as mulheres lavavam roupa no rio ou enquanto os homens trabalhavam no porto, numa reunião em casa ou nas festividades religiosas que juntavam a comunidade. Isso se transforma na atualidade e, assim, o samba de roda, de forma geral, deixou de ser apenas um meio de se divertir ou de fazer uma celebração para se tornar também um trabalho.



Figura 2: Aurinda e Gerson Quadrado.
Fonte: Acervo pessoal.

Entre relatos e retratos

Um curioso episódio do qual participei foi no dia 7 de setembro de 2019. Nessa data, aniversário de Aurinda, todo ano acontece um samba em sua casa, oportunidade em que pessoas de diversos lugares vão lá visitar a mestra, além de grande parte de sua rede familiar. Em 2019, por outro lado, ocorreram duas diferentes "sessões" de samba de roda. A primeira sessão, que ocorreu durante toda a tarde, teve a presença majoritária de jovens universitárias que vieram de Salvador em caravana organizada por um grupo cultural atuante na UFBA (Universidade Federal da Bahia). Antes do pôr-do-sol, entretanto, todos foram embora na última barca que saia de Mar Grande, no centro comercial da ilha, para Salvador. Após um intervalo, um novo público se estabeleceu ali na casa de Aurinda; eram seus familiares, além de amigos e vizinhos, em sua grande maioria nativos daquela comunidade que vinham aproveitar a noite do feriado e comemorar o aniversário da sua matriarca. O contraste entre esses dois momentos foi bastante representativo. Aurinda mostrou certa característica profissional e cantou exatamente o mesmo repertório durante as duas sessões (basicamente, mas não completamente, as músicas que seriam posteriormente gravadas no disco "Tradição da Ilha"), além de convidar outros participantes para cantar. No restante, houveram diferenças significativas. Isto já desde a musicalidade, em que havia um

maior número de pandeiristas durante a tarde, além de dois atabaques impondo um compasso em ritmo mais rápido. Geralmente quem toca atabaque com Aurinda é somente Lucas, seu neto, que nessa noite tocou em seu ritmo cadenciado junto de apenas dois ou três pandeiristas - a intensidade percussiva do samba de roda de Salvador parece sempre contrastar com o samba de viola do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2004), algo reiteradamente pontuado por onde passei. Ao mesmo tempo, a noite o público era mais velho, de fenótipo mais escuro, o ambiente se manteve sempre muito barulhento, a roda não se formava claramente e todos pareciam beber. Se durante a tarde todas as mulheres usavam saias de chita, batiam palmas e aguardavam ansiosamente sua oportunidade de dançar entre umbigadas, à noite ninguém usava saia, não houveram umbigadas e ninguém se mantinha parado em frente aos tocadores. Durante a noite a disputa para dançar na frente dos tocadores foi bastante acirrada, cheia de atravessamentos e feita de maneira jocosa. O coro, por outro lado, não parou em nenhum dos momentos.

Outro episódio elucidativo que participei foi a festa do Caboclo Pedra do Ouro, nos dias 27, 28 e 29 de outubro de 2018. Essa é a única festa de candomblé que Aurinda organiza – ela diz não gostar de "bater" candomblé "à migué" (toda hora) -, a qual parece ser a festa de caboclo mais antiga ainda em atividade na ilha. A festa, na realidade, dura bem

mais que três dias se considerarmos todos os passos litúrgicos que antecedem "bater" o candomblé propriamente dito. Alguns destes rituais, alguns de origem Angola e outros Ketu, são feitos de maneira praticamente corriqueira, sem que haja um contexto específico que os acompanhem; a ação ritualizada parece ser a limpeza em si, a água de alfazema, a pipoca, o silêncio. Aurinda, já com a idade muito avançada, não realizava esses rituais. Muitos deles são feitos por Marquinhos – Marcus Vinicius, jovem pai-de-santo de Salvador que passou a cuidar da "cabeça" de Aurinda após a morte de Cléo, episódio que a colocou em uma depressão profunda. Mas também por seu neto Lucas, por Neinha - Valdirene, filha responsável por cuidar da casa de forma geral - ou ainda por Lia - única de suas descendentes iniciada por Aurinda, a qual conta que não lhe é permitido iniciar familiares.

O movimento da festa no primeiro dia começou logo ao cair do sol, quando chegaram familiares e outras pessoas já acostumadas a ir para aquele ritual. A divulgação é no boca-a-boca e grande parte do público frequenta a festa anualmente; alguns são apenas simpatizantes da religião que vão lá para se divertir e outros tantos são filhas e filhos-de-santo de outras casas que vão lá prestar seu respeito à mãe-de-santo mais velha da ilha. Alguns da vizinhança costumam ir, embora geralmente fiquem observando do lado de fora, afinal, tarde da

noite deve-se insistir para conseguir entrar no apertado barracão para ver a festa.

Enquanto Aurinda se arruma, Lucas já está tocando junto de outros três homens - Aurinda diz que não é reservado aos homens o direito de tocar, no entanto, não se vê mulheres tocarem nas festas da região. Em determinado momento Marquinhos começa o "xirê" - ritual para cada Orixá que aqui de maneira simbiótica também abarca Inquices -, do qual participam, além da família estendida de Aurinda (ela auxiliou na criação de várias pessoas da comunidade, as quais, entretanto, não são iniciadas em sua casa), os filhos e filhas-de-santo dela - todos brancos não baianos, o que gera certo desconforto em parte do público presente, praticamente inteiro de negros retintos. Muitos dos familiares de Aurinda ainda dizem ter vergonha de participar do ritual, apenas contribuindo com a organização. Após dançar o xirê, de se louvar o terreiro, a casa do caboclo, a mãe-de-santo e de defumar a casa e todos os presentes, começam as músicas para chamar os caboclos para incorporar.

Nesse período seguinte, que dura a maior parte da festa, um a um os caboclos vão puxando cantos e dançando em frente aos atabaques para então passar o canto para outro caboclo cantar. A maioria das músicas são cantadas em português, com letras que podem até louvar a identidade brasileira, porém outras são cantadas em "africano". Durante o

canto do mesmo caboclo ele passa a dança para outros caboclos que depois de pouco devolvem a dança ao mesmo. Em determinados momentos o caboclo puxa um canto e chama os convidados para dançar, um a um, os quais fazem uma rápida dança antes de devolver a dança novamente para o caboclo. A passagem da dança geralmente é sinalizada com um chute no ar em direção a pessoa que irá dançar. A dança dos convidados geralmente é uma mistura entre o passo do "miudinho" do samba de roda (IPHAN, 2004) e a dança dos Orixás, enquanto que os caboclos demonstram maior variedade de movimentos com diversos tipos de acrobacias e peripécias.

Aurinda conta, ainda, que o último dia da festa não é em homenagem a seu caboclo, mas sim ao Orixá Obaluaiê, seu Orixá de cabeça. Neste dia se realizou diferentes tipos de rituais, como o "ingorossi" (ritual de Nação Angola mas que aqui misturava-se com os Orixás Ketu), além de ter a incorporação de Orixás durante o xirê - momento em que Aurinda incorporou o Cavanegi Sudan que dá nome ao terreiro. Após a partida dos Orixás, a maioria incorpora "erês" (espíritos de crianças) para, posteriormente, voltar novamente os caboclos junto ao ritmo do samba de caboclo até o final da festa. Nesta noite ainda houve a bebida da Jurema, ritual de origem indígena em que se bebe um preparado com licor de Jurubeba, chá de Jurema Branca e outras especiarias.



Figura 3: Festa do Caboclo Pedra do Ouro, 2021. Fonte: Acervo pessoal.

"As próprias águas da maré ensinavam a gente a cantar"

As respostas de Aurinda sempre me trazem uma perspectiva de uma materialidade concreta, tanto quanto a presença feminina no samba, por exemplo, como a resposta para a sua "perda de mente". Para ela, a solução para os problemas não é outra senão a ritualização de ações práticas e cotidianas; não qualquer tipo de ritualização mas aquela prática ancestralizada pela revisitação performática de ritos e percepções dentro de uma cosmologia historicamente determinada. Para Aurinda parece não haver divisão entre a ritualística do candomblé e crenças populares: para ela tudo é candomblé já que tudo é mediado por seus Orixás. Dessa forma, a falta de dinheiro é decorrência de se estender as roupas ao contrário no varal, a má relação com a mãe é devido ao chinelo largado virado em casa, a dificuldade de solucionar problemas pode ser a falta de um "trabalho" (ritualístico) para algum Orixá ou a não ritualização da morte de algum parente. Parece sempre haver uma resposta material e ritualizada insinuada pela vivência com os mais velhos. Neste trabalho nota-se de que forma Aurinda divide certas filosofias e ritualísticas dos diferentes candomblés assim como em detrimento das crenças católicas ou populares brasileiras (RABELO; ARAGÃO, 2018); um pragmatismo e uma vivência cultural, entretanto, parecem superar divisões categóricas, construindo uma cosmologia

fluída, contextual e abrangente (DA COSTA, 2025).

A partir da entrevista me pareceu que a compreensão das coisas para Aurinda passa por uma comunicação interna com o seu Orixá ou com o caboclo que a acompanha, ou seja, com entidades que a acompanham (DA COSTA, 2025). Ela diz haver a necessidade de se ter a "mente fresca" e o "interesse" como forma de se estar em comunicação constante com uma intuição divina que é, na verdade, como um canal comunicativo com entidades cosmológicas. Não existe uma voz dentro da cabeça que não tenha relação com os Orixás ou os caboclos, não existe um "surto psicótico" em algum sentido que não esteja ligado a essas entidades. A cosmologia que ela apresenta está presente em todos os aspectos da vida. Nesse sentido, parece que para ela o objetivo de apreender uma "verdade" ou de acumular conhecimento não se justifica. O importante seria manter claro esse canal de comunicação com forças divinas que nos colocariam no caminho da prosperidade e do "bem-viver".

Ao mesmo tempo, "fazer um samba" parece possuir um sentido primordial no desenvolvimento daquela comunidade da Ilha de Itaparica e está completamente ligado ao cotidiano das pessoas daquele lugar, a sua história e sua ligação com aquela geografia. Foram nos terreiros de candomblé e nas festas católicas que aquelas pessoas se encontravam e manifestavam costumes, rituais e brincadeiras

(SODRÉ, 2002; LOPES, 2013). Porém, a crescente desvalorização social dos modos de vida tradicionais junto ao desenvolvimento da região enquanto Região Metropolitana de Salvador e polo turístico internacional parece afastar muitos jovens das tradições de suas famílias (IPHAN, 2004; LOPES, 2013). No entanto, redes comunitárias e políticas identitárias buscam de diferentes formas afirmar e fortalecer as tradições dessas comunidades e sua participação ativa na sociedade (IPHAN, 2004; GIESBRECHT, 2015). "Fazer um samba" parece ter aqui um sentido amplo e profundo, às vezes aparecendo como sinônimo de festa, em outros de música (ou canção), mas intrinsecamente conectado às formas de viver e celebrar daquela comunidade.

Dessa forma, a partir das vivências junto de Aurinda, é possível identificar ao menos quatro situações-modelo em que se "faz samba" na Ilha de Itaparica, tomando a partir do que foi proposto por Lopes (2013). Podemos dizer que hoje se faz um samba, como expressado pelas comunidades da ilha, (a) para apresentações junto de ritmos populares, seja no contexto de um palco em show de MPB, num trio elétrico de pagode baiano, em um salão de seresta ou numa roda de samba em mesas de bar; (b) para apresentações de uma espécie de "turismo folclórico", caracterizadas por serem uma representação espetacular do "samba de roda"; (c) para as festas de "candomblé de caboclo", ligadas às tradições

Angola dos terreiros de candomblé da região; e (d) para celebrações e reuniões nas casas daquelas comunidades ou nas ruas durante festividades populares.

A ligação entre esse "fazer um samba" e a cosmologia do candomblé de caboclo parecem ser de tal forma intrínsecas entre si que são difíceis de serem separadas. São, de certa forma, manifestações "irmãs" que se ligam e se dividem de forma complexa. Em realidade, tomando a perspectiva de Silva (2010), podemos considerar que o "fazer um samba" é, de fato, cosmologicamente interconectado com o desenvolvimento dos candomblés Angola, assim como de outras manifestações afro-brasileiras, e parecem compartilhar de forma profunda uma filosofia e corporeidade de origem Banto. O aquilombamento e o desenvolvimento dos terreiros como espaços comunitários (SODRÉ, 2002) como também a necessidade estratégica da valorização simbólica da mestiçagem (MARTINS, 2002), por outro lado, parecem ter entrecruzado diferentes cosmologias e formas de viver, transformando profundamente essas manifestações culturais.

O que me parece que há de mais rico na sabedoria Aurinda do Prato, por outro lado, vai muito além de como é o "samba de roda da Ilha de Itaparica" ou o "candomblé Ketu/Angola"; é, na realidade, uma filosofia de vida ampla, um modo de vivenciar a realidade e o mundo ao redor.

Acontece que nada disso se separa para ela. E nem há maneira de se separar, não sem incorrer no erro de idealizar um modelo. Colocaria-se, assim, a ênfase em resultados e não na complexidade das relações e conhecimentos que fundamentam uma realidade enquanto uma categoria simbólica. A perspectiva que parece nos trazer Aurinda tem uma abordagem pragmática sobre o mundo, se desenvolvendo de forma contextual e ligada a compreensões de caráter concreto. Tanto para "fazer um samba" quanto para se comunicar com as entidades cosmológicas que a acompanham, Aurinda parece levar em conta a situação que a circunda, quem a escuta e o que ela pretende: as categorias simbólicas, embora possuam um núcleo comum, são transformadas e adaptadas para cada momento. A "oralidade" presente em seus ensinamentos traz lições através de histórias antigas como também pela observação dos detalhes que variam de momento para momento. Aurinda do Prato parece demonstrar um entendimento da vida que esclarece alguns caminhos sobre brincadeiras, ritmos, rituais e a vida em si. Só que ela não possui um modelo para isso. Possui, na verdade, a minuciosa sabedoria da profundidade dessas coisas.



Figura 4: Encontro de Sambadeiras e Sambadores da Ilha de Itaparica, 2019.
Fonte: Acervo pessoal.

Considerações

Meu processo etnobiográfico com Aurinda do Prato iniciou-se com a constatação de uma inevitável diferenciação entre a minha forma de entender o mundo e a dela. Em um episódio prático em que eu e um grupo de pessoas realizamos uma reforma emergencial em sua casa, ficou claro como concepções de "conforto" e "bem-estar" estavam naturalizados em nós de uma forma muito distinta do que para ela e a maneira como isso influencia diretamente nas diferentes formas de viver e representar o mundo. Digo que o processo começa aí por ser nesse momento que se evidenciou as diferenças que guiaram o processo de escrita do trabalho. Ao mesmo tempo que essa possibilidade se abriu naquele momento, também a minha vontade de perpetuar de alguma maneira as formas de ver e representar o mundo como são performados por Aurinda do Prato me incentivou a escrever esses textos.

Uma crítica essencial à natureza desse trabalho refere-se à perpetuação de uma estrutura social que tem o pesquisador, entre outros, em uma posição privilegiada em relação ao produtor do conhecimento em questão: a própria protagonista da narrativa. Esta característica se mostra em diversas facetas, algumas problematizadas no próprio desenvolvimento de minha proposta metodológica. Além do citado episódio em que me vi repetindo esta estrutura quando na realização da reforma da casa de Aurinda,

também em outros momentos essa relação ficou muito clara, embora de muitas formas complexas e ambivalentes. Como um exemplo elucidativo, em uma das filmagens citadas no trabalho, usada para a divulgação de um disco de uma famosa banda de Salvador no Instagram, foi trazido uma das frases mais icônicas de Aurinda :"ver, entender e decifrar". Por enquanto, mesmo considerando a entrevista feita por mim, este é o único material disponível em que ela traz essa reflexão por conta própria. É, de certa forma, uma jóia. A entrevista ainda foi feita de forma descontraída, além de ter sido intermediada por um jovem e ativo morador da comunidade. Esse processo, no entanto, não acompanhou nenhum tipo de contrapartida e nem sequer uma explicação com um pedido formal de permissão por parte dessa produção. Eles chegaram lá para uma simples conversa, tirando fotos desde o primeiro instante, até pediram para gravar mas explicaram apenas vagamente o porquê (o que acabou causando grande confusão) e nunca avisaram sobre o produto final, no qual consta o nome "Dona Aurinda" com destaque.

Estas atitudes, feitas de maneira ingênua ou não, são corriqueiras na vida de Aurinda e são repetidamente caracterizadas por um contraste de raça e classe - ainda que muitas vezes também venham de dentro da própria comunidade e família da qual ela faz parte. Antropólogos,

fotógrafos, produtores culturais, professores, funcionários públicos (técnicos ou eleitos) e aprendizes das manifestações afro-brasileiras vão até lá com o intuito de valorizar o conhecimento dela e sua forma de viver. No entanto, muitas vezes o que se percebe é que Aurinda desprende, no mínimo, de tempo e energia para compartilhar reflexões e experiências - as quais são depois utilizadas por essas pessoas no desenvolvimento da própria carreira ou forma de viver - sem que haja a preocupação com qual o fruto deste encontro para o outro lado dessa relação. Muitas vezes existe a preocupação com o produto materializado daquele encontro, mas não com o efeito daquele encontro para Aurinda e sua família, gerando grande antipatia em diversos momentos. Ciente do contexto em que vive, Aurinda se ressente muito de pessoas que angariam valores financeiros e simbólicos através das trocas que fazem com ela, valorização essa que ela mesma não goza, ela muitas vezes dizendo que "estão ficando ricos às suas custas" (ainda que o ganho financeiro geralmente seja pequeno).

O questionamento que trago sobre esses episódios não deve carregar uma carga moral e individualista. Trata-se, na realidade, de uma questão coletiva. A crítica se dá devido ao prestígio que se conquista a partir do contato com a mestra, não em referência a sociedade de forma geral, mas sim dentro de grupos sociais que circulam por certos

ambientes e que valorizam determinados discursos e ações. Prestígio esse que não deixa de ser mediado pelo conjunto de relações da sociedade contemporânea, repetindo uma estrutura social que mantém a mestra em seu contexto de vulnerabilidade social. Essa foi uma preocupação central para este trabalho e para a escolha metodológica da produção etnobiográfica de forma a buscar diferentes maneiras de desenvolver esse processo de compreensão e valorização de discursos e formas de viver.

Este trabalho buscou assumir a perspectiva deste autor, tentando, ainda, não criar um discurso horizontal da vida de Aurinda mas sim enunciar a relação estabelecida entre pesquisador, pesquisada e o mundo que os circunda. Dessa forma, busquei demonstrar um pouco das manifestações culturais da comunidade na qual Aurinda se destaca, além de co-criar a personagem "Aurinda do Prato" dentro de uma reflexão crítica da relação entre pesquisador e pesquisado. Este trabalho, portanto, serve como uma peça na construção de um debate e de um acervo, desenvolvendo memórias, histórias e conhecimentos que se encaixam com outras peças sobre certas relações em determinados lugares, construindo uma imagem de quem é Aurinda do Prato, o samba de roda de sua comunidade e o candomblé de sua casa. Como citei anteriormente (DA COSTA, 2025, p.24), o reconhecimento de seus ensinamentos me levou a perceber

"não só a potência de suas manifestações culturais, mas principalmente da compreensão abrangente que ela tem do mundo". Aurinda atravessa discussões filosóficas, estéticas, espirituais e técnicas em um emaranhado que lhe é próprio. Seu entendimento é único, embora também repetido. E, assim, eu também o repito, dentro de meus limites, mais uma vez.

Notas

1. Trecho de famoso samba cantado por Aurinda.

Referências

CASA DO SABER POPULAR. Água de Beber: Mestre Feinho entrevista Mestra Aurinda do Prato. Youtube, 14 de abril de 2021, 69 min.

CANTADOR DE CHULA. Direção: Marcelo Rabelo. Produção: Associação Sociocultural Umbigada. Salvador: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 2009. 95 min.

DA COSTA, Augusto I. R. *Senhora da Anunciação*: Memórias em Performance com Aurinda do Prato. 2023. 111 p. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

DA COSTA, Augusto I. R. O Patrimônio Vivo nas lições de Aurinda do Prato. *Cadernos Naui*, v. 15, n. 26, p. 14-26. Florianópolis: NAUI/UFSC, 2025.

SANDRONI, Carlos; SANT'ANNA, Márcia. Dossiê IPHAN, *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2004.

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. Etnobiografia: Subjetivação e etnografia. KUSHNIR, Karina (org.). *Coleção Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ, 2012.

GIESBRECHT, Érica. Entre os limites da pele negra: respostas corporizadas aos temores da essencialização. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v.4, n.2, p.125-140, 2015.

LOPES, Cíntia. *O Samba de Roda na Ilha de Itaparica:* um estudo de caso sobre encaixes materiais entre dança e outros textos de cultura. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-graduação em Dança, 2013.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio e fronteiras:* errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Pós-Lit/UFMG, 2002.

RABELO, Miriam C. M.; ARAGÃO, Ricardo. Caboclos e Orixás no Terreiro: modos de conexões e possibilidades de simbiose. *Revista Religião e Sociedade*, v.38, n.1. Rio de

Janeiro, 2018.

SILVA, Renata de Lima. Sambas de Umbigada. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v.7, n.1. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

STOCK, Jonathan P. J. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music*, v.43, n.1, p.5-19, 2001.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*: A forma social negro-brasileira. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/IMAGO, 2002.

TAVARES, Fátima; CAROSO, Carlos. Candomblés e espaço público na Ilha de Itaparica, Bahia. *Religião e Sociedade*, v.35, n.2. p.297-318, 2015.

Nanã e o barro nos terreiros do bairro José Mendes

Sandra Tanhote Sousa

Com este ensaio, busco refletir sobre minha aproximação com Nanã, orixá dona do barro, elemento pelo qual nós, ceramistas, temos tanta intimidade e apreço. A partir de um trabalho de pesquisa em Antropologia, no qual buscava observar a presença da cerâmica em casas de santo do bairro José Mendes, em Florianópolis, foi que se intensificou minha aproximação com as religiosidades de matriz africana. Minha curiosidade sobre essa orixá se inicia pelo barro e logo se amplia, tomando forma tal como a modelagem de uma peça de cerâmica, à medida que passo a conhecer toda a complexidade e os detalhes que acesso sobre essa divindade.

O José Mendes é um bairro situado na região central da cidade, porém grande parte de seu território é constituída pela subida da região sul do Maciço do Morro da Cruz, espaço que, ao longo dos anos, foi sendo ocupado por populações menos favorecidas da cidade, recebendo ainda migrantes de outras regiões do estado e do país em busca de trabalho e melhores condições de vida na capital de Santa Catarina. Como exemplo, destaca-se a migração de pessoas oriundas do território hoje reconhecido como Quilombo da Toca, no município de Paulo Lopes, no interior do estado,

que algumas décadas atrás se estabeleceram ali.

As cantigas e as histórias da mitologia iorubá relacionadas a Nanã nos ensinam a perceber com quais aspectos da natureza e da vida das pessoas a orixá está associada. Segundo a mitologia iorubá, todas as divindades são presentificadas a partir de elementos da natureza aos quais estão associadas. Por sua vez, cada orixá zela pelo elemento com os qual é associado, o que também influencia na relação que o fiel irá manter com tal elemento. Sendo assim, em virtude da temática de minha pesquisa de doutorado em Antropologia e de minha relação com o barro enquanto ceramista, logo passo a me interessar e, de certa forma, a me conectar com a entidade que, dentro da religiosidade, é a senhora do barro. O saber fazer da cerâmica relaciona-se diretamente com esse material pois é a partir dele que as diferentes ações criativas ganham uma forma específica que depois de cozido irá se transformar em cerâmica. Essa transformação pode ser comparada ao processo de mudança pelo qual nós antropólogas passamos ao nos aproximarmos e tentamos conhecer outras cosmologias por meio de nossas pesquisas etnográficas.

Levando em consideração que as religiões de matriz africana, de forma geral, se regem pela oralidade, este texto é um convite a quem ainda não conhece a entidade Nanã, para compreender um pouco como ela é presentificada nos rituais

da umbanda, por meio de narrativas míticas e dos pontos entoados para ela nas cerimônias.

Optei por afirmar que me conectei com Nanã pensando, com Goldman, que a experiência etnográfica nos afeta de modo que podemos perceber aos poucos. Conectamo-nos com o universo da pesquisa de tal maneira que não seremos mais a mesma pessoa, pois o conhecimento nos modela, independentemente da nossa fé. Os movimentos de Nanã que os mitos descrevem, dentre outras coisas me ensinaram a subir e descer o morro, seja para um encontro com hora marcada para conversar com alguma liderança religiosa sobre o uso da cerâmica em sua casa, seja para acompanhar uma festa ou uma gira.

Em 2024, a equipe de ceramistas do ateliê Bico da Ponte iniciou uma pesquisa para a realização de uma exposição em 2024. Como parte das atividades dessa pesquisa passei a visitar, junto com outras colegas do ateliê, alguns terreiros do Morro da Queimada. Na primeira gira pós-carnaval de uma das casas mais antigas do bairro, que sempre iniciava o ritual saudando Nanã, fiquei me perguntando se esse não seria um sinal de que os orixás estavam consentindo e aceitando a realização do projeto. Nos terreiros do José Mendes, não acompanhei nenhuma festa em homenagem a essa orixá.

Das casas que acompanhei durante a pesquisa de

campo, percebi que, sendo elas de umbanda em diferentes vertentes, mantinham um calendário de saudações às entidades guias do pai ou da mãe de santo da casa, sendo pretos-velhos, exus, ciganos ou orixás. Mesmo todos indicando como seu orixá guia duas entidades, sendo pelo menos uma feminina e outra masculina, não cheguei a participar de nenhuma homenagem a uma orixá feminina de alguma das casas e, entre minhas interlocutoras e meus interlocutores, nenhum era filho ou filha da senhora da lama.

No contexto da pesquisa, pude acompanhar muitas festas, ou *salvamentos*, como preferem denominar para indicar que se trata de uma modesta homenagem para alguma entidade. Algumas dessas celebrações homenageiam entidades femininas, como a festa da Vó Maria de Mina, preta-velha de Mãe Dete, que acontece no mês de maio, quando todas as casas do bairro prestam homenagens a essas entidades. Outro *salvamento* é a festa da cigana da Mãe Tânia, que é realizada no mês de julho. Essas festividades fazem parte do calendário de diferentes casas também prestigiadas por outros pais e mães de santo e suas famílias de fé. Na praia do Curtume também é realizada uma homenagem a Iemanjá todo dia 30 de dezembro. Nessa ocasião, diferente dos salvamentos citados, essa cerimônia reúne diversas as casas de umbanda do bairro, bem como casas de outras localidades que fazem parte das redes de

"família de fé" ou amizade na religião. Pessoas, em sua maioria umbandistas e alguns poucos espectadores, se reúnem na praia do Curtume para homenagear a Rainha do Mar.

Sendo assim, minha busca por tentar conhecer melhor Nanã se deu por meio de textos e vídeos, bem como pelo estudo dos cantos dirigidos a ela em algumas das giras que acompanhei. Os cantos também ensinam sobre suas potências e possibilitam a conexão com ela. As cantigas entoadas para ela apresentam as características de Nanã, o que ela gosta e o que os diferentes elementos que lhe associam e simbolizam. Nanã é lama e água parada, por isso a sua serenidade. Ela também é uma forma coletiva de evocar as noções de maternidade e feminilidade, que juntas são o cerne da ancestralidade. O barro, Nanã também evoca a colheita na mitologia iorubá, o que também pode ser identificado nos cantos. As letras das cantigas para Nanã também falam referem à sua dança, que na maioria das vezes é sóbria, composta por movimentos lentos, com o corpo curvado, tal como o de uma anciã, e acompassados, lembrando o movimento das águas estagnadas e a calma proveniente da senioridade.

> O yiá wá ore o ni a yiá lodè (Sua presença é uma dádiva. Grande Senhora que vive nas terras úmidas)
> Ni odún ké dá tí ba bá rè ibó ni-ori ma (Cantamos alto para que nosso clamor seja ouvido neste momento em

> seu reino que está muito acima de nós) Lodè domi ibó Yìn ibò (Saudamos o seu reino que esta onde a terra é úmida)
> O ní se saalare se yiá lodè ilú yìn (Glorificamos Nanã, a Senhora, que nos dá o sopro da vida e que vive nas terras úmidas) (Ilé Asé Egbé Òmórisá Ogum, 2012)

Por sua vez, alguns cantos referem a outras duas divindades ligadas à água Oxum, deusa dos rios, e Iemanjá, rainha do mar. Elas formam uma linhagem c que tem a Nanã como a primeira ancestral. "Atraca, atraca/ que vem Nanã/ sereia/ Atraca, atraca/ que vem Nanã/ sereia/ É Nanã é Oxum/ É Oxum é Nanã/ É sereia do mar."[1] Outros cantos, por sua vez, se referem ao filho de Nanã, Obaluaiê, que é o senhor da terra, evocando as conexões entre elementos e materiais.

Segundo Cléo Martins (2008), as comidas de Nanã costumam ser à base de grãos, elementos que germinam na terra úmida. Ela gosta de alimentos moles, como o mungunzá, que é uma espécie de mingau de milho branco, embora esses alimentos variem de acordo com cada nação e cada casa. A regra para agradar a divindade é que esse alimento seja simples, mas preparado e ofertado com arte e bom gosto. Seus alimentos precisam ser servidos em pratos de barro e boa louça, e a mesa deve ser enfeitada com folhas. Primeiro, são rendidas homenagens diante de seu assentamento, para depois os alimentos serem partilhados.

Como bem colocado pela autora: "Nanã é senhora do

conhecimento, do equilíbrio e da experiência. Quando as pessoas querem discernimento, pedem a Nanã que lhes clareie as mentes. Essa senhora aprecia a boa mesa, onde deve chegar sem pressa e comer degustando" (MARTINS, 2008, p.76-77).

Segundo algumas fontes, essa divindade não teria sexo. Porém, é preciso considerar, como nos lembra Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí*(2021), no livro *A Invenção das Mulheres*, que na linguagem iorubá não existe um termo para diferenciar o feminino do masculino, o que talvez explique esse caráter andrógino atribuído algumas vezes a essa orixá.

Outra peculiaridade de Nanã, a primeira orixá feminina, senhora dos pântanos, é que ela teria emprestado seu barro para criar os seres humanos. Sendo, então, a única figura feminina que esteve presente na concepção do mundo, ela só teria aceitado emprestar seu barro com a condição de que este sempre lhe fosse devolvido. O orixá criador teria tentado cumprir essa missão dada por seu pai por diversas vezes, sem sucesso, utilizando diferentes materiais. Porém, apenas com o barro de Nanã conseguiu realizar o feito. Isso lhe teria rendido o status de Senhora da criação, responsável pela vida e pela morte implicadas nessa missão fundamental, que representa o ciclo contínuo de início, meio e fim.

Esse aspecto explica a ligação de Nanã com seu filho

Obaluaiê, o orixá responsável por transformar o corpo humano após a morte, devolvendo a matéria-prima à sua forma original, retornada a Nanã por seu pertencimento. Tal processo possibilita a manutenção do ciclo, no qual o barro será novamente emprestado a Obatalá[2], que, ao cumprir sua tarefa, irá modelar e animar novamente os viventes.

A música é central nas religiões de matriz africana. Sobretudo na umbanda, vertente que pude acompanhar mais de perto em virtude de minha pesquisa no Morro da Queimada, a música é condição para que o médium incorpore sua entidade. Nas giras de umbanda, muitas vezes é entoado um canto para a chegada e outro para a partida da entidade que se manifesta no corpo do médium.

Para além dos versos de cada canto, as coreografias e as vestes também nos ensinam quem foi aquela entidade e suas potências. As coreografias dos orixás são semelhantes em quase todos os terreiros, especialmente os de uma mesma vertente. Nesse contexto, a dança é uma forma de comunicação, sendo, assim, um veículo sagrado pelo qual a divindade celebra e abençoa ao dançar. Sendo Nanãuma senhora, sua dança é normalmente lenta, imitando suas águas paradas.

Por conta do projeto de exposição de peças cerâmicas que mencionei acima, tive a oportunidade de conhecer pessoalmente o artista, professor de cerâmica e babalorixá

Luiz Carlos Canabarro, que é filho de Nanã e seu devoto. No início de outubro de 2025, ao final de uma reunião de trabalho, o professor me fez um convite para participar de um xirê para Nanã que seria promovido em sua casa, em Biguaçu, cidade vizinha de Florianópolis. Falou apenas que o evento em homenagem à sua guardiã de cabeça seria em dezembro, mas que ainda precisava firmar a data exata com sua família de santo. Pensei que essa seria minha chance de estar na presença dela e observar um culto em sua homenagem, que, segundo minha pesquisa bibliográfica, se dava, na maioria das vezes, com artefatos de barro servindo grãos, pois ela também é a orixá da agricultura e das sementes.

Fixei o mês na cabeça e, ansiosa por participar de um xirê para ela, do qual eu nunca havia participado, retomei o contato com o professor em novembro, a fim de não marcar nada para dezembro no mesmo dia em que iria se realizar a festa. Quando lhe escrevi, ele me respondeu que ainda não havia marcado a data, e então agradeci, explicando que queria muito participar e, por isso, estava me organizando para ter essa data disponível.

Passados alguns dias, ele me escreveu informando que o evento seria no dia 7 de dezembro. Passei, então, a recusar qualquer convite para esse dia, no qual acabaram acontecendo diversos eventos, desde a última domingueira

do ano dos blocos afros de Florianópolis, no Centro, até um show de Ney Matogrosso, na Beira-Mar Norte.

No dia sete, vesti-me de branco e fui até a sua casa/terreiro/ateliê. Ao chegar, achei estranho que não havia movimento de pessoas e que o professor trabalhava em uma de suas esculturas de barro. Ao me ver chegar, deixou o que fazia e foi se aproximando do portão; recebeu-me cordialmente, como de costume, convidando-me para entrar no espaço do ateliê.

Desconfiei que eu tivesse me equivocado quanto ao dia ou ao horário, sendo esse mais um dos infortúnios do inferno astral que eu experienciei naquele período. Achava pouco provável a confusão, pois havia verificado a mensagem do convite. Foi então que, após me falar sobre a série em que estava trabalhando a qual irá compor a escultura que modelava, esclareceu que havia esquecido de me comunicar que a homenagem havia sido cancelada por algum motivo.

Nosso xirê acabou sendo uma longa conversa sobre religiosidade, cerâmica e Nanã.

Terminada minha pesquisa de doutorado em antropologia, pelo menos por enquanto, hoje avalio que, de alguma forma, encontrei Nanã nos terreiros do bairro José Mendes de várias maneiras. Ela está também no protagonismo das mulheres que trabalham incansavelmente para a

manutenção da tradição dos terreiros de religiões de matriz africana no contexto do bairro, por compreenderem a importância dessa orixá para a comunidade.

Segundo Jurema Werneck (2007), Nanã também recebe o título de *ialodê*, que designa as divindades femininas do panteão iorubá cuja atuação extrapola as esferas rituais, representando um cargo de poder conferido a mulheres que atuam nas instâncias públicas de suas comunidades. Esse título é atribuído a mulheres emblemáticas que exercem lideranças políticas, realizando suas atividades em agrupamentos urbanos e destacando-se por essa atuação.

> Nanã guarda semelhanças com Oxum, especialmente por sua vinculação com as águas, que em seu caso refere-se às águas paradas e à lama. Sua principal característica é a idade avançada e seu poder está associado ao significado da lama, matéria-prima da qual foi moldada toda a existência, o que a associa à fecundidade, à maternidade e aos processos da vida e da morte. É reconhecida como feiticeira e sua cor é o roxo ou lilás. (WERNECK, 2007, p. 68)

Como analisa Werneck (2007), as orixás Nanã e Oxum foram notáveis por contestarem o poder masculino e por promoverem ações que reafirmavam a igualdade e os poderes das mulheres, podendo ser lidas como as mais combatentes e, assim, recebendo o título de ialodês.

Segundo essa tradição oral religiosa, Nanã, ao

participar de uma reunião entre todos os orixás, certa feita teria se envolvido em um debate sobre qual deles seria o mais importante. Após serem apresentados os talentos e poderes de todos, chegou-se à conclusão de que Ogum era o mais importante, pois, sendo ele o ferreiro e dono das ferramentas, garantiria o trabalho de arar, colher e comer, assegurando, assim, a sobrevivência dos demais. Nanã discordou veementemente dessa afirmação e acabou por se opor a Ogum, que aceitava o reconhecimento de ser o mais importante, pois, segundo ela, todos tinham igual importância, cada qual com seus poderes e capacidades fundamentais. Em razão dessa contenda, instituiu-se que, em seu culto, não seria permitido o uso de metais, sendo autorizados apenas instrumentos de madeira.

O ensinamento que essa história propõe não trata da competitividade e da comparação, tão peculiares à condição humana, mas da defesa da importância de cada um para a manutenção do todo. Aqui retomamos a ideia de conexão para pensar a inter-relação e a interdependência que nos escapam quando operamos a partir da lógica da comparação ou da competição.

Como uma senhora, Nanã anda e dança devagar, tal como suas águas paradas, de onde provém a lama. Com esse arquétipo, acredito ter aprendido sobre a importância de estar totalmente presente, a fim de perceber tanto as relações estabelecidas entre as pessoas quanto aquelas entre as

pessoas e os artefatos, considerando a relevância de ambos na manutenção dessas tradições.

Assim como os gestos necessários à criação das peças cerâmicas, os gestos observados eram muitas vezes lentos e raramente acompanhavam minhas expectativas, por vezes excedendo horas e, a quem delas, não apresentando tanta excepcionalidade. Ao mesmo tempo em que essa tradição se fixa no cotidiano do bairro por meio de um calendário que se repete de salvamentos e festas que referenciam os guias espirituais de cada casa; ela igualmente trava uma luta constante contra o racismo religioso.

Segundo Rufino (2019), em Pedagogia das Encruzilhadas, essa é uma forma de transmissão de conhecimento que vai se incorporando de maneira quase imperceptível, conforme ocorrem os aprendizados mais significativos, entre os detalhes e sem grandes compromissos com o ritmo acelerado que marca os relógios. Ritmos que consigo perceber como semelhantes entre o saber-fazer da cerâmica e o saber-fazer da religiosidade de matriz africana.

Nádia Seremetakis (1994) adota o conceito de "memória dos sentidos" e propõe teorizar acerca da recepção da cultura material, valorizando a interação entre sujeitos e objetos, que são dotados de significado no interior das comunidades e formam verdadeiras redes sensoriais. Para a autora, esses artefatos passam a carregar camadas históricas e culturais,

em oposição a correntes socioeconômicas que os tratam como insignificantes. Em vez de ignorar a profundidade dos objetos, a memória dos sentidos busca revelar sua conexão com o passado e seu impacto no presente.

Na esfera social os objetos ganham camadas de sentidos constituindo redes locais e regionais de sensorialidade. Passam a portar memorias sensoriais que mapeiam o artefato em detalhes, nas palavras de Seremetakis (1994, p.12), "Sediments of sensory memory stratify the artifact as depth, forming a diachronic volume, from which all historical matter, valued and devalued, may seep as expressive material culture".

Essa "memória dos sentidos" opera na contramão das correntes sociais economicistas que leem os artefatos, e as experiências entre as pessoas e os materiais como irrelevantes. Deixando assim de perceber seus sentidos nos corpos, como algo que também ajuda na compreensão do passado.

Esse conceito também se aproxima da noção de reencantamento do mundo, a qual Rufino (2019), em *Pedagogia das Encruzilhadas*, adota para expressar a ideia de que os artefatos também produzem uma determinada experiência sensorial capaz de alterar realidades.

No mito, Nanã utiliza uma espécie de cajado chamado *ibiri*, artefato sem precedentes, pois teria nascido com ela. O *ibiri* é feito de palhas e enfeitado com búzios,

representando fertilidade e riqueza.

Nesse universo religioso, especialmente nos rituais, observa-se uma relação que vai além da mera utilidade dos objetos. Assim como as ervas e as músicas, os artefatos são cuidadosamente selecionados e consagrados, de tal forma que adquirem a capacidade de agir, tornando-se elementos vivos no contexto ritual.

Como lembra Marliese Vicenzi (2020), dentro da religiosidade afro-brasileira a dimensão material está interligada ao âmbito das trocas e negociações que realimentam a força, alterando a vida para realinhar aspectos que estariam em desequilíbrio.

Como colocado por Goldman (2003), em seu texto *"Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos"*, nessa cosmologia, ainda que nem todos os humanos atinjam a aptidão para perceber a presença dessas divindades, elas estariam entre nós o tempo todo, interagindo com a materialidade por meio de nós. Nessa cosmo-percepção, embora exista uma separação ontológica entre o céu e a terra, ou Òrun e Àiyé, as divindades que vivem no Òrun nos acompanham no Àiyé e se aproximam de nós, humanos. Presença que será percebida quando estivermos prontos para o estabelecimento dessa comunicação.

Todo filho de Nanã iniciado deve empenhar-se em aprender sobre seus gostos, como ela dança, o que gosta de

vestir e comer. Tudo isso faz parte da prova de amor e intimidade que o médium estabelece com o orixá que rege sua cabeça. Entre os tantos ensinamentos, pude compreender que essa entidade velha é sabedoria, forma, beleza e movimento, sendo, assim, digna de sua saudação própria.

Saluba Nanã.

Notas

1. Ponto de Nanã, autoria desconhecida.
2. Obatalá, no contexto brasileiro é mais conhecido como Oxalá.

Referências

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 445–476, 2003.

ITAÚ CULTURAL. *Òrun Àiyé:* a Criação do Mundo. Animação. [s.d.]. Disponível em: <link do vídeo>. Acesso em:

MARTINS, Cléo. *Nanã:* a senhora dos primórdios. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres:* construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SEREMETAKIS, C. Nadia. The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory. _____. *The Senses Still*: Perception and Memory as Material Culture in Modernity. Boulder: Westview Press, 1994. p. 1–18.

VICENZI, Marliese. *Um sacerdote angola na ilha de Santa Catarina:* memórias e práticas. LEITE, Ilka; ALENCAR, Alexandra (orgs). *O axé dos territórios religiosos em Florianópolis e municípios vizinhos*. Florianópolis: Edições do Bosque, 2020, p.145-165.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês:* mulheres negras e cultura midiática. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

IlÉ ASÉ EGBÉ ÒMÓRISÁ OGUM. "Ilé Asé Egbé Òmórisá Ogum": Cantigas de Xirê de Nanã. *Blog Ilé Asé Egbé Òmórisá Ogum*, 1 nov. 2012. Disponível em: https://ileaseegbeomorisaogum.blogspot.com/2012/11/cantigas-de-xire-de-nana.html?m=1.

" Ilé Asé Egbé Òmórisá Ogum ": Cantigas de Xirê de Nanã

O compor dos pontos cantados do Ritual de Almas e Angola

Milena Dugacsek

> *Feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra. Um autor esotérico apelidou mesmo a música e a alquimia de "filhas mais velhas da magia", e Combarieu, na sua História da Música, abandonando as provas técnicas que os cientistas nos fornecem pra explicar a criação do som, do ritmo, do instrumento, e enfim da arte musical, preferiu encontrar na magia as origens diretas da música (Mário de Andrade)*[1]

Há quase trinta anos o etnomusicólogo José Jorge de Carvalho (1998) chamou a atenção para as formas de composição e circulação dos pontos cantados da umbanda, por ele concebidos como uma espécie de antologia nacional em permanente construção e como parte de uma complexa rede poético-discursiva sobre a qual ainda há muito a conhecer. Pois bem, ao longo de etnografia realizada entre 2022 e 2024 em três casas de Almas e Angola[2] da Grande Florianópolis, observei, tal como Carvalho, que a prática de compor pontos, aqui me refiro especialmente à criação textual e melódica[3], é constante no interior dos terreiros. Mães e pais de santo e ogãs de diferentes gerações trocam e divulgam novas composições que passam a circular entre terreiros locais até, em muitos casos, alcançar o país. É nesse sentido que se pode falar, efetivamente, de uma antologia

nacional, uma vez que, para além de suas funções rituais, os pontos cantados constituem uma das principais agências de produção, circulação e renovação de material artístico e cultural das comunidades de santo (CARVALHO, 1998, p. 98).

Não houve fôlego, durante a pesquisa, para acompanhar a circulação do repertório em âmbito nacional, o que apresento no presente texto é, antes, uma descrição de como os pontos cantados são elaborados (letra e melodia) por determinados praticantes de Almas e Angola e como eles se estruturam no contexto ritual. Parto do entendimento de que a existência de uma canção implica uma teoria musical e, com ela, uma forma de compor que lhe é intrínseca. Assim, o objetivo das páginas que seguem nada mais é do que expor fundamentos musicais próprios de Almas e Angola, manifestos tanto nas formas de composição textual e melódica como também na criação musical coletiva que ocorre durante as giras. Se música gera conceito, como afirma Blacking (2007), é preciso olhar com atenção para o compor dos pontos cantados para compreender de que forma o conceito se desenvolve e se estrutura nas práticas rituais.

Antes de tratar do assunto, porém, é preciso situar os pontos cantados, os elementos que os compõem e suas funções. Em síntese, pontos cantados, também referidos

como cânticos ou cantigas, são poemas musicados que ocupam um lugar central na dinâmica da umbanda e das religiões de matriz africana como um todo. A exemplo de Almas e Angola, são eles que veiculam a energia do sagrado (axé), mediam as mais diversas experiências religiosas, ordenam todas as etapas das cerimônias e conduzem o movimento dos corpos para a manifestação dos orixás e das entidades.

Diferentemente dos cânticos do candomblé (orins), cantados em idiomas africanos, os pontos da umbanda são entoados em língua portuguesa. Suas letras, articuladas aos toques dos atabaques, palmas e outras sonoridades, descrevem características de orixás e entidades, rememoram seus feitos, solicitam proteção e expressam devoção. Em geral, os textos são breves – as frases musicais seguem a quadratura melódica, entre 4 e 12 compassos – e, durante as giras, repetem-se continuamente até que o ogã puxe outro ponto ou, por orientação de mães e pais de santo, ou mesmo do plano espiritual, o canto seja interrompido. Aqui, importa destacar que a repetição contínua de um tema, na linguagem musical chamada de ostinato[4], não somente facilita o transe como também permite que médiuns, ogãs, cambones[5] e assistência[6] entrem em sintonia rítmica e vocal. Ao reiterar continuamente um mesmo motivo, o foco da escuta desloca-se para a dimensão performática, privilegiando a dança, a

resposta coletiva e a interação entre canto, sons e movimentos. Nesse sentido, mais do que um recurso, o ostinato pode ser compreendido como um princípio relacional (TURINO, 2008).

No que diz respeito ao padrão melódico e rítmico, não há idiossincrasias marcantes. As melodias organizam-se majoritariamente a partir do sistema modal europeu, com a presença ocasional de estruturas pentatônicas. O acompanhamento rítmico, embora marcado por transições de batida, os ogãs de Almas e Angola chamam de *viradas*, não apresenta grandes variações. O que se transforma com maior regularidade são as letras e os elementos extramusicais que integram o campo sonoro. Ou seja, ainda que melodias e toques permaneçam relativamente estáveis, o acontecimento sonoro nunca é previamente programado, pois depende diretamente das pessoas envolvidas na performance musical.

Consta na literatura (CARVALHO, 1998; SIMAS, 2021) que os toques dos atabaques que constituem os pontos derivam de práticas musicais do candomblé banto (ou angola) – toques de cabula, congo, barravento – porém, desde sua gênese, no Rio de Janeiro, na década de 1920, a umbanda passou por processos de adaptação que, entre outros aspectos, deram origem a incorporação de novos toques e diferentes modos locais de executar, compreender e mesmo nomear esses toques, algo próximo do que Behague (1976), ao tratar do candomblé, chamou de regionalização

das práticas. Para Simas (2021), ocorreu uma simplificação em relação à complexidade rítmica dos atabaques do candomblé, o que se traduz em diferenças significativas na execução instrumental entre as tradições religiosas.

Nas três principais nações do candomblé (banto, ketu e jeje) os atabaques são organizados em um conjunto de três instrumentos – rum (de maior porte e sonoridade mais grave), rumpi (de porte e timbre intermediários) e lê (menor e mais agudo) – e os ogãs geralmente utilizam aguidavis (varetas) para tocá-los. Na grande maioria das vertentes da umbanda, não há essa divisão instrumental e predomina o uso da percussão manual. Outra diferença marcante diz respeito às variações rítmicas. No candomblé ketu, por exemplo, há toques específicos associados a cada orixá, como o ijexá para Oxum, o alujá para Xangô, o agueré para Oxóssi, opaniijé para Omolu, entre muitos outros. Já a umbanda não opera com toques exclusivos, embora existam variações de andamento e intensidade nos diferentes momentos dos ritos. Em Almas e Angola, de modo geral, pontos de Iansã, Ogum e Oxóssi apresentam uma condução mais dinâmica e acelerada, enquanto aqueles voltados a Nanã, Obaluaê, Iemanjá e Oxum tendem a ser mais lentos e cadenciados. Essa diferenciação está relacionada às características simbólicas e cosmológicas atribuídas a cada orixá: Iansã, associada aos ventos e às tempestades, Ogum, à

guerra e ao movimento, Oxóssi, à caça e à agilidade. Já Nanã é vinculada à lentidão do tempo primordial, Obaluaê aos ciclos de vida e morte, e Iemanjá e Oxum associadas à harmonia.

Ogãs com quem conversei reconhecem os toques que executam como derivados do samba e, em geral, não atribuem a eles denominações específicas. A partir de minhas observações e escutas ao longo da pesquisa, compreendo que os toques de Almas e Angola correspondem a variações do cabula e do nagô, embora essas classificações não sejam necessariamente reconhecidas pelos ogãs dos terreiros pesquisados. André Luiz Farias (2015), antropólogo e ogã de Almas e Angola, reconhece os toques como divisões do nagô, mas argumenta que a execução adquire um sotaque tão específico que não seria exagero chamar de "toque de Almas e Angola", diz o autor:

> [...] a música, assim como toda e qualquer manifestação cultural, se relaciona com os outros elementos da cultura de uma região, ganhando particularidades em cada lugar que se manifesta. Assim, a meu ver, o formato de execução desse toque (*nagô*) dentro do contexto de Almas e Angola ganhou uma particularidade tamanha que não fica exagerado chamá-lo de toque de Almas e Angola. (FARIAS, 2015, p. 121, grifos meus).

Convém notar que diferentes vertentes da umbanda

apresentam padrões rítmicos distintos e, em algumas vertentes, como é o caso da chamada umbanda branca, sequer há o uso de atabaques. No caso de Almas e Angola, a percussão ostensiva reflete maior presença de elementos africanos[7], majoritariamente da matriz banto.

Essas regionalizações das práticas musicais não se manifestam apenas nos elementos sonoros, mas também nos textuais e de forma bastante expressiva. Ao participar dos rituais de Almas e Angola, reconheci pontos, que foram incorporados ao repertório da MPB, como em gravações de Clementina de Jesus, e acabei errando ao tentar cantar junto, justamente porque a versão cantada nos terreiros da Grande Florianópolis não era a mesma que eu guardava na memória. Um exemplo é o ponto de Nanã difundido por Clementina[8]: *Atraca, atraca/ Que vem Nanã ê ê/ Atraca, atraca/ Que vem Nanã ê á/ É Nanã rainha do mar/ É Nanã mamãe Iemanjá/ É Nanã que eu vou saravar ê á*. Já nos terreiros de Almas e Angola essa mesma melodia, com mínimas variações, é cantada de outra forma: *Atraca, atraca/ que vem Nanã/ sereia/ Atraca, atraca/ que vem Nanã/ sereia/ É Nanã é Oxum/ É Oxum é Nanã/ É sereia do mar*.

Se formos considerar a circulação/regionalização desse ponto e comparar as versões fica evidente que não se trata apenas de uma variação textual pontual, mas de distintos arranjos poéticos e ênfases cosmológicas. Enquanto

na versão difundida por Clementina Nanã é apresentada a partir de uma associação direta com Iemanjá, sendo nomeada como rainha do mar, na versão do povo de santo catarinense ela é associada tanto com Iemanjá (sereia) como também com Oxum, orixá das águas doces. Quando questionados, interlocutores explicaram que o reino de Nanã (lama/barro) pode ser encontrado em mangues localizados entre o rio (Oxum) e o mar (Iemanjá). Por isso ela é relacionada às duas orixás.

Como os rituais da umbanda são dinâmicos e complexos, os pontos cantados são numerosos e classificados de acordo com as funções que exercem. No contexto geral, há pontos de abertura, firmeza, saudação, coroa, sustentação, descarrego, agradecimento, chamada e subida (SENA, 2023, p. 24). Nas giras de Almas e Angola, distinguem-se: (1) os pontos de abertura, executados para iniciar as sessões e invocar orixás e entidades; (2) os pontos de saudação, executados para reverenciar orixás; (3) os pontos de chamada, que conduzem a incorporação, e (4) os pontos de subida, utilizados para a desincorporação e encerramento dos trabalhos.

Importa destacar que na maioria dos terreiros da Grande Florianópolis não há pontos de subida destinados aos orixás, apenas às entidades. Mãe Miriam, zeladora da Casa de Oxalá e Cabocla Yara, e uma das principais

colaboradoras da pesquisa, relatou que na casa onde iniciou sua trajetória espiritual, há cerca de trinta anos, era comum a execução de pontos com a finalidade de fazer com que os orixás "subissem". Atualmente, porém, entende-se que o orixá não vai embora. Em razão disso, pontos cujas letras fazem referência à partida ou à despedida de um deixaram de ser executados.

No repertório de Almas e Angola podem ser observados dois conjuntos distintos de pontos cantados. O primeiro reúne pontos muito antigos da umbanda, geralmente mais simples em sua constituição poética e musical. Considerados como "pontos de raiz", ou "pontos de fundação", carregam a crença de serem cantigas trazidas de Aruanda pelas próprias entidades nos primórdios da religião. Exemplo é o ponto "Sino da igrejinha", frequentemente executado em giras de exu: *O sino da igrejinha faz belém, blem, blom/ deu meia-noite o galo já cantou/ seu Tranca Rua que é o dono da gira/ Oi corre gira que Ogum mandou*.

O segundo conjunto, que predomina nas giras, é formado por pontos mais recentes, compostos por adeptos ou pessoas ligadas à religião. Como exemplo, destaco o ponto dedicado à pombagira Maria Rosa, composto por Mãe Miriam, que pode ser ouvido por meio de link ou QR Code.

Pra que chorar se existe amor
olha a beleza que tem a flor
Trago uma rosa na minha mão
que com coragem tirei do chão
Sou Maria Rosa, mulher guerreira
para lutar a minha espada é uma roseira



Nesse segundo grupo também se encontram adaptações e arranjos (composição, portanto) de músicas da MPB, como o *Canto das três raças*, de Paulo César Pinheiro, eternizado na voz de Clara Nunes[9]. Da mesma forma que pontos cantados são incorporados ao repertório da MPB, o movimento inverso também ocorre. A força poética do *Canto das três raças* ao evocar a resistência negra e indígena, favoreceu sua inclusão no repertório de Almas e Angola, sendo entoado nas giras de preto-velho.

Fundamentos musicais de Almas e Angola

Situados os pontos cantados, seus elementos constitutivos, funções e configurações rituais, desloco agora a atenção para os fundamentos musicais de Almas e Angola, manifestos nas formas de composição dos pontos. Aqui, o que estou chamando de composição é tudo aquilo que pode ser tomado como expressão da criatividade musical, desde a invenção de uma confabulação sonora até a performance

ritual (e, possivelmente, a escuta). E o que chamo de fundamento é um modo próprio de pensar e fazer a música e, portanto, envolve valores éticos, estéticos, técnicas e conceitos, forjados no cotidiano das comunidades de santo.

Um ponto de partida para compreendermos os fundamentos musicais está no fato de que a umbanda é uma religião de matriz africana. Significa que princípios civilizatórios africanos, reconfigurados na diáspora, não apenas determinam o ethos da religião como também orientam as maneiras pelas quais os praticantes concebem, criam e experienciam a música, que, aliás, raramente é entendida apenas como uma mera organização sonora, ou mesmo como "sons humanamente organizados", como sugeriu Blacking (1995 [1973]). Em vez disso, ela abrange expressões sônicas, coreográficas, dramáticas, gestuais e materiais e está diretamente associada à dimensões espirituais.

Paul Gilroy (2001) explica que para entender a música negra diaspórica, como é o caso dos pontos cantados, é necessário analisar não apenas o conteúdo das letras e performances musicais, mas também as relações sociais nelas inscritas, nas quais práticas de resistência, profundamente codificadas, são criadas e mobilizadas (GILROY, 2001, p. 100). Ao longo da história da umbanda, formas de resistir se manifestaram de diversas maneiras, e a música é uma delas,

que revela agenciamentos em suas poéticas, estratégias e modos de produção de saber. Nesse sentido, os pontos cantados podem ser compreendidos como criações que emergem de processos de luta diante da criminalização e da deslegitimação das práticas de religiões afro-brasileiras. A partir das experiências estéticas gestadas no interior das comunidades de santo, inscrevem-se narrativas contemporâneas que, por meio da relação entre corpo e memória, materialidade e imaterialidade, produzem novas textualidades voltadas tanto às necessidades rituais como também à afirmação da identidade religiosa.

Outro ponto importante, que à primeira vista pode parecer paradoxal, é que embora partindo de uma mesma base filosófica, as práticas musicais nos terreiros não homogêneas, ao contrário, prevalece a máxima de que "cada casa é um caso", isto é, dinâmicas próprias que orientam a organização musical. Cada casa que acompanhei parece operar a partir de um "sistema próprio", no sentido proposto por Portia Maultsby (1990 apud WA MUKUNA, 1997), revelando distinções que vão desde as próprias práticas performáticas até a escolha do repertório, disposição espacial da curimba, uso de determinados instrumentos, incorporação ou rejeição de tecnologias como microfones e sistemas de amplificação sonora.

Longe de indicar perda de unidade, ou mesmo

fragmentação dos fundamentos musicais (ou daquilo que tem fundamento para o povo de santo), a polissemia na organização musical aponta para um campo cultural plural, em que diferentes formas de fazer música coexistem e se articulam. Cada terreiro, ao operar segundo seus próprios sistemas, reafirma a pluralidade interna de Almas e Angola (e da umbanda como um todo), preservando fundamentos comuns enquanto atualiza práticas de acordo com as suas lideranças espirituais. Por não existirem nas religiões afro-brasileiras instâncias acima dos cargos sacerdotais[10] o fazer musical é continuamente validado por mães e pais de santo e ogãs mais antigos[11]. Assim, as práticas musicais se constituem a partir de um conjunto complexo de cruzamentos em que tomam parte a história ritual das próprias lideranças espirituais, a vida pessoal e social de cada uma e a agência de orixás e entidades. Se cada casa é um caso, é também porque cada mãe de santo é uma mãe de santo, cada pai de santo é um pai de santo, e cada ogã é um ogã, cada orixá é um orixá, e também, porque de tudo isso, não resultam seres únicos, mas formas atravessadas por forças variadas, diferentes e inseparáveis, e que fazem de toda distinção ritual uma maneira singular de compor com o todo.

Mãe Miriam, como citado, foi uma das pessoas que mais me ensinou sobre os pontos cantados. Além de mãe de

santo, ela possui formação acadêmica em música e atuou como regente da Orquestra de Câmara da UFSC, grupo do qual também fiz parte como flautista. Em uma de nossas conversas sobre música em contextos afro-religiosos, ela comentou que muitos dos pontos, frequentemente executados em giras de Almas e Angola, haviam sido compostos por ela. Disse ainda que antes de se tornar mãe de santo exerceu a função de ogã por quatorze anos, período no qual, segundo suas próprias palavras, passou a compor pontos cantados.

Esse relato de Mãe Miriam, feito de maneira quase casual, foi suficientemente instigante para suscitar algumas questões. Se a pergunta que guiou a etnografia de Seeger (2015) foi "Por que cantam os Kisêdjê?", eu então me perguntava: por que compõe a tatalorixá? Para quem compõe? Como produz musicalmente? Os referenciais sonoros e os processos de composição e arranjo da maestrina Miriam dos Santos se aproximam do compor da Mãe Miriam de Oxaguiã?

Durante entrevista, propus a ela uma reflexão a partir de sua dupla inserção, de um lado uma musicista com formação acadêmica e de outro uma mãe de santo compositora de pontos cantados. Perguntei se percebia alguma proximidade entre sua forma de compor um ponto, me referindo à criação textual e melódica, e sua maneira de

compor uma canção popular ou um arranjo para a orquestra, por exemplo. Ela foi enfática: "Uma coisa não tem nada a ver com a outra! A forma de pensar é diferente. E muitas vezes eu nem penso. As letras e as melodias vêm na minha cabeça [...] vêm da intuição, do sagrado". Acrescentou ainda que só compôs pontos (na época em que era ogã) porque tinha aprendizado, preparo (espiritual) e motivo adequado para compor. Quando desloquei a questão para a composição em tempo real, buscando saber se o modo como ela interpreta um ponto durante as giras guardaria alguma relação com a forma como ela conduz um concerto, novamente recusou qualquer paralelismo: "É claro que meus conhecimentos musicais estão presentes, estão em mim. Mas quando eu tô na gira eu nem penso. É muito diferente! Tudo é muito diferente!".

Esses pequenos trechos da entrevista, assim como outros que aparecerão mais adiante, revelam aspectos importantes das formas de composição de um ponto cantado e daquilo que estou chamando de fundamentos musicais. Vejamos, se na cultura musical ocidental a composição tende a ser compreendida sobretudo como produção estética, frequentemente associada à autoria individual, a composição de um ponto cantado não se reduz somente a um ato criativo. Trata-se, fundamentalmente, de um processo indissociável da coletividade e da experiência

com o sagrado, onde criação textual e performance ritual se constituem conjuntamente. O motivo adequado para compor, destacado por Mãe Miriam, está diretamente ligado às necessidades espirituais e às práticas rituais. Em muitos casos, os pontos são criados para atender o plano espiritual, sustentar energeticamente a gira ou para homenagear orixás e entidades. Em algumas outras situações, a composição está relacionada a momentos marcantes do percurso religioso, como as camarinhas. Nesses casos, o ponto pode ser concebido como uma espécie de presente ao médium e ao seu orixá, marcando sua obrigação e seu retorno público ao terreiro. Foi o caso de Mãe Miriam, que compôs um ponto para Nanã na ocasião da saída de camarinha de sua madrinha, e também de Cissa, ogã e compositora de pontos, que dedicou uma cantiga à pombagira de uma irmã de santo após sua obrigação. Nesse último casa, Cissa relata que para além do vínculo afetivo com a irmã e com a entidade, a composição se fez necessária pois não havia encontrado nenhum ponto que mencionasse a pombagira da médium – nas giras de Almas e Angola, médiuns coroados, assim como mães e pais pequenos (não plenamente iniciados no santo), dispõem de pontos específicos para seus respectivos guias, já identificados nominalmente, como Vó Maria de Angola, Zé Pelintra, Padilha, entre outros.

Voltando à Mãe Miriam, quando afirma que a

composição só foi possível porque havia aprendizado, preparo e motivo, ela aponta para a consolidação de uma tradição musical que, uma vez transmitida, precisa ser aprendida, respeitada e reiterada para incorporar o axé que vem do sagrado. Expressões como "a música da umbanda é ancestral" ou "a música da umbanda é tradição" surgiram com frequência em outras conversas, não apenas com ela, mas também com diferentes lideranças espirituais e filhos de santo. Em muitos dos casos, foram mobilizadas como forma de legitimar o presente, seja para sustentar práticas, seja para afirmar determinadas posições e valores, algo que remete à noção de *habitus*[12] na perspectiva de Bourdieu (1983).

A ênfase que Mãe Miriam deu ao aprendizado se aproxima, em alguma medida, das falas dos ogãs Tiago e Marcelo, este último com uma trajetória de mais de cinquenta anos nos atabaques. Quando questionados sobre a composição musical coletiva que se desenvolve durante as giras e sobre o que faz com que o ponto cantado se torne eficaz, ambos afirmaram que aprender a tocar e a cantar é determinante. Tiago destacou, especialmente, o aprendizado do atabaque, afirmando que esse aprendizado é ancestral, e que sem domínio do instrumento, não há conexão espiritual possível, pois, para ele, é o atabaque quem faz a mediação entre o mundo material e espiritual. Destacou ainda a capacidade do instrumento de "falar", observando que essa linguagem é

compreendida por todos os envolvidos na performance. Por isso, como ele próprio sintetiza, saber manejar o instrumento com destreza é o que faz um toque bonito, e é isso que torna o ponto eficaz e também o que se constitui como fundamento.

Marcelo enfatizou o aprendizado do canto, ressaltando que quanto maior o domínio, mais energia terá o ponto e com mais força orixás e entidades vêm. E quando questionei se essa força estaria ligada a cantar corretamente as letras, titubeou por um momento, mas em seguida explicou que os ogãs têm essa responsabilidade, já os médiuns da corrente não precisam necessariamente seguir uma reprodução literal:

> Tem que aprender a letra, tem que saber cantar bonito! Quanto mais souber cantar, com mais força eles *(orixás e entidades)* vêm. […] O ogã precisa saber cantar. Porque é a gente que puxa e firma o ponto. A corrente tem que aprender a cantar, nem que seja o refrão. Mas não é, assim, sempre cantar a letra direitinho. Tem muito médium que erra, troca palavras, isso é muito comum. Mas ele tem a intenção. Ele tá atento com tudo que acontecendo. E ele tá cantando, dançando, batendo palma, não tá, assim, distraído. Ele tá envolvido! (Tatalorixá ogã Marcelo de Ogum, 2023)

A resposta de Marcelo indica que a eficácia dos pontos cantados não está condicionada à reprodução literal

de seus versos pelos médiuns. O aspecto verbal opera em segundo plano, uma vez que os sentidos e significados são produzidos na articulação entre vozes, toques de atabaque, as palmas, a dança e outras ações coletivas que compõem o contexto ritual.

Nessa mesma direção, provoquei Mãe Miriam, perguntando se na condução de uma gira, enquanto mãe de santo, ela se incomodava quando os pontos não eram cantados literalmente. Sua resposta foi próxima à de Marcelo: evidenciou a centralidade de outros elementos para a eficácia do ponto cantado e reforçou a importância do envolvimento e da concentração dos médiuns. Em tom descontraído, comentou que prefere que pontos de sua autoria sejam cantados corretamente, mas que não interferiria caso isso não ocorresse. Mais uma vez, se traçarmos um paralelo com a cultura musical ocidental, que atribui pesos distintos à palavra, ao som e à performance, torna-se difícil imaginar que desvios na letra cometidos por intérpretes (que sequer são considerados compositores) não sejam percebidos como inadequação performática. Pode-se, inclusive, supor o aborrecimento que tal desvio provocaria no "compositor" da obra e na plateia.

No que diz respeito ao domínio das letras pelos ogãs, ele se relaciona diretamente à dinâmica ritual, uma vez que cabe a eles organizar a gira, definindo seu início, meio e fim

por meio dos pontos cantados. É fundamental que os ogãs não apenas dominem o canto como também compreendam o conteúdo das letras, para evitar a entoação de palavras que possam gerar demandas no ambiente e comprometer o andamento da gira. Caso isso ocorra, é necessário que disponham de repertório e estratégias capazes de restabelecer o equilíbrio ritual.

Tanto Marcelo quanto Tiago utilizaram expressões como "som bonito" e "cantar e tocar bem". Essas noções não se referem apenas a uma sonoridade agradável em termos estéticos, mas a uma sonoridade adequada ao contexto ritual, e não necessariamente orientada por padrões estéticos ocidentais. Mãe Miriam afirma que, mesmo tendo formação em música, nem pensa nesses conhecimentos quando interpreta um ponto cantado. Isso evidencia que, embora conhecimentos musicais ocidentais estejam presentes (em maior ou menor grau, em todos nós, independentemente de uma formação acadêmica em música), na composição musical que ocorre durante as giras eles são desconsiderados. Não há, no universo de criação musical umbandista, adesão às teorias musicais ocidentais. Pouco importa uma estrutura musical "formal", já que o fundamental, como disse Marcelo, reside na palavra cantada, na intenção e no contexto ritual que lhe confere sentido.

A composição de um ponto cantado obedece antes às

regras da participação: estar envolvido na prática é muito mais importante do que seguir normas formais. Mesmo quando reconhecidas, como as de afinação, por exemplo, no contexto da gira elas não têm a menor importância. O que move o canto, a execução como um todo, é a experiência com o sagrado, é o axé. Essa lógica - ou esse fundamento musical - pode ser observada no exemplo a seguir, em que a composição obedece, antes de tudo, às dinâmicas e exigências rituais. Em um trecho de vídeo, acessível por link ou QR Code, Mãe Miriam, durante entrevista, ajusta a própria tonalidade ao cantar o ponto de Nanã de sua autoria. Em seguida, se pode observar como esse mesmo ponto é interpretado por ela no contexto da gira, sem qualquer preocupação com parâmetros técnico-formais.



Chegando ao final do texto, quero chamar a atenção para um aspecto que envolve a produção escrita. No contexto geral da umbanda, salvo exceções, desconhece-se quem são os autores dos pontos cantados, assim como não se sabe exatamente quando ou como foram compostos. No caso de Almas e Angola, ainda que em muitos casos os ogãs, e

a própria Mãe Miriam, digam que este ou aquele ponto foram concebidos por eles, não existe a preocupação com questões de autoria ou propriedade intelectual. Mãe Miriam deixa claro que, em sua compreensão, os pontos já existiam e foram apenas aprendidos. O fato de ela ter dito que o ponto vem do sagrado pressupõe uma mediação espiritual. Nas minhas próprias observações de campo, constatei que parte dessas composições é criada em estado de profunda conexão com o sagrado, ou mesmo em sonho, fenômeno que se aproxima da criação dos cantos Mbya Guarani (DUGACSEK 2016), e de muitas sociedades indígenas, na qual o aprendizado ocorre por mediação espiritual. Nessa perspectiva, o ideal é receber a música diretamente dos espíritos, garantindo-lhe um caráter sublime. Nessa lógica, a inspiração é divinizada, e aprender e criar são conceitos muito próximos e associados à pessoa.

Depois de alguns anos acompanhando as giras, o que aprendi com o povo de santo é que não vale a pena dissecar os pontos cantados, tampouco estabelecer hierarquia entre as dimensões que os constituem. "Tá tudo junto e misturado", como me disse Cissa. Como numa espiral, tudo acontece junto: o toque puxa o canto, o canto puxa o toque, os sons movimentam os corpos, e os corpos respondem aos sons. É nesse entrelaçamento que os sentidos vão sendo produzidos, sempre ligados à poética cosmológica narrada nos pontos

cantados de Almas e Angola

Notas

1. Andrade, (2015, s.p).
2. Vertente da umbanda que reúne o maior número de terreiros e adeptos da Grande Florianópolis.
3. Importante notar que a composição musical existe tecnicamente em ao menos três tipos de atividades: na criação da obra (letra, melodia, harmonia), na improvisação ou arranjo (OLIVEIRA FILHO, 2014, p. 17).
4. Turino (2008) aborda a recorrência do padrão ostinato em distintas culturas musicais, especialmente naquelas em que estados de transe fazem parte experiência ritual.
5. Cambones, ou cambonas/os, são membros do terreiro que não incorporam, ficando encarregados de tarefas cotidianas, organização do fluxo ritual e do atendimento às solicitações das entidades.
6. É um local do terreiro reservado aos frequentadores. De modo geral, os próprios frequentadores são chamados de "assistência".
7. Adeptos e estudiosos (TRAMONTE, 2001; MARTINS, 2010; LEITE e PINHEIRO, 2017) reconhecem o Ritual Almas de Angola como uma vertente mais africanista da umbanda, com particularidades que o aproximam do candomblé. Diferentemente do que se observa em vertentes vinculadas à linhagem de Zélio Fernandino de Moraes, em Almas e Angola são realizadas obrigações internas denominadas "feituras de santo" ou

"camarinhas". Tratam-se de rituais que envolvem recolhimento do médium e imolação animal.

8. A música foi lançada no álbum *Marinheiro Só,* de 1973, produzido pela gravadora Odeon. A canção faz parte de uma sequência de cantos intitulada "*Cinco Cantos Religiosos*".
9. A canção faz parte do álbum homônimo *Canto das Três Raças*, lançado por Clara Nunes em 1976 pela gravadora EMI-Odeon.
10. Existem instituições que atuam na representação, defesa e preservação das religiões afro-brasileiras (como a FENACAB e a FNAB), não interferindo nas práticas litúrgicas das comunidades de santo.
11. Esse valor civilizatório de senioridade, comum a diversas culturas africanas e afro-diaspóricas, informa um universo religioso em que não existem critérios únicos ou centralizadores, mas uma valorização da expertise a partir da experiência e da cadeia de transmissão oral.
12. "Um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações" (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Referências

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BÉHAGUE, G. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. *Afro-Ásia,* Salvador, n.12, 1976.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, 2007.

_____. *How musical is man*? Seattle: University of Washingon Press, 1995 [1973].

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

CARVALHO, J. J de. A tradição mística afro-brasileira. *Série Antropologia*, n. 238. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1998.

DUGACSEK, Milena. *Do Nhamandu Mirim ao Nhe´e Amba:* um reestudo etnomusicológico de um repertório Mbya Guarani. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. Dissertação (mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2016.

FARIAS, André Luiz. O ogã na umbanda de Almas e Angola. MARINS, Giovani; PERES, Luiz Carlos Donira (Orgs). *Casa de Santo*: Aspectos arquitetônicos, jurídicos, sagrados e antropológicos dos terreiros de Almas e Angola. Florianópolis. AGBook Editora Ltda, 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim. *Compor no mundo*: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas: Salvador: Pedro Amorim de Oliveira Filho, 2014.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e o estudo de filosofia africana. *Ensaios Filosóficos*, v. IV, outubro, p. 6-25, 2011.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing:* a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SENA, Severino. *ABC do Ogã*: o valor da curimba na umbanda. São Paulo: Madras, 2023.

SIMAS, Luiz Antônio. *Umbandas*: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

TURINO, Thomas.. *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WA MUKUNA, Kazadi. Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora. Black Music *Research Journal*, Chicago, v. 17, n. 2, 1997.

No balanço do tambor: o que nos contam os surdos do Boi de Mamão?

Vítor Vieira Machado

Introdução[1]

O Boi de Mamão, brincadeira popular presente no litoral catarinense, integra a grande família dos Reisados, de manifestações cênicas de tradição popular que reúnem música, poesia, dança e atuação. Trata-se de um folguedo de caráter predominantemente cômico cujo enredo se estrutura, sobretudo, em torno dos episódios da morte e da ressurreição do boi, aproximando-se, neste aspecto, de uma grande variedade de manifestações brasileiras de Norte a Sul do país que trazem a figura do boi como protagonista, como bumba-meu-boi, boi-bumbá, cavalo marinho, boizinho, boi Calemba, boi Carion, entre outros.

Ainda que haja uma intensa disputa narrativa em torno de suas origens culturais (GONÇALVES, 2000, p.17; MACHADO; FRIDMAN, 2025, p. 10-12), o boi de mamão pode ser compreendido como integrante do complexo cultural do bumba-meu-boi (GONZALEZ, 2024, p. 78). Seus primeiros registros remontam à segunda metade do século XIX, na Ilha de Santa Catarina.

Mesmo que boa parte das pesquisas sobre o tema (MELO FILHO, 1953, p.79; SOARES, 1979; GONÇALVES, 2000, p.23) aponte o registro de José Boiteux como o

primeiro da manifestação, feito no livro *Águas Passadas*, onde é citado o boi de mamão num evento de 1871, em frente ao atual Palácio Cruz e Souza (BOITEAUX, 1993 [1932], p.93), o historiador Marcos Tadeu Holler (HOLLER, 2007, p.5) menciona a localização de um registro anterior de reportagem sobre um bumba-meu-boi na edição do jornal Correio Catarinense do dia 05 de Janeiro de 1853.

Mobilizando a expressividade das populações costeiras do Estado em tom simultaneamente provocador e festivo, esta brincadeira configura-se como uma importante forma de afirmação identitária. A cada apresentação, brincantes e espectadores revivem uma narrativa de caráter épico, na qual se reitera o sentimento compartilhado de pertencimento à cultura local.

As origens dessa tradição são, muito provavelmente, múltiplas. Conforme observa o antropólogo Guilherme Laus,

> certos brincantes preferem pensar no boi de mamão como uma brincadeira antes catarinense do que açoriana, a fim de recolher a diversidade sociocultural contida no estado de Santa Catarina. De toda forma, não há consenso entre os brincantes (LAUS, 2025, p.31).

Embora determinadas instituições continuem a reiterar a suposta origem açoriana da manifestação,

pesquisadores vinculados ao próprio movimento açorianista, como Nereu do Vale Pereira, destacam a inexistência de manifestações equivalentes ao boi de mamão no Arquipélago dos Açores, ainda que ali se encontrem manifestações envolvendo animais reais (PEREIRA, 2010).

Não cabe, contudo, aprofundar neste texto o debate acerca das possíveis narrativas de origem da brincadeira. Interessa aqui reconhecer que o boi de mamão constitui-se historicamente como um mosaico de diferentes matrizes culturais, resultado de processos de intercâmbio e ressignificação que apontam não para uma origem única, mas sim diversa (GONÇALVES, 2000, p.24).

Antes de sua organização em associações formalizadas, o boi de mamão era praticado por grupos de caráter mais livre e informal, que se apresentavam diante das casas dos moradores, cultivando a brincadeira especialmente no período compreendido entre o Natal e o Carnaval (HENRIQUES, 1950, p.51). Esse calendário ritual evidencia um trânsito simbólico entre o sagrado e o profano, entre o nascimento de Jesus Cristo e a folia carnavalesca, operando muitas vezes como folia de pré-carnaval.

Até meados do século XX, a brincadeira oscilava entre a diversão e a violência, frequentemente intensificada pelo consumo da cachaça, conforme descreve Reonaldo Gonçalves (2000, p.19-23), brincante do grupo Arreda Boi e

pesquisador da tradição. Este consumo estimulava brigas entre integrantes, desarticulando ações e até mesmo a continuidade de alguns grupos. Conforme relatou o brincante do Boi de Santo Antônio Felipe Lux[2], as mãos da personagem da Maricota eram preenchidas com areia grossa que, a cada giro, atingia deliberadamente o público. Do mesmo modo, o boi não apenas ameaçava avançar sobre a plateia, como ocorre atualmente. Ele efetivamente investia contra os presentes. Logo, participar da brincadeira implicava, assim, confrontar medos e tensões, configurando uma experiência pessoal liminar de exposição corporal e emocional.

Com os movimentos sociais de educação patrimonial e os processos de institucionalização da brincadeira, a dimensão violenta foi progressivamente transformada, figurando-se hoje num espetáculo de caráter mais lúdico, frequentemente orientado, mas não só, ao público infantil[3].

Cada associação de boi de mamão da ilha e da região costeira catarinense guarda cantigas e sotaques distintos, elementos e personagens próprios, constituindo marcadores identitários específicos. A brincadeira assume, assim, forte relevância estética e simbólica para a população local, na medida em que celebra modos de falar, expressões linguísticas, mitologias populares e demais formas particulares de

compreender o mundo, sendo frequentemente entendida como elemento fundamental para a continuidade de uma identidade cultural compartilhada.

O presente texto tem como objetivo mapear os toques base dos tambores – geralmente surdos e tantãs – de alguns grupos de boi de mamão, buscando identificar semelhanças e diferenças entre diferentes grupos. Parte-se da hipótese de que aspectos que, à primeira vista, podem parecer repetitivos ou estruturalmente simples revelam, quando examinados com maior atenção, camadas semânticas e organizacionais complexas. O toque base do surdo atua como organizador temporal e sensorial da performance, estruturando a experiência ritual por meio de padrões rítmicos cíclicos que articulam música, corpo e dramaturgia.

Convém ressaltar que, por se tratar de uma manifestação popular predominantemente pautada na oralidade, os registros a serem apresentados na forma de partitura em escrita tradicional de concerto não devem ser compreendidos como execuções fixas, mas como formulações provisórias de práticas essencialmente mutáveis. No caso do boi de mamão, os toques base dos tambores se transformam sutilmente a cada performance, com floreios executados em momentos específicos por meio de improvisos. O cantador frequentemente recorre ao improviso em alguns trechos,

provocando espectadores específicos ou comentado situações imprevistas emergidas durante a apresentação.

Neste sentido, apresentar o boi de mamão com roteiro fixo sobre um palco de teatro, esvaziaria os principais sentidos da brincadeira e sua experiência ritual, onde o público presente é continuamente convocado a se expor, brincar, dançar, propor soluções para a ressurreição do boi, esquivar-se de seus avanços e interagir com as personagens. No rito do boi, instaura-se um espaço no qual se suspendem temporariamente as convenções do cotidiano, possibilitando a vivência de uma condição liminar que remete à noção de antiestrutura formulada por Victor Turner (1974, p.116). Despindo-se de julgamentos, o real e o ordinário cotidiano são momentaneamente suspensos em prol de um espaço propício à expressão de desejos, fantasias e tensões coletivas.

Observa-se ainda, ao longo da performance, um estado permanente de atenção do público, que pode ser a qualquer momento convidado – ou mesmo convocado – a integrar a brincadeira. Tal dinâmica aproxima-se também, em certa medida, do efeito de distanciamento associado ao teatro épico de Bertolt Brecht (ROSENFELD, 2018, p.149), no qual a participação crítica do espectador constitui elemento estruturante da experiência estética. Entre os diversos elementos que constituem a experiência da performance do boi, destacam-se as personagens e suas

ações no terreiro, cuja compreensão torna-se importante para o entendimento geral da brincadeira do boi de mamão.

Das personagens do auto

Ao longo do século XX, folcloristas como Câmara Cascudo, Hermilo Borba Filho, Marlyse Meyer e Maria Isaura Pereira de Queiroz, levantaram, na esteira das reflexões de Mário de Andrade, a questão do suposto "auto original perdido" (CAVALCANTI, 2006b, p.63). Tal questão emerge, particularmente, da aparente ausência de um encadeamento narrativo contínuo entre os diferentes enredos associados às personagens do folguedo. A antropóloga Maria Laura Cavalcanti denomina essa discussão de "o problema do auto" (ibid., p.64), identificando nas investigações sobre o tema uma espécie de nostalgia velada em relação à hipótese de um roteiro originário. Segundo a autora,

> O folguedo do boi consistiria, então, basicamente, na encenação do "auto" do boi, como se o "enredo" do "auto" fornecesse, ou tivesse outrora fornecido, seu roteiro fiel. Com esse entendimento, dois problemas nublam a compreensão antropológica da brincadeira. A idéia de um "enredo" é, por si só, enganosa. [...]. Pois curiosamente, embora grande parte dos pesquisadores e brincantes pareçam crer no "auto", ele raramente ocorre nos circuitos propriamente populares da

> brincadeira, onde deparamo-nos sobretudo com a constante reiteração de sua falta. Apenas nos circuitos parafolclóricos podemos encontrá-lo com mais freqüência (CAVALCANTI, 2006a, p.72).

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender que os enredos associados às diferentes personagens não estabelecem necessariamente relações diretas entre si, tampouco se organizam segundo uma lógica narrativa linear. Não obstante, persiste entre os brincantes a percepção de que, no caso do boi de mamão, a brincadeira não pode estar completa se não estiverem presentes as personagens do Boi, Cabra, Cavalo, Bernunça, Maricota, Vaqueiro e Mateus (GONÇALVES, 2000, p.173). Em outras palavras, sem este conjunto relativamente estável de figuras centrais, o folguedo seria percebido como incompleto.

A ideia de uma brincadeira "completa" articula-se, portanto, em torno de um núcleo de personagens recorrentes. O Boi figura como protagonista do enredo principal, cuja morte e posterior ressurreição constituem o eixo dramático da apresentação. Ao seu redor atuam Mateus e o Vaqueiro, responsáveis pela mediação e condução da brincadeira em estreita interação com o Cantador. O Urubu, que se aproxima para beliscar o corpo do Boi falecido, enquanto o Doutor e a Benzedeira buscam, cada qual a seu

modo – associados simbólica e respectivamente à ciência moderna e aos saberes tradicionais –, restituir-lhe a vida. O Ginete, com seu Cavalinho, intervém com seu laço após a ressurreição do Boi, enlaçando-o para retirá-lo do terreiro.

Paralelamente a esse eixo narrativo central, desenvolvem-se outras narrativas com relativa autonomia. A Cabra caracteriza-se por sua dança agitada e irreverente, interagindo diretamente com o espaço e com o público. O Urso dá a mão para algumas crianças espectadoras e as leva para passear pelo terreiro. A Maricota, boneca de pano gigante com proporções caricatas que rodopia pelo espaço, atinge os brincantes e o público intencionalmente com seus longos braços. E a Bernunça, figura híbrida e grotesca apresentada como um simpático bicho-papão, sai pelo terreiro engolindo tudo o que vê pela frente, incluindo espectadores e brincantes, e que, em determinado momento, dará luz a um filhote[4].

Estas duas últimas personagens – Maricota e Bernunça – são consideradas inclusões relativamente recentes, introduzidas na brincadeira em meados do século XX, mas atualmente reconhecidas por brincantes e público como elementos clássicos do enredo do boi de mamão. Sua recente incorporação ilustra o caráter dinâmico do folguedo, cuja estrutura permanece aberta à criação e à reelaboração contínua.

É comum que cada grupo de boi de mamão ostente

uma ou mais personagens próprias como forma de afirmar sua identidade comunitária ou especificidade que possa distingui-lo dos demais grupos. Alguns incluem a figura das Xandocas, que circulam entre os espectadores solicitando contribuições financeiras para a manutenção do grupo. No Boi de Santo Antônio[5] encontram-se personagens como a Bruxa, o Boitatá e o Lobisomem; no Boi do Porto destaca-se a presença do Papagaio; já no Boi do Pantanal observa-se a inclusão da música do Macaco, figura que se apresenta junto com os Ursos em outros grupos, mas que no Boi do Pantanal possui música própria. A Caipora, o Cachorro e o Tigre Preto eram personagens integrantes do antigo Boi de Mamão do Saco dos Limões[6], grupo ativo nos anos 1950. Mesmo que haja cachorros como coadjuvantes em alguns grupos, não há mais grupos onde o Cachorro seja um dos personagens principais do folguedo, com música própria, por exemplo. Tais variações evidenciam não apenas a diversidade interna do boi de mamão, mas também a natureza processual de sua tradição, continuamente recriada no interior das comunidades que a atualizam.

A atuação dessas personagens não se organiza apenas por meio de ações cênicas, mas também por meio de indicações específicas nas letras de cantigas que anunciam suas entradas e saídas, bem como momentos cênicos específicos, como o parto da Bernunça ou a própria morte do

Boi. Desse modo, a música constitui elemento organizador fundamental da brincadeira.

Da música no boi de mamão

Ao analisar músicas provenientes de tradições populares de transmissão oral como no caso do boi de mamão, é necessário considerar que suas cantigas raramente se apresentam dissociadas do auto e do conjunto de ações performáticas que o constituem. Nesse contexto, o conceito de *musicking* [musicar], formulado por Christopher Small (2025), revela-se pertinente para a compreensão da música nesta manifestação. O autor propõe entendê-la não como objeto estático, fixado numa partitura, mas como ação social e interativa que se realiza em sentido ampliado.

A noção de musicar abrange, assim, todas as dimensões implicadas no fazer musical: da performance musical e seus ensaios à organização e participação num evento, da composição e da coreografia à troca com o público. Trata-se de uma prática essencialmente relacional, na qual os sentidos são produzidos no e através do próprio evento.

O boi de mamão também exemplifica o que o etnomusicólogo Thomas Turino chama de performance participativa, campo onde a distinção entre artista e público

se dissolve em favor de uma coletividade de participantes (TURINO, 2008, p.26). Neste sentido, a brincadeira envolve não apenas a atuação de músicos e brincantes, como também a atenção e participação ativa do público. Como observa o autor, nesse contexto a música não é um objeto autônomo, mas uma forma de interação social intensificada, onde o foco recai sobre o *fazer* e sobre a conexão entre os presentes. Assim, os processos de confecção das figuras e a organização do espaço integram a noção de fazer musical [*music making*] trazida por Turino, funcionando como elementos de sincronia social que fortalecem os laços de identidade do grupo.

Vale ressaltar que em ambas as noções, de *musicar* para Christopher Small (2025) e *fazer musical* para Thomas Turino (2008), a música não constitui um elemento autônomo da apresentação, mas integra um campo mais amplo de relações que articula sonoridade, corporeidade, visualidade e interação social.

Essa dimensão relacional do musicar se manifesta igualmente na própria organização temporal da música. Assim como a apresentação se desenvolve em espaço circular, a música também assume um caráter cíclico: trechos de melodias associadas a cada personagem reaparecem ao longo do evento, repetindo-se com variações e sendo constantemente reconfigurados no decorrer da performance. As cantigas não

possuem duração previamente determinada; podem prolongar-se, fundir-se umas às outras e até mesmo encerrar-se de forma repentina, a depender do desenrolar das ações no terreiro.

Um exemplo elucidativo ocorre no ato do Cavalinho, quando o Ginete precisa laçar o Boi para retirá-lo do terreiro. A música se estende enquanto a ação se realiza, sendo gradualmente conduzida ao término pelos versos entoados – e frequentemente improvisados – pelo Cantador. A duração musical, nesse caso, subordina-se diretamente ao tempo da ação ritual.

Tal dinâmica confere à performance do boi uma dimensão quase hipnótica, estruturada segundo uma temporalidade ritual marcada por uma experiência dilatada do tempo, distinta daquela marcada pelo relógio. Ainda que as cantigas possam ser associadas a personagens específicas, como a "Cantiga da Cabrinha", "Cantiga da Morte do Boi", "Cantiga da Bernunça", elas se imbricam de tal modo que constituem praticamente uma única continuidade sonora, cuja duração pode variar entre vinte e quarenta minutos. Em muitos grupos, essas cantigas são executadas em uma mesma tonalidade, como Ré Maior no Boi de Santo Antônio, Sol Maior no Boi do Porto, entre outras, e raramente são entoadas de forma isolada, fora do contexto da apresentação. Segundo interlocutores[7], caso a tonalidade precise ser

trocada, modifica-se conjuntamente a tonalidade de todas as cantigas, de modo que se toque "o boi" em Sol Maior, Mi Maior, etc., e não as cantigas isoladas. Desta forma, se numa apresentação onde cada cantiga estivesse numa tonalidade distinta, haveria uma quebra na continuidade da música do boi, inclusive ao considerarmos que muitas dessas cantigas são cantadas sem interrupções entre si.

Não obstante, é recorrente em parte da literatura acadêmica, e mesmo entre alguns brincantes, a ideia de que a música do boi de mamão seria "simples", frequentemente descrita como baseada em apenas três acordes ou em cadências do tipo I–V–I. Do ponto de vista estritamente harmônico, tal percepção pode até parecer plausível. Contudo, a insistência em privilegiar os parâmetros harmônicos e melódicos nas análises costumam ignorar o parâmetro rítmico, por exemplo, ou a própria construção rítmico-textual dos improvisos em versos, que muito podem contribuir para o desenvolvimento de outras escutas possíveis da dimensão musical do boi de mamão.

O discurso que enfatiza a suposta simplicidade dessa música revela, em grande medida, critérios valorativos orientados por paradigmas eurocêntricos, baseados no desenvolvimento melódico-harmônico da música de concerto europeia ou nas expectativas de músicos formados em tradições harmônicas específicas, como as tétrades em

estilos repletos de profusões de acordes, como no caso do jazz, da bossa nova ou samba urbano.

Se o adensamento harmônico constituísse uma parte relevante na concepção artística do boi de mamão, esta dimensão, assim como no caso do samba urbano, teria se desenrolado ao longo dos anos. Inclusive, eventuais substituições harmônicas – como a substituição das tríades por tétrades, ou o adensamento das cadências harmônicas –, implicam num afastamento da sonoridade tradicional que caracteriza essa manifestação[8]. Durante a brincadeira, o maior foco do grupo está em alimentar a dimensão cíclica da música e articulá-la com os eventos ocorridos no decorrer da performance, com as demais dimensões artísticas do boi – teatral e visual –, assim como com o público que se dispõe a interagir.

No que se refere à instrumentação, o boi de mamão costuma reunir percussões (especialmente pandeiros e tambores mais graves), instrumentos de corda (violões e, em alguns casos, rabecas) e aerofone de palhetas livres (como no caso da gaita, também conhecida como acordeão ou sanfona). O Cantador exerce o papel central na condução do espetáculo, fornecendo deixas para a entrada e saída das personagens e comentando, frequentemente por meio de improvisos, situações geradas pela interação entre brincantes e público.

As cantigas organizam-se predominantemente em compassos binários. Nesse contexto, a percussão grave – geralmente executada pelo surdo – marca o segundo tempo com duas colcheias, estabelecendo vínculos com matrizes rítmicas associadas a manifestações afro-brasileiras e a expressões musicais vinculadas à diáspora africana no Brasil, tais como Samba ou Capoeira Angola. Outros instrumentos de percussão afro-brasileira, como o afoxé, podem eventualmente integrar a formação, enquanto o pandeiro executa levadas próximas às encontradas em tradições como a Capoeira Angola (MACHADO; FRIDMAN, 2024).

Entre os instrumentos de corda, o violão apresenta presença quase unânime, desempenhando função não apenas de acompanhamento harmônico, mas sobretudo de marcação rítmica, em diálogo constante com o pandeiro. Em períodos anteriores, especialmente até a primeira metade do século XX, a rabeca integrava a formação de alguns grupos (LINEMBURG, 2017, p.63-64), permanecendo atualmente em contextos específicos, como no Boi do Porto. No Boi de Santo Antônio, o orocongo[9] foi utilizado enquanto esteve em atividade o músico e pesquisador Marcelo Muniz, marcando introduções de cantigas particulares, como a Cantiga de Entrada (Vamos, Moreninha) e a Cantiga da Maricota.

A gaita, presente na maior parte dos grupos, assume funções diversas conforme a configuração instrumental. Em

formações mais densas, pode exercer um papel de acompanhamento rítmico-harmônico. Mas, em geral, costuma improvisar contrapontos melódicos e dobrar a melodia nos estribilhos – abrindo terças nos trechos com coro, além do acompanhamento rítmico-harmônico.

A música do boi é atravessada por diversos elementos que interrompem sua aparente repetitividade. Diferentemente das convenções harmônicas do discurso musical ocidental – que frequentemente associam tonalidades menores a situações de tristeza e maiores a estados de alegria e euforia –, no boi de mamão os marcadores expressivos da cena manifestam-se, sobretudo, por meio de transformações rítmicas. Desacelerações e acelerações acompanham o desenvolvimento da narrativa conduzida pelo Cantador, evidenciando que, se a progressão textual da brincadeira é, junto do Vaqueiro e de Mateus, guiada por este, a dinâmica corporal dos participantes é fortemente orientada pela pulsação percussiva do tambor grave.

E, ainda que instrumentos como gaita ou o canto ocupem posição de destaque perceptivo, a percussão – particularmente o tambor – desempenha um papel decisivo na organização da experiência coletiva do musicar, contribuindo para estruturar o fluxo temporal e a movimentação dos corpos no boi de mamão.

No balanço do tambor

A organização rítmica descrita anteriormente possui implicações relevantes para o debate acerca das matrizes culturais que constituem o boi de mamão. Embora diferentes pesquisas já apontem que essa tradição não possui origem única, particularmente no que se refere à recorrente associação exclusiva à matriz açoriana (GONÇALVES, 2000; PEREIRA, 2010; MACHADO & FRIDMAN, 2025), permanece disseminada em discursos institucionais, meios de divulgação cultural, redes sociais e páginas oficiais de municípios da região litoral catarinense, a narrativa de uma origem açoriana da brincadeira.

Entre os elementos que tencionam essa interpretação destaca-se a camada mais grave da percussão do boi, geralmente executada pelo surdo. A depender do contexto performático e das condições materiais do grupo, esse instrumento pode ser substituído por outras percussões graves, como o tantã ou mesmo o próprio pandeiro, quando não há instrumentos de tessitura mais grave disponíveis. Independentemente da configuração instrumental, essa camada grave desempenha papel decisivo na organização temporal da performance.

A análise dessa dimensão rítmica exige um deslocamento de categorias analíticas fundamentadas

exclusivamente em modelos métricos de tradição europeia, nos quais o primeiro tempo do compasso tenderia a ocupar posição hierarquicamente privilegiada. Em diversas tradições musicais vinculadas à diáspora africana, contudo, a organização temporal não se estrutura prioritariamente a partir da chamada "cabeça de compasso", mas por princípios cíclicos, corporais e relacionais, nos quais o pulso emerge da recorrência de padrões rítmicos e da interação entre camadas sonoras, movimento corporal e participação coletiva.

Uma escuta etnograficamente orientada, atenta às dimensões sonoras e corporais do boi de mamão, permite identificar uma concepção rítmica que dialoga com epistemologias presentes em musicalidades afrodiaspóricas no Brasil. Tal concepção manifesta-se, sobretudo, na organização cíclica do tempo e na redistribuição das tensões rítmicas no interior do compasso. Em práticas como o samba, por exemplo, o centro gravitacional da pulsação frequentemente se ancora no segundo tempo de um compasso binário, e não em seu primeiro tempo, deslocando a hierarquia métrica utilizada pela tradição europeia.

Como analisa a antropóloga Ana Ferraz (2012), a organização temporal no samba não se estrutura apenas a partir de uma contagem métrica abstrata, mas se constitui como experiência coletiva vivida na roda, na qual a

percepção rítmica emerge da interação entre percussão, canto e movimento corporal. O tempo forte, nesse contexto, não é simplesmente determinado por convenção formal, mas sentido corporalmente na prática musical compartilhada.

A reflexão da autora dialoga com depoimentos de músicos atuantes nesse universo, como o do instrumentista Juninho Alves Sete Cordas, de São Paulo, que comenta a localização dos acentos rítmicos fortes dentro de um compasso no contexto de musicalidades afro-brasileiras como o caso do samba:

> Na síncopa, você pega o tempo forte em ritmos regionais: o Jongo em São Paulo, em Minas Gerais as congadas, [...] [*toca*]. Essa síncopa tá aqui, olha! [*marca o tempo com o pé e toca, mostra os acentos, no segundo tempo*] O acento forte nunca está no começo do tempo forte, está sempre no... ou, mesmo que ela esteja no tempo forte, ele nunca está na parte forte, está na parte fraca, está sempre no dois, desloca o tempo forte e acentua em lugares... Ao passo que, se você pega um *rock*, um *blues*, o tempo forte vem casado com o chão [*da batida do seu pé no tempo 1*], o tempo forte é o forte. No samba, mais ainda que no choro, pelo fato de ser mais rítmico (FERRAZ, 2012, p. 244).

Mais do que uma descrição técnica, tal observação aponta para um princípio mais amplo de organização temporal que atravessa diferentes tradições musicais brasileiras.

Nesse sentido, a própria ideia de que o compasso possua por natureza tempos fortes ou fracos, evidencia a incorporação, por determinados campos da música popular, de pressupostos derivados da música de tradição de concerto (FERRAZ, 2012, p. 245). Ainda que a localização do acento rítmico não esgote a discussão acerca de um gênero musical, interessa aqui reconhecer que diferentes práticas musicais operam segundo concepções distintas de temporalidade e organização sonora.

Em abordagens analíticas vinculadas ao cânone musical europeu tradicional e a modelos pedagógico-teóricos dele derivados, o compasso costuma ser tomado como unidade básica de organização temporal linear, estruturado a partir de uma hierarquia interna que privilegia o primeiro tempo. Em contrapartida, ao escutarmos grande parte dos gêneros de repertórios emergidos da diáspora africana nas Américas, tais como tambor de crioula, jongo, coco, maracatu de baque virado, candombe, mambo, rumba cubana, ska, reggae, ijexá, blues e samba, podemos perceber que o tempo mais forte não necessariamente coincide com o primeiro tempo de um compasso. Mesmo que muitos destes ritmos marquem o primeiro tempo do compasso, na maioria desses casos, este primeiro toque não é o mais forte da clave.

Essa perspectiva implica um deslocamento do foco analítico: da contagem abstrata do tempo para sua

experiência corporal. O pulso deixa de ser concebido como um ponto fixo teoricamente determinado e passa a ser compreendido como sensação construída coletivamente por meio da repetição de padrões rítmicos, da interação entre camadas sonoras e do engajamento corporal dos participantes. Sob tal perspectiva, a percussão grave no boi de mamão não atua apenas como suporte métrico, mas como dispositivo organizador da experiência coletiva, orientando movimentos, modulando tensões performáticas e estruturando a temporalidade do rito. O tambor, portanto, não apenas marca o tempo: ele instaura um campo de relações no qual se articulam sonoridade, corporeidade e participação social, situando-se no centro do musicar do boi de mamão.

Analisando o toque dos surdos

Apresentam-se a seguir algumas transcrições das percussões graves de distintos grupos de boi de mamão, nas quais essa concepção rítmica se manifesta de forma particularmente evidente. Os grupos analisados foram Arreda Boi da Barra da Lagoa, Boi de Santo Antônio, Boi do Pantanal, Boi do Ribeirão da Ilha e o Boi do Itacorubi. Em todos os materiais selecionados observa-se uma linha percussiva cujo peso se ancora no segundo tempo de cada compasso, conforme ilustrado na sequência.

A seleção do material analisado baseou-se no critério de que fosse possível observar, ao menos em algum momento dos registros audiovisuais, a execução da percussão grave. Quanto às transcrições, privilegiaram-se as células de maior constância ao longo das apresentações do folguedo, excluindo-se variações e viradas executadas pontualmente ou em finais de frase.

Os instrumentos responsáveis pela camada mais grave dos arranjos percussivos no material analisado foram o surdo e o tantã. O uso do tantã no folguedo revela-se circunstancial: em alguns casos cumpre a função de substituição do surdo – instrumento frequentemente utilizado dentro do boi de mamão para a função grave –, enquanto em situações mais raras ambos são executados simultaneamente, cabendo ao tantã maior variação rítmica. A presença do instrumento também se relaciona à preferência do instrumentista, sobretudo em razão da maior variedade timbrística que oferece. A legenda referente aos toques transcritos encontra-se na Figura 1:

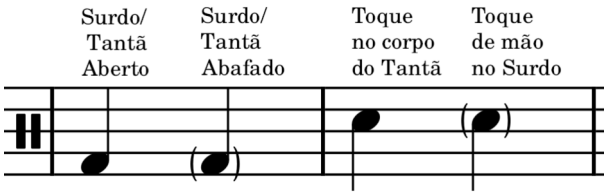


Figura 1: Legendas de toques para ilustrações seguintes. Fonte: Autor.

A análise inicia-se com a transcrição do surdo no boi de mamão de Santo Antônio, em apresentação realizada no evento Natal dos Bairros, na cidade de Florianópolis, em 2025, no bairro de Coqueiros. Nos registros examinados, o grupo apresenta um padrão que sintetiza características observadas nos demais exemplos analisados. O toque no primeiro tempo é executado com som abafado, enquanto as duas colcheias do segundo tempo são tocadas com a pele do instrumento solta (Fig. 2):

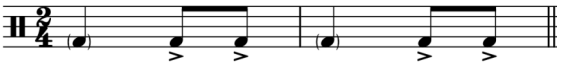


Figura 2: Transcrição do toque base do surdo do Boi de Santo Antônio. Fonte: Autor

Outro exemplo do toque do grupo pode ser observado em registros de apresentação realizada no próprio bairro de Santo Antônio, na Feira das Alfaias, em 2024. Embora o instrumento esteja parcialmente oculto atrás de uma cantante, a execução pode ser identificada por meio da gestualidade do surdista.

Do grupo Arreda Boi da Barra da Lagoa, foram analisadas três apresentações. O primeiro registro, realizado na cidade de Itajaí/SC, apresenta um conjunto reduzido de brincantes. Nesse caso, o toque base do surdo é composto por três ataques: um abafado no primeiro tempo do

compasso e outro mais forte e aberto no segundo, antecedido por uma leve vibração na pele, excitada pela mão esquerda (Fig. 3):

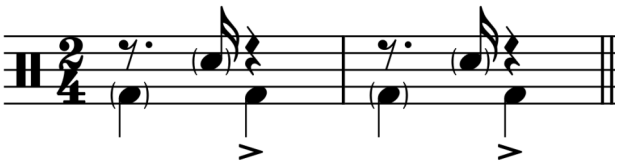


Figura 3: Transcrição do toque base do surdo do Arreda Boi em apresentação feita em Itajaí/SC, em 2022. Fonte: Autor.

Em apresentação realizada na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2015, o instrumento aparece em primeiro plano, permitindo uma análise mais detalhada da execução. Em comparação com o padrão anterior, observa-se o acréscimo de uma colcheia no contratempo do segundo tempo (Fig. 4):

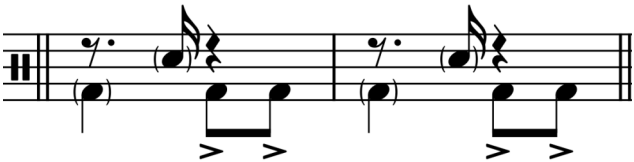


Figura 4: Transcrição do toque base do surdo do Arreda Boi em apresentação na UFSC, no ano de 2015. Fonte: Autor.

O terceiro registro analisado corresponde à apresentação realizada no bairro de Santo Antônio de

Lisboa, durante a Festa do Divino de 2016. Neste momento selecionado do vídeo, identifica-se o acréscimo de uma colcheia no contratempo do primeiro tempo em relação ao padrão anteriormente descrito (Fig. 5):

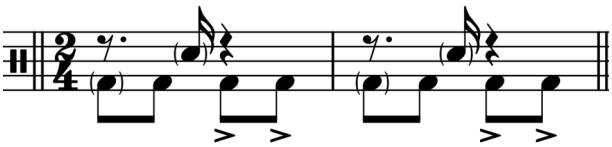


Figura 5: Transcrição do toque base do surdo do Arreda Boi em apresentação na Festa do Divino de 2016, em Santo Antônio. Fonte: Autor.

Destaca-se que, em cada uma das apresentações do grupo Arreda Boi consideradas na análise, o instrumentista responsável pelo surdo era distinto, o que indica que, embora se possa reconhecer um estilo recorrente associado ao grupo, o toque base depende significativamente da atuação individual do executante.

Do Boi de Mamão do Itacorubi foram analisados dois registros. O primeiro data de 1976, a partir de gravações da FUNARTE destinadas ao registro de tradições populares brasileiras. Na documentação técnica, o instrumento é identificado como bumbo. Na gravação, a linha grave – que desempenha função semelhante à do surdo – apresenta execução relativamente simples, com uma nota por compasso. Observa-se certa oscilação na marcação métrica,

alternando-se entre primeiro e segundo tempos, conforme ilustrado na transcrição (Fig. 6):

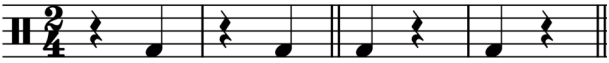


Figura 6: Transcrição Itacorubi Vinil da FUNARTE,1976. Fonte: Autor.

Contudo, essa oscilação não se relaciona às seções formais do arranjo nem à mudança entre cantigas, ocorrendo inclusive no interior de uma mesma frase musical, como se pode observar nos primeiros segundos da gravação, entre os compassos 4 e 6, quando a marcação inicialmente recai sobre o primeiro tempo e logo em seguida se desloca para o segundo tempo.

O padrão atual do grupo do Itacorubi, analisado em apresentação do evento Natal nos Bairros de 2025, na Costeira do Pirajubaé (Fig. 7), apresenta forte semelhança com o padrão registrado no grupo Arreda Boi em Santo Antônio (Fig. 5). Apesar de diferenças sutis de execução entre os instrumentistas, a estrutura rítmica permanece equivalente (Fig. 7):

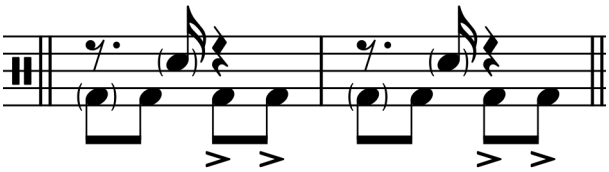


Figura 7: Transcrição Itacorubi Natal nos Bairros de 2025, na Costeira do Pirajubaé[10]. Fonte: Autor.

No caso do Boi de Mamão do Pantanal, observa-se execução semelhante ao padrão identificado no registro do Arreda Boi na apresentação realizada na UFSC (Fig. 4). O exemplo analisado provém da apresentação no evento Natal nos Bairros de 2025, na Trindade, na qual, apesar de diferenças interpretativas, mantém-se o mesmo padrão estrutural do toque base (Fig. 8):

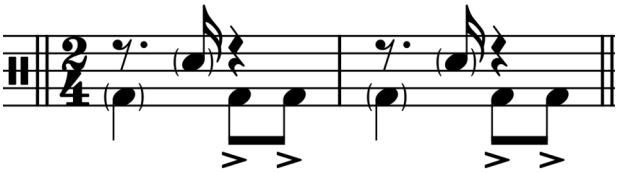


Figura 8: Transcrição do surdo Boi do Pantanal no Natal nos Bairros de 2025, na Trindade. Fonte: Autor.

Padrão semelhante também pode ser observado na apresentação do grupo na 55º Festa do Folclore de Olímpia/SP (FEFOL). A principal diferença reside na segunda colcheia do primeiro tempo, que ora é executada com ataque sonoro, aproximando-se do padrão do Arreda Boi (Fig. 7), ora apenas sugerida gestualmente, sem emissão sonora (Fig. 9):

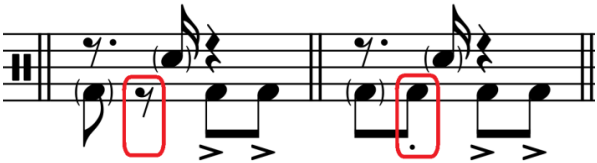


Figura 9: Transcrição do surdo do Boi do Pantanal, sem e com a segunda colcheia do primeiro tempo, na 55ª FEFOL, de 2019, em Olímpia/SP. Fonte: Autor.

Embora o surdista apareça em alguns momentos desse registro, sua execução nem sempre se encontra em evidência. Em contrapartida, o tantã, posicionado na linha de frente do conjunto, apresenta maior visibilidade, permitindo a transcrição de seu padrão específico (Fig. 10):

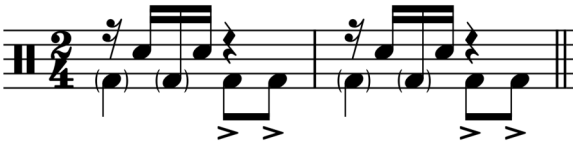


Figura 10: Transcrição do tantã do Boi do Pantanal na 55ª FEFOL de 2019, em Olímpia/SP. Fonte: Autor.

Considerando a elevada rotatividade de integrantes nos grupos de boi, a substituição de instrumentos entre apresentações é frequente. Tradicionalmente, a camada grave da percussão é conduzida pelo surdo, mas há casos em que apenas o tantã ou o pandeiro assumem essa função. Além disso, a execução do surdo sofre variações de acordo com o instrumentista, como evidenciado nas diferentes apresentações do grupo Arreda Boi, nas quais cada surdista produz pequenas modificações no toque base.

Contudo, existem elementos constantes entre as variações deste toque entre cada uma das diferenças destes toques. E por meio da análise paradigmática proposta por Simha Arom (2001), torna-se possível mapear estes

elementos constantes. Para o autor, quaisquer unidades que possam ser intersubstituíveis seriam pertencentes a um mesmo paradigma. E todos os termos de um paradigma precisariam ser compostos por elementos comuns e elementos variantes, apresentando, ao mesmo tempo, traços semelhantes e traços diferentes (AROM, 2001, p.209). Na análise paradigmática, o traço comum seria nomeado *ponto de ancoragem*, enquanto o traço variante seria chamado de *ponto de substituição*[11]. E seriam estes pontos de substituição que permitem a distinção entre um e outro trecho dentro de um mesmo paradigma (AROM, 2001, p. 210).

Ao mapear pontos de ancoragem e pontos de substituição nos exemplos ilustrados acima, podemos perceber que, o segundo tempo opera como ponto de ancoragem, uma vez que em todos os registros, pelo menos uma vez ele é mais acentuado, além de muitas vezes executado sem abafar a pele – gerando um som mais cheio. A síntese dos exemplos analisados indica que esse é o único padrão recorrente em todas as transcrições (Fig. 11):

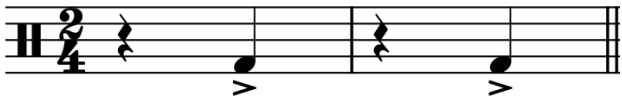


Figura 11: Pontos de ancoragem: padrão recorrente em todas as transcrições. Fonte: Autor.

Desconsiderando duas variantes específicas (Fig. 3 e Fig. 6), é possível ainda estabelecer uma síntese paradigmática do toque do surdo no boi de mamão a partir do conjunto das apresentações analisadas (Fig. 12):

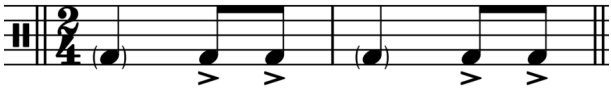


Figura 12: Padrão recorrente em quase todas as transcrições. Fonte: Autor.

Existem, contudo, outras variações que escapam dessa síntese paradigmática. Um exemplo seria o Boi de Mamão *Raiz da Terra* da cidade de Itapema/SC, cuja configuração percussiva difere das demais ao empregar dois tambores confeccionados pelo próprio grupo. A construção desses instrumentos aproxima-se da arquitetura do *bombo legüero*, com aro de madeira elevado e afinação por cordas de tração, embora apresente particularidades construtivas e técnicas, que podem ser observadas neste documentário sobre o grupo[12]. Enquanto o *bombo legüero* é geralmente construído com pele de ovelha, corpo em madeira oca e ponta da baqueta em feltro, o Tambor de Itapema tem sua pele com couro de cabra, corpo em latão e ponta da baqueta em madeira. Além também de diferenças nas técnicas de toque dos instrumentos, o último possui uma corda de

resposta feita com tripa de galinha sobre a pele de resposta do tambor, enquanto o primeiro não possui corda de resposta. O toque base do boi de mamão de Itapema pode ser conferido aqui (Fig. 13):

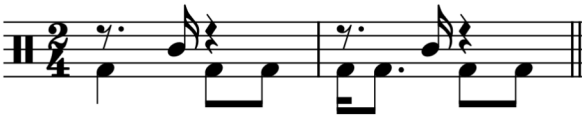


Figura 13: Toque base no documentário sobre o Boi *Raiz da Terra* de Itapema. Fonte: Autor.

Apesar de incorporar, em seu toque base, os pontos de ancoragem e a síntese paradigmática anteriormente descritos (Fig. 11 e Fig. 12), o padrão rítmico do Boi de Itapema apresenta notáveis aproximações com o toque do catumbi[13]. Embora se tratem de manifestações distintas em seus contextos performativos e históricos, observa-se que a organização de seus tambores converge para uma mesma estrutura rítmica fundamental. Tal convergência torna-se evidente quando se compara o padrão de toque do Boi de Itapema (Fig. 13) com aquele registrado em documentário sobre o Catumbi de Itapocu, aqui transcrito (Fig. 14):



Figura 14: Toque base do Catumbi de Itapocu, em Araquari/SC. Fonte: Autor.

O padrão apresentado no Catumbi de Itapocu opera, nesse sentido, como uma possível síntese paradigmática também para o toque do Boi de Itapema (Fig. 13). Ainda que este último apresente variações, como se observa neste registro da apresentação do grupo no 24º AÇOR, em 2017, município de Palhoça/SC (Fig. 15), a organização estrutural do toque permanece inalterada quando considerados os pontos de ancoragem e os pontos de substituição previamente discutidos (PRADO, 2018, p.104).

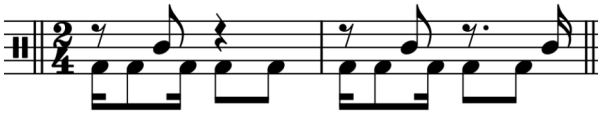


Figura 15: Variação de toque base do Boi *Raiz da Terra* de Itapema/SC. Apresentação no 24º AÇOR, em 2017, Palhoça/SC. Fonte: Autor.

Mesmo quando essa variação se apresenta sob forma rítmica mais densa, sua estrutura subjacente preserva a mesma síntese paradigmática identificada no toque do catumbi (Fig. 14). A recorrência desses elementos sugere não

apenas coincidências formais, mas possíveis continuidades de procedimentos rítmicos e princípios organizadores compartilhados entre as duas tradições, evidenciando zonas de contato histórico-musical ainda pouco exploradas.

O que nos contam os tambores do boi de mamão?

Tanto a síntese paradigmática do toque base do surdo no boi de mamão quanto esta vertente da tradição cultivada pelo Boi de Itapema apontam para caminhos histórico-musicais muitas vezes negligenciados pelo cânone. Trata-se, respectivamente, de relações musicais diretas com o samba, no primeiro caso, e com o catumbi, no segundo; tradições que carregam de forma marcante a identidade afrodiaspórica em seus discursos sonoros, performativos e simbólicos.

A análise dos padrões rítmicos da percussão grave evidenciou a recorrência de um princípio estrutural: a ancoragem do peso rítmico no segundo tempo do compasso, configurando um ponto de estabilidade em torno do qual se articulam uma série de variações. Esse elemento de constância, identificado por meio da análise paradigmática, não apenas organiza a prática musical dos grupos analisados, mas também sugere a inscrição do boi de mamão em um campo mais amplo de práticas musicais brasileiras marcadas por concepções rítmicas de matriz afrodiaspórica.

A recorrência desse princípio rítmico permite compreender o toque do surdo não como elemento meramente funcional de sustentação métrica, mas como instância expressiva que articula memória, corporeidade e identidade. A ênfase no segundo tempo, associada à alternância entre sons abafados e abertos, à variação timbrística e à centralidade da gestualidade performativa, revela uma lógica musical fundada menos na fixidez de um modelo único do que na convivência dinâmica entre estabilidade e transformação.

Ao mesmo tempo, a análise dos instrumentos e das configurações percussivas, especialmente no caso do grupo de Itapema, com seus tambores de construção singular, evidencia a presença de circuitos históricos e culturais mais complexos do que aqueles tradicionalmente mobilizados pelas narrativas sobre a formação cultural do litoral catarinense. As aproximações entre essas práticas e outras tradições rituais e musicais brasileiras indicam a existência de fluxos culturais interregionais intensos, atravessados por processos de circulação de saberes, técnicas construtivas, gestos performativos e concepções sonoras.

Esses elementos permitem problematizar a narrativa amplamente difundida segundo a qual a cultura do litoral do estado de Santa Catarina teria derivado diretamente do Arquipélago dos Açores, como resultado de um processo de

transmissão relativamente linear e homogêneo. Embora a presença açoriana constitua componente importante para a história regional, os dados apresentados apontam para um cenário cultural marcado por múltiplas camadas de influência e por intensas trocas entre diferentes tradições. No contexto do Brasil, os processos de formação cultural revelam-se profundamente atravessados por encontros, deslocamentos e reconfigurações contínuas, que tornam insuficientes explicações baseadas em modelos de origem única.

A escuta atenta dos tambores do boi de mamão revela, portanto, uma história sonora que não se reduz a heranças isoladas, mas que se constitui na intersecção de matrizes culturais plurais. Nesse sentido, o boi de mamão pode ser compreendido como espaço privilegiado de negociação simbólica e de reelaboração contínua de identidades culturais. Suas práticas musicais, longe de refletirem uma tradição estática ou puramente conservadora, revelam-se resultado de processos históricos dinâmicos, nos quais diferentes matrizes culturais se entrelaçam e se transformam mutuamente. Os tambores, nesse contexto, não apenas acompanham a brincadeira, mas produzem conhecimento sobre os modos de constituição da experiência social, sobre os processos de transmissão cultural e sobre as formas pelas quais comunidades

constroem e atualizam suas memórias coletivas.

Responder à pergunta proposta neste texto, "o que nos contam os surdos do boi de mamão", implica, portanto, reconhecer que eles narram histórias de circulação, contato e transformação. Narram a persistência de princípios rítmicos que conectam diferentes tradições musicais brasileiras; narram a presença de matrizes afrodiaspóricas que atravessam e reconfiguram práticas locais; e narram, sobretudo, a complexidade dos processos históricos que constituem as culturas populares no litoral catarinense.

Notas

1. Agradeço a Charles Augusto, Felipe Lux, Elô Gonzaga, Guilherme Laus, Marcelo Portela e Ianô dos Anjos pela contribuição ao desenvolvimento do trabalho por meio de conversas e entrevistas.
   O presente estudo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
2. Comunicação pessoal, em 29 nov. 2023.
3. Felipe Lux, em comunicação pessoal realizada no dia 29 nov. 2023.
4. Em alguns grupos, o filhote da Bernunça se chama Jaraguá. Em outros, este filho é denominado "Bernuncinha", ao passo que o Jaraguá seria um parente da Bernunça. Vale ressaltar que o Jaraguá é uma personagem encontrada em outros reisados brasileiros,

onde possui diferentes contextos e características.

5. Vale ressaltar que a maior parte dos grupos de boi da região usam o nome do bairro em sua nomenclatura. Santo Antônio, Porto da Lagoa, Pantanal e Saco dos Limões são bairros da cidade de Florianópolis, SC.
6. O documento intitulado "A verdadeira história do Boi de Mamão do Saco dos Limões" pode ser encontrado na Caixa nº 0007 do Armário 2 (Conteúdo: Patrimônio Imaterial. Assuntos: Boi de Mamão. Data 26/08/2019) da Casa da Memória Annita Hoepcke da Silva, no Centro da cidade de Florianópolis.
7. Conforme comunicações pessoais dos brincantes Charles Augusto, do Boi do Porto, no dia 11 ago. 2025; e Felipe Lux, do Boi de Santo Antônio, no dia 29 nov. 2023.
8. Conforme comunicação pessoal do brincante Charles Augusto, do Boi do Porto, no dia 11 ago. 2025.
9. Orocongo. Instrumento com a sonoridade próxima à de uma rabeca, construído com uma única corda fixada sobre um tampo de couro e corpo de cabaça. Este instrumento projetou-se na musicalidade da ilha a partir do trabalho de Mestre Gentil do Orocongo, nascido em Siderópolis/SC por volta de 1945. Cresceu na Comunidade de Monte Serrat, onde faleceu em 2009.
10. Este mesmo padrão pode também ser conferido neste vídeo.
11. Estes conceitos não se encontram diretamente nos escritos de Simha Arom, mas podem ser conferidos na tese de Yuri Prado, por meio de entrevista que este realizou com o pesquisador (PRADO, 2018, p. 104).
12. Documentário "Raiz da Terra: Boi de Mamão de Itapema" (2022). Direção: Silvio Matheus Boing Caetano. Produção: Vanessa Correia.
13. O Catumbi é uma manifestação afro-catarinense,

presente na região de Itapocu, em Araquari/SC. Trata-se de um cortejo ritual que articula música, dança e teatralidade, marcado pelo uso de tambores e pertencente ao ciclo natalino. Intimamente relacionado ao complexo dos Congos brasileiros.

Referências

AROM, Simha. Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. CRUCES, Francisco (org.). *Las culturas* musicales: lecturas de etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001. p. 203-232.

BOITEUX, José Arthur. *Arcaz de um barriga-verde e Águas passadas*. Florianópolis: Editora da UFSC, FCC Edições e Academia Catarinense de Letras, 1993 [1932].

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.69-104, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v.3, n.6, p.61-88, 2006b.

FERRAZ, Ana L. M. C. A aprendizagem no samba: notas para o estudo de intensidades numa iniciação à etnomusicologia. *Ilha-Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1-2, p. 225-248, 2012.

GONÇALVES, Reonaldo Manoel. *Cantadores de Boi de Mamão*: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina. Dissertação Mestrado em Pedagogia, Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000.

GONZALEZ, Lélia. *Festas Populares no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

HENRIQUES, Maria de Lourdes. Boi-de-mamão. *Boletim da Comissão Catarinense do Folclore*, Ano II, n.5, Florianópolis, set. 1950.

HOLLER, Marcos Tadeu. A música na imprensa em Desterro no século XIX. *Anais* do XVII Congresso da ANPPOM. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2007. Disponível em:
<https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_MTHoller.pdf>, acesso em 12 fev. 2026.

LAUS, Guilherme Borges. *Todos os bichos no salão*: performance, brincadeira e animação com bois de mamão em Florianópolis. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2025.

LINEMBURG, Jorge. *As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade*: uma abordagem prática. Florianópolis: Quebra-

ventos, 2017. 174 p.

MACHADO, Vítor Vieira; FRIDMAN, Ana Luisa. Que "açoriano" é esse de Santa Catarina?: repensando a identidade do litoral catarinense a partir da musicalidade do Boi de Mamão. *Anais* do IV Ciclo Música em Movimento: Projeções Sonoras, UDESC, Florianópolis, jun. 2024. Disponível em: <https://www.academia.edu/126105428/Que_a%C3%A7oriano_%C3%A9_esse_de_Santa_Catarina_repensando_concep%C3%A7%C3%B5es_sobre_a_identidade_do_litoral_catarinense_a_partir_da_musicalidade_do_Boi_de_Mam%C3%A3o>, acesso em 14 fev. 2025.

MACHADO, Vítor Vieira; FRIDMAN, Ana Luisa. Catarinenses, açorianos e caiçaras: a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários. *Revista Orfeu*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p.1-38, e0209, 2025. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/26914>, acesso em 13 fev. 2026.

MELO FILHO, Osvaldo Ferreira de. Notas e pesquisas sobre o Boi-de-Mamão. *Boletim da Comissão Catarinense do Folclore*, Ano IV, Florianópolis, Junho/Setembro de 1953. N° 15/16.

PEREIRA, Nereu do Vale. *O Boi de Mamão, folguedo folclórico da Ilha de Santa Catarina*: introdução ao seu estudo. 1ª ed., Florianópolis: Associação Ecomuseu do

Ribeirão da Ilha, 2010. 188 p.

PRADO, Yuri. *Estruturas musicais do samba-enredo*. Tese de Doutorado em Música. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-19092018-140045/publico/YURIPRADOBRANDAODESOUZAVC.pdf>, acesso em 13 fev. 2026.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2018. (Debates; 193). 176 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933). Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 2001.

SMALL, Christopher. Música e musicar: um prelúdio. Tradução: Vítor Vieira Machado e María Eugenia Domínguez. *Revista GIS – Gesto, Imagem, Som*. v.9, n.1, São Paulo, 2024, p.01-18. Disponível em: <https://revistas.usp.br/gis/pt_BR/article/view/218338/217272>, acesso em 13 fev. 2026.

SOARES, Doralécio. *Santa Catarina* (coleção Folclore Brasileiro). Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 1979. 84 p.

TURINO, Thomas. Participatory and presentational

performance._____. *Music as social life*: the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. *O processo ritual:* estrutura e anti-estrutura. Tradução: Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Permanência e transformação em duas variantes de um canto de trabalho

Josiane Soares da Silva

As variantes são um fenômeno recorrente na chamada música popular brasileira.[1] Menções a elas podem ser encontradas no livro *Ensaio Sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade, publicado em 1928, e *Música Popular brasileira*, da musicóloga Oneyda Alvarenga, publicado em 1947. Os dois livros apresentam uma coleção diversificada de melodias folclóricas, demonstrando a incidência regular de variantes de uma mesma composição nas músicas do repertório popular. Estas obras também sintetizam a compreensão geral sobre música brasileira elaborada por estudiosos vinculados ao modernismo musical,[2] tornando-se duas referências significativas do período.

No livro de Alvarenga pode-se observar algumas características gerais atribuídas às variantes, definidas como sendo uma "criação resultante do trabalho inventivo de tantos" (ALVARENGA, 1982 [1947], p. 24). Uma delas, aponta para os processos de apropriação e transformação que as constituem, em que "os textos permanecem muito mais que a música, que nunca se fixa numa forma só" (idem, p. 24-25). A ocorrência frequente de variantes permitiu entendê-las como "processos já fixados de criação musical", resultando numa música "perfeitamente popular" (idem p.

25). Delineia-se aqui mais precisamente um outro sentido do termo *popular* usado à época para distinguir a "música artística", isto é, composições do mundo erudito e a música popularizada pelo rádio. Mais do que remeter à música do "povo", uma coletividade genérica e anônima, "música popular" pode ser entendida como a música que é amplamente conhecida, que circula por diferentes grupos e localidades, sendo apropriada e readaptada conforme interesses musicais particulares.

Se assim concordamos, então as variantes podem ser entendidas também como aquilo que Brandão (1982) designou como *fato folclórico*: a coletivização de expressões culturais, que se dá por meio de processos de apropriação e reelaboração de diferentes manifestações da cultura, transmitidas e reinventadas pelas gerações por meio da reprodução oral. Não se trata, porém, de compreender o fato folclórico como resquício ou sobrevivência do passado, mas sim entendê-lo em sua dinâmica e fluidez, pois, "o folclore é vivo. Ele existe *existente*. Em processo" (BRANDÃO, 1982, p. 27). Essa dinâmica de "existir *existindo*", por assim dizer, corresponde à relação dialética entre aquilo que permanece e aquilo que se transforma no curso do tempo. A síntese entre estes opostos resulta na conservação do que se considera substancial e na reformulação de significados e valores que variam conforme seu contexto de incidência.

Apesar de ser uma constante na vida musical brasileira, rareiam análises que abordam as variantes musicais a partir do interesse analítico acerca de suas relações de transformação e permanência. As abordagens folclóricas apenas sinalizam as ocorrências e, quando se demoram um pouco mais sobre elas, é para informar tendências regulares, sem, contudo, tomá-las como objeto de discussão particular. Ao determo-nos em dois casos específicos, podemos observar que algumas regras gerais não se confirmam, ampliando a compreensão da variante musical como fenômeno cultural.

Em diálogo com os estudos sobre música e cultura brasileira, desenvolvidos nas décadas de 1920 e 1930, busco ensaiar algumas reflexões sobre as relações de permanência e transformação de duas variantes de um canto de trabalho entoado nas fazendas de cacau do sul da Bahia. A primeira delas foi registrada pelo compositor Camargo Guarnieri diretamente de fonte oral, no ano de 1937, e publicada no livro *Música popular brasileira*, organizado por Oneyda Alvarenga. Uma outra versão deste canto foi gravada em 1976, pelo cineasta Leon Hirszman, e faz parte do filme *Cacau*, que compõe a trilogia *Cantos de Trabalho*.

Na primeira parte deste ensaio[3], faço uma breve descrição do contexto social e ideológico em que foram realizados os dois registros. Por sua vez, apresento alguns

debates conceituais em torno das noções de "cantos de trabalho" e "música popular", buscando lançar uma via alternativa de compreensão da música no contexto de trabalho, costurando uma discussão sobre o valor estético do ritmo. Por fim, forneço uma interpretação possível de cada uma das versões do canto de trabalho, examinando os modos pelos quais os trabalhadores criam sentidos que correspondem aos seus desejos sociais e estéticos.

Colhendo frutos e cantos: "Cacau é boa lavra"

A década de 1930 no Brasil é marcada por mudanças não apenas no plano político, mas também na produção artística e musical, que, a partir da guinada nacionalista da segunda metade da década de 1920, voltava sua atenção às questões concernentes aos aspectos formadores da identidade brasileira (LOPEZ, 1972). A conjuntura política e artística da época ditava o tom da renovação: o fim da República Velha, a criação de um Estado moderno e, com o auxílio de artistas e intelectuais brasileiros, a construção de uma nova identidade e espírito nacional.

Desde a publicação do livro *Ensaio Sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade, compositores e músicos da cena erudita eram interpelados a documentar as melodias populares que serviriam de base para a nacionalização da

linguagem musical. Considerava-se que, dentre as expressões populares, a música era a mais completa expressão da nacionalidade brasileira, cabendo ao compositor desempenhar uma "transposição erudita" do elemento "popular" (ANDRADE, 2006 [1928], p. 13).

Mas, para que isso ocorresse, era preciso tomar conhecimento das manifestações culturais do país de modo a superar "a desproporção de interesse" que havia entre a "coisa estrangeira" e a "coisa nacional" (idem, p. 33-34). Na crítica de Mário de Andrade, a "música artística", até aquele momento, não tinha encontrado seu lugar próprio de expressão estética, apenas imitando o gosto europeu que era o "gosto pelo exótico" (ibidem, p. 14). O cenário era agravado pela falta de conhecimento e falta de interesse nas expressões musicais e culturais do país que levava a uma "ignorância estética" e uma "indecorosa falta de cultura nacional" (ANDRADE, 2006 [1928], p. 33-55). Somava-se a isto, a compreensão de que estas melodias estariam fadadas à extinção frente às mudanças sociais e culturais causadas pela acelerada modernização. Restaria aos músicos "salvá-las" (da falta de conhecimento e do possível desaparecimento), realizando registros, como partituras e, mais tarde, gravações sonoras, de práticas culturais que em pouco tempo se tornariam apenas reminiscências do passado.[4]

Desse modo, o engajamento de artistas, compositores,

críticos de arte e escritores em torno da coleção de melodias folclóricas, culminará em eventos significativos para o campo de estudos sobre música e cultura brasileira que começa a se arvorar na década de 1930.[5] São eles: O *Curso de etnografia*, ministrado pela etnóloga francesa Dina Dreyfus em 1935, que tinha como objetivo iniciar folcloristas na pesquisa de campo; a criação da S*ociedade de Etnografia e folclore* (SEF) em 1936, que surge a partir da reunião de interessados no assunto; A criação do IPHAN (à época SPHAN) pelo governo Vargas, em 1937, cujo anteprojeto fora escrito por Mário de Andrade em 1936, e a realização da *Missão de Pesquisas Folclóricas* no ano de 1938.

Dentre os envolvidos neste cenário crescente de pesquisa sobre música e cultura brasileira, está o jovem compositor Camargo Guarnieri. Filiado ao projeto estético do modernismo musical brasileiro, Guarnieri é encarregado por Mário de Andrade para a documentação de melodias populares na ocasião do segundo *Congresso Afro-brasileiro*, realizado na Bahia no ano de 1937 (FAVIANO, 2019). Em terras baianas, o compositor paulista registra diretamente de fonte oral ao menos quinze melodias que serão apresentadas no livro *Música Popular Brasileira*, de Oneyda Alvarenga, no ano de 1947. Dentre as melodias recolhidas por ele, estão músicas de "Bumba-meu-boi", "Danças de batuque", "Músicas de feitiçaria", e alguns cantos de trabalho, dentre os

quais um entoado pelos lavradores de cacau no momento da colheita do fruto, apresentado na sessão do livro "Cantos de trabalho".[6]

O intuito do livro era fornecer um panorama dos registros em partitura e letra realizados pelas pesquisas folclóricas durante a década de 1930. Além das melodias documentadas por Guarnieri, também figuram melodias gravadas em disco de acetato pela Missão de Pesquisas folclóricas em 1938, todas elas transcritas em partitura para o livro com o auxílio de Guarnieri, além de vinte peças musicais colhidas por Oneyda Alvarenga, em sua pesquisa de campo em Minas Gerais, no ano de 1935 para o *Curso de Etnografia*. A coleção também apresenta outros registros elaborados no mesmo período por diferentes etnólogos, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, classificados como "Música popular urbana". A reunião destas melodias forma um acervo bastante amplo, abarcando diferentes gêneros musicais e dramáticos como toadas, emboladas, cantos de trabalho, maracatus, reisados, congos e congadas, cateretês, sambas, choros, frevos, maxixes, dentre outros.

É possível observar que, de modo geral, o interesse dos folcloristas voltava-se para a compreensão e tipificação da vida musical brasileira em gêneros musicais. Privilegiavam a escrita da letra e da melodia, e, em suas análises comparativas, consideravam as tendências e constâncias gerais da expressão

popular em detrimento das especificidades particulares concernentes ao contexto social e cultural de cada peça musical recolhida.

A tradição de recolhas musicais que se desenvolveu na década de 1930 no Brasil, possui um marco inaugural pouco lembrado nos estudos sobre música e cultura brasileira: a publicação, em dezembro de 1926, do ensaio *Cantos-de-Trabalho no Brasil*, de autoria de Mário de Andrade. Esta publicação, ocorrida no contexto pós-Semana de 22, quando se insuflava no campo das artes uma construção estética de tendência nacionalista, pode ser considerada a semente vindoura dos eventos aqui descritos, com destaque para o estreito vínculo entre o Curso de Etnografia, a criação do Iphan, e a Missão de Pesquisas Folclóricas.

Temos, então, que o texto *Cantos-de-Trabalho no Brasil* surge como o "primeiro estudo em que o musicólogo analisa as melodias populares", dando com ele um passo inicial na fundação da musicologia brasileira (TONI, 2020, p. 35). Neste primeiro estudo, Mário de Andrade apresenta cinco melodias de cantos de trabalho transcritas em partitura, que, conforme relatado no texto, foram reunidas e documentadas com grande dificuldade (ANDRADE, 2020 [1926]). Dois dos cinco cantos foram recolhidos diretamente por Mário de Andrade: um aboio, que ele

nomeia como *Grito de vaqueiro*, um pregão, nomeado como *Improviso do pasteleiro*. Os outros dois cantos foram comunicados por amigos como a cantora Germana Bittencourt e o crítico de arte Antônio Bento de Araújo Lima, que respectivamente lhe enviaram o *Canto de Pedreiros* e a *Cantiga de engenho*. A estas melodias soma-se outra, retirada por sua vez do livro de Spix e Martius nas viagens pelo Rio Negro durante a primeira metade do século dezenove (TONI, 2021).[7]

O autor finaliza seu breve texto convocando os leitores para a pesquisa e a documentação destas melodias, pedindo para que lhe enviassem ou publicassem por conta própria este "ouro-de-lei" da manifestação nacional (ANDRADE, 2020 [1926], p, 275). Forma-se a partir deste primeiro passo, uma rede de colaboradores, cujo empenho resultará na documentação de mais de cem melodias apresentadas na segunda parte do livro *Ensaio Sobre Música Brasileira*, publicado por Mário de Andrade em 1928. Como vimos, o colecionamento de canções iniciado na segunda metade da década de 1920, trará consequências diretas para a pesquisa de campo dos anos trinta, alcançando a *Missão de Pesquisas Folclóricas* como ponto culminante.

Contudo, o desejo pela documentação e sua relevância para os estudos musicais, ultrapassará a primeira metade do século vinte, alcançando outra linguagem e meio

técnico: o cinema. Se na década de 1950 as produções fílmicas interessadas nos assuntos folclóricos e culturais vinculam-se quase que exclusivamente ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince),[8] na década seguinte, crescem produções fílmicas independentes, isto é, não vinculadas ao Instituto Nacional de Cinema. Dentre as mais emblemáticas está o projeto fílmico de longa duração intitulado *Caravana Farkas*. O projeto congregou diferentes cineastas e realizadores, como Geraldo Sarno, Thomas Farkas, e Eduardo Escorel que, junto de outros, foram responsáveis pela realização de aproximadamente quarenta filmes sobre manifestações culturais brasileiras, incluindo a música. Tinham como intuito realizar uma enciclopédia audiovisual nos moldes da documentação realizada pelos folcloristas, encontrando no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, a principal fonte de inspiração (ESCOREL, 2024).

Seguindo esta mesma ideia, mas não vinculado à *Caravana Farkas*, o cineasta brasileiro Leon Hirszman, na década de 1970, filma sua trilogia *Cantos de Trabalho*, revelando dar continuidade às pesquisas de Mário de Andrade. Este cineasta considerava importante seguir com os registros musicais no nível audiovisual: "quer dizer, registrar em cinema. Não ficar só no recolher a música, escrever – o que é importantíssimo –, mas ir lá e filmar" (HIRSZMAN apud COSTA, 2015, p. 53).

Seus filmes, *Mutirão* (Chã Preta, Alagoas 1974), *Cacau* (Itabuna, Bahia, 1976) e *Cana-de-açúcar* (Feira de Santana, Bahia, 1976), investigam contextos distintos de trabalho, em localidades distintas do Nordeste brasileiro. Além da trilogia sobre os cantos de trabalho, que remete diretamente à publicação de 1926 de Mário de Andrade, o diretor dedica outro filme à documentação da musicalidade popular, desta vez abordando as manifestações urbanas ao filmar *Partido Alto* (1976), nos terreiros de samba da cidade do Rio de Janeiro.

Considerando este panorama bastante geral das recolhas musicais, é possível pensar que o vínculo entre os estudos do folclore das primeiras décadas do século passado e o cinema, não reside apenas no objeto de interesse comum, a música popular, que permitiu a documentação de um mesmo canto de trabalho num intervalo de quarenta anos. Revela-se entre estes dois campos de investigação, uma mesma intenção estética que se traduz na busca por uma expressão nacional, bem como na urgência de salvaguarda de culturas que estariam se perdendo.[9] Aproveitando-se das novas tecnologias de captação de imagem e som que barateavam e facilitavam gravações ao ar livre, estes cineastas fizeram a mesma peregrinação de folcloristas e etnólogos nas décadas anteriores, ampliando o acervo de documentação das manifestações populares, mas, sobretudo, propondo outras

formas de compreender as dinâmicas culturais no interior dos processos sociais da construção nacional.

Ritmo: entre a função social e o prazer estético

No momento inicial em que afirmava estar em "estudos sérios sobre fórmulas melódicas brasileiras" (ANDRADE apud TONI, 2020, p.35), Mário de Andrade esboça uma compreensão sobre os cantos de trabalho que vai se consolidar à medida que folcloristas angariavam um maior número de exemplares musicais. Em uma passagem de seu texto inaugural, o autor salienta a função do canto no contexto do trabalho coletivo, afirmando que "a rítmica organizadora de movimentos físicos facilita e fecunda o mutirão" (ANDRADE, 2020 [1926], p. 272). Esta mesma definição aparece reformulada no *Dicionário Musical Brasileiro*, que define os cantos de trabalho como cantos "destinados a diminuir o esforço e a aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto" (ANDRADE, 1999, p. 108). Numa acepção similar, Oneyda Alvarenga em seu livro *Música Popular Brasileira* compreende cantos de trabalho como sendo "o costume universal de acompanhar o trabalho com cantigas que regularizem e coordenem os movimentos" (ALVARENGA, 1982 [1947], p. 262). Já o verbete apresentado pelo vocabulário do *Centro Nacional de*

Folclore e Cultura Popular, diz ser cantos de trabalho a manifestação "praticada por trabalhadores para ritmar seus movimentos e minorar o esforço".[10]

Todas essas definições convergem para um mesmo lugar: destacam a função rítmica do canto no contexto do trabalho. O ritmo estabelece um vínculo imediato à atividade laborativa, cumprindo a função de organizar e encadear o movimento coletivo dos trabalhadores, justificando-se aí a presença do canto no contexto produtivo. Podemos depreender, a partir destas afirmações, que o ritmo é o elemento musical característico deste tipo de manifestação.

Apesar destas serem explicações bastantes gerais, formuladas a partir da compreensão das tendências comuns que caracterizariam este gênero musical, temos que, na perspectiva do autor, a ênfase no ritmo não se justifica apenas como uma função aparente e generalizante à guisa de classificação.

Na concepção de Mário de Andrade, o ritmo guarda uma relação intrínseca e profunda com o corpo e com a linguagem. O ritmo, segundo o autor: "é pura expansão impulsiva dos acidentes verbais, da dicção e de suas exigências fisiológicas, da respiração, da movimentação coreográfica do corpo e do princípio de 'arsis' e 'thesis', movimento e repouso, não acentuação e acentuação." (ANDRADE, 2003 [1942], p. 20). Por isso mesmo, segundo

o autor, o ritmo é o princípio formal mais elementar da música, o primeiro a se desenvolver e, nesta concepção originária, o elemento musical mais complexo entre os "primitivos" (ANDRADE, 2003 [1942]).

A complexidade rítmica é também usada para delinear a característica principal da música popular, cuja variabilidade decorreria dos valores prosódicos da fala brasileira (ANDRADE, 2006 [1928]). Nestes dois casos, da música "popular" e da música "primitiva", o ritmo cumpre uma função social que a ele é intrínseco, pois, originário das pulsações fisiológicas do corpo, ele fundamenta e determina o compasso das atividades coletivas que necessitam estabelecer, entre os indivíduos, uma coesão do movimento. Pois é isso que podemos depreender da seguinte passagem em que o autor busca as origens da música popular, anônima e profana, isto é, fora do culto religioso, que derivaria da precisão de organizar num movimento coletivo as festas e o trabalho em comum. Daí as danças, as marchas e os cantos de trabalho, que nem cantigas de ceifa, cantigas de fiandeiras, barcarolas, acalantos" (ANDRADE, 2003 [1942], p. 60). O que alude ao ritmo nesta afirmação é a "precisão de organizar o movimento coletivo", levando-nos a compreender que a música popular, por meio de sua força rítmica, está estritamente ligada às funções sociais de coesão e organização coletiva. Esta afirmação, fica evidente quando

o autor afirma que o ritmo, mais do que aguçar as faculdades motoras do corpo, produz uma espécie de "absorção do indivíduo pela coletividade, socializando-o, lhe determinando o movimento" (idem, p. 17).

Estes fragmentos vinculam-se diretamente àquelas definições gerais elaboradas sobre os cantos de trabalho, fundamentando-as, já que estes são explicados a partir de sua finalidade e utilidade.

Temos também que, na genealogia musical do autor, a ênfase no ritmo como elemento musical primordial, estabelece uma relação de diferença com a melodia, pois, para Mário de Andrade, esta é "fisiologicamente menos ativa, [e] deixa espaço maior para que se desenvolvam com independência os afetos individuais do ser" (ibidem, p. 34). Forma-se aí uma dualidade: se o ritmo diz respeito ao corpo, a melodia diz respeito às emoções. Esse dualismo aponta para outro: a separação entre corpo e mente que estaria na base de uma diferenciação entre estado de natureza e estado de cultura.

Uma concepção oposta a esta advém do estudo sobre o ritmo desenvolvido por Franz Boas em seu livro *Arte Primitiva*. Boas, atribuirá ao ritmo o estatuto que Mário de Andrade atribui à melodia: dirá que o ritmo incide diretamente nos estados emocionais do ser, sendo a qualidade emocional determinada fisiologicamente pelo

ritmo (BOAS, 2014 [1927]).

Relembremos a tese principal do antropólogo neste livro: a de que a fruição e o prazer estético são universais. O que é particular, isto é, o que varia entre uma cultura e outra, são os ideais de beleza. Essa tese da universalidade do prazer estético corrobora, por sua vez, a uma outra de maior amplitude: a igualdade fundamental dos processos mentais em todos os seres humanos e em todas as culturas, inexistindo a separação entre "mente primitiva" e "mente civilizada", tal como compreendia a antropologia oitocentista

Por isso, para este autor, o ritmo presente nas manifestações artísticas, como na cestaria, pintura e cantos, deve ser compreendido por seu valor estético e não justificado pelas faculdades motoras sobre as quais ele incide.

Ao abordar a amplitude e complexidade rítmica entre os chamados "primitivos", Boas discordará diretamente das teses que procuram a origem do ritmo nas atividades sociais e nas pulsações motoras do corpo. Neste sentido, exclui-se também a relação de anterioridade e posteridade que a busca pela origem pressuporia. O autor, assim, afirma que "não há nenhuma indicação que sugere que este tipo de ritmo [de valor estético] se desenvolveu depois do ritmo determinado por hábitos motores" (idem, p. 303).

Embora a função do ritmo possa ser evidente nos

movimentos necessários às ações repetitivas e coletivas, incidindo sobre a coreografia do corpo nas tarefas do trabalho e na dança, podemos considerar que sua presença é justificada por um princípio que transcende às pulsações motoras e alcança as pulsações subjetivas da sensibilidade. Pois, como argumenta Franz Boas, "o prazer causado pela repetição regular no bordado, na pintura, e no encordoamento de contas [poderíamos acrescentar: também no canto], não pode ser explicado como resultado de movimentos determinados tecnicamente." (BOAS, 2014, p. 302-303).

Embora tais considerações permitam julgar o valor estético do ritmo, e por isso também, do canto usado no trabalho, existem casos em que o ritmo do canto é contingente, mesmo em atividades que demandam movimentos repetidos regularmente para sua execução. Essa dinâmica leva a uma objeção em relação à centralidade da função rítmica, tomada na abordagem folclórica para definir o uso do canto no contexto produtivo, já que ela pressupõe uma sincronia entre o gesto do corpo e o tempo forte da canção. Sabemos que essa sincronia não é uma regra pela variabilidade e liberdade rítmica que constituem a expressão musical de determinadas canções usadas no trabalho em que a função rítmica é secundária e até mesmo inexistente. Exemplos como esses podem ser observados nos cantos gravados por Leon Hirszman, em que apenas

uma parcela muito pequena dos cantos entoados pelos trabalhadores apresenta vínculo direto entre ritmo do canto e movimento do corpo para execução do trabalho.

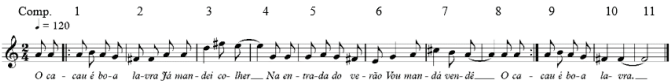
Na maioria dos cantos registrados pelos filmes, predomina a variedade melódica das canções, constituídas de ritmo pouco marcado. Até mesmo quando executam tarefas em que a atividade produtiva se constitui por movimentos regulares e repetidos, o ritmo do canto, pelo contrário, é livre e a melodia vagarosa, com notas altas, sustentadas longamente.

Dentre os vários exemplos que poderíamos citar, um deles é bastante emblemático e pode ser observado em *Cacau*, segundo filme da trilogia. Neste filme, vemos os trabalhadores na atividade da quebra do fruto, ação que se destina à extração das sementes. Para realizar a tarefa, os trabalhadores, munidos de seus facões, golpeiam a grossa casca do cacau num movimento célere, constante e repetitivo. Os cantos entoados neste momento, ao contrário, seguem no geral um mesmo padrão nos três filmes: melodias lentas, ritmo pouco marcado e notas prolongadas no meio ou fim da frase, a segunda voz cantando em uníssono, ajudando na sustentação.

Este é um exemplo, dentre outros, que mostra os vários modos em que o canto pode se manifestar no contexto de trabalho. Reduzi-lo à função rítmica exclusivamente a

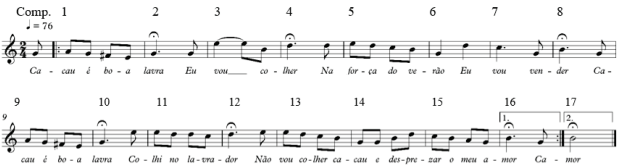
partir de sua utilidade, é perder de vista outros domínios do fazer musical, como as dimensões poéticas e simbólicas, e também, concordando com Boas, a fruição estética causada pelo prazer de cantar.

"Cacau é boa lavra" - duas variantes e dois sentidos



Versão 1 – partitura e letra transcrita do livro *Música Popular Brasileira* (Guarnieri/Alvarenga 1982 [1937], p. 252).

O cacau é boa lavra
Já mandei colher
Na entrada do verão
Vou mandá vendê
O cacau é boa lavra



Versão 2 – Filme *Cacau* (Hirszman, 1976).

Cacau é boa lavra
Eu vou colher
Na força do verão
Eu vou vender
Cacau é boa lavra
Colhi no lavrador,
Não vou colher cacau pra [e] desprezar o
meu amor

As semelhanças entre os dois cantos contribuem para a identificação destas duas melodias como variantes sobre um mesmo tema. A mais explícita identidade entre as peças musicais é a frase "cacau é boa lavra", cantada no início e no fim da estrofe. Essa repetição caracteriza o refrão, delineando, assim, o próprio assunto musical. Pode-se observar que nos dois casos a frase é cantada a partir de um mesmo contorno melódico, mudando apenas a tonalidade em que é dita. Esse contorno se dá por meio de um movimento quase circular, iniciando por grau conjunto e retornado à nota inicial por um salto de terça. No caso da primeira variante, este movimento se dá em torno da nota *lá* (lá-si-lá-sol-#fá-lá) e, no caso da segunda, em torno da nota *sol* (sol-lá-sol-#fá-mi-sol), mantendo, assim, os mesmos intervalos, isto é, a mesma relação entre as notas, resultando num mesmo contorno melódico, onde a melodia se conserva essencialmente a mesma, embora com modificações significativas.

A estrutura melódica dos cantos, de modo geral, se constitui a partir dum mesmo movimento, através de saltos de quinta, seguindo a coerência tonal de cada um dos cantos (*sol*-ré na versão do filme; *lá*-mi, na versão de Guarnieri/Alvarenga).

Porém, assim como as semelhanças, acontecem mudanças tanto na letra quanto na melodia e no andamento, mudando de forma significativa o caráter expressivo de ambos os cantos. Essas pequenas, porém não irrelevantes modificações, como a preferência por determinadas palavras, além do acréscimo do último verso na segunda variante, são também responsáveis pela mudança significativa do sentido valorativo expressado no refrão "cacau é boa lavra".

Esta mudança de sentido ficará mais evidente numa leitura pormenorizada das duas versões, considerando sua letra e música. Para isso, tomemos individualmente cada uma das versões, começando pela versão de 1976, apresentada pelo filme.

Cacau é boa lavra
Eu vou colher
Na força do verão
Eu vou vender
Cacau é boa lavra
Colhi no lavrador,
Não vou colher cacau pra [e] desprezar o
meu amor
Cacau é boa lavra

Assim como na primeira variante, o refrão "Cacau é boa lavra" é a ideia principal pela qual o canto se edifica na sua criação de sentidos. "Eu vou colher", refere-se ao trabalho em potência, o fruto que será colhido e transformado por meio da ação humana; "Eu vou vender" aponta para o segundo ato: o fruto transformado em forma social de mercadoria a ser inserido num contexto de uso e trocas. Temos que as frases cantadas em primeira pessoa, "eu vou colher" e "eu vou vender" indicam ações que evidenciam o trabalhador como detentor do processo e do produto do seu trabalho. É ele quem faz sua boa lavra: colhe, maneja, e vende o cacau. Essa posse, material ou simbólica, em relação ao produto do trabalho, somada ao sentido do refrão, que valoriza o cacau como fruto de boa colheita, a princípio, constrói uma ideia positiva acerca do *produto* do trabalho, o resultado da produção, mais do que o próprio ato do trabalho.

Contudo, este sentido sofre um revés a partir do sétimo verso do canto "Não vou colher cacau e desprezar o meu amor". Ao contrário das sentenças afirmativas que vinham se construindo até então, o sétimo verso, se constrói a partir de uma negação que parece contradizer as afirmações anteriores. Porém, essa contradição é apenas aparente. O verso derradeiro desta variante não se constitui como uma negação às afirmações construídas anteriormente, mas surge como forma de deslocar o sentido valorativo expresso pelo canto. Se

na primeira vez que o refrão é cantado, entendemos que a "boa lavra" se refere ao *produto* do trabalho, o cacau, ao ser repetido depois do último verso, o sentido positivo expressado no canto sofre um deslocamento para o *processo* de trabalho. Assim, o sentido positivo do refrão salienta o próprio trabalho como objeto de estima e apreço.

Para que essa interpretação possa fazer sentido, o primeiro a se considerar é o afastamento do entendimento comum atribuído à palavra *amor*. Primeiramente porque o sentido mais usual do termo, que incide em seu valor romântico, não corresponde ao assunto geral do canto que versa sobre o objeto de trabalho, o cacau, mas também o próprio trabalho. Podemos considerar, então, que o *amor* referido no canto, mais que um sentimento, salienta um significado valorativo que o trabalhador, em consonância com a voz coletiva, atribui ao seu próprio trabalho. Esse amor, novamente, não se revela como uma idealização ou uma romantização da labuta, mas expressa um sentimento de zelo e cuidado do trabalhador para com seu trabalho.

Revela-se aí, o "amor" como um compromisso moral do trabalhador perante sua atividade produtiva. O último verso surge para impor uma condição: a de trabalhar apenas se for para investir a ação do trabalho de intenções significativas que passam pelo zelo, cuidado e dedicação. Delineia-se aí um outro sentido do trabalho que não aquele

determinado pela forma econômica da mercadoria e da disciplina social. O trabalho, aqui, ganha sentido de atividade vital, que implica na transformação do mundo, da natureza e de si próprio. Em outras palavras, "não desprezar o amor" significa trabalhar com vontade e verdade, concedendo a este ato transformativo, o estatuto que ele merece: um trabalho que não é esvaziado em seu sentido, isto é, que não resulta de uma ação qualquer, ou de uma ação que implica uma relação predatória e vil com a terra e com a natureza. Os trabalhadores promovem, por meio de seu canto, uma recusa explícita a essa condição de trabalho. O canto revela a conduta dos trabalhadores frente à sua atividade produtiva, que, devido ao tom solene em que os homens ambientam sua versão, deslinda um conjunto de valores e princípios que confere um imperativo ético às relações produtivas.

Essa acepção da palavra amor aqui enfatizada para compreender o sentido geral expressado no canto, encontra respaldo na constatação de Mário de Andrade. O autor observa que uma das características relevantes da música popular de base folclórica é a pouca tendência em se tematizar o amor romântico (ANDRADE, 2003, [1942]). Se ela foi predominante em Portugal, no Brasil ela foi "fortemente contrariada", isso se devendo em boa parte às influências musicais ameríndias que "levaram a gente a uma

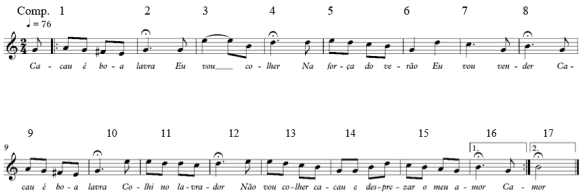
contemplação lírica mais total da vida" (Idem, p. 182-183).

Tal prerrogativa permite entender que o *amor* referido nesta versão corresponde a essa apreciação mais ampla da existência, extrapolando a esfera do íntimo e individual do amor romântico, para alcançar outras dimensões da vida social. Numa inspeção geral, isso se verifica nos outros cantos apresentados pelos três filmes da série *Cantos de Trabalho* de Leon Hirszman: nas raras vezes em que os trabalhadores tematizam o amor romântico de forma direta, tendem a adotar um caráter altivo e não idealizado por parte daquele que canta.[11]

Além do mais e como recurso expressivo, a palavra "amor, reforça as expressões valorativas como "*boa* lavra" e "*força* do verão", criando um vínculo entre estas partes do canto, e fortalecendo o sentido geral que ele expressa. É portanto ao trabalho, isto é, à ação de transformação e fazer coletivo, que os trabalhadores se referem quando reiteram que "cacau é boa lavra". Sua bonança não está apenas na obtenção do produto e nos resultados e ganhos materiais ao fim do processo de trabalho. Mas, salienta o ato transformativo múltiplo que envolve fruto, homem, natureza, e cujas consequências concernem a todos os envolvidos.

Estes sentidos poéticos construídos por meio da letra, são enfatizados pela música. A relação entre música e poesia, formadoras essenciais da canção, salienta os

significados expressos pela letra do canto. A partitura nos ajuda a vislumbrar a dinâmica da melodia que converge para enfatizar os sentidos expressos pela letra:



Variante do filme *Cacau* (Hirszman, 1976).

Por meio da partitura vemos a sequência de notas que se estende do primeiro ao último compasso, formando uma linha que serpenteia as notas altas e baixas do pentagrama. Estas partes contrastantes implicam em variações sonoras de altura: grave e agudo. O refrão é cantado nas notas mais graves da melodia em contraste aos versos subsequentes, cantados nas notas mais agudas, tendo como ponto culminante a nota *mi*. Podemos identificar que formam-se aí duas partes, o refrão como a primeira parte, ou parte A, e os versos sequenciais que correspondem aos atos de trabalho: "vou colher e vou vender", e que por isso formam episódios à parte, considerados como parte B. As duas partes se constituem por meio de recursos sonoros

distintos, e chamam a atenção para aquilo que se está cantando por meio de nuances contrastantes. Os sons agudos da parte B, por soarem de maneira mais intensa, enfatizam o ato de trabalho, da colheita e da venda do cacau. A parte A, por sua vez, chama a atenção pela repetição, enfatizando o assunto e, efetivando, assim, uma certa sedimentação da forma musical.[12]

O último verso se diferencia de todo o resto por usar mais notas que os outros compassos a partir de figuras musicais de duração mais curta (colcheias) ao longo dos três compassos por meio dos quais ela se desenvolve (13, 14 e 15). Fica fácil perceber então que este verso busca dizer mais, numa duração menor de tempo, em contraste com o andamento lento das sílabas cantadas no refrão. Este verso, em sua relação com as outras partes, forma uma terceira, que podemos chamar de parte C. E é responsável pela mudança de sentido expressado pelo refrão, quando este torna a ser repetido no final de toda estrofe.

Essa interação entre as partes, ou entre os episódios cantados, bem como a repetição do refrão entre as partes B e C, mostra a forma episódica ou periódica, que corresponde à forma Rondó, que segundo Mário de Andrade representa o "fundamento mais constante da música popular", e suas breve fórmulas rítmico-melódicas "se repetem constantemente, facilitando a memorização da peça e determinando o gesto".

(ANDRADE, 2003 [1942], p. 60).

Podemos notar que no documento transcrito por Guarnieri consta apenas a estrofe característica formada pela quadra de versos que correspondem às partes A e B.

O cacau é boa lavra [A]
Já mandei colher
Na entrada do verão [B]
Vou mandá vendê
O cacau é boa lavra [A]

Isto é, o último verso que temos enfatizado na segunda versão, inexiste neste primeiro registro. Esta ausência é a diferença mais significativa entre as duas versões e que, somada a outras pequenas variações na letra e no ritmo, constrói um sentido poético distinto.

Se, por um lado, há uma semelhança bastante explícita do refrão, (com exceção do artigo "o" declinado no canto do filme, gerando com isso uma leve mudança na melodia), diferem entre uma e outra versão o número de compassos e o andamento.[13] Este, mais rápido nesta versão de 1937 (120 batidas por minuto), adquire um caráter mais leve, quase brincalhão, de música ligeira. O andamento mais lento da versão filmada (76 batidas por minuto), revela um caráter sério, contido, quase solene. A diferença no andamento, leva-nos à discussão acerca da funcionalidade rítmica do uso do canto no contexto de trabalho. Na versão

do filme, podemos observar que não há relação entre o gesto do trabalho com o ritmo do canto. Nada confirma que a função rítmica se estabeleça nem mesmo na primeira variante em que o andamento é mais célere (o que não implica em mudança rítmica). Esta suposição se dá pela natureza da atividade, em que a disposição aleatória dos frutos nas árvores, contraria qualquer tentativa de movimento regular.

Da perspectiva da letra, as diferenças apontam para a uma relação distinta estabelecida entre aquele que canta com o seu trabalho. Vejamos. Se, no canto do filme, os trabalhadores são os agentes da ação de trabalho que cantam em primeira pessoa "eu vou colher / eu vou vender", no canto transcrito por Camargo Guarnieri e Oneyda Alvarenga, a ação do trabalho é transferida: "vou mandar colher", "vou mandar vender". Neste canto os trabalhadores não são os sujeitos da ação, mas assumem a voz de um mandante que fala de um outro lugar que não o da ação do trabalho. Esse detalhe, embora não seja um impedimento para a execução do canto no momento do trabalho, implica num deslocamento entre o que se canta/diz e o que se faz. Por outro lado, este aspecto ressalta o caráter simbólico do canto, que expressaria um desejo mais profundo de prosperar da riqueza gerada pelo seu trabalho.

No canto da segunda variante, os sentidos dos versos

"eu vou colher" e "eu vou vender" guardam a pressuposição contrária, apontando para um não afastamento dos trabalhadores em relação ao produto do trabalho, mas principalmente, em relação ao processo de trabalho. Se, na partitura de Camargo e Guarnieri, o "cacau é boa lavra" para aquele que manda colher e vender e não para aquele que trabalha e canta, na segunda variante, o "cacau é boa lavra" porque o trabalhador investe de sentidos significativos seu processo de trabalho.

Essa diferença em relação ao trabalho, nos leva a considerar na análise o contexto produtivo e as circunstâncias sociais que propiciaram o surgimento destas duas versões e seus sentidos distintos sobre o trabalho.

O tom alegre da primeira versão e a impessoalidade em relação ao ato de trabalhar, talvez encontre correspondência na bonança que o cacau, conhecido como a "fruta de ouro", gerava à época aos "coronéis do cacau" (DANTAS, 2014). A economia cacaueira se configurava desde o início como monocultura voltada à exportação, fazendo o país ocupar o primeiro lugar no ranking mundial dos países produtores de cacau (AGUIAR, 2019). A situação do trabalhador, por outro lado, era a de "contratista", responsável pela ampliação das fazendas e da plantação. Seu papel era o de plantar o cacau em terras não cultivadas, recebendo salário somente ao final da colheita, num período de tempo que levava em torno de três a seis anos

(DANTAS, 2014). O canto, nesta perspectiva, revelaria um desejo do trabalhador de ser dono de sua "boa lavra", isto é, ter posse material sobre o produto de seu trabalho, destinando-se a ele o sentido valorativo expressado pelo refrão.

O tom solene da segunda versão e os sentido valorativo atribuído ao trabalho, e não às consequências produtivas do trabalho, expressaria, neste caso, um não afastamento, isto é, uma apropriação do trabalhador em relação ao seu processo produtivo. Esta ideia se contrapõe à condição a que os trabalhadores rurais foram submetidos durante a década de 1970, num contexto de assalariamento no campo, de expropriação de terras e "sonegação de direitos trabalhistas" (DANTAS, 2014, p. 30). Mecanismos estes que serviam à manutenção do poder das classes dominantes cada vez mais enriquecidas com a o lucro do cacau e com a exploração do trabalho (idem). O sentido pelo qual os homens revestem o segundo canto, explicita uma recusa dos trabalhadores em realizar uma ação que apenas serviria como manutenção das contradições sociais pautadas no lucro de uns e na exploração de outros.

Desse modo, por meio do canto, os trabalhadores criam uma outra experiência produtiva que não é totalmente determinada pelas forças conveniadas à produção do lucro e de riquezas privadas. Assim sendo, o uso do canto no contexto de trabalho, mais do que o cumprimento da função

produtiva, demonstra uma autonomia dos trabalhadores em seu processo produtivo. Esta autonomia tem a ver com a forma que os trabalhadores determinam a qualidade de sua experiência, conferindo sentido ao seu trabalho, apropriando-se, assim, do processo produtivo. Este sentido ganha força com os verbos cantados em primeira pessoa, salientando por meio das notas agudas, o sentido que reside na ação do trabalho.

Podemos considerar que esta autonomia empregada pelo canto em relação às determinações econômicas exteriores, revela uma outra, que libera a compreensão do canto de suas funções utilitárias ou contextuais, para concebê-lo como linguagem *per se*, isto é, "fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo" (BARTHES, 2004).

Mais do que as funções contextuais ou as condições sociais, o que está na base nas mudanças entre uma variante e outra, é a liberdade criativa de elaborar e dar forma às ideias que se dá numa interação com o material preexistente, isto é, uma interação com a própria linguagem musical. A partir do jogo simbólico que realizam na interação com a linguagem, os trabalhadores criam uma percepção mais vivida do sentido poético que a eles interessa ressaltar. Essas escolhas estão no uso de determinadas palavras em detrimento de outras, no andamento do canto, na adição e elaboração do último verso que, conforme a interpretação aqui construída,

aparece como sendo uma frase que desloca o sentido valorativo do produto para o processo de trabalho. Tudo isso atribui à segunda versão um caráter expressivo distinto, que não é determinado apenas por fatores contextuais. Mas, revela, dentre outras coisas, um domínio simbólico e expressivo que requer uma inteligência musical, mas, sobretudo, a vontade de produzir um resultado estético e a capacidade de desfrutá-lo.

Apesar destas variantes serem da ordem do fato folclórico, da música "coletiva" e "anônima", os trabalhadores não são ouvintes passivos das expressões culturais e musicais transmitidas ao longo do tempo, nem são meros reprodutores da tradição. Suas ações tampouco podem ser explicadas apenas como reflexos das circunstâncias sociais e da função produtiva que justificaria o canto no contexto de trabalho. Ao atualizarem um canto "tradicional", os trabalhadores elaboram e expressam novos significados e criam sentidos que correspondem aos seus desejos sociais e estéticos.

Notas

1. A expressão música popular se refere aqui à música folclórica.
2. Refiro-me mais estritamente ao projeto estético elaborado por Mário de Andrade para música feita no Brasil, tal como aparece descrito na primeira parte de seu livro *Ensaio Sobre Músicas Brasileira*. Uma discussão

sobre a amplitude deste conceito pode ser vista em Egg, 2019.

3. Este texto visa desdobrar algumas questões que apareceram ao longo da pesquisa de mestrado em Antropologia Social (PPGAS/UFSC), que resultou na dissertação, *Cantos de trabalho, Cinema e Modernização*. A pesquisa esteve vinculada ao projeto "Antropologia, Arte e Musicalidades" e contou com o apoio da Capes/CNPq.
4. Não é intuito aqui recuperar o debate sobre "perda cultural" já deslindado no plano da crítica nacional (GONÇALVES, 2012) e internacional (SAHLINS, 1997). Estas críticas rebatem a ideia da cultura como objeto em vias de extinção, demonstrando que os processos de mudança, os quais envolvem perdas e ganhos, ou ainda, uma relação sutil entre permanência e transformação, são fatores intrínsecos às dinâmicas culturais. Busco antes fornecer informações gerais sobre as ideias que moldaram a compreensão destas manifestações culturais no cenário brasileiro, num momento anterior à institucionalização da ciência no país.
5. Para mais informações sobre a rede de colaboradores no colecionamento de canções, ver Toni, 2021.
6. Ainda são escassas informações publicadas que abordam a atuação de Camargo Guarnieri como etnólogo e folclorista, sobretudo nas pesquisas folclóricas da década de 1930. Outras informações sobre a vida e obra do compositor podem ser acessadas no estudo de Egg, 2010.
7. Um exame mais pormenorizado deste texto e de suas consequências para os estudos culturais no Brasil, pode ser encontrado na monografia de minha autoria, realizada para a conclusão do curso em Antropologia Social, intitulada *Entre o popular e o moderno: os cantos de trabalho em Mário de Andrade*.

8. Ver, por exemplo, a série musical intitulada *Brasilianas*, realizada por Humberto Mauro, então diretor do Ince, e o filme *Aruanda* de Linduarte Noronha, que teve apoio do Ince e traz em sua banda sonora gravações de músicas folclóricas.
9. Conforme relato de Geraldo Sarno, um dos principais nomes da produção cinematográfica do período, em entrevista para o CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil), que pode ser acessada em: ttps://cpdoc.fgv.br/entrevistados/geraldo-sarno (Acessado em: 18/01/2026)
10. Verbete "Cantos de trabalho" do Tesauro do Folclore e Cultura Popular Brasileira: https://antigo.cnfcp.gov.br/tesauro/00002151.htm Acessado em 07/01/2026
11. Por outro lado, o amor romântico no sentido idealizado é com frequência encontrado em alguns cantos de trabalho de grupos femininos como os cantos das destaladeiras de fumo de Arapiraca, ou nas *ratoeiras* cantadas pelas rendeiras no Sul do país, também com menor frequência nos cantos de trabalho das lavadeiras do Jequitinhonha. Tais evidências parecem sugerir uma distinção de gênero no que diz respeito à preferência em se tematizar o amor romântico.
12. Segundo o compositor e musicólogo Arnold Schoenberg, a repetição delineia a forma musical. o motivo "aparece continuamente no curso de uma obra*: ele é repetido*" e por isso, contém o "'germe' da ideia" musical. (SCHOENBERG, 2012, grifo do autor, p. 35).
13. *Andamento* é o termo que se usa na música em referência à velocidade da execução de uma peça. A mudança do andamento (mais lento ou mais acelerado) não implica em mudança de ritmo.

Referências

AGUIAR, Paulo, C. B.de; PIRES, Mônica de M. A região cacaueira do Sul do estado da Bahia (Brasil): crise e transformação. Cuadernos de Geografia. *Revista Colombiana de Geografía*, p.192-208, 2019.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades. 1982 [1947].

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre Música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006 [1928].

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003 [1942].

ANDRADE, Mário de. *Cantos-de-Trabalho no Brasil*. 1926.

TONI, Flávia C. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2020.

BARTHES, Roland. *A morte do Autor*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Petrópolis: Vozes,2014 [1927].

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

COSTA, Thalles, G. C. *Cantos de trabalho no cinema brasileiro*: Uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman. São Paulo: Universidade de São Paulo Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Meios e Processos audiovisuais, 2015.

DANTAS, Emiliano Ferreira. *Os meeiros do cacau no sul da Bahia*: Trabalho corpo e documentação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia, 2014.

EGG, André, A. Música de Concerto no Brasil: o modernismo musical e suas circulações transatlânticas. *Revista USP,* n.123, p.59-68, 2019.

EGG, André, A. *Fazer-se compositor*: Camargo Guarnieri 1923-1945. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Historia Social, 2010.

ESCOREL, Eduardo. THOMAZ FARKAS, CINEASTA. Revista PIAUÍ, 2024. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/thomaz-farkas-cineasta-centenario/ Acesso em: 13/01/2026.

FAVIANO, Giovana. Fundo Camargo Guarnieri: reflexões multidisciplinares. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 291-302, 2019.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda*. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Minc/Iphan, 2002.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade:* ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: Por que a cultura não é um objeto em vias de extinção (Parte I). *MANA* 3(1), p.41-73, 1997.

ROCHA, Lourdes B; ANDRADE, Maria P. *De Tabocas a Itabuna*. Um estudo histórico geográfico. Ilhéus, BA: Editora UESC, 2005.

SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2012.

TONI, Flávia. O "colecionamento de canções do povo" para o Ensaio sobre música brasileira de Mário de Andrade. *Opus*, v. 27, n. 1, p. 1-21, 2021.

TONI, Flávia, C. *O compromisso do musicólogo* Mário de Andrade. In: Ensaio Sobre Música Brasileira.

TONI, Flávia, C. O "colecionamento de canções do povo" para o Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade, *OPUS*, v. 27, n 1, p. 1-21, 2021.

Festas juninas, música e pertencimento: experiências diaspóricas de nordestinos no Sul do Brasil

Tatiane Cerqueira

Introdução

Escrevo este capítulo[1] a partir da minha experiência etnográfica e autoetnográfica junto a mulheres e homens de origem nordestina residentes na região da Grande Florianópolis, articulando memórias, sons, corpos e afetos que emergem, de forma particularmente intensa, durante as festas juninas organizadas por esses sujeitos no Sul do Brasil. O texto deriva da minha tese de doutorado, na qual proponho a noção de *diáspora festiva* para compreender como práticas performáticas — especialmente aquelas ligadas à música e à dança — operam como estratégias de resistência, pertencimento e reterritorialização em contextos marcados pelo racismo e pela xenofobia (SANTOS, 2025).

A noção de diáspora aqui mobilizada dialoga com formulações clássicas e contemporâneas que compreendem o deslocamento não apenas como ruptura, mas como produção contínua de pertencimentos, memórias e formas culturais (GILROY, 2012; BRAH, 2016; HALL, 2003). No caso da migração nordestina para o Sul do Brasil, tais dinâmicas se expressam de maneira particularmente sensível nas práticas festivas, nas quais música, corpo e

território se articulam de forma indissociável.

As festas juninas constituem, nesse cenário, um momento privilegiado de observação antropológica. Mais do que celebrações sazonais, elas configuram espaços de sociabilidade, encontro e visibilidade, nos quais repertórios musicais nordestinos — como o forró, o xote, o baião e, mais recentemente, o piseiro e o arrocha — ativam memórias coletivas e produzem sentidos de continuidade entre o "lá" e o "cá". Ao som do triângulo, da sanfona, do zabumba e de bases eletrônicas contemporâneas, corpos dançam, se reconhecem e afirmam pertencimentos que frequentemente são negados no cotidiano urbano da cidade.

Neste artigo, analiso as festas juninas organizadas por nordestinos na Grande Florianópolis como práticas diaspóricas que articulam música, corpo e território. Interessa-me compreender de que modo o som — frequentemente alvo de controle e criminalização — se converte em linguagem política e afetiva, reconfigurando experiências migratórias e produzindo coletivos. Ao adotar uma escrita em primeira pessoa, assumo meu lugar implicado no campo, reconhecendo que minha trajetória enquanto mulher nordestina e pesquisadora atravessa as análises aqui apresentadas.

Festas juninas, música e diáspora



Figura 1: Festa Junina na Passarela Nego Quirido (vendedor de milho e Pamonha). Fonte: Instagram @ctnnfloripa, 2024[2].

As festas juninas ocupam um lugar central no imaginário cultural nordestino, associadas a ciclos agrícolas, devoções populares e formas específicas de celebração comunitária. No contexto da migração interna para o Sul do Brasil, essas festas adquirem novos significados, funcionando como dispositivos de atualização da memória e de reconstrução simbólica do território de origem. A música, nesse processo, atua como eixo estruturante da experiência festiva, conectando gerações, trajetórias migratórias e distintas temporalidades.

Ao acompanhar etnograficamente as festas juninas realizadas por nordestinos na Grande Florianópolis, observei que o repertório musical não se limita a uma ideia cristalizada de tradição. Ao contrário, ele se mostra dinâmico e híbrido, combinando clássicos do forró pé de serra com sucessos contemporâneos que circulam amplamente nas plataformas digitais. Essa diversidade sonora evidencia que a diáspora não implica mera reprodução do passado, mas a reinvenção contínua das referências culturais em diálogo com o presente.

A música, nessas festas, não é apenas escutada, mas vivenciada corporalmente. Dançar forró, cantar em coro, compartilhar refeições e ocupar coletivamente a pista de dança constituem práticas que produzem reconhecimento mútuo e fortalecem laços de pertencimento entre os participantes. Durante o trabalho de campo, observei

situações em que diferenças relacionadas à profissão, escolaridade, renda ou posição social tornavam-se menos relevantes diante do engajamento comum na festa. Migrantes recém-chegados, trabalhadores da construção civil, estudantes universitários, professores e comerciantes compartilhavam o mesmo espaço de dança, interagiam em rodas de conversa e participavam conjuntamente das atividades festivas. Embora essas diferenças não desapareçam completamente, elas parecem momentaneamente relativizadas pela experiência coletiva da celebração.

Nesse sentido, as festas podem ser compreendidas a partir das reflexões de Victor Turner (1974) sobre liminaridade e communitas. Ao romper temporariamente com as rotinas e classificações do cotidiano, esses eventos produzem experiências de convivência marcadas por formas intensas de identificação coletiva. A experiência compartilhada da música, da dança e das memórias associadas ao Nordeste favorece a construção de uma communitas, entendida como uma forma de relação social que emerge em momentos liminares e que relativiza provisoriamente as hierarquias e distinções presentes na vida cotidiana. Para migrantes nordestinos que frequentemente relatam experiências de estigmatização e preconceito, a festa constitui um espaço privilegiado de acolhimento, reconhecimento mútuo e fortalecimento dos vínculos comunitários.

Cauê Gomes Flor (2020), em sua tese intitulada

Diáspora Africana: Por uma Crítica Transnacional da Política Cultural Negra, realiza um abrangente levantamento dos diversos conceitos relacionados à diáspora, com foco especial na diáspora africana. O autor analisa como esse conceito é empregado globalmente, explorando perspectivas de renomados estudiosos, como Paul Gilroy, Stuart Hall, W. E. B. Du Bois, E. P. Thompson, entre outros.

O cerne deste trabalho reside na proposição de um novo significado para diáspora, em especial no contexto da diáspora africana. Em vez de ser compreendida como separação, a diáspora é interpretada como a união de diferentes povos em diferentes locais, fundamentada em ideias compartilhadas, como território, pertencimento e elementos culturais. Stuart Hall (2003, p. 41), por exemplo, destaca que "África' fornece recursos de sobrevivência hoje, narrativas alternativas às impostas pelo domínio colonial, e matérias-primas para recriá-las em formas e padrões culturais novos e distintos".

Segundo Flor (2020, p. 22), os deslocamentos populacionais têm provocado uma demanda crescente por categorias mais apropriadas para abordar as novas dinâmicas entre raça, racismo, cultura, identidade e nação. De uma perspectiva diferente, a reflexão sobre a emergência da noção de "diáspora africana" como uma nova abordagem para analisar as relações raciais no Brasil contemporâneo "envolve a investigação do impacto de deslocamentos

teóricos, epistemológicos e discursivos decorrentes dos novos modelos de pertencimento e cultura, como nas últimas duas décadas".

É fundamental pensar a diáspora africana à luz do livro "Almas do Povo Negro" de W. E. B. Du Bois, conforme sugerido por Cauê Flor (2020). Embora não tenha abordado o conceito de diáspora africana em sua época, Du Bois explorou os laços de pertencimento que organizam a solidariedade com base nas vivências e experiências políticas e éticas dos negros no Novo Mundo, centrando-se na raça, na origem africana (África) e, atualmente, no Estado-nação. Conforme destacado pelo autor, Du Bois percebeu que as tradições culturais herdadas da África continuavam a desempenhar um papel na (re)produção social das comunidades negras nos Estados Unidos, a partir da identidade comum da origem africana. Por esse mesmo motivo, a percepção de Du Bois contribuiu para analisar a reprodução de comunidades nordestinas no sul do Brasil.

Paul Gilroy (2012), em sua análise sobre o *Atlântico Negro*, destaca como a música e a performance operam como uma "contracultura da modernidade". Para Gilroy, a diáspora desafia o conceito engessado de Estado-nação. De forma análoga, os movimentos culturais nordestinos no Sul agem como uma contracultura que confronta a "colonialidade" local, que frequentemente tenta apagar as contribuições não europeias na formação de Santa Catarina.

As análises de Du Bois (1868-1963) e Gilroy (2012) emergem como pilares fundamentais para compreender a diáspora nordestina no sul do Brasil, especialmente no que se refere à construção de uma identidade. Este estudo foca na valorização e reconhecimento dos migrantes vindos do Nordeste, em maioria pessoas negras, que desenvolvem uma expressiva manha ao criar estratégias para contornar diversas formas de opressão por meio da arte.

Um elemento recorrente nas experiências observadas diz respeito ao que interlocutores nomeiam como "manha". Longe de designar apenas habilidade individual, a manha pode ser compreendida como prática social situada, que envolve estratégias cotidianas de negociação, adaptação e enfrentamento.

A manha se aproxima da noção de contracultura discutida por Gilroy (2012), na medida em que expressa formas criativas de lidar com estruturas de poder. Trata-se de um saber prático, incorporado, que permite aos sujeitos operar em contextos adversos sem se submeter integralmente às normas dominantes.

Nesse sentido, a festa aparece como um dos espaços privilegiados de exercício da manha. Ao organizar eventos, negociar com instituições, lidar com restrições e ainda produzir celebração, os sujeitos mobilizam repertórios complexos de ação que articulam cultura, política e sobrevivência. A manha se assemelha à contracultura

proposta por Gilroy (2012), manifestando-se por meio de celebrações artísticas e culturais originárias de suas terras, habilmente reproduzidas nas diversas regiões onde esses indivíduos se estabelecem.

As festas juninas organizadas por nordestinos na Grande Florianópolis

Na Grande Florianópolis, as festas juninas organizadas por nordestinos acontecem em diferentes espaços, com destaque para o Centro de Tradições do Norte e Nordeste (CTNN), além de salões comunitários, bares e espaços culturais periféricos. Esses eventos são fruto de uma complexa rede de organização coletiva que envolve produtores culturais, músicos, cozinheiras, dançarinos e voluntários, quase sempre mobilizados por vínculos de amizade, parentesco e pertencimento regional. No entanto, nem todas as festas juninas realizadas na região estão vinculadas ao CTNN. Cabe destacar que o Centro, em alguns casos, consegue apoio junto à prefeitura para a realização de determinados eventos, o que evidencia sua capacidade de articulação institucional.

Participei de diversas edições dessas festas ao longo do trabalho de campo, ora como pesquisadora, ora como participante direta das celebrações. Em todas elas, a música ocupou lugar central, marcando o ritmo da festa e

organizando os fluxos de circulação dos corpos. O som alto, o repertório nordestino e a presença massiva de migrantes produziam uma ambiência que contrastava fortemente com os padrões estéticos e sonoros hegemônicos da cidade, majoritariamente associados a referências eurocentradas.

Além da música, elementos visuais e sensoriais — como bandeirolas, fogueiras simbólicas, comidas típicas e vestimentas — compunham a cena festiva, reforçando a sensação de estar "em casa", ainda que provisoriamente. Esses eventos funcionavam, assim, como territórios afetivos, nos quais a diáspora se materializou em forma de festa.

Desde a pesquisa realizada no mestrado, ouvia com frequência relatos de pessoas migrantes sobre a associação que estava se formando para enaltecer a cultura nordestina e nortista no Sul do Brasil. Foi o produtor cultural Adailton Produções quem primeiro me informou sobre essa iniciativa, que surgiu inicialmente em Forquilhinha, em São José. A associação foi formalizada por um nordestino que era candidato a vereador. Entrei em contato com ele ainda durante a pesquisa, mas o trabalho já estava em fase de finalização. O atual presidente e idealizador do Centro de Tradições do Norte e Nordeste (CTNN) é José Barbosa, conhecido como Chocolate, 48 anos, natural de São Félix de Balsas, do estado do Maranhão. Reside em Santa Catarina há mais de vinte anos, tendo chegado ao estado em 28 de

janeiro de 1998. Barbosa se identifica como um homem negro, é divorciado e pai de seis filhos, frutos de quatro casamentos distintos.

A minha aproximação com Chocolate (Barbosa) se deu por WhatsApp por meio da articulação de Adailton Produções. Em conversa, Barbosa informou logo sobre a proposta do CTNN, que tem como missão reunir o maior número de nortistas e nordestinos que residem na grande Florianópolis para que, assim, possam compartilhar e reviver elementos culturais dos seus lugares de procedência.

Chocolate (Barbosa), presidente do CTNN, também atua como assessor de um vereador, sempre dedicando-se a combater as discriminações aos nordestinos e nortistas e a promover a melhoria em suas condições de vida. A sua própria trajetória como ambulante o levou a conhecer de perto a realidade desses trabalhadores migrantes, o que o impulsionou a defender a causa da legalização das atividades dos trabalhadores migrantes ambulantes.

Um dos objetivos do Centro de Tradições Norte e Nordeste (CTNN), alinhado aos seus princípios fundamentais de comprometimento e preservação da rica cultura nordestina e nortista, tem sido a promoção de eventos que destacam as manifestações artísticas e gastronômicas regionais. Nesse contexto, destaca-se a realização do inaugural São João Nordestino em Florianópolis, ocorrido no mês de junho de 2023. Embora

tenha acompanhado previamente as festividades juninas na ampla região da Grande Florianópolis, cujos detalhes serão abordados individualmente mais adiante, é crucial ressaltar que a realização do primeiro São João na Passarela Nêgo Querido assume um significado político de extrema relevância.

O Centro de Tradições Norte e Nordeste (CTNN) desempenha um papel crucial na promoção de noções de pertencimento e na dinâmica da continuidade cultural dos migrantes nordestinos. Ao proporcionar um espaço dedicado à celebração das tradições e valores característicos da região nordestina, o CTNN contribui para a construção de uma comunidade coesa entre os migrantes e seus descendentes. Por meio de atividades como apresentações musicais e eventos gastronômicos que ressaltam as nuances culturais da região, o CTNN não apenas fortalece os laços de aproximação dos nordestinos que residem longe de sua terra natal, mas também oferece uma plataforma para a transmissão intergeracional dessas tradições, assegurando a continuidade cultural ao longo do tempo. Dessa forma, o CTNN emerge como um agente fundamental na promoção de noções de pertencimento que ativam afetos singulares e na promoção da rica diversidade cultural dos migrantes nordestinos, conferindo-lhes um espaço vital para a expressão e renovação da música, a dança e os sabores que eles mais prezam.

Durante minha participação no mutirão para a realização do primeiro São João em Florianópolis, ocorrido na Passarela Nego Quirido, em junho de 2023, foi possível perceber uma atmosfera de intensa solidariedade na execução das tarefas coordenadas por Barbosa e Maria. Maria Eduarda é uma jovem migrante da Paraíba, natural de João Pessoa, e estudante do curso de Ciências Sociais da UFSC. Participei da organização e realização do evento como pesquisadora e nordestina; nesse contexto, meu voluntariado na confecção das bandeirolas para a decoração junina foi muito valorizado. As atividades realizadas coletivamente em prol da organização da festa não apenas celebram e perpetuam as expressões culturais de suas regiões de origem, mas também adquirem inegável relevância política e social.

Entre o som e o controle: racismo, xenofobia e vigilância

Apesar de seu caráter celebratório, as festas juninas organizadas por nordestinos na Grande Florianópolis não estão isentas de conflitos. Um dos aspectos mais recorrentes nos relatos dos interlocutores diz respeito às constantes tentativas de controle do som, materializadas em denúncias, fiscalizações e intervenções policiais. Ao longo do trabalho de campo, compreendi que tais práticas de vigilância não se dirigem apenas ao volume da música, mas ao que ela

representa social e simbolicamente: corpos nordestinos ocupando o espaço urbano, produzindo alegria, visibilidade e pertencimento.

A recorrência da chamada "lei do silêncio" como instrumento de interrupção das festas revela dinâmicas mais profundas de racialização e hierarquização cultural. Como argumenta Lélia Gonzalez (1988), o racismo à brasileira opera de forma sutil, naturalizando desigualdades e estabelecendo fronteiras simbólicas entre o que pode e o que não pode ocupar o espaço público. No contexto das festas juninas, o som do forró, do arrocha ou do piseiro passa a ser percebido como excesso, ruído ou desordem, enquanto outros repertórios musicais — associados a matrizes eurocentradas — tendem a ser socialmente legitimados.

Durante a pesquisa, presenciei situações em que festas foram interrompidas ou ameaçadas de interrupção, mesmo quando realizadas em espaços privados e em horários permitidos. Em conversas posteriores, organizadores e participantes associavam essas ações à xenofobia direcionada aos nordestinos, frequentemente tratados como "invasores" ou sujeitos deslocados em um território que insiste em se pensar como homogêneo e europeu. Esses relatos dialogam com as reflexões de Werneck (2007), ao enfatizar a importância de compreender as estratégias de resistência e confronto mobilizadas por sujeitos subalternizados diante de estruturas de poder que tentam silenciá-los Em uma

conversa com a interlocutora Vânia, oriunda da região Norte, essa percepção aparece de forma explícita:

> O nordestino e o povo do Norte têm uma energia parecida. Gostamos de festas, de tudo que é vivo. Nosso estado tem muita cultura e muita vida. Talvez por isso, aqui, algumas pessoas achem que a nossa forma de diversão é bagunça. Mas eu entendo — a gente chega cheio de expectativa, querendo trabalhar, e o momento de lazer costuma ser à noite. Aqui, no entanto, a vida noturna é restrita; só em lugares como Jurerê é possível ter uma festa assim sem reclamações [...] (Vânia, 9 de julho de 2022).

A fala de Vânia emerge em um contexto no qual a presença policial se faz recorrente para interromper o som em diversas festas, mesmo quando realizadas em locais apropriados, como o Celeiros Beer, em Biguaçu[3], uma casa de eventos estruturada para esse tipo de atividade. Esse cenário explicita não apenas a percepção do preconceito, mas também as moralidades urbanas que regulam o uso do tempo e do espaço na cidade, estabelecendo distinções entre formas consideradas legítimas e ilegítimas de lazer. Nesse sentido, o controle do som atua como uma tecnologia de poder que incide diretamente sobre corpos racializados e regionalizados. A música, longe de ser apenas entretenimento, torna-se um marcador de diferença e um campo de disputa política.

Manter a festa, insistir na ocupação sonora e afirmar

o direito ao prazer coletivo configuram, assim, práticas de resistência cotidiana frente às tentativas de apagamento. A vigilância exercida sobre as festas juninas evidencia como a experiência diaspórica é atravessada por tensões constantes entre visibilidade e invisibilidade. Se, por um lado, a festa possibilita o encontro e a afirmação da identidade, por outro, ela expõe os sujeitos a mecanismos de controle que buscam regular quem pode ocupar a cidade, em que condições e a que volume. A música, nesse contexto, converte-se em linguagem política, capaz de revelar as desigualdades que estruturam o espaço urbano e, simultaneamente, de produzir fissuras nessas mesmas estruturas.

Música, corpo e pertencimento na diáspora festiva

As festas juninas organizadas por nordestinos na Grande Florianópolis permitem compreender como a música atua na produção de corpos, sujeitos e coletivos em contextos diaspóricos. Ao acompanhar essas celebrações, percebi que dançar forró, cantar músicas que remetem ao lugar de origem e compartilhar afetos em torno da festa constituem práticas fundamentais de elaboração da experiência migratória. A música, nesse sentido, não apenas evoca memórias, mas produz presença, vínculo e reconhecimento mútuo.

A centralidade do corpo nessas experiências é incontornável. Dançar "colado", arrastar o pé, rodar no salão e acompanhar o ritmo com palmas e cantos configuram formas específicas de corporeidade que desafiam padrões normativos de comportamento e ocupação do espaço. Inspirada pela antropologia da performance e da arte, compreendo essas práticas como modos de produção de sentidos que articulam estética, política e afeto. O corpo que dança nas festas juninas é, simultaneamente, corpo que celebra, resiste e reivindica pertencimento.

Ao longo do trabalho de campo, observei que a música opera como mediadora de encontros entre sujeitos de diferentes gerações, trajetórias migratórias e posições sociais. Jovens recém-chegados ao Sul dividem o espaço da festa com migrantes que vivem há décadas na região, conectados por repertórios musicais que circulam entre o passado e o presente. Essa circulação evidencia o caráter dinâmico da diáspora, em consonância com a perspectiva de Paul Gilroy (2012), para quem as culturas diaspóricas se constituem a partir do movimento, da tradução e da reinvenção contínua.

A noção de *diáspora festiva*, que desenvolvi a partir da análise dessas experiências, busca dar conta desse conjunto de práticas nas quais a festa se converte em linguagem política e afetiva. Diferentemente de uma leitura que reduz a festa ao entretenimento, proponho entendê-la

como espaço de elaboração coletiva das violências vividas no cotidiano, incluindo o racismo e a xenofobia. Na festa, a alegria não nega a dor, mas a ressignifica, transformando-a em potência de encontro e criação.

O pertencimento produzido nas festas juninas não se limita a uma identificação abstrata com o Nordeste, mas se constrói na materialidade dos encontros: no suor dos corpos que dançam e no som que reverbera pelos salões e nos sabores compartilhados nas barracas de comida. É nesse entrelaçamento sensorial que a festa se transforma em um espaço de produção de comunidade. A música, nesse contexto, atua como mediadora de afetos e como tecnologia de pertencimento, permitindo que sujeitos deslocados territorialmente reconstruam vínculos e afirmem sua presença no espaço urbano.

Essa dimensão sensorial da festa evidencia que a diáspora não se limita a um processo de deslocamento geográfico, mas envolve também a criação de territórios simbólicos e afetivos. Como argumenta Stuart Hall, as identidades diaspóricas são sempre produzidas no movimento, articulando memória, diferença e reinvenção. Nas festas juninas organizadas por nordestinos no Sul do Brasil, essa produção da identidade se manifesta na capacidade de transformar o espaço da cidade — ainda que temporariamente — em um território de reconhecimento coletivo.

A música desempenha papel central nesse processo. O repertório que circula nas festas conecta diferentes temporalidades: canções clássicas do forró associadas a artistas como Luiz Gonzaga convivem com ritmos contemporâneos amplamente difundidos pelas redes digitais. Essa convivência revela que a tradição não se apresenta como algo estático, mas como um campo de negociação permanente entre passado e presente. A diáspora festiva, portanto, não reproduz simplesmente o Nordeste em outro lugar; ela produz novas formas de nordestinidade em diálogo com as condições sociais, políticas e culturais do contexto migratório.

Nesse sentido, a festa também pode ser compreendida como uma prática de ocupação simbólica da cidade. Em um espaço urbano frequentemente marcado por narrativas que exaltam heranças europeias e invisibilizam outras matrizes culturais, as festas juninas organizadas por nordestinos introduzem novas paisagens sonoras, corporais e estéticas. O som da sanfona, do triângulo e da zabumba, combinado às batidas eletrônicas contemporâneas, produz uma ambiência que tensiona as fronteiras culturais estabelecidas.

Essa ocupação sonora e corporal dialoga com as reflexões de Paul Gilroy sobre culturas diaspóricas, nas quais a música aparece como meio privilegiado de circulação de memórias, experiências e identidades. No caso analisado aqui, o forró e seus desdobramentos operam como

linguagens capazes de conectar sujeitos dispersos geograficamente, produzindo sentidos compartilhados de pertencimento.

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que essas experiências não se dão em um campo livre de conflitos. Como discutido anteriormente, o controle do som, as denúncias e as intervenções policiais revelam que a presença nordestina na cidade é constantemente negociada e, muitas vezes, contestada. Nesse cenário, a festa assume também um caráter político: celebrar torna-se uma forma de reivindicar o direito à presença, à visibilidade e à alegria coletiva.

As reflexões de Lélia Gonzalez sobre o racismo à brasileira ajudam a compreender essas dinâmicas. Ao destacar os mecanismos sutis de hierarquização cultural presentes na sociedade brasileira, a autora evidencia como determinadas práticas culturais são deslegitimadas ou desqualificadas quando associadas a populações racializadas ou regionalizadas. No contexto das festas juninas na Grande Florianópolis, o som do forró e de outros ritmos nordestinos passa a ser interpretado, por vezes, como ruído ou excesso, revelando os limites da tolerância cultural no espaço urbano.

Ainda assim, as festas persistem. Organizadas coletivamente, sustentadas por redes de solidariedade e alimentadas pelo desejo de encontro, elas continuam a reunir centenas de pessoas todos os anos. Essa persistência

evidencia a potência das práticas festivas como formas de resistência cotidiana. Manter a festa viva significa, também, afirmar a continuidade de memórias, afetos e modos de vida que atravessam fronteiras regionais.

Considerações

Ao analisar as festas juninas organizadas por nordestinos na Grande Florianópolis, este artigo buscou compreender como música, corpo e território se articulam na produção de experiências diaspóricas. Longe de se configurarem apenas como eventos comemorativos, essas festas emergem como espaços complexos de sociabilidade, elaboração da memória e afirmação de pertencimento.

A noção de diáspora festiva proposta ao longo do texto permite compreender a festa como um dispositivo cultural e político capaz de articular dimensões sensoriais, afetivas e coletivas da experiência migratória. Nas festas juninas, a música não apenas evoca lembranças do Nordeste, mas produz novas formas de comunidade no contexto urbano do Sul do Brasil.

Essas práticas revelam que a diáspora não implica perda ou ruptura absoluta com o território de origem. Ao contrário, ela envolve processos contínuos de reinvenção cultural, nos quais tradições são reinterpretadas e atualizadas em diálogo com novas realidades sociais. A festa

torna-se, assim, um espaço privilegiado para observar como sujeitos migrantes negociam identidades, constroem vínculos e produzem territórios simbólicos em contextos marcados por desigualdades e disputas culturais.

Ao mesmo tempo, a análise evidencia que essas experiências são atravessadas por relações de poder que tentam regular a presença nordestina no espaço urbano. O controle do som, as denúncias e as intervenções institucionais demonstram como práticas culturais podem ser alvo de vigilância quando associadas a grupos socialmente estigmatizados. Nesse cenário, celebrar, dançar e ocupar o espaço com música configuram também formas de resistência.

Por fim, as festas juninas analisadas aqui revelam a capacidade das práticas culturais de produzir comunidade em contextos de deslocamento. Ao reunir música, comida, dança e memória, esses eventos criam territórios afetivos nos quais migrantes nordestinos podem reconhecer-se mutuamente e afirmar sua presença na cidade. A diáspora festiva, nesse sentido, não é apenas uma condição de dispersão, mas também uma potência criativa que transforma a experiência migratória em espaço de encontro, invenção e pertencimento.

Notas

1. A pesquisa foi realizada em três municípios da Grande

Florianópolis — Florianópolis, São José e Biguaçu. A Grande Florianópolis corresponde à região metropolitana da capital catarinense, composta por municípios interligados por dinâmicas urbanas, econômicas e populacionais, formando um importante polo regional no sul do Brasil.

2. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C8muHlHgRl8/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA== Acesso em 17 de Mar de 2026.
3. Nesse dia, o show foi realizado pelo cantor Devinho Novaes, em 9 de julho de 2022. Natural de Sergipe, o artista se destaca no cenário do arrocha e da sofrência, tendo alcançado projeção nacional e circulando amplamente em festas populares e eventos juninos em diferentes regiões do Brasil.

Referências

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329–-376, 2016. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644745. Acesso em: 16 out. 2025.

DU BOIS, W. E.B. *As almas do povo negro.* Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

FLOR, Cauê Gomes. *Diáspora africana:* por uma crítica transnacional da política cultural negra. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, 2020.

FLORIANÓPOLIS (Município). *Lei Complementar nº 843, de 6 de abril de 2023.* Dispõe sobre o controle da poluição sonora no Município de Florianópolis. Diário Oficial do Município, Florianópolis, SC, 6 abr. 2023.

FLORIANÓPOLIS. Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer. *Passarela Nego Quirido*. Disponível em: https://www.pmf.sc.gov.br/entidades/cultura/index.php?cms=passarela+nego+quirido. Acesso em: 27 jul. 2025.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro:* modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro,* Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

SANTOS, Tatiane Silva Cerqueira. *Diáspora festiva:* arte, cultura, experiências e narrativas entre migrantes do nordeste no sul do Brasil. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2025.

SANTOS, Tatiane Silva Cerqueira. *A Bahia não sai de mim:*

diáspora, migração e xenofobia no sul do Brasil. Curitiba: Appris, 2022.

TURNER, Victor. *O processo ritual:* estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

WERNECK, Jurema Pinto. *Da diáspora globalizada:* notas sobre os afrodescendentes no Brasil e o início do século XXI. *Scribd*, [s. l.], 2003. Disponível em: https://www.scribd.com/document/779248081/Da-Dispora-Globalizada-Jurema-Werneck. Acesso em: 27 jul. 2025.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês:* Mulheres negras e cultura midiática. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2007.

Movimento Brega e a produção de músicas periféricas em contexto pandêmico e neoliberal

Chiara Albino

Introdução[1]

Este capítulo[2] resulta de uma pesquisa mais ampla sobre os processos subjetivos e materiais que constituem o Movimento Brega[3] na cidade do Recife[4], Pernambuco. A pesquisa foi realizada por meio de materiais audiovisuais que produzi com os sujeitos, assim como de outros materiais produzidos e publicados por eles mesmos ou pela mídia. Isso inclui publicações no Instagram (textos e vídeos), matérias de jornais e revistas, *podcasts*, vídeos do YouTube, documentos oficiais (leis, decretos, relatórios, etc.), entre outros.

O objetivo deste capítulo é analisar o Movimento Brega como uma categoria analítica complexa, considerando suas dimensões culturais, sociais, políticas e econômicas, com atenção especial às relações históricas com as periferias do Recife e aos efeitos da emergência pandêmica e das condições neoliberais sobre a produção musical e artística do movimento. Pretende-se discutir, assim, como os sujeitos periféricos que participam do Movimento Brega articulam práticas de criação, agenciamento cultural e reconhecimento político, frente a condições de precariedade e ao contexto da Covid-19[5].

Nesta pesquisa, a noção de Movimento Brega é bastante complexa e envolve diversas camadas analíticas, mas há um eixo produtor dessa categoria que envolve dois aspectos iniciais, que se ramificam para outras questões. O primeiro refere-se ao *Movimento do Brega* como um modo de produção econômica que gera renda para as pessoas que fazem parte dele. Essa produção movimenta o mercado formal e informal, do qual participam cantoras/es, DJs, produtoras/es, dançarinas/os, costureiras/os, estilistas, vendedoras/es ambulantes, empresárias/os, entre outros[6]. O segundo aspecto refere-se à dimensão cultural, ou seja, à apropriação da ideia de "*movimento no bregafunk*" ou "*movimento no brega*"[7] para se referir a um gênero musical em constante transformação e reinvenção. Esses aspectos, por sua vez, mobilizam dimensões sociais e políticas, que são consequência e também produtoras das dimensões econômicas e culturais.

Nesse sentido, o Movimento Brega é aqui compreendido como categoria analítica: trata-se de pensá-lo para além de um gênero musical, destacando os diferentes movimentos culturais, sociais, políticos e econômicos que ele engendra. Portanto, o capítulo não busca estabelecer distinções comparativas entre diferentes estilos de música brega, como o brega romântico e o bregafunk. Ao contrário, propõe analisar como os sujeitos que se identificam como parte do Movimento Brega atuam

de maneiras diversas, fortalecendo seus agenciamentos culturais e seus reconhecimentos políticos.

Devido à forte ligação da música brega com as camadas populares, muitos artistas são moradores de bairros da periferia e, neles, os artistas alcançam seus públicos, assim como os espaços para expressar sua arte. Em minha pesquisa, os resultados assinalaram que o processo recente de patrimonialização do Movimento Brega[8] traz implicações para o modo como as políticas públicas culturais estão sendo formuladas e implementadas no Recife, e assinala as maneiras como o Estado se relaciona com esse processo. Ao mesmo tempo, revela os modos como o Movimento Brega tem lidado com esse processo em termos de reivindicação de direitos e de reconhecimento, apropriando-se e utilizando-se politicamente dele para requerer recursos públicos, ainda que estes estejam devidamente garantidos por lei. Trata-se, portanto, de um processo complexo e que expressa diferentes conflitos sociais, políticos, culturais e econômicos.

Ao enfatizarem que "Recife é brega, meu amor!", os sujeitos evidenciam a relação entre a cidade do Recife e o Movimento Brega, bem como a centralidade dessa relação em suas trajetórias de vida. Ao problematizar analiticamente essa expressão, busco também tensionar o lugar do periférico. Em diálogo com Simone Pereira de Sá (2021), mobilizo a categoria periferia de modo a afastá-la de debates essencializantes ou de

leituras que pressupõem uma correspondência quase mecânica entre os campos do território, da classe social e do gênero musical. Trata-se, portanto, de problematizar essa categoria e pensá-la a partir de uma perspectiva estratégica que reconhece modos de articulação contingentes e instáveis no que se refere aos espaços físicos e simbólicos, atentando para os atravessamentos e as ambiguidades que os constituem e, especialmente, para as múltiplas formas de encenação no campo da cultura popular. A autora dialoga com Angela Prysthon (2003), ressaltando os limites do uso do termo "música periférica" em um mundo globalizado e descentralizado. Nesse sentido, sustenta que não faz uso essencialista ou estritamente geográfico do termo, defendendo que a periferia deve ser entendida sob uma perspectiva relacional, isto é, como uma posição relativa a um poder simbólico que produz e difunde julgamentos de valor sobre as diversas dimensões que constituem a cultura popular (SÁ, 2021).

No que se refere aos campos da produção artística e da indústria do entretenimento, o termo periferia se caracteriza pelas mudanças de significados e pelas disputas em torno dele. Disso resultam perspectivas que coexistem, mas são autônomas em relação ao seus fazeres e aos seus objetivos, como também às suas posições no âmbito da estrutura social. Dessa discussão, interessa-me destacar, sobretudo, a questão do termo "sujeitos periféricos". Segundo

Tiaraju Pablo D'Andrea (2022), trata-se de um termo cuja construção está ligada a um conjunto de relações que também são espaciais, além de sociais. Esse termo resulta, ao mesmo tempo, de um processo histórico particular, que tem características e condicionamentos próprios. Nesse sentido, ao me referir às vivências dos sujeitos desta pesquisa, gostaria de assinalar as possibilidades e as limitações econômicas que moldam as suas experiências subjetivas e artísticas. Apesar de estes sujeitos terem vivências particulares, devemos lembrar que essas vivências constituem experiências que são comuns nas periferias e, portanto, não são isoladas. Os sujeitos formam suas vivências no interior de relações historicamente situadas. Por conseguinte, as subjetividades periféricas são formadas por meio das dinâmicas sociais que circundam os sujeitos e pelas relações vivenciadas por eles interiorizadas.

No contexto da minha pesquisa, trata-se de sujeitos que, em sua maioria, são social e economicamente expostos à condições precárias de trabalho. Cabe ressaltar que, no âmbito mais amplo da biopolítica contemporânea, a precariedade se tornou a forma da nossa existência (ALBINO; OLIVEIRA; MELO, 2021), sobretudo no que se refere aos processos de constituição de sujeitos periféricos. Trata-se de uma condição social, política e econômica em que os sujeitos são cada vez mais expostos à precariedade do

desemprego, por exemplo. Essa condição, induzida política e economicamente pela racionalidade neoliberal, caracteriza-se particularmente pela insegurança social, marcada sobretudo pela generalização do empreendedorismo como um novo modelo de estilo de vida (FOUCAULT, 2008). Na perspectiva desse novo modelo, os sujeitos são instados a assumir a precariedade como uma escolha, incorporando-a aos seus modos de pensar e de sentir (LAVAL, 2014). Em minha pesquisa, a precariedade também constitui os modos de produção artística do Movimento Brega, exigindo que os sujeitos tornem-se produtivos mesmo quando as condições são pouco favoráveis.

O trabalho de campo desta pesquisa foi diretamente impactado pela Covid-19. Assim, este capítulo também considera os efeitos dessa emergência pandêmica sobre as práticas e as experiências dos sujeitos que constituem o Movimento Brega, especialmente no que diz respeito ao alcance desses efeitos na produção musical do movimento. Trata-se de práticas e experiências temporais e espaciais que foram reconfiguradas pelo isolamento social diante da crise sanitária, o que intensificou a urgência de ações e mobilizações, por parte desse Movimento, para tentar reduzir os impactos sociais da pandemia na vida dos sujeitos periféricos. Embora as condições de precariedade às quais os sujeitos desta pesquisa estão submetidos sejam anteriores à

emergência da pandemia (ALBINO; OLIVEIRA, 2021), esse período configura-se como um marco em que se intensifica e se torna coletivamente compartilhada a sensação de urgência em garantir a própria sobrevivência.

Nesse cenário, em que "a sobrevivência não está garantida" (LOPES; FACINA; SILVA, 2019, p.16), aprofundam-se a incerteza e a instabilidade em relação ao futuro e às condições materiais de existência, situando esses sujeitos diante de uma temporalidade aberta e incerta, que os insta a formular estratégias de sobrevivência. Nesse sentido, ao analisar as narrativas e experiências de fazedores de cultura popular e periférica que sonham em viver das garantias de seu próprio trabalho, Adriana Facina (2019) assinala que, para eles, o sentido da arte como trabalho está relacionado a realizações e a projetos marcados pela esperança de futuro. Nesse contexto, os processos de criação cultural são "inventados não apesar da precariedade, mas a partir dela, ao mesmo tempo crítica e de superação de uma condição onde nem o direito à vida é garantido" (FACINA, 2019, p. 105). Trata-se de sujeitos que, diante do desmonte político das políticas culturais, passaram a demandar, cada vez mais, que o Estado garanta a cultura como direito. Mas, ao mesmo tempo, que lutam por direitos junto ao Estado, eles se apoiam coletivamente e buscam formas alternativas de financiamento, por exemplo.

Do brega cafona ao Movimento Brega

Em um trabalho pioneiro sobre a música brega, o musicólogo Samuel Araújo Júnior (1988) destaca que foi após o lançamento do álbum *Brega Chique/Chique Brega* (1984), de Eduardo Dusek, que a palavra brega ganhou notoriedade e produziu um debate público. Apesar de o termo ser usualmente utilizado para designar uma música popular voltada para as massas, o cantor já sinalizava que o termo "brega" tinha uma estreita relação com aspectos socioeconômicos mais amplos. Araújo Júnior (1988) destaca o momento histórico que tal debate surgiu na mídia, envolvendo três aspectos: primeiro, o aspecto econômico, resultante de uma grande recessão econômica interna, produzindo inflação e alta taxa de desemprego; segundo, o aspecto político, resultante da Ditadura Militar (1964-1985); e terceiro, um aspecto social que mobilizou um debate sobre a soberania nacional e a identidade cultural. A esse respeito, ele discorre:

> Segundo o cantor (ver Xexeo, 1984), brega como termo musical significaria música periférica para "as grandes massas do interior", interior, nesse caso, tornando-se muito mais uma categoria econômica (isto é, relativamente distante da metrópole) do que geográfica (uma pequena cidade litorânea ou os bairros pobres e favelas de uma grande cidade seriam

> considerados "interiores" sob esse critério). Havia também, afirmava Dusek, um significado social em brega, termo usado no Rio de Janeiro como substituto pejorativo de empregado doméstico (coincidindo com as primeiras lembranças desse autor). Como extensão desse sentido, o termo também poderia ser aplicado a qualquer coisa vulgar, datada, kitsch ou, de modo mais abstrato, a qualquer "representação do nada" (Xexeo, 1984, p. 78). Em oposição, o brega-chique se referia à inversão desse sentido pejorativo e, sugeriu o cantor, ao reconhecimento do "milk-shake racial", característica essencial da sociedade brasileira. (ARAÚJO JÚNIOR, 1988, p.52, tradução nossa).[9]

Essa produção social e econômica do *brega* no interior da sociedade brasileira, enquanto música periférica, tem implicações importantes nos modos como seus expoentes lidam com a depreciação, os julgamentos de valor preconceituosos e a discriminação. Nesse sentido, as ferramentas analíticas mobilizadas para a discussão do brega como uma música *periférica* implica refletir sobre os marcadores sociais da diferença, como classe e raça, por exemplo. Qual a formação musical desses artistas? Quais os espaços de sociabilidades ocupados por eles? Como esses artistas são constituídos em sua gestualidade e vestimenta? Em quais mídias de comunicação esses artistas são mencionados? Há uma respeitabilidade do público? Há uma associação ao improviso, à precariedade? Para Araújo:

> Considerados em conjunto, os diversos significados de brega revelam um universo multifacetado que tem como denominador comum sua depreciação, geralmente segundo juízos de valor preconceituosos. De forma bastante coerente, preconceito, mobilidade e discriminação também são aspectos significativos nas trajetórias dos expoentes do brega (ARAÚJO JÚNIOR, 1988, p.55, tradução nossa).[10]

As trajetórias de vida dos representantes da música brega, em sua grande maioria, "se encaixam em um estereótipo bem conhecido em termos de mobilidade social: *o self-made man* (as mulheres são aparentemente uma minoria no brega)" (ARAÚJO JÚNIOR,1988, p.56, grifos meus, tradução nossa)[11]. Para o autor, com exceção de Roberto Carlos, Nelson Ned e Sidney Magal, vários artistas tiveram suas histórias de vida atravessadas pela precariedade, pela instabilidade financeira e eram moradores de favelas/cortiços, por exemplo. Araújo destaca três aspectos que são constitutivos da imagem pública do artista: primeiro, uma imagem moderada, em que o artista passa uma imagem mais discreta e ressalta valores morais aceitos socialmente – se encaixaria nesse perfil o cantor Roberto Carlos; segundo, uma imagem romântica, em que artista e sujeito são constituídos sem separação da esfera pública e da esfera privada, a exemplo de Sidney Magal, José Rico e Agepê; e terceiro, uma imagem neutra, em que o artista tem sua privacidade resguardada, e não divulga opiniões, a

exemplo de Amado Batista e Carlos Santos. Apesar de perfis diferentes, o preconceito social era comum a todos os artistas que eram identificados socialmente como expoentes da música brega. Nesse sentido, "os cantores de brega parecem sugerir que uma parte substancial da mídia brasileira ainda via (pelo menos por volta de 1984) *o brega como uma manifestação do azarão ou do não consumidor, uma 'representação do nada'*" (ARAÚJO JÚNIOR, 1988, p.57, grifos meus, tradução nossa).[12]

> O termo brega consistentemente implica um juízo de valor depreciativo. Apesar de suas raízes socialmente determinadas, ele pode ser ligado a qualquer coisa ou a qualquer um. Na verdade, o brega é até mesmo um rótulo comumente usado para qualificar o comportamento, atitudes ou valores das camadas sociais superiores e, particularmente, daqueles que revelam sua "nova-riquice". As diversas definições de brega também indicam que a música é uma dimensão importante do fenômeno (ARAÚJO JÚNIOR, 1988, p. 84, tradução nossa). [13]

Adriana Facina (2011) destaca que, desde os anos 1960, a música brega, apesar de despertar em milhões de brasileiros uma relação de afetividade, é classificada pela crítica como " "lixo cultural" descartável, de gosto duvidoso e alienante" (FACINA, 2011, p. 5). No que refere ao modo como se deu o movimento de ressignificação do termo brega, pode-se dizer que, embora atualmente o brega seja

apropriado por artistas e público consumidor como um marcador de identidade cultural e até como uma estratégia econômica, sua origem carrega um caráter pejorativo. Em um momento, o termo era usado para criticar o cancioneiro romântico e melodramático apreciado pelas camadas populares, refletindo uma tensão histórica entre reconhecimento social e estigmatização cultural relativa ao gênero.

Nesse sentido, a autora mobiliza o conceito de gosto de Pierre Bourdieu para destacar como o "bom gosto" é produzido a partir da relação entre classe dominante e a produção de uma determinada estética classificada como refinada, em oposição aos gostos da classe trabalhadora e ao que seria considerado uma estética "cafona". Segundo Facina (2011), o brega não se restringe a uma categoria estética, funcionando como uma arena de disputa política e ideológica dentro da cultura. O gênero evidencia desigualdades entre classes sociais e revela diferentes nichos de mercado, que, em determinados momentos, se complementam sob a lógica específica da indústria cultural.

Trata-se de um fenômeno social dotado de características próprias, o qual inclui padrões de interação e valores morais, estéticos e políticos singulares. Essa dinâmica manifesta-se tanto na venda massiva de discos quanto nos diversos espaços de sociabilidade que reúnem seus apreciadores, configurando formas de cultura e de gosto vinculadas a

determinadas camadas sociais (FACINA, 2011).

Portanto, o termo "brega" expressa uma tensão e uma dificuldade de classificação, uma vez que, por um lado, está ligado a um gênero musical historicamente vinculado às camadas populares, bem como constitui parte da cultura de massa do país; por outro lado, como categoria estética, expressa juízos de valor e evidencia como o gosto está ligado à classe. Dessa maneira, a música brega ainda tem sido considerada, por muitos, como uma música de "mau gosto". Nesse sentido, pode-se dizer que, apesar de a música brega ser comumente entendida como uma música romântica que apela sentimentalmente, não existe, no entanto, um ritmo musical brega, em sentido estrito, de modo que, quando mobilizamos o termo brega para nos referirmos a um gênero musical ou a uma categoria estética, torna-se particularmente difícil definir com exatidão o que pode ou não ser classificado como brega (ANDRADE, 2021; MATTOS, 2011).

Neste sentido, considero relevante atentar para o fato de que a classificação de um gênero musical em categorias pode, por conseguinte, criar exclusões e ser, até mesmo, improdutivo. Portanto, se nos voltarmos, sobretudo, para os anos de 1980, verifica-se também o surgimento de gravadoras como a Polydisc e a Polysom, que tinham uma atuação regional, e isso reconfigurou o mercado fonográfico da música brega. Por outro lado, houve a permanência de uma estética brega, ainda que

tenha sido reconfigurada. Particularmente no Norte e Nordeste do país, outras estéticas bregas passaram a ser desenvolvidas, sendo Recife e Belém, desde os anos de 1990, as principais cidades que abrigaram esse desenvolvimento. Nessas cidades, surgiu, de maneira independente, uma vertente eletrônica do brega, a exemplo do bregapop[14], do tecnobrega[15] e do brega-calypso ou calypso[16] (FONTANELLA, 2005; GUERREIRO DO AMARAL, 2011; AZEVEDO, 2017, 2019; COSTA, 2011).

Ao mesmo tempo, gostaria de ressaltar que essa dificuldade relativa à classificação, tendo como base apenas as características da linguagem musical, não seria própria apenas da música brega, mas também dos demais gêneros musicais, pois, no processo dinâmico de construção de um gênero musical, a musicalidade seria um entre tantos outros fatores que contribuem para esse processo. Isto é, mais do que sonoridade, os gêneros musicais envolvem disputas, tensões e negociações constantes (JANOTTI JR.; PEREIRA DE SÁ, 2019). Daí por que a análise da música brega, assim como de outros gêneros musicais, requer outros elementos além da melodia, da harmonia, ou, ainda, da linguagem musical. Nesse sentido, deve-se considerar também os diversos agenciamentos que atravessam os gêneros musicais (BORN, 2005)[17]. Além disso, se enquadrar o brega como gênero musical envolve uma complexidade composta por diferentes

artistas, movimentos e relações, os atravessamentos relativos à classificação assinalam que gêneros musicais não são estáveis, de modo que um mesmo produto cultural pode ser classificado de maneiras diferentes (FRITH, 1998), e tais diferenças de classificação revelam um jogo de tensões, isto é, "o gênero (...) é uma das arenas em que os padrões e as contradições da ideologia tornam-se visíveis" (BRACKET, 2016, p. 26, tradução nossa)[18].

Simone Pereira de Sá (2021) propõe uma atualização da linha cronológica sobre os novos gêneros musicais identificados como uma música cafona ou brega na contemporaneidade. Tais gêneros musicais surgiram à margem do mercado dominado pelas grandes gravadoras e estão ligadas, por meio dos circuitos locais, às periferias das cidades interioranas, médias e grandes. Por este motivo, esses gêneros são classificados como *periféricos*. Tais gêneros *periféricos* têm em comum o estigma de "uma música sem qualidade, de mau gosto, comercial e sem conteúdo" (2021, p. 24), a exemplo do próprio brega recifense.

Em Recife, verifica-se uma maior produção, gravação e distribuição da música brega em comparação a outras cidades de Pernambuco. De maneira caseira e, ao mesmo tempo, singular, esse gênero musical circula fortemente nas periferias recifenses. Essa circulação acontece através de shows, programas televisivos locais, rádios, carrocinhas,

serviços de redes sociais de compartilhamento de fotos e vídeos, serviços de *streaming* de música, *podcast* e plataformas de compartilhamento de vídeos, por exemplo. Devido à forte ligação da música brega com as camadas populares, muitos artistas são moradores de bairros da periferia e, neles, os artistas alcançam seus públicos, bem como os espaços para expressar sua arte (FONTANELLA, 2005; SOARES, 2021). No que se refere à produção artística, estes sujeitos desenvolvem técnicas bastante complexas em seus processos criativos. Além disso, uma vez que "a música brega não é experimentada por sua audiência de maneira distanciada, mas principalmente através de uma sensibilidade corporal que está na dança" (FONTANELLA, 2005, p. 12-13), os dançarinos, em particular, têm um lugar de destaque, isto é, "[n]os shows de brega, todos os cantores e bandas são acompanhados de grupos de dançarinos, que executam coreografias elaboradas, com movimentos exagerados, muitas vezes dramatizando as letras das músicas" (FONTANELLA, 2005, p.13).

Considerando essa contextualização, gostaria de ressaltar que, na minha pesquisa, o meu interesse está voltado não apenas para o brega como gênero musical, mas sobretudo como movimento cultural, social, político e econômico, que tem suas raízes nas periferias recifenses e faz parte da cultura das camadas populares. Trata-se de um

movimento que está ligado a uma cadeia produtiva que gera ocupação e renda, formal e informalmente, para cantoras/es, DJs, produtoras/es, dançarinas/os, costureiras/os, estilistas, ambulantes, empresárias/os, entre outros profissionais. Nesse sentido, na seção seguinte discuto como se constitui a economia do brega dentro do Movimento Brega. Para tanto, apresento as experiências e narrativas de diferentes sujeitos que exercem atividades variadas dentro deste movimento para, assim, descrever a cadeia de produção do brega, que inclui os artistas, mas também outros profissionais.

Produção periférica e profissionalização do Movimento Brega

Se considerarmos que a tensão histórica entre reconhecimento social, estigmatização cultural e marginalização daqueles que produzem e consomem o brega persiste mesmo diante da apropriação política, social e cultural promovida pelos sujeitos periféricos, podemos entender essa apropriação como uma forma de resistência. Ela transforma um sentido originalmente pejorativo em instrumento de valorização social, expressão artística e mobilização comunitária, especialmente em contextos marcados por precariedade econômica e pelos desafios impostos por crises como a pandemia da Covid-19.

Em uma perspectiva mais ampla, ao considerar o contexto socioeconômico no qual o Movimento Brega se insere, o "empreendedorismo" surge associado às economias e aos sujeitos das periferias recifenses, articulando modos específicos de fazer, sentir e pensar que se relacionam com uma governamentalidade neoliberal. Nesse sentido, nas narrativas analisadas, é possível identificar uma forte presença de termos como "empreendedorismo", "capital humano" e "faça você mesmo". Essas práticas refletem um tipo de ação empreendedora que, ao mesmo tempo, é incentivada pelo Estado por meio de leis e programas voltados ao fomento do "empreendedorismo popular", demonstrando como políticas públicas e experiências periféricas se entrelaçam na produção cultural, econômica e social dessas comunidades.

Nesse sentido, podemos citar que, segundo o Ranking de Competitividade dos Municípios[19], de 2021, Recife aparece como a melhor cidade da região Nordeste em competitividade e, no que se refere ao indicador Capital Humano, Recife ficou na segunda posição do país. Como exemplos dessa "cultura do empreendedorismo popular", os sujeitos citaram o CredPop[20], o GO Recife e o "Mais Vidas nos morros", que são projetos executados pelo governo.

Marco Aurélio Filho está em seu segundo mandato como vereador do Recife, e seu primeiro Projeto de Lei foi

relacionado ao Movimento Brega, tornando-o patrimônio cultural imaterial do Recife. O reconhecimento do vereador como parte do Movimento Brega partiu de integrantes do próprio movimento; assim, incluí-lo como membro do Movimento Brega em minha pesquisa significa evidenciar as alianças políticas estabelecidas pelos sujeitos, bem como a importância social, cultural e política que o Movimento Brega assume no contexto da cidade do Recife. Em campo, era recorrente o uso de expressões como "dar a cara", "vestir a camisa" e "apaixonado pelo brega" para indicar que Marco Aurélio Filho também integra o Movimento Brega.

Na perspectiva do vereador Marco Aurélio Filho, existe uma forte relação entre o Movimento Brega e o empreendedorismo. Ele lembra, nesse sentido, dos artistas que gravavam e vendiam seus próprios CDs nas carrocinhas. Daí por que ele afirma que *"essa pegada do artista ser empreendedor, do cara mesmo cantar, produzir a música, colocar na plataforma e vender, isso é ser empreendedor"* (Marco Aurélio Filho, janeiro de 2022). Por outro lado, ele também ressalta que além de o artista empreender, o Movimento ainda abarca outros empreendedores, a exemplo da marca Estilo Bregoso. Nesse ponto, o vereador destaca a importância de o empreendedorismo ser apoiado pelo poder público, *"você dar oportunidade [...] do poder público ajudar a empreender é importante. A prefeitura tem muito essa pegada.*

Tem uma secretaria hoje que cuida [...] dessa questão do empreendedorismo." O vereador contou, inclusive, que foi procurado pelo secretário municipal para incluir os artistas do Movimento na plataforma Go Recife. Essa "*pegada*" se traduz, para ele, em uma forma de "cuidado", pois, assim, a prefeitura coloca "*à disposição dessas pessoas essa arte de empreender*", ajudando-as a se qualificarem.

> *Muitas vezes o próprio artista não tem essa visão, mas, se você chegar nele, conversa com ele, ele já começa olhar de outra forma. Então, acredito que o Movimento Brega, como eu te falei, quando a gente aprovou o projeto, eu não estou falando do ritmo brega, eu estou falando do Movimento, de muita gente que está envolvida dentro do setor social, do setor econômico, do setor cultural. O Movimento Brega, ele tem essa pegada, sem sombra de dúvidas é a sacada do Movimento também. E a partir do ponto de vista do poder público, quando você investe no empreendedorismo, é muito importante* (Marco Aurélio Filho, janeiro de 2022).

Para o vereador Marco Aurélio Filho, educar as pessoas sobre empreendedorismo amplia a visão de mundo delas, de modo que as pessoas começam a se aprimorar. No caso do Movimento Brega, isso pode significar também uma busca pela profissionalização do Movimento.

> *Em relação ao Movimento Brega é muito isso também,*

> *você tem um produtor que já está posto no mercado, de que forma você pode trazer ele com a pegada mais empreendedora e mais profissional? E aí você criar esse mundo de oportunidades que o Movimento Brega, ele por si só já é orgânico, ele já se mantém, mas a gente tem como dar uma aprimorada, dar uma melhorada* (Marco Aurélio Filho, janeiro de 2022).

Ao mesmo tempo, o vereador ressalta que não se deve reduzir o empreendedorismo apenas aos grandes empresários. O Recife, como ele mesmo destaca, tem essa "*pegada*" de apoiar um "empreendedorismo popular". Nesse sentido, ele chama atenção para o chamado CredPop, que se destina a dar oportunidades aos pequenos empreendedores.

Ao destacar a noção de empreendedorismo popular, considero importante refletir sobre alguns pontos: como o contexto neoliberal modifica e molda nossas subjetividades? Como as camadas populares se apropriam dos princípios presentes no neoliberalismo (TSING, 2021), tais como capital humano, resiliência, produtividade, competitividade e meritocracia, bem como desenvolvem e/ou praticam esses princípios a partir de uma perspectiva "desde baixo"? (GAGO, 2018). Ou seja, a proposta é pensar como termos amplamente popularizados, como o empreendedorismo, vêm sendo mobilizados em contextos populares. Quem são esses sujeitos, qual é sua relação com o Movimento Brega e com o "Negócio do brega", e como tal relação contribui para

compreender o atravessamento do neoliberalismo e a produção de subjetividades?

Entre as narrativas dos sujeitos de minha pesquisa, verifica-se uma forte ligação com as ideias de "empreendedorismo", "capital humano" e "faça você mesmo", por exemplo. Nesse sentido, dois pontos se destacam. O primeiro está relacionado à moralização do Movimento Brega, sobre o qual parece imperar um discurso vitimizador das camadas populares. Esse discurso, muitas vezes, coloca os sujeitos que fazem parte de tal movimento em uma posição subalternizada, na qual seriam meros reprodutores da lógica do empreendimento de si, tal como formulada no interior da racionalidade neoliberal. Em campo, por outro lado, observo que esses sujeitos estão conscientes do contexto em que se situam e atentos às suas implicações, negociando e reinterpretando tais princípios em suas práticas cotidianas. Nesse sentido, o termo "empreendedor" emerge no campo como uma categoria local, isto é, os próprios sujeitos se autodenominam dessa forma, apropriando-se de uma gramática neoliberal que circula socialmente, mas ressignificando-a a partir de suas experiências situadas.

O segundo ponto que gostaria de destacar está ligado ao reconhecimento desses sujeitos enquanto empreendedores. Ao se autodenominarem "empreendedores", eles também lutam pelo reconhecimento do outro, mobilizando essa

categoria como estratégia de legitimação moral e política. Argumentam o quanto o Movimento Brega contribui para a economia local, gerando empregos e renda, por exemplo, o que evidencia a incorporação da linguagem da produtividade e do capital humano como forma de reivindicação pública. Há, portanto, um investimento subjetivo nessa identificação, mas também um desejo de reconhecimento social e institucional como empreendedores.



Foto 01-06: História da marca Estilo Bregoso. setembro, 2025. Fonte: Reprodução Instagram da Estilo Bregoso.

A marca Estilo Bregoso, citada pelo vereador Marco Aurélio, é um exemplo de como esses empreendedores lutam pelo reconhecimento do outro. Tarcísio dos Santos é um dos sócios da marca. Ele tem 32 anos, é casado e formado em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (campus Caruaru). Define-se como "empreendedor raiz". Sua atuação junto ao Movimento Brega começou aos 14 anos, quando trabalhava com "pirataria" e vendia CDs de música brega nas carrocinhas que circulavam pelas feiras da cidade. Na Estilo Bregoso, ele cria as estampas, produz as camisas, administra as finanças, realiza o marketing, entre outras tarefas; enfim, como ele diz, "cuida, de fato, de tudo". Atualmente, tem buscado se desvincular parcialmente dessa centralização de funções, pois, se parar de trabalhar ou sofrer um acidente, a empresa para ou, no mínimo, perde muita produtividade. Hoje, tenta trabalhar, em média, 10 horas por dia; anteriormente, trabalhava entre 14 e 16 horas diárias. "A empresa era, assim, minha vida." "Quando chega na época de Dia dos Pais e Carnaval, eu fico, tipo, dois ou três dias sem dormir por conta da alta demanda e para conseguir dar conta de tudo." (Tarcísio dos Santos, 2021).

No caso do Movimento Brega, muitos sujeitos iniciam sua trajetória como uma atividade de lazer ou ocupação juvenil, mas a experiência, aliada às necessidades econômicas, transforma essas práticas em formas de empreendedorismo e

de inserção social. Como ilustra Tarcísio dos Santos, da marca Estilo Bregoso, a dedicação intensa, com todas as etapas do negócio e o esforço para conciliar prazer e trabalho evidenciam que o envolvimento com o Brega configura um estilo de vida que combina elementos de diversão e de obrigação, na medida em que a profissionalização se torna condição de sobrevivência e de reconhecimento dentro do movimento. Essa trajetória evidencia, ainda, como a incorporação da lógica do empreendedorismo, marcada pela centralização de responsabilidades, pela intensificação do trabalho e pela autogestão permanente, atravessa as formas de produção no Movimento Brega, revelando tanto os efeitos da racionalidade neoliberal sobre as subjetividades quanto as estratégias de agência mobilizadas por esses sujeitos em contextos de precariedade.

Michelle Melo tem quarenta e cinco anos e desde os dezessete anos canta brega. Nascida na periferia do Recife, aos cinco anos foi morar na comunidade de Chão de Estrela, local onde teve contato com a cultura de Pernambuco e deu início ao seu devir-artista, bem como a sua relação afetiva com o estado. Desde pequena lutou contra o estereótipo que a sociedade a colocava, como criança de comunidade e que por isso não poderia ser reconhecida pela sua arte. Assim como a cantora Palas Pinho[21], foi uma das primeiras mulheres a comandar bandas de brega. Michelle Melo não é interpelada

e constituída "apenas" como a cantora de brega, mas também como a mãe de Bianca, a candidata a vereadora, empresária, artista que teve o projeto aprovado no edital da Lei Aldir Blanc da Prefeitura do Recife, através da Secretaria de Cultura e Fundação de Cultura, rompendo barreiras e conseguindo aprovação do primeiro curso de produção musical voltado ao brega, o Capacita Brega[22] em parceria com seu companheiro, Raphael Formiga (produtor musical). Michelle Melo e o brega pernambucano são mutuamente constituídos. Ela, sendo cada vez mais constituída e reconhecida no estado como a "Rainha do Brega", título este dado pelo Rei Reginaldo Rossi, e o Movimento Brega, sendo constituído e influenciado pelas diversas Michelles.

> *O brega pra mim ele não dá pra explicar com palavras, não dá pra mensurar, porque o brega me deu tudo que eu tenho e o que eu sou. Quando eu falo isso, eu não falo só financeiramente, mas eu falo emocionalmente. A mulher que vocês estão vendo aqui hoje, não é mais aquela menina boba da periferia. É uma mulher que teve que aprender a se empresariar. É uma mulher que teve que aprender a cantar, a dançar, a produzir, né?* (Michelle Melo, fevereiro de 2022).

Para a cantora Michelle Melo, o fato de ela ter vindo da comunidade e, portanto, conhecê-la "*da forma mais bonita, que é vivendo dentro dela*", existem muitas pessoas que

empreendem desde dentro da comunidade. Ao mesmo tempo, ela ressalta que nem todas essas pessoas sabem exatamente o que é empreendedorismo, mas que sabem *"trabalhar de tudo um pouco"*. Nesse sentido, ela ressalta a capacidade que a comunidade tem de *"sobreviver dentro da própria comunidade"*. E, por isso, ela destaca a importância de as pessoas se ajudarem mutuamente, o que, por sua vez, pode fortalecer financeiramente a periferia.

> *Dentro da comunidade sempre vai ter. Olhe, eu desafio a quem for a dizer a mim que não tem, um pedreiro que nunca estudou, mas sabe levantar casa, tem uma costureira, tem um cabeleireiro, tem um barbeiro, tem um dançarino, tem um cozinheiro. Ou seja, na comunidade tem todo tipo de empreendedor. O que não tem é uma pessoa que chegue pra ela e diga "Ei, você já é um empreendedor, você já é uma empreendedora". Tem a fulaninha que não trabalha fora, mas recebe bem menos que um salário pra ficar com a filha de não sei quem, [...], como era o meu caso. Então, todas as áreas de profissões que você possa imaginar tem alguém dentro da comunidade que já faz aquilo* (Michelle Melo, fevereiro de 2022).

Nesse sentido, acho particularmente importante destacar que Michelle Melo foi candidata, pelo PSB, a vereadora do Recife em 2020. Entre suas propostas, estava a ideia de autossustentabilidade das comunidades, isto é,

fornecer cursos profissionalizantes mediante profissionais da própria comunidade, assim como promover o incentivo ao empreendedorismo e criar cooperativas, com o objetivo de fazer a renda da comunidade circular dentro dela. Havia ainda a ideia de empoderar as mulheres por meio da criação de cooperativas exclusivamente voltadas para as mulheres, a fim de capacitar profissionalmente as mães solteiras ou mulheres desempregadas, assim como orientá-las a serem *"donas do seu próprio negócio"*.





Foto 07 e 08: Proposta da campanha de Michelle Melo. Setembro, 2020.
Fonte: Reprodução Instagram da Michelle Melo.

Ela também conta da sua experiência como embaixadora do projeto da Prefeitura "Mais Vidas nos Morros". E, como ela explica, esse projeto consiste em "*dar o direito à comunidade de dizer o que eles querem que seja feito naquela comunidade*". Dessa maneira, a Prefeitura fornece o material necessário à comunidade e esta, por sua vez, escolhe o que vai ser prioridade e realiza o trabalho prático. Para Michelle, esse tipo de projeto acaba envolvendo a comunidade com as ações realizadas e, sobretudo, *"dá dignidade às comunidades"*, uma vez que permite que a comunidade escolha o que considera o que seja melhor para ela.

> *Eles chegam lá, é feito uma reunião com a comunidade e a comunidade diz 'olhe, o que a gente tá precisando aqui é de uma pracinha pras crianças brincarem'. O que é que a Prefeitura faz? A Prefeitura dá o material e a comunidade se junta pra fazer o que é necessário. Com isso, o que é que acontece? Se eu fiz essa porta, eu me sinto dona daquela porta, automaticamente eu vou cuidar, porque eu não quero que ninguém quebre o que eu fiz. Você acaba com depreciação do patrimônio, você tem um índice muito menor de pessoas acabando com aquilo, porque, assim, quem participou não vai deixar as pessoas quebrarem, estragarem. Então, sem falar que você dá dignidade às comunidades, porque, assim, imagina que eu chego na sua casa e lhe dou o melhor sofá, a melhor tv, mas o que eu escolhi não foi você que escolheu. Eu posso saber o que é melhor pra mim, mas eu não sei o que é melhor pra você. Então, quando a gente faz esse tipo de coisa, mostra pra comunidade que eles podem ser*

> *empreendedores, que eles podem se ajudar. A própria comunidade acaba se tornando uma família e uma família se protege, uma família faz crescer* (Michelle Melo, fevereiro de 2022).

Michelle Melo exemplifica a articulação entre cultura periférica, empreendedorismo e agência social no Movimento Brega. Sua trajetória como cantora de brega se inicia na juventude, em diálogo com os desafios econômicos e sociais da periferia, enfrentando estereótipos de gênero e classe. Pioneira na liderança de bandas de brega, sua atuação extrapola a performance musical, englobando papéis de empresária, mãe e promotora de iniciativas de capacitação. Para Michelle, a experiência no brega não se limita ao sustento financeiro: envolve desenvolvimento de várias habilidades, estratégias de sobrevivência comunitária e práticas de cooperação. Sua atuação como embaixadora do projeto "Mais Vidas nos Morros" evidencia a dimensão política de seu engajamento, ao possibilitar que a comunidade escolha prioridades locais e execute ações com materiais fornecidos, fortalecendo a participação, o pertencimento e a preservação do patrimônio. Além disso, a sua candidatura a vereadora em 2020 reforça a dimensão política e estratégica de sua trajetória, ao propor medidas de autossustentabilidade, capacitação profissional e incentivo ao empreendedorismo, especialmente voltadas ao empoderamento feminino por meio de cooperativas. Sua trajetória evidencia

como o Movimento Brega integra lazer, produção artística, empreendedorismo, agência social e políticas participativas, contribuindo para a constituição de subjetividades periféricas, redes de reconhecimento e fortalecimento comunitário no Recife.

Estas narrativas assinalam a relevância econômica do Movimento Brega para a cidade do Recife, uma questão, inclusive, colocada por todos os sujeitos da pesquisa. Ao mesmo tempo, mostra como, no Recife, existe um incentivo à prática do empreendedorismo que está ligada também ao Movimento. O fato de o Recife valorizar a primeira posição, no Nordeste, em competitividade e a segunda posição, no país, em capital humano - termos próprios das políticas econômicas neoliberais - revela, por exemplo, uma ligação com os "propósitos" que sustentam os programas CredPop e Go Recife, pois ambos incentivam o "empreendedorismo social/popular". Trata-se de programas que têm "propósitos" muitos semelhantes àqueles compartilhados pelos sujeitos da pesquisa. Nesse sentido, a ideia de "oportunidade" tem um lugar central nas narrativas, pois, dizem eles, os sujeitos só precisam de "oportunidades" para empreender e, assim, ter melhores condições de vida.

A meu ver, essa questão da "oportunidade" e do "empreendedorismo" está relacionada a um contexto marcado por condições precárias de vida. Nesse sentido, nas

narrativas dos sujeitos, há uma articulação entre "fazer na raça" e a necessidade de "levar a sério" e com profissionalismo a atuação dentro do Movimento Brega. Algumas trajetórias apresentadas, de maneira mais ampla, ao longo da tese, evidenciaram o movimento entre o lazer e a oportunidade de sobrevivência. O movimento para o segundo status não implica necessariamente a exclusão do primeiro, mas sim a adoção de uma postura mais comprometida e engajada com a ideia de profissionalização dentro do Movimento. Nas periferias, há uma estreita relação entre as atividades de lazer e a sua transformação em atividade econômica, ou melhor, a possibilidade de ascensão econômica através do uso de uma arte periférica.

Essa interpenetração entre lazer e dever encontra respaldo na análise de Simões (2013), que afirma:

> [A] compreensão das estratégias de profissionalização adoptadas num domínio criativo é indissociável do problema da definição das fronteiras que se erigem entre o que seria um domínio do tempo «livre» e um domínio caracterizado por actividades de «obrigação». Esta fronteira é tanto menos clara e objectiva quanto o nível de envolvimento com as práticas em questão configura um estilo de vida particular, que surge associado não só a momentos de «lazer» e assumidamente lúdicos como a momentos de «dever» (SIMÕES, 2013, p.169).

O autor destaca a centralidade da temporalidade do

período escolar na constituição desses jovens. É no ambiente escolar que esses jovens encontram um lugar de sociabilidade, borrando as fronteiras entre "obrigação escolar" e "atividades de lazer desenvolvidas nos intervalos das aulas". Um segundo ponto se refere ao estatuto ocupacional almejado por esses jovens na transição para a vida adulta. Ao se depararem com a necessidade de uma atividade profissional, muitos desses jovens almejam, através da arte, a possibilidade de unir a sua paixão, "fazendo o que gostam", com a possibilidade de sobrevivência financeira. Porém, em sua pesquisa, a maioria das experiências profissionalizantes apontou para a necessidade de acumulação com outra atividade profissional, tendo em vista que historicamente algumas vertentes do hip-hop tem uma aversão a qualquer tentativa de comercialização ou negócio,

> quer seja sob a forma de cedências ao mercado, às editoras ou à indústria musical (no caso da música), quer seja através da venda dos seus serviços ou de quaisquer outros produtos resultantes da sua actividade (no caso do graffiti), e, portanto, põem de lado qualquer estratégia de profissionalização. Nestes casos, o amadorismo apresenta-se como uma opção, atitude e modo de viver o hip-hop (SIMÕES, 2013, p.172).

Em minha pesquisa sobre o Movimento Brega no Recife, a relação entre o mercado e comercialização da

criatividade se aproxima das análises apresentadas por Mylena Mizrahi (2016), que realizou uma etnografia sobre a estética funk a partir do artista Mr. Catra. Tal pesquisa evidenciou a relação da arte com o mercado, distanciando-se das análises que tratam esses campos em polos opostos, devido à exaltação da sublimação da obra de arte. Mizrahi (2016), visando valorizar a matriz criativa do funk, distanciou-se das análises mais coercitivas e centrou suas análises na circulação do funk, pois, "arte, para o artista funk, é aquela que circula e não o que se atém à esfera do extraordinário" (MIZRAHI, 2016, p.255). Portanto, pensar no entrecruzamento da arte com o mercado, bem como com o dinheiro, não inviabiliza a importância dos atravessamentos marcados "pelas diferentes instâncias da vida social" (MIZRAHI, 2016, p.255).

Em diálogo com os debates que circulam no interior do campo das novas sociologia e antropologia econômicas, Mizrahi (2016) ressalta que o dinheiro não está separado das nossas significações subjetivas, pois está incorporado nas instâncias mais íntimas das nossas vidas cotidianas. Nesse sentido, o dinheiro também está ligado a "agências calculativas" que não podem ser definidas de maneira essencialista. A partir dessa perspectiva, a autora propõe um alargamento da maneira de se pensar o mercado, buscando defini-lo como um processo. Ou seja, para além da competição e da troca ou da desconexão entre as etapas de produção e consumo.

> [E]scolhemos um caminho que se distancia das perspectivas tradicionais tomadas sobre a indústria cultural, como aquelas que seguem pela esteira da escola de Frankfurt, onde o mercado é apreendido como ilimitado e ao qual o produtor, o criador, o designer, mas também o consumidor, deve se submeter. O mercado surge, do ponto de vista frankfurtiano, quase como uma instância supra-social, impondo suas vontades sobre as agências individuais e coletivas (MIZRAHI, 2016, p.257)

Tanto em minha pesquisa com o Movimento Brega, quanto na pesquisa de Mizrahi (2016) sobre o funk, há uma relação mais dialógica entre o mercado, o artista e a inovação, em oposição a uma relação mais determinista, que trata tais campos como polos opostos. Seguindo a mesma linha argumentativa, Maria Isabel Mendes de Almeida (2012) evidencia a importância de um olhar analítico para relação estabelecida entre a criatividade artística e a sua profissionalização.

> Uma singular reconfiguração dos regimes de oposição que até então caracterizaram ambos os repertórios profissionais parecem operar-se, se calibramos o olhar e a sensibilidade em direcção aos recentes movimentos de maximização de valores como competência, profissionalismo, expertise e desempenho, hoje aliados, em pé de igualdade, aos valores da criatividade, da ludicidade, da expressividade e do prazer. Deixamo-nos conduzir, portanto, pela aposta inicial nos crescentes e significativos movimentos de contaminação recíproca entre as noções de criatividade e produtividade.

> E, mais do que isso, procuramos seguir as pegadas dos regimes e mecanismos da subjectividade que estariam em jogo nos processos simultâneos de criativização da profissão (movimento que estaria a fazer passar o valor da criatividade, mais habitualmente atrelado ao universo das artes, para o espaço da «empresa») e de profissionalização da criatividade (movimento que estaria, cada vez mais, a conferir à criação artística uma envergadura profissional, afectada pelo funcionamento competente, assertivo e «responsável», característico dos modelos empresariais) (ALMEIDA, 2012, p. 25).
>
> Não mais subsumida pela ideia de criação de algo inédito, ou da necessária condição de «tábula rasa», a invenção consiste num modo diferente de dispor, ou de se lidar com o que já «está aí». (ALMEIDA, 2012, p. 31)

A profissionalização da criatividade é mobilizada em campo a partir da noção de empreendedorismo. Os sujeitos que compõem o Movimento Brega, ao se reconhecerem enquanto sujeitos empreendedores, buscam uma profissionalização, por meio de cursos como SENAI, SENAC, SEBRAE; passam a consumir livros e mídias voltadas à cultura empreendedora, de uma maneira mais ampla, por exemplo. Porém, consumir tal material não implica seguir um roteiro preestabelecido. Ao contrário, os sujeitos empreendedores movimentam-se, produzindo entrecruzamentos entre as diferentes instâncias.

Bregafunk como estratégia de sobrevivência

Robson Oliveira Rodrigues, conhecido como Shevchenko, e Cleiton José da Silva, conhecido como Elloco *(in memoriam),* estavam completando doze anos de bregafunk no dia do nosso encontro, em janeiro de 2022. Robson Oliveira Rodrigues tem trinta e oito anos. Aos treze anos, perdeu a sua mãe. *"Minha mãe [morreu] de doença no intestino"*, e *"meu pai mataram, tá ligado?"* e, desde então, foi criado pela avó. Importante pontuar a centralidade da figura da sua avó Adeilda Avelino de Oliveira *(in memoriam)* em sua trajetória de vida, como alguém que cuidou, alimentou, deu conselhos e não desistiu do jovem apesar de todas as dificuldades financeiras. Para ele, foi "graças à batalha da avó" que ele nunca entrou para criminalidade, pois, *"apesar do perrengue"*, nunca faltou *"um prato de comida"*. Elloco faleceu precocemente, aos trinta e quatro anos, no dia 21 de março de 2024, após sofrer um infarto.

A primeira música da dupla, "Sou Favela"[23], foi inspirada nos "movimentos" de um menino empinando sua pipa,

> *"Skay, Skay, de bica, de bica, olha o buruçu" é um dialeto. O menino empinando pipa e aquilo ali e o movimento que ele fazia, a gente colocou no brega. Aí foi dali que a gente percebeu que o brega e o passinho foi pra frente mais ainda* (Elloco, janeiro de 2022).

Há uma relação de mutualidade entre a música do bregafunk e o "*passinho do maloka*" que produz um entrelaçamento entre o "movimento" da música do bregafunk e o "movimento" do corpo. A poética *sincronizada* do passinho do maloka é resultante de um trabalho feito em "*coletividade*" e em *"sintonia",* características realçadas pela dupla ao falarem da relação entre música e dança no bregafunk.

As narrativas da dupla evidenciam um Movimento feito em coletividade, e, pensando nessa coletividade, busca gerar oportunidades que quebrem com a ideia de uma trajetória de vida composta pela desesperança e pela negação de uma possibilidade de ascensão econômica e social de maneira digna e honesta. Nesse sentido, Shevchenko destaca que *"Não queria fazer o mesmo que fizeram com nós. Não é porque não deram oportunidade pra nós que vamos fazer o que fizeram com a gente"* (Shevchenko, janeiro de 2022). Tais oportunidades buscam despertar nos jovens um senso de responsabilidade, comprometimento e disciplina. O conceito de "meritocracia" é utilizado sob rasura, pois há uma relação de "mérito", "dedicação", "trabalho duro", "perseverança", por exemplo, mas tal "meritocracia" é reformulada e não é possível sem a possibilidade de uma "oportunidade", bem como a "vontade de Deus".

Ao refletirem sobre o contexto de emergência de crise

sanitária e as suas produções musicais, a dupla de MCs Shevchenko e Elloco chamam atenção para o contexto social e econômico no qual já estavam inseridos antes da pandemia de covid-19, a exemplo da falta de oportunidades somada à insegurança financeira, o que faz com que as pessoas de baixa renda precisem saber lidar com os riscos do cotidiano para continuarem sobrevivendo. Nesse sentido, Shevchenko afirmou que "*a favela já vive numa pandemia*", trata-se de uma constatação particularmente crítica do contexto atual.

> *a favela já vive numa pandemia porque tudo é difícil pra nós da favela. Tudo, tudo… Emprego é difícil pra favela… pagar um colégio pra uma criança nossa estudar, é difícil pra favela. Porque a favela sobrevive com um salário, véi! Tem mãe aqui, na minha comunidade, que tem seis filhos e vive com um salário, então isso é uma pandemia também. Porque tudo, tudo é difícil pra favela. Não é fácil, tá ligado? Então, a gente tem que saber viver com a realidade, tá ligado? Hoje eu vivo na favela... eu me criei aqui, fui nascido e criado aqui. Eu sempre soube viver com pouco, tá ligado? Então, hoje, eu me mantenho com pouco agradecendo, tá ligado? Porque eu já vivi aqui dentro e só sabe quem passa aqui dentro, quem vive, tá ligado? Então tudo pra favela é difícil! Se é pra comprar um milheiro de tijolo, um trabalhador que ganha um salário, é fácil, é? Um saco de um… um pacote de fralda, um pacote de leite, é fácil?… Um aluguel. A maioria de quem mora na favela mora de aluguel. Por quê? É onde dá pra se manter com um salário ainda, tá ligado? Então, a favela já vive pandemia desde quando a gente nasceu. Nada foi fácil pra gente não, então agora é só mais uma etapa que nós vamos tentar vencer.* (Shevchenko, janeiro de 2022)

O contexto de incertezas, apontado por Shevchenko, serve como inspiração para as composições musicais do bregafunk, que através de sua arte, busca uma oportunidade de ser transformação social e ter esperança de dias melhores. Nesse sentido, Elloco enfatiza que "*Até quando às vezes as coisas parecem difíceis, a favela parece que olha 'meu irmão, mais uma oportunidade de ser feliz!', 'Como assim?' Em forma de música*".

Para a dupla de MCs Shevchenko e Elloco, o bregafunk é sinônimo de alegria, por isso, em suas músicas, a dupla visa retratar o cotidiano das periferias com irreverência, seja nas vertentes mais sociais do bregafunk, em que se busca uma conscientização da população sobre determinada temática, a exemplo das músicas sobre o coronavírus[24] (Shevchenko, 2020), o auxílio emergencial (600 meu amor, 2020) e a vacinação (Shevchenko, 2021), ou, na vertente do bregafunk que fala de curtição, de "gandaias" e de relacionamentos. A seguir trago um trecho da música "600 meu amor"[25], de Shevchenko e Elloco,

> Tava em casa de quarentena, vendo live de boinha
> Tava em casa de quarentena, vendo live de boinha
> Eu nem queria, eu nem queria, cair 600 na conta para nossa alegria
> Foi nada reclamar esse dinheiro me ajudou
> Oh oh 600 meu amor
> Oh oh 600 meu amor
> (600 meu amor, 2020)

Ao refletirem sobre a motivação que os levou a fazerem a música sobre o auxílio emergencial, a dupla menciona que fez a música em forma de agradecimento pela oportunidade de receber algum dinheiro extra e que, independentemente do valor, para a favela aquele dinheiro foi uma ajuda significativa para sobreviver.

> *Eu fiz a música em forma de agradecimento, porque, tá ligado? Porque favela quando vê 100 reais, quando vê 200, não importa o que seja, tá ligado? Pra favela é dinheiro, velho! Então "oh oh 600 meu amor" uma forma de quê? De… a pandemia chegou, então a gente vai saber sobreviver com pouco que nós vamos ganhar. Não fiz como uma forma de elogiando governo, de elogiando partido, que nós não tem nem partido, o partido da gente, a gente já somos políticos né, só pelo que a gente já faz nas comunidades sem nada de lá de dentro. Então aquilo ali eu fiz como uma forma da favela, que vai vim 600, brigado que vai vim 600, porque numa pandemia… a gente tamos numa época de pandemia e tudo vai se tornar difícil porque pra favela nada é fácil, pra gente se manter. Então o pouco que vem a gente agradece. Fiz em forma de agradecimento.* (Shevchenko, janeiro de 2022)

> *Como Shevchenko falou, a gente fez a música em forma também de alegria "eita, vou ganhar 600!". Até quando às vezes as coisas parecem difíceis, a favela parece que olha… "meu irmão mais uma oportunidade de ser feliz" como assim? em forma de música. Ei "600 meu*

> *amor e não sei o quê". Tipo, a galera abraçou de um jeito que a gente fez "caramba, meu irmão! a nossa influência foi além da alergia, de música, de fazer só aquela música por isso. Não, a galera gostou!* (Elloco, janeiro de 2022)

Queria destacar dois aspectos dessa reflexão. Primeiro, a reflexão feita por Shevchenko sobre o fato de eles realizarem trabalhos em suas comunidades e não vincular a imagem da dupla a políticos ou partidos. É importante pontuar que a dupla é responsável pela festa do dia das crianças na comunidade do Arruda há 16 anos, sem ajuda do poder público, bem como é responsável pela construção de uma pequena praça em frente à sede da Tropa, no canal do Arruda. Há ainda as ações da Tropa Solidária, que a cada quinze dias distribui quentinhas para os moradores de rua. Segundo, a reflexão que eles fazem sobre a influência que exercem nos outros. Para eles, a produção musical ultrapassa a ideia de uma música para ouvir e dançar apenas. Tais produções exercem uma transformação nas vidas daquelas pessoas. E aqui eles destacam a importância dessa influência na vacinação contra covid-19 também.

> *Depois quando veio a música da vacina foi como se fosse um incentivo a mais. Pô, vamos usar o nosso incentivo pra galera tentar ver que a vacina não é coisa errada. Não é coisa que "ah fulano, a vacina vai acontecer isso…". "Não, como é que você sabe? Você não sabe do futuro". A ciência hoje em dia ela mostra que*

> *tem uma oportunidade, tem uma opção, tem a vacina. Então, vamos tentar ser mais uma opção, vamos mostrar que a vacina também salva vidas, independente do que esteja acontecendo no mundo, mas se a vacina tá aí, se a ciência comprovou que a vacina é eficaz contra esse vírus que veio e que todo mundo endoidou "eita meu deus, o que vai acontecer?!". Depois que veio a vacina, depois que a gente gravou a música da vacina, foi um modo de incentivar a galera a também se vacinar e mostrar que depois da vacina tudo pode melhorar também, porque independente se é obrigatório tomar a vacina pra você curtir um show, pra você ir no mercado, pra você ir pra um restaurante, pra você ir pra determinados lugares, a gente tem se abrangi, porque esse é o novo mundo. Existe o mundo antes pandemia e o pós-pandemia, esse é o mundo pós-pandemia* (Elloco, janeiro de 2022).

Em um contexto de negacionismo sobre a eficácia da vacina, a produção artística é vista como uma aliada na conscientização da população sobre a importância da vacinação. "A vacina chegou e é 100% eficaz"[26], enfatizaram os "Drs. Shevchenko e Elloco".

> Coronavírus, bye bye
> A vacina chegou e é 100% eficaz
> Vai toma vacina
> Vai toma vacina
> Faz a posição que eu empurro a seringa
> bum tam tam, bum tam tam
> bum tam tam, bum tam tam
> (Shevchenko, 2021).



Foto 09: Drs. Shevchenko e Elloco. Fevereiro, 2021. Fonte: Canal Shevchenko e Elloco no Youtube.

A ambivalência presente em um trecho da música "Faz a posição que eu empurro a seringa", promove por um lado, uma potência de viralizar e possibilitar uma maior conscientização sobre a importância da vacinação entre as camadas populares. Por outro lado, para os que julgam, tal produção musical teria sua eficácia invisibilizada, porque a letra e o clipe poderiam ser recebidos apenas pelo apelo sexual.

Para os MCs, tal discussão não estaria presente apenas no bregafunk, mas, por se tratar de um ritmo da favela, o julgamento sempre pesaria mais. No entanto, o que valeria de fato é a importância da produção audiovisual no incentivo à vacinação.

> *Não é só como eles falam e julgam, letras e letras e letras. Essa questão de letra já existia entre outros artistas, mas como é um bregafunk de favela sempre vai ter peso maior, mas independente disso, independente de nossas letras, a gente também faz coisas… além dos projetos sociais, a gente também faz músicas sociais. Porque se eles viram alguma coisa boa naquela música [se referindo à música da vacinação], caramba… Tem muitas pessoas que diz "que música doida, vocês estão é doido", aí a música tá lá na televisão incentivando pessoas a se vacinar e a gente somos prova vivas de que o brega, além de ter as brincadeiras, as gandaias, como a gente fala, mas tem também a socialização e a consciência de que também*

> *"pô mano, vamos se vacinar", "pô mano, 600 meu amor! Agradeço, obrigado". Então, vamos levar na alegria às dificuldades da vida. Porque o não, a coisa ruim, a gente já tem, a gente vai tentar afastar aquilo ali e enfiar nas nossas vidas a coisa boa.* (Elloco, janeiro de 2022)

Considerando o que essa música faz fazer, verifica-se assim que a música brega contribui para incentivar a população a se vacinar, bem como amplia o espaço de representatividade para os jovens, uma vez que eles têm uma música da periferia sendo usada na campanha de vacinação oficial da Prefeitura.

> *A gente fez uma coisa pra gente atingir também, pra Prefeitura olhar mais pra nós, tá ligado. Porque não é fácil, a gente tem projeto também, e chegar na raça, tá ligado. Sem ter ajuda da Prefeitura, sem ter ajuda de nenhum governo, tá ligado. A gente chegamos até aqui. Então, a gente catuca, né, pra eles olharem mais pra nós. E a gente se sentiu gratidão por isso* (Shevchenko, janeiro de 2022).

Assim sendo, pode-se dizer que o uso da arte enquanto instrumento político é recorrente no Movimento Brega, de modo que a força inventiva e transformativa da arte periférica tensiona os embates teóricos do que seria arte, bem como do que seria político. Nesse sentido, pode-se dizer que

o brega está ligado ao ativismo e ao protesto, assim como aos processos coletivos de auto-organização. Também tem ligação com os processos de denúncia e de reivindicação de direitos, cujos acirramentos acontecem em momentos marcados por crise econômica, social e sanitária. Por outro lado, o brega também tem sido constituído por debates tanto sobre sua eficácia, quanto sobre sua legitimidade, visto que se trata de um gênero musical historicamente marcado pela estigmatização e pela criminalização.

As narrativas de Shevchenko e Elloco evidenciam a centralidade das redes familiares na mediação das dificuldades da vida periférica e na prevenção de trajetórias de criminalização, articulando formas de que atravessam os processos de constituição subjetiva. Situados em condições socioeconômicas precárias, destacam a importância de criar oportunidades de sobrevivência e de expressão social e artística, sendo suas produções musicais resultado de processos coletivos que reforçam valores como responsabilidade, disciplina e compromisso social. O trabalho artístico, assim, constitui um meio de ascensão econômica e de reconhecimento social, mediado não apenas por mérito individual, mas pela dedicação, perseverança e pela disponibilidade de oportunidades viabilizadas pelo contexto e, em certo sentido, pela "vontade de Deus".

O contexto de pandemia intensificou as tensões

relativas às condições de precariedade estrutural, insegurança financeira e limitação de oportunidades. Ao afirmar que "a favela já vive numa pandemia", Shevchenko evidencia a continuidade histórica de vulnerabilidades materializadas em dificuldades cotidianas e as restrições de acesso a direitos básicos. Nesse contexto, a produção musical do bregafunk emerge como estratégia de mediação social, transformando a arte em instrumento de esperança e mobilização comunitária.

Além do conteúdo musical, Shevchenko e Elloco articulam práticas de organização comunitária autônomas, realizando ações sociais como festas infantis, construção de praças e distribuição de alimentos, sem vínculos partidários. Essas práticas evidenciam o caráter ativista do bregafunk, articulando produção cultural, reivindicação de direitos e fortalecimento de redes comunitárias. A música, assim, atua como tecnologia de reconhecimento e legitimidade social, ampliando a percepção da comunidade sobre sua capacidade de autogestão.

O Movimento Bregafunk configura-se, portanto, como espaço de experimentação de subjetividades, onde lazer, profissionalização, solidariedade e ativismo se entrelaçam. Nesse espaço, conceitos como mérito e trabalho são tensionados, ao passo que se questionam as fronteiras entre o político e o artístico. A pandemia, nesse sentido, não apenas exacerbou vulnerabilidades, mas também evidenciou

a potência transformadora da arte periférica como instrumento de resistência, conscientização e afirmação social, revelando o papel do bregafunk na constituição de subjetividades socialmente engajadas em contextos de precariedade estrutural.

Considerações

Ao analisar os processos subjetivos e materiais que constituem o Movimento Brega no Recife, esta pesquisa evidenciou que o Brega vai além de um gênero musical, configurando-se como movimento cultural, social, político e econômico. Os sujeitos periféricos que participam desse movimento articulam práticas de criação, agenciamento cultural e reconhecimento político em contextos marcados pela precariedade estrutural, pelo neoliberalismo e pela emergência pandêmica.

A produção musical periférica, além de produzir estética e diversão, atua como instrumento de resistência, mobilização comunitária e afirmação de direitos, promovendo oportunidades de expressão e ascensão econômica de forma digna. A pesquisa mostrou que a precariedade material e social, assim como os desafios impostos pela pandemia, moldam os modos de produção artística e ressaltam a criatividade, a solidariedade e o empreendedorismo popular como estratégias centrais de sobrevivência e transformação social.

Entre as contribuições desta pesquisa, destaca-se a compreensão do Brega como espaço de experimentação de subjetividades periféricas e de atuação política, revelando como práticas culturais podem funcionar como instrumentos de reconhecimento social e mobilização frente a desigualdades. O Movimento se apresenta simultaneamente como espaço de lazer, trabalho e engajamento comunitário, tensionando conceitos como mérito, empreendedorismo e os limites entre o político e o artístico.

Em síntese, conclui-se que o Movimento Brega constitui-se como uma expressão multifacetada da vida periférica, articulando produção artística, resistência e solidariedade, e evidenciando o potencial transformador da cultura em contextos marcados por precariedade econômica, desigualdade social e crises sanitárias. A pesquisa assina, por fim, que o Brega oferece uma lente analítica significativa para compreender as dinâmicas da cultura popular, a subjetividade periférica e os modos de enfrentamento das condições neoliberais e pandêmicas.

Notas

1. Este capítulo foi originalmente publicado em inglês no dossiê "Periferia é Periferia em qualquer lugar" da Revista Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology, v.23, e06218, 2026. Agradeço às/aos pareceristas anônimas/os da

Revista Vibrant e às organizadoras do dossiê, Adriana Facina e Silvia Capanema.

2. Esta pesquisa foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES-DS 03/2018-08/2022), por meio de bolsa de doutorado, sob orientação da professora Drª. Sônia Weidner Maluf e coorientação da professora Drª. Maria Eugênia Dominguez. Também foi apoiada pelo Instituto Brasil Plural (IBP/INCT/CNPq), pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC), pelo Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC), pelo Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (TRANSES/UFSC). A escrita deste capítulo foi realizada durante o meu pós-doutoramento no PPGAS/UFSC, sob supervisão da profa. Dra Maria Eugenia Dominguez, e recebeu financiamento da CAPES (PIPD 12/2024-12/2025), por meio da bolsa de pós-doutorado.
3. Agradeço ao Movimento Brega, em especial àquelas/es que disponibilizaram um momento de suas vidas para contribuir com a produção desta pesquisa. Às minhas orientadoras Sônia Weidner Maluf e Maria Eugênia Dominguez; a Mónica Franch e a Jainara Oliveira pela leitura atenta e as provocações que foram fundamentais para construção deste capítulo. Cabe ressaltar, no entanto, que as análises aqui expostas são de minha inteira responsabilidade.
4. Em 2021, a Prefeitura do Recife declarou o Movimento Brega como patrimônio cultural imaterial da cidade, por meio da Lei n.º 18.807/2021, de autoria do vereador Marco Aurélio Filho. Nesse sentido, quando me refiro ao Movimento Brega, trata-se de assinalar um conjunto de

disputas políticas que envolve não apenas os sujeitos do movimento, mas também agentes que atuam nas instituições do Estado (SANTANA, 2024).

5. Esta pesquisa também fez parte da Rede Antropo-Covid, vinculado ao projeto de pesquisa "Estado, populações e políticas locais no enfrentamento à pandemia de Covid-19: análise social e diretrizes de ação e intervenção não farmacológica em populações em situação de vulnerabilidade e precariedade social", coordenado por Sônia Weidner Maluf (UFSC), Mónica Franch (UFPB) e Soraya Fleischer (UnB); assim como dos projetos de pesquisa "Cuidados de si e políticas da vida", coordenado por Sônia Weidner Maluf e "Antropologia, arte e musicalidades" coordenado por María Eugenia Domínguez.
6. Em publicação anterior, busquei traçar as trajetórias de vida de alguns sujeitos e suas relações com o Movimento Brega em Recife. Meu objetivo, no entanto, não é apresentar uma história linear e progressista da música brega na cidade, mas, sim, evidenciar as experiências e narrativas desses sujeitos. Nesse sentido, ressalto que as trajetórias de vida apresentadas não representam o Movimento Brega de maneira engessada; ao contrário, assinalam diferentes movimentos no interior do próprio Movimento Brega. Tampouco representam esses sujeitos de forma estável, pois não trabalho aqui com "uma noção substancialista ou essencialista [de sujeito]" (MALUF, 1999, p. 71). As/os diferentes Michelles, Palas, Lucienes, Cassianos, Formigas, Rivans, Marcibrons, Shevchenkos, Ellocos, Carlinhos, Jozarts, Matheus, Tarcísios e Marcos, ao serem interpelados durante a pesquisa, são produzidos socialmente por meio da linguagem. Portanto, ser interpelado como sujeito que integra o Movimento Brega produz uma determinada identificação social, moral,

cultural e política.

7. Autores como Albino (2019), Fontanella (2005), Santana (2016, 2017, 2024), Soares (2021), Andrade (2021) e Azevedo (2023), em suas pesquisas sobre o brega pernambucano, analisam as características de ambos os estilos. A esse respeito, ressalto que aspectos geracionais, estéticos, dançantes, tecnológicos e rítmicos, entre outros, ao mesmo tempo em que compartilham características da música brega, também produzem diferenças entre si. Por exemplo, no brega romântico, as letras são produzidas com inspiração nos relacionamentos afetivos e construídas ritmicamente de modo a favorecer a "sensualidade e malícia" na dança em casal. Por sua vez, no bregafunk, os MCs investem em letras que abordam o caráter festivo da "curtição" e das "gandaias" presentes nas periferias da cidade, sendo produzidas com batidas mais aceleradas, o que possibilita a dança individual sincronizada entre dançarinos de passinho, bem como sua atuação nas redes sociais, como Instagram e TikTok, evidenciando a importância dessa inserção para a ampliação dos espaços ocupados pelo Movimento Brega.
8. A constituição desse processo de patrimonialização e musealização do movimento vem ganhando materialidade por meio de leis, sancionadas ou em tramitação, que declaram o brega expressão cultural pernambucana (Lei n.º 16.044/2017) e o Movimento Brega como patrimônio cultural imaterial do Recife (Lei n.º 18.807/2021), assim como declara Recife como "Capital Nacional do Brega" (Projeto de Lei n.º 2.521/2021) e Cria o "Museu Histórico e Cultural do Movimento Brega" em Recife (Projeto de Lei Ordinária n.º 41/2022). Faz parte do processo um conjunto de disputas políticas que envolvem não apenas os artistas do movimento, mas também os agentes que atuam nas instituições do Estado (SANTANA, 2024).

9. No original "According to the singer (see Xexeo, 1984), brega as a musical term would mean música periférica ("peripheral music") for "the great masses of the interior," interior, in this case, becoming much more an economic category (i.e., relatively distant from the metropolis) than a geographical one (a small coastal city or the poor neighborhoods and slums of a big city would be considered "interior" under this criterion). There was also, affirmed Dusek, a social meaning in brega, a term used in Rio de Janeiro as a derogatory substitute for domestic servant (coinciding with this author's first recollections). As an extension of that sense, the term might also be applied to anything vulgar, dated, kitsch, or, in a more abstract way, to any "representation of nothing" (Xexeo 1984, p. 78). In opposition, brega-chique ("chic brega") would refer to the reversal of that pejorative sense and-suggested the singer-the acknowledgment of the "racial milk-shake," an essential feature of Brazilian society".

10. No original: "Considered as a whole, the several meanings of brega reveal a multifarious universe which has as a common denominator its deprecation, usually according to prejudicious value judgments. Quite coherently, prejudice, mobility, and discrimination are also significant aspects in the trajectories of brega exponents".

11. No original: "fits into a well known stereotype in terms of social mobility: the self-made man (women are apparently a minority in brega)".

12. No original: "brega singers seem to suggest that a substantial part of the Brazilian media still saw (at least around 1984) brega as a manifestation of the underdog or the nonconsumer, a "representation of nothing".

13. No original: "The term brega consistently implies a

depreciative value judgment. Despite its socially determined roots, it can be attached to anything or anyone. In fact, brega is even a commonly used label to qualify the behavior, attitudes, or values of the upper social strata and particularly those who reveal the "nouveauness" of their riches.The various definitions of brega also indicate that music is an important dimension of the phenomenon".

14. Para Fontanella (2005), o uso do termo "bregapop" busca realizar uma distinção da música brega própria das grandes cidades localizadas nas regiões do Norte e do Nordeste daquela música brega produzida no Sul e Sudeste do país.

15. Para Guerreiro do Amaral (2011), o termo "tecnobrega" designa uma música dançante que volte pulso veloz, percussão caracterizada por ser mais proeminente, uso de tecnologias computacionais, com o objetivo de manipular sons e explorar os modos como gêneros musicais e canções específicas se conectam de diferentes formas, tornando-se populares através do rádio e da televisão, por exemplo.

16. Para Fontanella (2005), adotou-se o termo "Calypso", no estado do Pará, porque as bandas locais consideraram que a música paraense não se tornou sucesso no Sul do país por razões de preconceito em relação ao termo "brega".

17. Por "agenciamento musical", Georgina Born (2005, p.8) entende "as a particular combination of mediations (sonic, discursive, visual, artefactual, technological, social, temporal) characteristic of a certain musical culture and historical period."

18. No original: "genre (...) is one of the arenas in which the patterns and contradictions of ideology become visible."

19. O Ranking de Competitividade dos Municípios visa

apoiar os líderes públicos brasileiros nas tomadas de decisão, com foco na melhoria da gestão das cidades. [..] a segunda edição do Ranking de Competitividade dos Municípios é composta por 65 indicadores, organizados em 13 pilares temáticos e 3 dimensões: instituições, sociedade e economia". Acho importante destacar que um dos principais objetivos desta ferramenta é "Incentivar a competição positiva entre os municípios, entendida como a busca dos agentes no município por melhorar o fornecimento de serviços públicos, atrair empresas, trabalhadores e estudantes para ali viverem e se desenvolverem". A ideia de ter um Estado que incentive o empreendedorismo, bem como a produção de capital humano, tem sido importante para contextualizar a relação que se estabelece em campo entre o movimento brega e o empreendedorismo. As informações referentes ao Ranking aqui citadas estão disponíveis em: <https://municipios.rankingdecompetitividade.org.br/quem-somos> e foram acessadas em fevereiro de 2022.

20. O Crédito Popular do Recife, CredPop, é um programa que busca estimular a geração de emprego e renda no Recife. O programa se destina a conceder empréstimos a empreendedores individuais, que trabalham de maneira formal ou informal, assim como a microempresas, empresas de pequeno porte e, ainda, a organizações econômicas coletivas e solidárias. Os beneficiários são prioritariamente jovens, mulheres, pessoas negras e pessoas com deficiência e o valor do empréstimo é de até R$ 3 mil. O valor do empréstimo pode ser quitado em até 12 parcelas e o beneficiário tem até 4 meses para realizar o primeiro pagamento do valor e uma taxa de juros mensal de 0,99%. O beneficiário que conseguir pagar sem atrasos todas as 11 primeiras parcelas, terá a 12ª paga pela

Prefeitura#. Já o Programa Geração de Oportunidade Recife, GO Recife, busca promover oportunidades de trabalho e geração de renda. Nesse sentido, o programa oferece uma vitrine virtual em que as pessoas podem divulgar seus serviços, com foco no empreendedorismo, assim como na qualificação profissional. Informações disponíveis em: < https://gorecife.recife.pe.gov.br/>.

21. Vocalista e dona da marca "Amigas do Brega", compositora e *digital influencer. Palas* se define como *"uma apaixonada pelo Movimento Brega"*. Atuando no Movimento Brega há vinte e seis anos, ela cresceu ouvindo Reginaldo Rossi, Agnaldo Timóteo, Angela Maria, Bela Faiet. *"São representantes do brega. Eu não me refiro ao brega de Pernambuco. Brega de Pernambuco eu falo do Reginaldo Rossi. Mas eu falo de toda uma construção nacional [em que a] linguagem brega foi construída"* (Palas Pinho, fevereiro de 2022). Faz vinte e seis anos que Palas *"estourou"* no Movimento Brega com a música "Vem me amar", do compositor Walter de Afogados, e desde então o Movimento Brega foi transformado e as mulheres começaram a ganhar visibilidade. Após o estouro da Banda Metade[#] com a música "Vem Me Amar" na voz de Palas Pinho, o brega romântico começou a ter mulheres como voz principal. Palas recorda que se inspirou na sensualidade de Walkiria Santos, cantora da Banda Magníficos *"porque ela veio com aquela coisa "meu tesão é você" no forró, e eu só trouxe isso para o brega"* (Palas Pinho, fevereiro de 2022). Para Palas, cantar a música "Vem me amar" permitiu quebrar muitos tabus, porque, além de ser uma música sensual, é uma música que subverte a lógica machista, e a mulher tem o protagonismo dizendo para o homem o seu desejo. A centralidade da figura feminina no Movimento Brega produziu localmente importantes

fissuras e tensionamentos. Apesar de a Banda Calypso do Pará, que tinha a Joelma como voz de destaque, já ter estourado no estado de Pernambuco, ainda era ausente a representatividade de mulheres como cantoras à frente das bandas no Movimento Brega.

22. Através do Edital Sérgio Valença Pezão, de formação técnica da Lei Aldir Blanc, a Prefeitura do Recife, por meio da SECULT e da Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), contemplou 15 propostas com o valor de R$ 170,000,00. Entre os selecionados, estava a Recife *Lives*, empresa de Michelle Melo e Raphael Formiga. Para Michelle, o fato de o edital visar a qualificação de profissionais técnicos e ofertar até 20 bolsas no valor de R$ 5 mil reais para os candidatos foi decisivo para que ela decidisse submeter o projeto Capacita Brega à avaliação, que propõe capacitar pessoas que trabalham com o brega na área da produção musical.
23. Disponível em: https://youtu.be/MtcjxV5BzV0?si=9kz271EZ-gedBrsx. Acesso em fevereiro de 2026.
24. Disponível em: https://youtu.be/6LRiVsha8mM?si=cRjQtkeDFlnX5Rpk. Acesso em fevereiro de 2026.
25. Disponível em: https://youtu.be/o0TDQZBoRoY?si=3AfHCGsU23-kMyYC. Acesso em fevereiro de 2026.
26. Disponível em: https://youtu.be/Bsn7-vTLPd8?si=pmaq2NOwHqmAMKuz. Acesso em fevereiro de 2026.

Referências

ALBINO, Chiara; OLIVEIRA, Jainara; MELO, Mariana (orgs.). *Neoliberalismo, neoconservadorismo e crise em tempos sombrios*. Recife: Editora Seriguela, 2021.

ALBINO, Chiara. Economia performativa da infregatividade: Estado, subjetividades, políticas e corpos em movimento no contexto da música eletrônica bagaceira. *Visagem,* 04, p. 253-289, 2019.

ALBINO, Chiara; OLIVEIRA, Jainara. O governo neoliberal das vidas precárias. ALBINO, Chiara; OLIVEIRA, Jainara; MELO, Mariana (Orgs.). *Neoliberalismo, neoconservadorismo e crise em tempos sombrios.* Recife: Editora Seriguela, 2021, p. 245-272.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. Criatividade contemporânea e os redesenhos das relações entre autor e obra: a exaustão do rompante criador. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; PAIS, J. M. (Org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2012, p. 23-54.

ANDRADE, Rafael. *Centenas de casos de amor:* as performances do Brega em Reginaldo Rossi. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

ARAÚJO JÚNIOR, Samuel. Brega. music and conflict in

urban Brazil. *Latin American Music Review*", 9(1), p.50-89, 1988.

AZEVEDO, Rafael José. Do brega paraense ao tecnobrega: história e tradução na websérie Sampleados. *GALÁXIA*, 35, p. 80-92, 2017.

AZEVEDO, Rafael José. *Derivas do brega paraense:* escutas em tempos e lugares múltiplos. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

AZEVEDO, João Victor de Souza. *O Movimento Brega na Região Metropolitana do Recife:* perspectivas entre patrimonialização, produção periférica e sonoridades. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Trabalho de Conclusão de Curso (Museologia), 2023.

BORN, Georgina. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-century music*, 2, p. 7-36, 2005.

BRACKETT, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 2016.

COSTA, Tony Leão da. Notas sobre o "brega" no Pará*:* FACINA, A. (org.) *Vou fazer você gostar de mim:* debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011, p. 87-116.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos*. São Paulo: Dandara Editora/Fundação Rosa Luxemburgo, 2022.

FACINA, Adriana. *Vou fazer você gostar de mim:* debates sobre a música brega. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

FACINA, Adriana. Cultura em tempo de perigo. LOPES, Adriana; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N. (orgs.). *Nó em pingo d'água. Sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro/Florianópolis, Mórula Editorial/Editora Insul, 2019, p.99-107.

FONTANELLA, F. *A estética do brega:* cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRITH, Simon. Genre Rules. Simon Frith. *Performing Rites:* on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998, p.75-95.

GAGO, Verónica. *A razão neoliberal:* economias barrocas e pragmática popular. São Paulo: Elefante, 2018.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. Do Brasil ao Pará:

Considerações sobre o tecnobrega e a constituição/trajetória da música brega regional. FACINA, Adriana (Org.). *Vou fazer você gostar de mim:* debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011, p.117-140.

JANOTTI JR, J. ; PEREIRA DE SÁ, S. . Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *GALÁXIA* , 41, p.128-139, 2019.

LAVAL, Christian. La précarité comme 'art de vivre' à l'époque néolibérale. Silvia Contarini, Luca MARSI (eds.), *Précariat:* pour une critique de la société de la précarité. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, p 19–31.

LOPES, Adriana C.; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N. (orgs.). *Nó em pingo d'água. Sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro/Florianópolis, Mórula Editorial/Editora Insular, 2019.

MALUF, Sônia Weidner. Antropologia, narrativas e a busca de sentido. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 12(5), p. 69-82, 1999.

MATTOS, A. A. A Jovem Guarda e a "música brega": as brechas na indústria cultural. FACINA, A. (org.) *Vou fazer você gostar de mim:* debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011, p. 9-24.

MIZRAHI, M.. Produzindo estilo negociando sentidos: arte,

mercado e criatividade junto ao funk carioca. *ANTROPOLÍTICA,* 40, p.252-273, 2016.

PRYSTHON, Angela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista FAMECOS*, 10(21), p. 43–50, 2003.

SÁ, Simone Pereira de. *Música pop-periférica brasileira:* videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. Música bagaceira e malícia: sentidos erótico-dançantes da infregatividade entre homens com práticas homoeróticas em Recife. *Revista Equatorial,* 5(3):120-154, 2016.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. *Da house music à bagaceira*: Uma etnografia sobre música eletrônica, espacialidades e (Homo)sexualidade masculina em Recife, PE. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2017.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. *"Recife é brega, meu amor!":* Música periférica, Movimento Brega e modos de subjetivação em contexto pandêmico e neoliberal. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2024.

SIMÕES, José Alberto. Viver (d)o hip-hop: entre o amadorismo e a profissionalização. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; PAIS, José Machado (Org.). *Criatividade e profissionalização:* jovens, subjectividades e horizontes profissionais. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013, p. 163-184.

SOARES, Thiago. *Ninguém é perfeito e a vida é assim:* a música brega em Pernambuco. 2. ed. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2021.

TSING, Anna. Livre na floresta: neoliberalismo popular e o rescaldo da guerra no Noroeste do Pacífico dos Estados Unidos. ALBINO, Chiara; OLIVEIRA, Jainara; MELO, Mariana (Orgs.). *Neoliberalismo, neoconservadorismo e crise em tempos sombrios.* Recife: Editora Seriguela, 2021, p.219-242.

O devir mestiço da marimba de chonta no Pacífico Sul colombiano

Billy Tobar

A definição de cena musical está cercada de imprecisões, ambiguidades e sua aplicação nos estudos de música supõe uma certa flexibilidade (STRAW, 1991; BENNETT; PETERSON, 2004). No entanto, reconhecem-se pelo menos três tipos de participantes ou atores que interagem e compõem a estrutura básica de uma cena musical: músicos, espaços e público (PEDRO et al., 2018, p.74). Com essa tríade no horizonte, sugere-se indagar pelas interações que tornam possível sua reprodução ou o devir, independentemente de seu grau de consolidação (local, translocal, virtual) ou do contexto - urbano ou rural – em que se desenvolve. O caso das músicas de marimba de chonta na Colômbia é significativo nesse debate[1].

Apesar de sua origem vernacular, associada a praticantes de regiões rurais e periféricas, diversas cenas musicais marimbeiras (CMM) hoje manifestam um alcance sem precedentes dentro de contextos urbanos, no âmbito acadêmico e na indústria da música. Na Colômbia, a consolidação do *Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez* realizado na cidade de Cali desde 1997, a criação da *Cátedra Músicas del Pacífico* na Universidade do Cauca em 2022, e a presença cada vez mais recorrente da marimba de chonta em premiações ou reconhecimentos nacionais e

internacionais, como nos prêmios *Grammy Latinos*, são evidências do alcance e ressonância que essas músicas adquiriram ao longo das últimas três décadas.

Outro aspecto crucial reside em seu caráter heterogêneo, cuja dimensão mais notável é a presença transnacional e multiétnica de praticantes, traço que remete a processos de intercâmbio e mobilidade entre populações afrodescendentes, indígenas e mestiças na Colômbia e no Equador. Relações que têm sido atravessadas por distintos paradigmas através dos quais essas músicas vêm sendo pensadas e geridas nos campos acadêmico e político. Na Colômbia, destacam-se: os estudos folclóricos (décadas 1940–1991), as reivindicações étnico-identitárias associadas ao multiculturalismo (1991–2010) e os processos de patrimonialização (a partir de 2015).[2] Ademais, após a assinatura do acordo de paz entre as FARC-EP[3] e o Estado Colombiano em 2016, abriu-se um cenário no qual essas músicas adquiriram um novo lugar nas políticas culturais do país, ganhando relevância em programas voltados à construção da paz, à reparação do tecido social e ao empoderamento comunitário nas regiões mais afetadas pelo conflito armado.

Apesar da notável heterogeneidade constitutiva dessas cenas musicais, é comum notar que o uso da marimba de chonta tende a ser associado quase que exclusivamente às

trajetórias de comunidades afrodescendentes[4]. A reprodução desse imaginário provavelmente se deve ao fato de que a maioria das políticas culturais, projetos artísticos e acadêmicos se concentraram em trabalhar com praticantes afrodescendentes sem aprofundar em sua relação com outros grupos populacionais que empregam o mesmo instrumento. Mas também pode ser o sintoma de uma forma particular de conceber a relação entre música e sociedade, herdada da tradição musicológica ocidental, caracterizada por suas inclinações a classificar, sistematizar e associar as expressões musicais a categorias culturais, étnicas ou nacionais. Tradição que tem tido uma notável influência nos estudos latino-americanos sobre música e sociedade (MADRID, 2010).

Convém mencionar aqui alguns trabalhos que estimularam esses posicionamentos sobre a autenticidade ou a origem da marimba de chonta no continente. Os estudos etnomusicológicos do professor Carlos Miñana (1990; 2013), por exemplo, sugerem a influência de uma memória *interválica* africana na marimba de chonta do Pacífico colombiano a partir da comparação e análise dos sistemas de afinação do instrumento. Seu argumento apoia-se nas semelhanças organológicas e correspondências que a marimba compartilha com o balafom africano, assim como no fato de que os termos *marimba* ou *madimba* provêm de línguas bantas. Três décadas atrás, o musicólogo inglês

Arthur Morris Jones (1966; 1969), responsável pelo único estudo musicológico existente sobre a marimba dos indígenas inkal awá[5], concluía que a marimba e o balafom africano mostram uma notável influência dos metalofones indonésios, tomando igualmente como base uma análise comparativa dos sistemas de afinação. A influência africana e indonésia é assinalada também pelo etnomusicólogo brasileiro Spirito Santo (2021), que destaca a presença transcontinental da marimba (mas não apenas a marimba de chonta) a partir do contexto brasileiro, afirmando que a influência organológica do instrumento pode ter chegado ao litoral oriental africano desde o sudeste asiático, levada por navegantes malaio-polinésios que cruzaram o oceano Índico por volta do ano 500 da era cristã.

Se voltamos ao caso colombiano, é curioso constatar que certas tensões referentes a esses imaginários de autenticidade não se manifestam necessariamente a partir de diferenças identitárias ou de nacionalidade. Em um caso mencionado no componente investigativo do *Plan Ruta de la Marimba*, observa-se de forma significativa que, inclusive entre praticantes afro-colombianos, emergem divergências e tensões em torno da originalidade ou autenticidade de estilos musicais, como no caso da *juga grande*:

> Em uma das conversas realizadas no âmbito da última edição do [Festival de Músicas do Pacífico] Petronio

> Álvarez, apresentou-se uma polêmica entre músicos de Guapi e de Buenaventura sobre a existência, ou não, da *juga grande* como gênero musical. Para os de Buenaventura, isso não passava de uma invenção recente, enquanto que para os de Guapi a *juga grande* é ancestral e constitui uma das manifestações mais tradicionais da região. (SEVILLA et al., 2008, p. 97)[6].

Penso no *Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez* como uma das manifestações mais consolidadas de uma amplia rede socio-musical na qual a marimba de chonta ocupa um lugar de protagonismo e onde convergem, afloram e se tornam visíveis o que chamo de cenas musicais marimbeiras (CMM). Tata-se de uma rede tensionada por diferenças crescentes relacionadas a fatores étnico-racias e, inclusive, a trajetórias biográficas singulares, que se manifestam nas formas de relacionar música, cultura e nação na Colômbia.

Esses fatores - nacional, étnico e biográfico - permitem compreender o caráter heterogêneo dessas CMM. O primeiro diz respeito às formas de identificação dos participantes em relação ao Estado-nação e às suas políticas culturais. O segundo emerge da identificação dos participantes com reivindicações étnico-políticas, aspecto particularmente relevante em contextos indígenas e afrodescendentes. Ambos, os fatores nacional e étnico entrelaçam-se de maneiras distintas em localidades e

trajetórias particulares de praticantes afrodescendentes, indígenas (chachis, tsáchila, ɨnkal, awá) e mestiços. Assim, sugiro, consolidam-se cenas musicais marimbeiras heterogêneas, mais ou menos abertas, com fronteiras que se deslocam ou se reafirmam constantemente.

Cenas musicais marimbeiras?

Em meu trabalho de campo, deparei-me com o fato de que as menções à marimba em Ricaurte, também conhecido como "*la puerta de oro del Pacífico*", localizado no sul oeste colombiano, no departamento de Nariño, entre a cordilhera andina e o litoral, as pessoas usam o termo marimba para dizer coisas diferentes. Na localidade, as "marimbas" designam, além de instrumentos musicais, os espaços ou salões onde, outrora, convergiam de forma fervorosa a cumplicidade da dança, da comida e da *chuma* ou embriaguez.

Hoje sobrevive apenas a *Marimba del 63*, cujo nome foi ideia de Seu Pedro Álvarez ao assumir a administração desse negócio herdado de seu pai. O número faz referência a 1963, ano em que os distribuidores da Coca-Cola instalaram o letreiro promocional junto ao negócio familiar. Em 2023, seu filho Fredy, que atualmente dá aulas de música a um grupo de crianças no mesmo local, reaproveitou aquele anúncio, que agora exibe a inscrição *Marimba Vientos del*

Sur – Hermanos Álvarez.

O fenómeno que envolve esta polissemia encontra um eco fascinante na arquitetura etimológica da palavra marimba. Spirito Santo (2021) mostra que a raiz deste termo encapsula, morfologicamente, o princípio acústico do instrumento: uma aglomeração ressonante entre a unidade e a pluralidade. Termos como *Ilimba* ou *Mbila* denotam, entre etnias de diferentes regiões da África, uma "unidade sônica" ou um objeto sonoro. Os prefixos *Ma-* ou *Ti-* indicam o agrupamento dessas unidades sônicas, ou seja, sua condição de pluralidade. De modo que a palavra Ma-Ilimba alude a uma comunhão sonora de tábuas e ressonadores ordenada em escala (SANTO, 2021, p.10). É sumamente interessante notar como esse amálgama linguístico encontra correlação direta nos princípios acústicos, socioespaciais e performativos do instrumento, evidentes nos procedimentos de construção, afinação e, inclusive, na interpretação musical, como será mostrado a seguir.

O timbre das marimbas do Pacífico colombo-equatoriano emana da conjunção ressonante de materiais e sonoridades distintas. A altura do som das tabuinhas, extraídas da palmeira de *chonta*, é determinada por suas dimensões: quanto maior a espessura e menor comprimento, mais agudo será seu som; quanto menor a espessura e maior comprimento das tabuinhas, o som será mais grave[7]. Ao serem

percutidas pela ponta das baquetas, cuja superfície é revestida de borracha natural, as tabuinhas vibram sobre a armação do instrumento e propagam sua energia para os *jucos* ou tubos de bambu (guadua) que pendem sob cada uma. A sonoridade desses ressonadores depende de seu comprimento ou da quantidade de ar que pode vibrar e oscilar em suas cavidades. O timbre aquoso da marimba de chonta surge precisamente no instante em que a vibração das tabuinhas percutidas entra em ressonância com a vibração do ar presente em cada *juco*. É nesse momento de encontro que ambas as sonoridades se complementam, se fundem e se expandem pela atmosfera.

Acompanhando o trabalho com os mestres Álvarez, fui compreendendo os princípios subjacentes a essas relações materiais e acústicas. Eles conformam uma família de praticantes de longa data e tradição no município de Ricaurte. São aproximadamente cinco gerações de marimbeiros e artesãos que continuam o legado dessas músicas. Durante meu trabalho de campo, pude compartilhar tempo e conhecimento principalmente com os irmãos octogenários Mauro e Pedro (*Perucho*) Álvarez, os mais veteranos; além dos irmãos da geração seguinte, os mestres Fredy e Orlando Álvarez, filhos do Seu Pedro. Inclusive, a filha de Fredy, Gabriela Álvarez, foi parte importante do meu processo de aprendizagem e pesquisa na graduação.

A prática persistente e a experimentação, tanto na interpretação quanto na construção do instrumento, levaram-

me a entender seus saberes sob um curioso princípio: o *acompasar*, compreendido como uma ação-conceito que se refere ao domínio dos procedimentos materiais e técnicos envolvidos na produção do som e à busca de sua continuidade no tempo (TOBAR, 2021; 2024). O musicólogo Héctor Tascón também encontrou essa noção entre praticantes afrocolombianos do município de Guapi. Ele apontou que o termo *acompasar* é utilizado para se referir à habilidade de fazer corresponder, de maneira precisa, as tonalidades que emanam das tábuas da marimba de chonta com aquelas que provêm das vozes das cantadoras (TASCÓN, 2014).

Às vezes, é mais ilustrativo compreender essa noção através de sua inversão. Por exemplo, uma marimba pode soar ou estar *desacompasada* quando as relações materiais e acústicas entre seus componentes não são correspondidas. Isso pode ocorrer pela falta de uma tábua ou *juco* na ordem da escala, pela afinação incorreta entre as tábuas, ou porque a propagação acústica do timbre do instrumento soa *sorda,* - abafada ou insatisfatória - ao ouvido do marimbeiro. Durante a interpretação musical, diz-se que alguém do conjunto de marimba está *desacompasado* quando seu grau de domínio sobre a sonoridade do instrumento é insuficiente, manifestando-se na perturbação ou na impossibilidade de alcançar a sensação de continuidade e movimento esperada da interpretação musical. O *acompasar*, então, refere-se a um entendimento e domínio

de procedimentos materiais, técnicos e comunicativos na produção e percepção do som, entrelaçando aspectos musicais com fenômenos sociais e ecológicos de forma simultânea.

Neste ponto, destaco a centralidade que ocupa a marimba de chonta como ator crucial na articulação e consolidação de suas próprias cenas musicais, ou de suas múltiplas cenas. A iniciativa de denominá-las Cenas Musicais Marimbeiras (CMM) surge precisamente ao se observar a centralidade desse instrumento na conformação de ensambles materiais, técnicos, sociais, ecológicos e etc. Observação que acompanha a conhecida convergência entre as discussões da sociologia da ciência, em particular a teoria latouriana do ator rede, e da escola etnográfica inscrita na virada ontológica da antropologia, onde se destaca a agência das entidades não-humanas na constituição de conhecimento, mundos ou realidades (PARDO, 2019). Considero que a mencionada centralidade traz elementos cruciais aos estudos musicais, nos quais frequentemente se priorizou a análise semiótico-social, relegando a experiência material, técnica ou acústica a um plano secundário (PEDRO *et al.*, 2018). O que se evidencia aqui é que as sonoridades da marimba de chonta se revelam como emanações constitutivas do social, capazes de gerar e modificar os vínculos entre pessoas, lugares e histórias.

As vertentes etnomusicológicas compatíveis com essa perspectiva podem ser encontradas, por exemplo, na

teoria acustemológica de Steven Feld (2013), inspirada no pensamento kaluli, no qual as relações ontológicas e epistemológicas são construídas através da escuta e da produção de sons. Também são relevantes os estudos de Menezes Bastos e sua proposta da cadeia intersemiótica, pela centralidade que o som - e particularmente a música - ocupam na evocação e constituição do social entre povos ameríndios das terras baixas sul-americanas (2007; 2017). Sua proposta dialoga com o chamado de Anthony Seeger à prática de uma antropologia musical (2015[1987]), que concebe os fenômenos sonoros e musicais como geradores de relações sociais humanas e extra-humanas. Igualmente sugestivo é o famoso conceito de musicar (*musicking*) de Christopher Small (1999), que desloca o foco da música enquanto objeto ou produto para pensá-la como ação relacional no espaço social.

As marimbas de Ricaurte

Se chegarmos a Ricaurte para investigar a origem da marimba naquele lugar, muito provavelmente qualquer pessoa nativa evocará imediatamente famílias como os Álvarez ou os Chicaiza, célebres por formarem dinastias de praticantes e mestres de ampla trajetória. Também podem surgir os sobrenomes Silva ou Goyes, devido à sua crescente participação na cena local. Provavelmente não demoraremos

a ser conduzidos até a casa de algum deles. Ali poderemos ouvir detalhes mais precisos, que acrescentarão nossas indagações, assim como antigas memórias que nos remeterão a tempos passados através do fluxo da palavra. Os mestres Álvarez, por exemplo, relatam que foram os indígenas de outrora, hoje ɨnkal awá, que transmitiram os segredos da marimba aos primeiros habitantes mestiços dessas terras.



Figura 1: Aquarelas de Manuel María Paz durante a Comissão Corográfica na província de Barbacoas (1853). *Fonte: Compilação do autor.*[8]

Documentos históricos indicam que os primeiros relatos sobre esse instrumento na região foram registrados por evangelizadores franciscanos ao longo do século XVIII. Diz-se que, em 1734, o frade Fernando de Jesús Larrea ordenou o recolhimento e incineração de dezenas de marimbas, utilizadas por negros livres e escravos que integravam quadrilhas nas proximidades das minas de Barbacoas (SEVILLA *et al.*, 2008; MIÑANA, 2010; MINISTERIO DE CULTURA, 2010). Na segunda metade do mesmo século, o frade Juan de Santa Gertrudis elaborou uma descrição organológica da marimba de chonta e incluiu algumas observações sobre uma festa ocorrida entre mestiços, indígenas e negros na vivenda de uns "mulatos livres", posterior aos atos de adoração à Virgem de Atocha, santa padroeira daquela localidade.

> Nessa mesma noite, congregaram-se em casa desses mulatos, para velar à Virgem, um grupo de famílias de índios, mestiços, negros e mulatos, e, depois de haverem ceado, começaram a apresentação com dança. Ali possuem para suas apresentações um instrumento que chamam de marimba. (SANTA GERTRUDIS, 1956, p. 160 [tradução minha])[9].

As relações entre mestiços, indígenas e negros em torno da marimba de chonta também aparecem em produções científicas e artísticas que chegaram à província

de Barbacoas na época republicana. Na Comissão Corográfica em 1853, Manuel María Paz pintou duas aquarelas nas quais se pôde observar a presença desse instrumento entre pessoas negras e mestiças em um lugar muito próximo ao litoral do Pacífico. Na expedição botânico-hortícola, encomendada pelo governo francês ao viajante Édouard François André (1875-1876), tornou-se evidente o protagonismo da marimba de chonta na região. Em seu percurso desde San Pablo (hoje Ricaurte) até Barbacoas, André observou: "quase em todas as cabanas se ouve soar o instrumento ao qual me referi anteriormente, chamado de marimba"[10], e salienta que sua sonoridade "deixava loucos" os mestiços e *cuaiqueres*[11], que sabiam interpretá-la com "extraordinária agilidade" (1884, p. 172).

Não está claro se foi o afamado Édouard Riou o autor de esta ilustração que aparece na obra de André (1884, p.783). Entretanto, o que se mostra mais instigante é o título que acompanha a ilustração: "*la marimba, instrumento de música de los cuaiqueres*". Essa catalogação - talvez motivada pela informação que André escutava entre os habitantes do lugar ou entre os próprios praticantes - permite entender com maior profundidade o sentido dos relatos contemporâneos que defendem a origem indígena da marimba de chonta no município de Ricaurte, cuja fundação ocorreu (em 1880) poucos anos depois da expedição desse viajante francês.

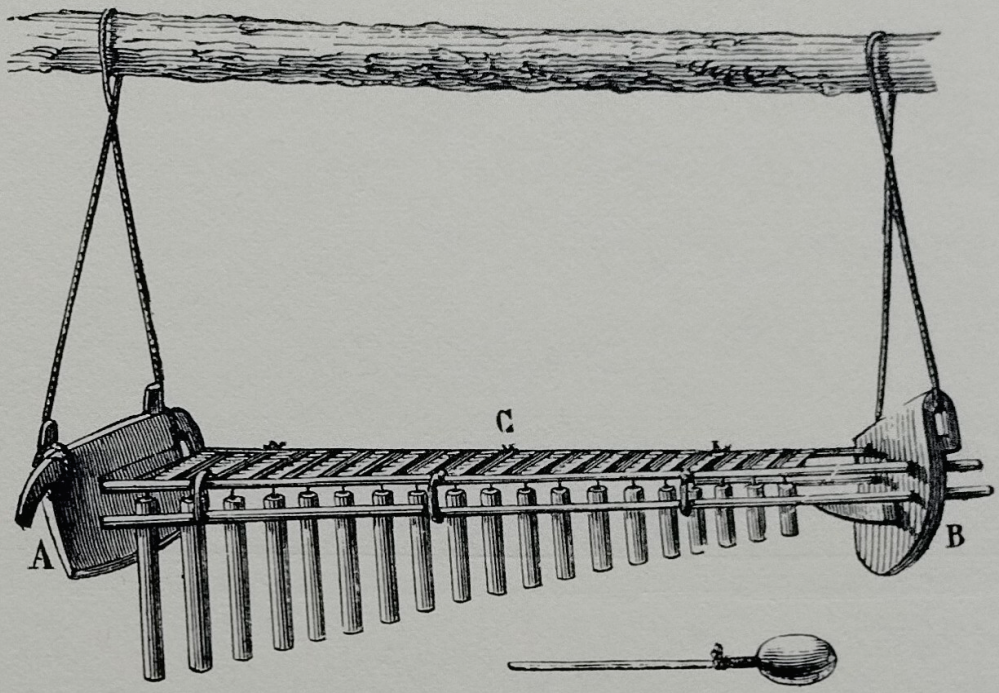


Figura 2: "La marimba, instrumento de música de los *cuaiqueres.*". *Fonte: (ANDRÉ, 1884, p. 783).*

Os anteriores registros sugerem que, nas cercanias das minas de ouro e do litoral Pacífico, na antiga província de Barbacoas, a marimba de chonta articulava um conjunto heterogêneo de praticantes e audiências, composto principalmente por grupos de zambos, mulatos, negros - livres e escravos -, mestiços e, possivelmente, alguns indígenas. E, na área do piedemonte e da média montanha, que atualmente corresponde ao município de Ricaurte, os intercâmbios e aprendizados em torno do instrumento parecem ter ocorrido majoritariamente entre indígenas e mestiços. A mobilidade recorrente de viajantes que se dirigiam às minas de Barbacoas ou delas retornavam, propiciou o surgimento de caminhos e de *tambos* (cabanas) onde a alimentação, a bebida e a sonoridade da marimba de chonta se ofereciam como um contraponto atraente à inclemência da chuva e à hostilidade da floresta tropical. A fascinação suscitada por esse instrumento, expressa em seus "concertos monótonos" (ANDRÉ, 1884), tanto na população local quanto nos forasteiros que percorriam essas rotas, evidencia seu protagonismo reverberante na consolidação dessa cena musical.

Pulsiando a marimba

É difícil não perceber a continuidade que liga esses relatos sobre a marimba de chonta e suas reverberações à

minha própria experiência com os mestres Álvarez. Com eles, entre os anos de 2020 e 2021, participamos de um programa de mentorias em gestão cultural oferecido pelo Ministério da Cultura às regiões vinculadas aos PDET (*Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial*), projetos de planejamento e gestão do governo colombiano para transformar os territórios rurais mais afetados pelo conflito armado, pela pobreza, pela fragilidade institucional e pelos cultivos de uso ilícito. Essa experiência nos incentivou a formular projetos com o objetivo de promover iniciativas pedagógicas e documentais que acompanharam o desenvolvimento da minha pesquisa na graduação. No marco do Programa de Estímulos do Ministério da Cultura, recebemos uma bolsa de criação-investigação para produzir uma dupla audiovisual denominada *Pulsiar la Marimba*, composta por um curta-metragem documental e uma peça de animação interativa[12]. Particularmente no documentário, tentamos traçar relatos acerca da presença da marimba de chonta em Ricaurte por meio de três tonadas ou canções, entrelaçando a trajetória do instrumento na localidade com a biografia e genealogia dos mestres Álvarez. A seguir, acompanharei o nosso percurso pela CMM através das tonadas e dos relatos apresentados no documentário, assinalando os nós que a constituem.

Aguabajo

Diz-se que o Senhor Rubén Chicaiza foi um dos primeiros mestiços da localidade a se dedicar às artes da marimba de chonta. Seu Pedro Álvarez lembra o semblante sério e as habilidades musicais e recitais de seu avô. No documentário, podemos ouvi-lo afirmar que, naquela época, tocava-se na marimba de chonta apenas um par de tonadas aprendidas com os indígenas de outrora: *Caramba y Aguabajo.* Tem-se afirmado que que essas tonadas fazem parte dos repertórios mais antigos do norte do Equador e do departamento de Nariño e, ademais, apresentam estreitas semelhanças em suas estruturas rítmicas e harmônicas com o *bambuco viejo* ou o *currulao* (SEVILLA *et al*., 2008, p. 40-43).

O etnomusicólogo Michael Birenbaum menciona uma anedota que ilustra, de forma particularmente bela, a relação entre a denominação das tonadas chamadas de *agua* (*larga, corta, abajo*) e a percepção acústica do entorno. Relata que o bisavô do reconhecido marimbeiro afro-colombiano Jose Antonio Torres "*Gualajo*", costumava tirar e compor suas músicas a partir dos sons que ele ouvia quando nadava baixo a superfície do rio com um amigo indígena" (BIRENBAUM, 2013). Essa comunhão entre negros e indígenas, que ocorria nas proximidades do

município de Guapi, no departamento do Cauca, parece encontrar uma réplica - com as devidas particularidades - na CMM de Ricaurte. Conta-se, ali, que um indígena teria ensinado essas tonadas ao senhor Chicaiza, ou mesmo fabricado e vendido a marimba que ele costumava tocar naquela época.

No que se refere ao contato entre indígenas e mestiços na localidade existem três categorias socioespaciais para compreender como os ɨnkal awá ocuparam esse território na transição colonial-republicana (CERÓN; SOUZA, 2022). A primeira refere-se aos indígenas que mantiveram contato permanente com a população mestiça, habitando perto da estrada e às zonas comerciais, atuando como mão de obra ou servidão. Na segunda categoria estão aqueles ɨnkal awá que viviam no mato ou na selva e mantinham contato intermitente com a população mestiça, visitando eventualmente os núcleos urbanos para se abastecer de ferramentas ou utensílios. Nessa segunda categoria ressalta-se a importância das relações de compadrio, pois frequentemente garantiam a recepção e o alojamento nos domicílios dos mestiços, além de estimular a troca de bens materiais ou favores durante essas visitas (HAUG, 1994). A terceira categoria inclui os ɨnkal awá que permaneceram isolados do contato com não indígenas, levando um modo de vida autossustentável, conservando sua língua e suas práticas sem a interferência de instituições ou agentes externos. Tenho proposto que a marimba pode ter

chegado a Ricaurte através das relações que correspondem à segunda categoria deste esboço (TOBAR, 2024, p. 82).

Atualmente, as práticas indígenas e as mestiças com a marimba de chonta demonstram divergências bastante claras, tanto em seus repertórios quanto nas orientações e no sentido de suas atuações musicais. Os ɨnkal awá, por exemplo, costumam usar a marimba em procedimentos de harmonização ou em rituais de cura e, atualmente, também erigem seus usos como elemento identitário no contexto das políticas de etnicidade. Além disso, recorrem frequentemente a dois músicos para tocar a marimba, que dividem suas funções percutindo distintos grupos de tábuas (registros graves e agudos). Por outro lado, entre mestiços, destaca-se o virtuosismo individual do marimbeiro durante a interpretação. Ademais, a afinação das marimbas entre os indígenas não corresponde ao sistema tonal temperado que os mestiços usam atualmente e, até onde foi possível verificar, os repertórios conhecidos entre os ɨnkal awá são, aparentemente, menos numerosos e, em certa medida, indiferentes às nomenclaturas[13].

Isso não implica que as práticas entre ambas populações sejam excludentes. O mestre Pedro Álvarez, por exemplo, conta que, há algum tempo, os indígenas costumavam convidá-lo junto de seu pai, o Senhor Alberto, para tocar em rituais de cura ou outras comemorações que os ɨnkal awá seguem realizando. Naturalmente, requeria-se que os mestiços se acomodassem aos repertórios musicais

dos indígenas, e eles o faziam, aparentemente sem comprometer suas próprias devoções. Por outro lado, há alguns anos observei que os ɨnkal awá do território Tortugaña Telembí, em Barbacoas, adquiriram uma marimba temperada dos mestres Álvarez e a tocavam entre duas pessoas, seguindo os padrões que costumam tocar em suas próprias marimbas.

Voltemos ao caso do seu Rubén Chicaiza.

Máxima no está aquí,
Máxima está en Tumaco,
Zoila, vení a Bailar,
Delfina, vendé guarapo.
¡Ay mi caramba, mi caramba!

Seu Rubén Chicaiza aprendeu a dominar a marimba de chonta e destacou-se por sua habilidade interpretativa. Conta-se que chegava a esculpir, sobre as melodias da marimba, versos improvisados, com os quais alegrava o ânimo dos espectadores. Sua mulher, a Avó Máxima, junto com suas filhas Zoila e Delfina, encarregava-se de preparar e vender comidas e licores derivados da cana-de-açúcar aos viajantes que, com suas tropas de carga, se dirigiam à Barbacoas ou à Serra Andina, levando ou trazendo mercadorias que variavam desde alimentos a generosas quantidades de dinheiro e ouro.

Os primórdios da CMM de Ricaurte podem ser compreendidos nesse entrelaçamento de aprendizados e

intercâmbios na fronteira indígena-mestiça, onde personagens como Seu Rubén Chicaiza encontraram seu nicho artístico e econômico entre as cabanas familiares de uma rota comercial. Foi nesses espaços que a marimba de chonta se consolidou como um artefato central para o empreendimento familiar, para as festas e para a inovação musical.

La Guaneña

A crescente afluência de viajantes e comerciantes, impulsionada por projetos que prometiam modernizar a região, transformou profundamente as dinâmicas locais. A construção da Ferrovia do Pacífico em 1925 e da estrada em 1950, facilitaram a conexão da cordilheira com o litoral. E, com isso, formou-se um público portador de influências musicais estrangeiras, que começou a demandar dos marimbeiros o domínio de repertórios mais amplos e variados.

Os descendentes de Seu Rubén Chicaiza e Dona Máxima Álvarez empenharam-se em aprender canções populares difundidas pelo rádio ou interpretadas pelas bandas de metais de municípios vizinhos. Buscavam reproduzir as melodias desses novos repertórios através da sonoridade que lhes ofereciam as madeiras da marimba. No entanto, essa imitação exigia ajustar a afinação da marimba à afinação padronizada pela música de concerto europeia. E

assim deu-se início à experimentação e a fabricação de marimbas afinadas dentro da escala diatônica, substituindo gradualmente o sistema de afinação herdado dos indígenas.

Sobre essa afinação, tem-se dito que corresponde a uma escala heptatônica, com tons mais curtos ou semitons mais longos que não correspondem aos intervalos ocidentais da escala cromática ou diatônica (JONES, 1966). É interessante que essa afinação parece prevalecer em algumas marimbas que o povo ɨnkal awá usa atualmente no departamento de Nariño, principalmente nos municípios de Barbacoas e Tumaco. Os mestres Álvarez costumam dizer que as marimbas que os ɨnkal awá tocam são "rústicas" ou "desafinadas", quando na verdade possuem um sistema de afinação que não corresponde aos intervalos temperados da música ocidental. Deve-se ter claro que esse declínio da influência musical indígena não foi uma simples substituição técnica, pois coincide com o deslocamento dos indígenas ɨnkal awá (então chamados *cuaiqueres*) das vias principais e do contato com a população mestiça, como reação aos tratos injustos e à discriminação persistentes desde a época colonial (CERÓN; SOUZA, 2022; TOBAR, 2024).

No entanto, o propósito dos marimbeiros mestizos seguia sendo o mesmo: satisfazer as demandas de um público cada vez mais heterogêneo e exigente. O encanto, agora, residia em comover suas audiências com versões

surpreendentes de canções populares, transpostas para o universo sonoro da marimba de chonta. *La Guaneña* foi uma dessas incorporações. Trata-se de um bambuco do sul andino - ou *son sureño* -, género musical e dança popular que começa a aparecer em registros documentais da região no início do século XIX. Destaca-se o papel que sua sonoridade cumpriu nas guerras de independência e nas guerras civis entre os séculos XIX e XX, quando seu ritmo sincopado era usado para alentar o ânimo das tropas militares (MIÑANA, 1997). Com o tempo, e após atravessar um processo que alguns estudiosos chamam de branqueamento sonoro, exaltou-se esse estilo musical como símbolo da nacionalidade colombiana (GÓMEZ, 2015; HERNÁNDEZ, 2007). Hoje as síncopas do bambuco aparecem fundidas entre distintos gêneros modernos, integrando o que se denomina Nova Música Colombiana (NMC) e ampliando suas possibilidades sonoras no contexto contemporâneo.

Em termos formais, *La Guaneña* conserva a mesma fórmula do compasso do *Aguabajo* (6/8), porém com uma arquitetura harmônica que exige um maior domínio técnico. Enquanto a progressão básica do *Aguabajo* pode ser representada no sistema tonal como um movimento constante e repetitivo que oscila entre a tônica e a dominante (I – V – I), *La Guaneña* introduz uma terceira função, o relativo da tónica, criando assim um ciclo com oscilações diferentes (I – I (relativa) – V – I). Mas deve-se examinar essa

relação de funções harmônicas com a devida cautela. Minha análise é realizada a partir da perspectiva do sistema tonal temperado, útil para mapear a estrutura da peça em seu contexto mestiço. No entanto, nas marimba de chonta de afinação não temperada, da qual se originou o *aguabajo*, essas "progressões" seriam experimentadas através do movimento entre centros tonais cujos intervalos seriam sutilmente diferentes daqueles de um piano, por exemplo. A sensação de tensão e repouso existiria, mas estaria matizada por um universo de frequências e relações intervalares próprias, do qual uma análise harmonicamente funcional não daria conta.

A incorporação de novos repertórios foi também acompanhada pela adaptação de funções organológicas provenientes de outros instrumentos. Entre praticantes afrocolombianos sabe-se que se usa o termo *bordón* para se referir à função que ocupa a região grave das tábuas da marimba, onde se executam bases rítmicas e acompanhamentos repetitivos e constantes. E *requinta* ou *tiple* (nomes de instrumentos de corda) às funções realizadas nos registros agudos do instrumento, onde se destaca o fluxo de variações melódicas e a improvisação (TASCÓN, 2008). Uma lógica semelhante foi assimilada pelos marimbeiros mestiços de Ricaurte. O Mestre Pedro Álvarez, por exemplo, chama *bajos* as funções das tabuinhas de registro grave e *prima* as de registro agudo, o que demonstra uma transposição direta da

classificação organológica funcional do violão - instrumento bastante popular na localidade - para o entendimento da marimba de chonta.

Destaca-se também a incorporação de instrumentos de percussão, como membranofones - *bombo* e *cununo* - e idiofones - a *sonaja* ou *guazá*. Adoção inspirada principalmente na organologia das tradições musicais afrocolombianas. Foi com a consolidação desse conjunto instrumental que a estética musical passou a se deslocar do foco restrito nos aspectos harmônico-melódicos da marimba para a manipulação de um espectro musical mais amplo e acusticamente envolvente.

Mi Buenaventura

O levantamento dos trilhos da ferrovia e a construção da nova estrada em 1950 trouxeram ao município de Ricaurte um *boom* comercial sem precedentes. Com isso, emergiu um novo público de *temperantes* ou *veraneantes*: grupos de visitantes ou famílias inteiras que vinham principalmente de municípios da Serra Andina durante os meses de verão (junho, julho e agosto). Foi nesse contexto de mobilidade e apogeu turístico que floresceu a fama dos salões de baile. Lugares como o *Marimba del 63* ou o afamado salão de Don Julio Chicaiza - célebre pelas multidões que reunia e por ser pioneiro em apresentar ao

público o conjunto de marimba de chonta, acompanhado de instrumentos orquestrais como timbales, congas, contrabaixo e outros - transformaram-se em espaços cada vez mais apetecidos pelos visitantes.

Naqueles tempos, o artista tumaqueño[14] Luis Alberto "Tito" Cortés gravou em Cartagena uma das primeiras versões do *currulao* Mi Buenaventura (1952), composição de Petronio Álvarez. Não se sabe ao certo como essas tonadas chegaram aos ouvidos dos marimbeiros de Ricaurte. Seu Pedro costuma dizer que foi pelo rádio; outras vezes menciona que a canção era ouvida em discos de vinil. O que é evidente é que esse mencionado *currulao* ficou arraigado em seus repertórios de base até os dias atuais.

A recorrência dessa canção em apresentações permitiu que os iniciados ou aprendizes interiorizassem as figuras ou padrões - cinéticos e visuais - executados pelos marimbeiros mais experientes. Assim, buscavam reproduzir os movimentos rítmicos e perseguir as sequências melódicas dessa canção, adaptando tais elementos ao treinamento de seu próprio domínio musical. Precisamente, *Mi Buenaventura* foi a primeira canção que o mestre Fredy, filho mais novo do Seu Pedro Álvarez, aprendeu a tocar. E o caso se repetiu com Gabriela Álvarez, filha de Fredy, que, aos doze anos, já se destacava como a praticante mais jovem dessa dinastia. Também eu precisei aprender a tocar e interiorizar os padrões ritmicos e melodicos desse currulao para

comprender suas especificidades. Já se passaram alguns anos desde aquela experiência e posso afirmar que Seu Pedro não se enganava quando me dizia: *"donde usted coja ese tema, después, los demás ya los aprende bien"*.

La Llama del Berejú

As produções fonográficas de artistas de Ricaurte começaram a surgir nesse contexto de intensificação turístico-urbanística no município. Em 2024, tomei conhecimento do disco *Clásicas del Sur vol. 1*., com autoria do multifacetado Arturo de la Rosa. Nele figura a canção "Llama del Berejú", que dedica versos às fulminantes e alegres façanhas do diabo, enquanto se escutam claramente os repiques de uma marimba de chonta. Considerando a qualidade dessa produção e os dados bio-discográficos do autor, é provável que esse disco - quiçá o primeiro a registrar uma marimba de chonta na Colômbia - tenha sido produzido entre as décadas de 1970 e 1980.

Llama del Berejú oferece um valioso indício contextual para rastrear a época dessa gravação. Num fragmento da canção, Arturo de la Rosa pede a Don Julio Chicaiza, proprietário daquele afamado e fervente salão de baile, que lhe traga "*un guarapo, aqui, pal Gualcalá*". Don Julio, responde: "¡*Ya voy, ya voy*!"[15]. Conta-se que nesse lugar aparecia o diabo, reconhecido pelas pessoas ao observar seus

chifres, seu rabo ou sua elegância ao dançar. Inclusive há relatos de pessoas que disseram ver suas patas, uma de cachorro e a outra de galo[16]. Para além do medo, da fascinação ou do ceticismo que essas histórias possam despertar, o que quero destacar aqui é que *Llama del Berejú* congela um momento específico da CMM de Ricaurte, anterior a uma abrupta transformação. O salão de don Julio Chicaiza, aquele espaço festivo, teve que ser desocupado depois que um deslizamento de terra sepultou várias casas vizinhas em 1997, tragédia que algumas pessoas não hesitaram em associar ao diabo. Essa canção pode ser concebida como o testamento sonoro de um lugar e uma época que aquela catástrofe se encarregou de apagar do mapa.

Décadas mais tarde, surgiu o disco de longa duração *Tierra Firme,* com aproximadamente uma dúzia de canções, gravado pelo grupo *Marimba y Son* e prensado pela Discos Fuentes em 1995. Nele, a marimba de chonta é interpretada por Álvaro Chicaiza, um dos filhos de Seu Julio. Acredito que essas sejam as duas únicas produções de longa duração que conseguiram captar a sonoridade da marimba de chonta na localidade de Ricaurte de maneira profissional, desconsiderando a existência de produções compilatórias, gravações inéditas, ensaios ou registros de campo com fins acadêmicos.

A partir do influxo dos discursos folcloristas que

emergiram desde a República Liberal (1930 e 1946) e, mais tarde, com as políticas multiculturalistas a partir da Constituição de 1991, a marimba de chonta passou a adquirir o status de emblema identitário entre os habitantes de Ricaurte. Os mestres Chicaiza, junto com os Álvarez, com seu talento e carisma, foram consagrados expoentes máximos dessa cena, levando sua música a encontros políticos, eventos locais, regionais, nacionais, e festivais onde concorreram *acompasando* o som aquoso da marimba de chonta com as demandas de seus diversos públicos.

No entanto, o período de esplendor e prosperidade dessa CMM foi abruptamente interrompido pela escalada do conflito armado na região. No final do século XX, o município de Ricaurte ingressou numa espiral de violência que fragilizou sua já delicada economia e tecido social. O turismo - pilar fundamental da CMM naquela época - entrou em declínio irreversível devido às perturbações provocadas pela chegada e pelas disputas de poder entre grupos armados, tanto legais quanto ilegais (militares, guerrilhas y paramilitares). A primeira explosão do oleoduto transandino da Ecopetrol foi um atentado catastrófico lembrado como um evento traumático na história recente do município. Esse evento acentuou o enfraquecimento dos esforços de documentação da cultura local. Há alguns anos, ouvi de um amigo - cineasta e percussionista que costuma acompanhar o grupo dos

mestres Álvarez - que perdeu uma boa quantidade de material fílmico sobre a marimba de Ricaurte quando um cilindro-bomba destruiu sua casa, há aproximadamente vinte anos.

Epílogo

Na atualidade, no lento e complexo cenário do pós-acordo de paz, vislumbram-se lampejos de um renascimento para a CMM de Ricaurte. Nos últimos dez anos, a marimba retomou um protagonismo intimamente ligado à reconstrução do tecido social, convertendo-se em ferramenta pedagógica comunitária, símbolo de memória em atos comemorativos e veículo para projetos culturais que buscam recompor uma comunidade fraturada pela violência.

Esse ressurgir materializa-se em espaços físicos e virtuais. No momento em que escrevo, encontra-se prestes a ser inaugurada a renovação do antigo parque *Centenario*, no centro urbano de Ricaurte, que levará o nome de Praça *La Marimba*, um gesto que honra e consolida o lugar central do instrumento na identidade e a história local. O projeto é anunciado com entusiasmo em redes sociais - Facebook, YouTube - que funcionam como uma espécie de praça digital, espaço onde também convergem informações sobre processos culturais associados a essas músicas.

Florescem iniciativas pedagógicas, como o projeto

Semillero Juventud Tambores y Marimba, dirigido por Fredy Álvarez, e o projeto coletivo *Artesanías del Güiza*, do mestre Ángel Goyes. Enquanto o primeiro busca formar novas gerações na tradição musical mestiça, o projeto de Goyes - que inclui o grupo infantil *Raíces Awá* - busca reivindicar os elementos indígena na marimba de chonta. De fato, o grupo de crianças *Raíces Awá* fez história no ano de 2025 ao ser o primeiro grupo de participantes inkal awá a se apresentar no *Festival Petronio Álvarez.*

Além dessas iniciativas, persistem grupos que mantêm viva a tradição mestiça em formatos de concerto e baile. *Son de Chonta* possui cerca de uma década experimentando a combinação entre as sonoridades da marimba, teclados, contrabaixo e percussões latinas. Ao seu lado, projetos como *Son del Güiza*, liderado por Goyes; *Álvarez Fusión*, dos mestres Álvarez; ou *Marimba y Sabor*, de Carlos Chicaiza, continuam explorando sonoridades a partir da identidade mestiça local, renovando repertórios ou incorporando arranjos contemporâneos e uma instrumentação ampliada. Fora do município, em San Juan de Pasto, capital do departamento de Nariño, o mestre Álvaro Chicaiza e seu grupo *Marimba y Son* tornaram-se referência dessa tradição mestiça na capital.

Futuras reverberações

Embora o conceito de cena musical tenha surgido no jornalismo, o enfoque antropológico adotado neste estudo revelou-o como uma importante ferramenta heurística para compreender as diferenciações sociais e as dinâmicas que emergem das músicas de marimba no sudoeste colombiano. Esse enfoque permitiu vivenciar as particularidades de uma pesquisa engajada e de longa duração, sobretudo junto à família Álvarez, reconhecidos praticantes do município de Ricaurte.

Minhas indagações levaram-me, para além do exercício de caracterização ou descrição, a integrar a própria cena musical estudada: incialmente na condição de pesquisador; depois, como aprendiz-praticante; e, acompanhando as correspondências produzidas no trabalho de campo, acabei por me formar, junto a meus mestres de campo, no âmbito da gestão cultural.

Essa última experiencia é particularmente valiosa. Pois, apesar da minha proposta de considerar os fatores nacionais, étnicos e locais como eixos para compreender a heterogeneidade das cenas musicais marimbeiras em Colômbia e no Ecuador, devo à família Álvarez a decisão de concentrar meu estudo na cena musical da sua localidade a partir de uma perspectiva biográfica ou genealógica.

O acompanhamento e acolhida que recebi em sua comunidade de praticantes, assim como os processos de documentação e gestão que conseguimos desenvolver entre 2020 e 2021, levaram-me a compreender que são as relações construídas em campo que definem o devir do fazer antropológico, mais do que princípios teórico-metodológicos predeterminados.

A participação da família Álvarez na produção do documentário que acompanhou este trabalho escrito, resulta crucial para entender que as formas de conhecimento não repousam apenas no texto, mas também nas relações que se forjam com os nossos mestres em campo. Minha tentativa de fazer um estudo detalhado do desenvolvimento da cena musical de Ricaurte teria sido muito diferente sem a generosidade e o engajamento que meus mestres me permitiram.

Ao longo deste percurso a marimba de chonta destacou-se como um poderoso ator-artefato[17], cuja sonoridade continua a reverberar tanto na polissemia dos sentidos que evoca quanto na prática do *acompasar*. A exploração dos processos técnicos e de aprendizagem, desde a talha das tábuas até a interpretação comunitária, mostra como a continuidade sonora do instrumento entrelaça-se com a continuidade de sua própria cena musical.

Ricaurte e outras localidades da sub-região do Pacífico Sul estão atravessando uma reconfiguração

significativa em torno de suas práticas musicais. Programas como *Sonidos para la Paz* ou *Artes para la Paz*, no marco das políticas recentes, têm gerado espaços profícuos onde os praticantes começaram a adquirir uma agência renovada e relativa autonomia para assumir as rédeas de suas próprias tradições. Esses espaços oferecem um terreno fértil para empreender novos estudos. Será crucial, então, examinar como a marimba - com seu timbre aquoso e seu princípio de comunhão - continua *acompasando* a vida em meio a esses processos de reparação, memória e encontro entre comunidades que redefinem seu futuro.

Notas

1. Este texto foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Estarei sempre em dívida com a generosidade da família Álvarez, em Ricaurte, especialmente com os mestres Pedro e Fredy Álvarez, por sua disposição e contínuo acompanhamento em campo. Meus agradecimentos também a Maria Eugênia Domínguez e Vítor Vieira por sua leitura atenta, bem como pelas contribuições e sugestões que impulsionaram os ajustes pertinentes à versão final deste trabalho.
2. Pardo (2018). É preciso considerar que as dinâmicas associadas a esses paradigmas não se sucedem de maneira estritamente linear: frequentemente coexistem, se sobrepõem ou se influenciam mutuamente.
3. Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército

do Povo.

4. Lacuna explicitamente apontada no *Componente Investigativo Ruta de la Marimba* (SEVILLA et al., p.79).
5. Os ɨnkal awá são um povo indígena binacional, com cerca de 34.000 habitantes, distribuídos em quatro organizações principais. Três delas, UNIPA, CAMAWARI e ACIPAP, administram os territórios indígenas localizados na Colômbia, enquanto a quarta, FECAE, atua no país vizinho, o Equador.
6. Tradução minha. Do original: "En uno de los conversatorios realizados en el marco de la última versión del [Festival de músicas del Pacífico] Petronio Álvarez se presentó una polémica entre músicos de Guapi y de Buenaventura sobre la existencia o no de la juga grande como género musical. Para los de Buenaventura, esto no era más que un invento reciente, mientras que para los de Guapi la juga grande es ancestral y constituye una de las manifestaciones más tradicionales de la región" (SEVILLA et al., 2008, p. 97).
7. Chonta é uma denominação popular usada para nomear, de forma geral, várias espécies de palmeiras na região. As espécies que se destacam por suas qualidades materiais e acústicas são o chontaduro (*Bactris gasipaes*) ou o güalte (*Wettinia hirsuta*).
8. Montagem realizada com base nas aquarelas originais. À esquerda: "La marimba, instrumento popular: Provincia de Barbacoas. À direita: "Interior de una casa en playa Boquerones. Provincia de Barbacoas". Vía: https://picryl.com/media.
9. Tradução minha. Do original: "Esta pues noche se congregaron en casa de estos mulatos, para velar a la Virgen, una partida de familias comarcanas de indios, mestizos, negros y mulatos, y después de haber cenado, empezaron la función con baile. Allá tienen para sus

funciones un instrumento que llaman marimba". (SANTA GERTRUDIS, 1956, p. 160).

10. Tradução minha. Do original: "casi en todas las cabañas se oye sonar el instrumento a que antes me he referido, llamado marimba".
11. *Cuaiqueres* foi uma denominação exógena com a qual foram reconhecidos os grupos antecessores dos inkal awá contemporâneos.
12. O documentário *Pulsiar la marimba: las historias* (de aproximadamente 26 minutos); e a peça de animação *Pulsiar la marimba: la práctica* (aprox. 7 minutos). Disponíveis no canal do *YouTube* Marimba de los Hermanos Álvarez, acesso em 02 de abril 2026.
13. No último capítulo da minha dissertação de mestrado investigo essas práticas com maior profundidade (TOBAR, 2024).
14. Natural da cidade de Tumaco, departamento de Nariño.
15. Disponível no canal de YouTube: Arturo de la Rosa, Llama del Berejú (1m17s).
16. A relação do diabo com a marimba também costuma ser recorrente nas memórias locais de praticantes afrocolombianos (AGIER, 1999; BIRENBAUM, 2013). Sobre a relação do diabo com a modernização no contexto latino-americano ver o estudo de Michael Taussig (2021).
17. Recorro a essa noção em sintonia com o estudo de Pardo (2019) acerca do papel dos tambores e dos picós (pickups) nas expressões musicais do Caribe colombiano.

Referências

AGIER, Michael. El carnaval, el diablo y la marimba:

identidad y ritual en Tumaco. *In: Tumaco haciendo ciudad. Historia, identidad, cultura*. [S.l.]: Ican/IRD/Univalle, 1999. p. 197-244.

ANDRÉ, Edouard. América Equinoccial Colombia-Ecuador. *América Pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente.* Barcelona: Montaner y Simón editores, 1884. p. 726-806.

APARICIO ERAZO, Jorge Luis. Modernidad y marimba en la prensa de Tumaco (1909-1914). *Historia Crítica*, v. 1, n. 56, p. 163-186, 2015.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BIRENBAUM, Michael. Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. Pardo, Mauricio (ed.) *Música y Sociedad en Colombia. Translaciones, Legitimaciones e Identificaciones.* Bogotá: Universidad del Rosario, 2009. p. 192-216.

BIRENBAUM, Michael. Las Poéticas Sonoras Del Pacífico Sur. OCHOA, Juan Sebastían; SANTAMARÍA, Carolina; SEVILLA, Manuel (ed.) *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 205-236.

CERÓN, Benhur; SOUZA, Ivania. *Mallama, Ricaurte y el Pueblo Awá - Camawári:* configuración del espacio geográfico. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño, 2022.

FELD, Steven. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 1, n. 49, p. 217-239, 2013.

GÓMEZ , Nathaly. *Invenciones de la colombianidad:* Nueva Música Colombiana. Dissertação de mestrado em Estudios Culturales. Bogotá: Universidad Javeriana, 2015.

HAUG, Eugen. *Los nietos del trueno. Construcción social del espacio, parentesco y poder entre los* inkal-*Awa.* Quito: Abya-Yala, 1994.

HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar. Marimba de chonta y poscolonialidad musical. *Nómadas,* n. 26, p. 56-69, 2007.

MADRID, Alejandro L. Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. *Revista Argentina de Musicología,* n. 11, p. 17-32, 2010.

MENEZES BASTOS, Rafael. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropología,* São Paulo, v. 60, n. 2, p. 342-355, 2017.

MENEZES BASTOS, Rafael José. Música nas Sociedades

Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. *MANA*, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

MINISTERIO DE CULTURA. *Plan Especial de Salvaguarda de las Músicas de Marimba y los cantos Tradicionales del Pacífico Sur de Colombia.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

MIÑANA, Carlos. *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana:* un ejémplo de la memoria interválica africana en colombia. Bogotá, p. 34, 1990.

MIÑANA, Carlos. Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo* , n. 9, p. 7-11, 1997.

MIÑANA, Carlos. Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: Un ejemplo de la memoria Interválica africana en Colombia. OCHOA, Juan Sebastián; SANTAMARÍA, Carolina; SEVILLA, Manuel (ed.) *Músicas y Prácticas Sonoras en el Pacífico Afrocolombiano.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 287-346.

PARDO, Mauricio. Del tambor al picó: objetos de poder en las redes festivas artesanales y técnicas en el Caribe colombiano. SUÁREZ , Luis Alberto (ed.) *Cosas vivas. Antropología de objetos, sustancias y potencias.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2019. p. 72 - 100.

PARDO, Mauricio. *Poblaciones negras región del Pacífico*

centro sur: departamentos del Valle y del Cauca, historia, sociedad e identidad. [S.l.]: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH , 2018.

PEDRO, Josep; PIQUER, Ruth; DEL VAL , Fernán. Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología,* n. 12, p. 63-88, 2018.

SANTA GERTRUDIS, Juan de. *Maravillas de la Naturaleza. Tomo II, tercera y cuarta parte.* Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1956.

SANTO, Spirito. Música Africana na Corte Imperial do Brasil**.** Revista Aú, v. 4, n. 4, p. 328-338, 2021.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisedje? Uma antropología musical de um povo amazónico.* [S.l.]: Cosac&Naify, 2015[1987].

SEVILLA, Manuel *et al. Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba.* Santiago de Cali: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

SMALL, Cristopher. El musicar: Un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, n. 4, p. 1-16, 1999.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*,

v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

TASCÓN, Hector. *A marimbiar, «método oio» para tocar la marimba de chonta.* Santiago de Cali: Fondo mixto para la cultura y las artes, Valle del Cauca, 2008.

TASCÓN, Hector. Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, Estudio con cinco marimberos de Guapi. *A Contratiempo* , n. 24, p. 5, 2014.

TAUSSIG, Michael. *El diablo y el fetichismo de la mercancía en suramérica***.** Madrid: Traficantes de sueños, 2021.

TOBAR, Billy. *Acompasando la marimba con maestros indígenas y mestizos en el Sur de Nariño, Colombia***.** Manizales: Universidad de Caldas. Trabalho de conclusão de c urso (Graduação em Antropologia Social). Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, 2021.

TOBAR, Billy. *Watsal puran kuait izput wan pishkana. Un estudio antropológico sobre el silencio y la armonización entre la Unidad Indígena del pueblo Awá en el sur de Colombia***.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2024.

Sentidos, sentires e sons entre sonhos e cantos: traduções e travessias guarani mbya

Evelyn Schuler Zea
Renata Andriolo Abel
Marcia Antunes Martins

Introdução[1]

> *Os nossos cânticos (tarova, jepapa mirim) não somos nós que criamos, através da escrita. Nhanderu manda do céu. Aquele que reza bem ouve os cantos, que chegam ao coração dele. Então, ele canta. Nhanderu dá pra ele poder rezar. Através disso a gente obtém a força e, mesmo que tenhamos que enfrentar muitas dificuldades, nos mantemos firmes.* (Tcheramoi[2] João Silva Vera Mirim citado em Ramo y Affonso e pesquisadores guarani, 2015, p. 89).

Os cantos que os guarani mbya fazem ressoar vêm de alhures, dos Nhanderu kuery, divindades ancestrais. Para entoar esses cantos, além de fazer a voz ressoar, faz-se necessário o aprimoramento de -endu, radical verbal que tem tanto o sentido de "escutar" quanto o de "sentir" ou de, ainda, "escutar com o ouvido" e "escutar com o corpo", como Adailton Moreira Karai Yvydju Mirim explicou. Assim, entoar os cantos envolve tanto colocar palavras em circulação através do ressoar da voz, quanto evocar sentidos e sentires através das ressonâncias do que é, de modo duplo, cantado e escutado. O que desenvolvemos na sequência para ampliar essa questão se ancora em trabalho de campo realizado entre

os guarani mbya da Aldeia M'Biguaçu, Tekoa Yynn Moroti Wherá, localizada no município de Biguaçu, no litoral de Santa Catarina, a cerca de 30 quilômetros do centro da capital do estado, Florianópolis.

Há ao menos duas categorias de cantos que os guarani mbya ressaltam: os mborai ou tarova, cantos entoados quase que exclusivamente na casa de reza e geralmente pelo oporai va'e, o rezador, "aquele que canta (escutando)". Esses cantos não têm palavras e, desse modo, se diferenciam da outra categoria, a dos kyringue mborai ou mborai mirim, os cantos das crianças. Estes são geralmente cantados pelos grupos de coral das aldeias; são mborai oka reguá, cantos cantados no espaço externo da casa de reza, além de servirem como articuladores da presença guarani em diversos espaços fora das aldeias, quando circulam pelas cidades, em apresentações de corais infantis junto aos juruá (não-indígenas) e na produção de CDs (MACEDO, 2012). Não é de pouca importância que, na iminência de marcarem sua presença nos espaços não-indígenas, os guarani o escolham fazer cantando. Os cantos e agudos ecoados pelas vozes das crianças sensibilizam, tocam o coração, convidam a perceber e sentir a presença guarani para além do estigma e das pré-concepções usualmente compartilhadas pelos não-indígenas, frutos da lógica colonialista e etnocida que insiste em vigorar. Tanto os tarova quanto os mborai mirim não são "criados" através da escrita,

mas da concentração, de djapytchakan: prestar atenção escutando.

Os cantos constituem uma prática central do mbyareko, o modo de vida guarani mbya, como evidencia Stein ao se referir a este "como uma existência cosmossônica, produzida, orientada e mediada pelo som" (STEIN, 2015, p. 210). Nesse sentido, relacionam-se de modo íntimo com a formação e a transformação da pessoa guarani. Assim, tomando que o "corpo físico (...) não é a totalidade de corpo; nem o corpo a totalidade da pessoa" (SEEGER, DAMATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 13), faz-se pertinente tratar da centralidade do nhe'e – "espírito-nome" (BENITES, 2015, p. 12) – na compreensão da pessoa guarani mbya e, portanto, de suas práticas sonoras. O nhe'e é a parte da pessoa que os Nhanderu fazem descer (-mboguejy) à yvyrupa (plataforma terrestre) para erguer (-mopuã) os corpos dos guarani. Ele se assenta no coração, que por sua vez é a base do corpo: "O nhe'ẽ - espírito está no py'a - coração. É no py'a que está a base do nosso rete - corpo", nas palavras da pesquisadora guarani Sandra Benites (2015, p. 18). Ao mesmo tempo, o nhe'e "(...) está em movimento: ele fica indo e voltando, entre *yvy rupa* e o *amba* (cidade, lugar) de Nhanderu (o *yvate*, o alto)" (RAM; AFFONSO, 2018, p. 138-139). É o nhe'e que, ao levantar os corpos desde o coração, a base do corpo, torna possível a voz, a fala (ayvu) e o canto

(mborai).

Nesse sentido, o cuidado da relação do nhe'e com o corpo (tete) possibilita a manutenção dos canais entre-mundos, dos caminhos de acesso entre a yvyrupa e yvategua, o alto, lugar dos Nhanderu, pois o nhe'e é, também, uma partícula de continuidade entre parentes que moram em espaços e temporalidades distintas. "Lá onde os Nhanderu vivem, os nhe'e estão cantando a todo tempo", expressou Adailton Karai Yvydju Mirim, o que sinaliza que o canto opera como uma espécie de duplicação daquilo que se faz lá no alto, nas moradas celestes. Tomando que o nhe'e é a partícula da pessoa que possibilita que a voz ressoe e que, por conta disso, possibilita desenvolver a capacidade de proferir belas palavras e cantar os mborai, perspectivamos que, nesse cenário, o canto surge como *fator constituinte* da pessoa.

Ressoar os cantos é fazer reverberar, no aqui-agora, as intensidades dos tempos originários e da primeira terra. Conforme descrevem os pesquisadores guarani Geraldo Moreira e Wanderley Moreira (2015, p. 33), o som "representa o firmamento do planeta terra, o vento, a chuva, o fogo e a própria terra". Isso é particularmente evidente na noção de ayvu rapyta, traduzida pelos mesmos enquanto "centro, origem, raiz, início do som, do canto, do poder", "a raiz do espírito humano" (MOREIRA; MOREIRA, 2015) e também por Cadogan (1992[1959]) como "o fundamento da

linguagem". Em outros termos, as sonoridades colocadas em circulação pelos cantos guarani mbya aqui e agora estão ancoradas nas imagens da primeira terra e seguem reverberando, formando e transformando o mundo e os corpos, ainda que em suportes distintos.

Se o canto está dado como fator constituinte, é necessário, contudo, aprender a escutar. A raiz verbal -endu, tem tanto o sentido de escutar quanto de "sentir ou perceber com os outros sentidos" (DOOLEY, 2006) e, como referenciado, Adailton Moreira outrora traduziu -endu como "escutar com o ouvido" e "escutar com o corpo". É recorrente os adultos aconselharem aos jovens, como Augustinho Moreira Wherá Tukumbó o fez em certa ocasião, que *não adianta nada cantar se nhanhendui*, não escutamos/sentimos. É importante que se *sinta* o que está sendo cantado, mesmo que não se compreenda, pois, como no conselho expresso por Augustinho, "*não adianta nada as palavras estarem passando se você não escuta de verdade*". Escutar de verdade, nestes termos, tem a ver com sentir a reverberação das palavras, da memória originária, no corpo e, para isso, é necessário djapytchakan.

Geralmente traduzida pelos mbya enquanto "concentrar-se" ou "prestar atenção", Hyral Moreira Karai Djukadju enuncia sua tradução possível como "ouvir; a percepção de ouvir; (...) por isso que se fala, em vez de rezar, vamos ouvir, ouvir a memória" (Hyral Moreira *Apud*

COELHO, 2019, p. 60). Já Para Mirĩ, interlocutora de Testa (2018, p. 65), diz que "*Tujakue ijayvu*: 'tem que *japyxaka oporai oaxa aguã*' (...) Os velhos falam: 'temos que escutar atentamente para que os cantos possam passar'". Em vista disso, o sentido se faz na medida em que se sente a ressonância evocada pelas palavras – cantadas, faladas – e assim, criam-se as condições para acessar um novo-antigo saber, vivificar, no corpo, a memória antiga, a sabedoria e o conhecimento, referenciados muitas vezes à palavra mbya arandu. Nestes termos, conhecer o mundo passa por escutá-lo. Em outras palavras, conhecer o mundo passa pelo refinamento sensível que possibilita a manutenção da circulação de saberes, palavras e inspirações entre esta terra e alhures.

Isso importa, especialmente, ao considerar que a existência nesta yvyrupa é marcada pela condição tekoatchy. Teko pode ter como tradução possível "vida", modo de vida; atchy refere-se a doença, dor. Nesse sentido, tekoatchy é a condição de vida doente, perecível, "imperfeita, difícil" (CADOGAN, 1992 apud PISSOLATO, 2006, p. 186). As palavras de um tcheramoi (ancião, lit. "meu avô") proferem sobre a relação e diferença entre os nhe'e e tekoatchy:

> Os *nhe'e kuery* vêm de longe, de todas as direções, para cuidar da gente. Porém, eles não são como nós, não são simples seres humanos, *tekoaxy*. A nossa

> carne é *tekoaxy*, o nosso sangue é *tekoaxy*, mas o som que sai na nossa fala, a nossa voz, não é, ela é *marã e'y*, e por isso já foi falado que todos nós, crianças e mais velhos, vamos alcançar a morada de Nhanderu. Vocês todos, jovens, crianças, cada um de vocês, lembrem-se do que estamos falando, das palavras que estamos passando. (DARELLA et.al., 2018, p. 45)

Dessa forma, diferente da morada dos Nhanderu kuery – a terra sem males ou imperecível, yvy marã e'y, onde tudo se renova constantemente – essa yvy vai, terra ruim, que vivemos, é uma terra perecível, yvy marã, uma terra que termina. A condição de perecibilidade e imperfeição, portanto, é característica dos que caminham por essa terra e desta terra mesma e, por outro lado, o nhe'e – o espírito nome, a fala, a voz, o canto – sendo a partícula da pessoa que vem de das moradas de Nhanderu, é imperecível. Nesse sentido, a prática de fazer ressoar as sonoridades que remetem aos Nhanderu – como as palavras de aconselhamento proferidas através do petynguá (cachimbo), os kyringue mborai (cantos das crianças) e os tarova (cantos da casa de reza) – surge como possibilidade de manutenção de certo equilíbrio harmônico nos corpos, entre os corpos e nessa terra. Isso ganha especial importância quando rememoramos as histórias da memória viva guarani, que contam que esta terra, em "oposição às plataformas celestes, que não perecem, (...) já foi destruída, e isso pode acontecer novamente" (PIERRI, 2013, p. 158), visto que o

esquecimento ou a preguiça de cantar já foi razão, em outras circunstâncias, para mundos terminarem (ABEL, 2019). Não à toa, é recorrente a fala de que o ressoar dos cantos – esses que vêm de longe – são em boa parte responsáveis pela manutenção dessa terra, por impedir ou adiar sua destruição. Neste sentido, o cantar e o dançar povoam essa terra com intensidades necessárias para a continuidade de uma condição de vida que é marcada pela doença, pela perecibilidade e pela imperfeição, tekoatchy.

Mokoĩ mborai mirim: dois cantos em traduções

Buscando tomar contato com os modos e efeitos possíveis da escuta e suas reverberações, apresentamos no que segue traduções e sentires de dois cantos mborai mirim. Fazemos esse gesto compreendendo que o canto, em si, é uma tradução feita pela pessoa mbya em articulação com seu nhe'e (espírito-nome) e com os fluxos que este, o nhe'e, escuta. Vale frisar também que, n esse cenário, entendemos que remeter ao léxico não é necessariamente reduzir o processo de tradução a tradução linguística, mais valorizada do que suas outras dimensões, incluindo aí a sonora, mas um movimento de pluralizar a tradução em sua multidimensionalidade. Também tecemos esse gesto considerando a ênfase guarani que tratar do significado das palavras não se refere a tratar exclusivamente

do significado das palavras. Como expressa a pesquisadora guarani Sandra Benites: "As palavras não são somente palavras, é fala que transmite conhecimento, arandu" (BENITES, 2018, p. 60). As palavras são "movimento que brota de um momento do aqui-agora povoado de cheiros, gestos, sons, gentes, seres, elementos (fogo, madeira, água, chuva, sol, vento), onde existem as condições para determinadas palavras desabrocharem, para certos fluxos da palavra – e sentimentos, afecções, memórias, saberes – serem 'ativados'" (ABEL, 2023, p. 41). Em outros termos, as palavras só se fazem de seu sentido e significado ao serem escutadas e sentidas no corpo; não há palavra desvinculada de seu som e vibração. Por isso, embora não possamos replicar o contexto desde onde as várias palavras referenciadas aos interlocutores mbya emergiram, podemos sim, por meio das palavras – aqui, escritas –, apostar em seus efeitos e nos sentidos que podem ser evocados com os registros em linguagem escrita, visual, sonora e audiovisual.

No que segue, ao tecer diferentes versões de traduções de dois cantos mborai mirim, cantados pelas crianças e jovens, buscamos explicitar os aconselhamentos e saberes que estes colocam em circulação, as afecções e orientações que são veiculadas por suas reverberações.

O primeiro canto, "Opamba'e rei ete", foi escutado e sentido por Emerson Silveira Wherá Tupã, na época,

morador da aldeia de M'Biguaçu. Na sequência, apresentamos três traduções possíveis feitas por diferentes interlocutores, e, antes, dois frames e respectivos links para duas versões sonoras do canto, uma realizada em 2019 e outra em 2021, cantada e comentada por Márcia Antunes Paraguaçu[3]:



Figura 1: Opy da Aldeia M'Biguaçu.
Fonte: https://youtu.be/nTf_p9qhfD0.



Figura 2: Márcia mborai miri oporai ramo. Márcia cantando “Opamba'e rei ete”. Fonte: https://youtu.be/4eD1RSakDoM.

> Opamba'e re'i ete Idjava ete ramo
> Nhandemaendua Nhanderu etere Nhandetchy etere
>
> -Tradução Emerson Tupã:
> Além de todos obstáculos
> Vamos nos lembrar do nosso pai e da nossa mãe e rezar
>
> -Tradução Adailton Karai Yvydju Mirim:
> Muitas coisas pesadas, quando alguma coisa acontece, fica presa, você tem que se libertar de alguma forma.
> Muitas coisas que estão acontecendo diante dos olhos
> Quando as coisas ficarem pesadas, é só se lembrar...
>
> -Tradução Geraldo Moreira Karai Okenda:
> Todas as coisas negativas que acontecem, problemas, a gente lembra de Nhanderu e Nhandetchy.

Podemos também experimentar uma tradução "por partes" para ajudar a compor possíveis sentidos, com apoio no Léxico formulado por Dooley (2006), no qual "Opamba'e rei ete" refere-se a "todas as coisas"; "rei", e, na posição que se encontra, remete a "incerto, mau". Idjava ete, o "ava ete" tendo o sentido de perigoso, para o sentido da expressão situado em uma frase:

> '*Ijava ete Nhanderu kuere nhanemaendua*' (São muitos desafios para seguir [ou lembrar] os *Nhanderu kuery*). (...) *Ijava ete* são as 'provas' (Ladeira, 2007[1992]) que

> as divindades colocam a todo momento durante a existência na terra para testar os *tekoaxy kuery*, para verificar se de fato se lembram de que são descendentes dessas divindades. (PIERRI, 2013, p. 237)

"Nhandemaendua", por sua vez, conta com o raiz verbal -maendua, lembrar-se. Assim, entre a constatação das dificuldades, pesos e obstáculos singulares da condição tekoatchy, esse canto anuncia algo recorrente que os cantos aconselham, direcionam: a relevância de lembrar-se de Nhanderu e de Nhandetchy – e especialmente em tempos difíceis como os que estamos vivendo, para proteção, fortalecimento e caminhos de cura.[4]

Não apenas os cantos expressam a nível de conteúdo a relevância do lembrar-se, como eles mesmos são uma das vias pelas quais é possível exercitar a capacidade ou a possibilidade da lembrança, na medida em que vivificam a memória originária nos corpos e entre os corpos através da capacidade de reverberação. Como expressou Matheus Karai Mirim Roká Poty: "a gente canta pra não esquecer a nossa língua, pra não esquecer a nossa reza, pra não esquecer". Nestes termos, comprometer-se a não esquecer evoca a seguidamente *buscar lembrar* e é essa a orientação de Nhanderu aqueles que ele omboguedjy, faz descer à terra. O lembrar aqui não se refere a uma lembrança que aparece ao sujeito à sua revelia, como um devaneio passivo, mas a um

modo ativo que convoca ações cotidianas para que o recordar se realize *nos* corpos e *entre os* corpos com eficácia.

Na sequência, passamos para o segundo canto, Nhamandu odjere", começando novamente com dois frames e respectivos links para duas versões sonoras do canto, uma realizada em 2019 e outra em 2021, cantada e comentada por Márcia Antunes Paraguaçu:[5]



Figura 3: Amanhecer nas redondezas da opy da Aldeia M'Biguaçu. Fonte: https://youtu.be/nXFpq3MTSQg.



Figura 4: Márcia contando sobre o canto Nhamandu odjere e fazendo o gesto com o mbaraka miri (chocalho) da caminhada de Nhamandu. Fonte: https://youtu.be/ndLDjCO1-8s

Nhamandu odjere nhande ywapytepy
Odjapytchaka mborai djaupi
Nhanderu oendu aedjavi djavire odjapytchakan, odjapytchakan

Conversamos com Emerson Wherá Tupã, o mesmo rapaz que escutou o canto anterior, "Opamba'e rei ete", a respeito das possibilidades de tradução. Este canto expressa, aproximadamente, que o giro do sol, que cria a noite e o dia (Nhamandu odjere), ao passar por nhande ywapytepy, ele odjapytchakan. Nhande ywapytepy seria, conforme Tupã, "o lugar onde tá nosso espírito. Não é um espaço, um lugar[mostra colocando a mão sobre a cabeça]: é por aqui, em cima da nossa cabeça. Assim quando Nhamandu odjapytchakan ele nos olha da cabeça pra baixo", isto é, da perspectiva de quem olha do alto. Odjapytchakan se refere ao radical verbal -djapytchakan e diz respeito, como já comentado, à ação de *prestar atenção escutando*, muitas vezes traduzida pelos interlocutores mbya também como "se concentrar", "meditar" ou mesmo "rezar". A continuação do canto, "mborai djaupi Nhanderu oendu aedjavi djavire odapytchakan", indica a necessidade de levantar o canto (mborai djaupi) para que Nhanderu possa escutar e assim prestar atenção escutando a todos que estão ali cantando, rezando, pedindo. Tupã, ensaiando as traduções possíveis deste canto, especialmente acerca da expressão *Nhamandu*

djere nhandeywapytepy odjapytchakan, expressou que "além de Nhamandu nos iluminar e nos fortalecer, ele espera de nós pra que a gente possa pedir. Ele presta atenção na gente, tá sempre a disposição de escutar nosso rezo para passar para o Grande Espírito [Nhanderu]". Enfatizou, ainda, que quando os tcheramoi falam "Nhanderu odjapytchakan", eles querem dizer "se concentra, reza, porque nosso Grande Espírito tá assim nesse momento". Nhanderu, portanto, está sempre odjapytchakan, o que expressa certa diferença com quem partilha da condição de tekoatchy, que, por vezes, "cochila", "descansa":

> O Nhamandu tá sempre passando, olhando, querendo escutar um pouco do nosso coração, do nosso rezo, do nosso pedido, né, do nosso agradecimento, para que ele possa repassar essa mensagem. Os Nhanderu estão a todo tempo odjapytchakan. Não tem um segundo de descanso.

O canto anterior, "Nhamandu odjere", em síntese, busca chamar a atenção para a eventualidade de que os cantos mbya guarani, além dos efeitos diários – e noturnos – com que acompanham a vida habitual da aldeia, apareçam também em outra escala, projetando, modelando e articulando os caminhos ou os patamares onde ocorrem tais efeitos. Esta é uma potência sugerida na primeira tradução em forma de canto, "Opamba'e rei ete", que configura a

temporalidade como o intervalo que aproxima e separa as divindades, ancestrais, ou seja, como a dimensão onde a memória lida com o pesar e a imperfeição atual. Esse poder constitutivo é ainda mais notável na segunda tradução em forma de canto, "Nhamandu odjere", que, ao dar conta dos movimentos cosmológicos, o faz a partir de uma posição prévia que "não é um espaço, um lugar". Para um povo que se concebe sempre na caminhada, essas coordenadas e sinais fornecidos pelo canto são certamente cruciais. Tudo isso também parece demandar um sentido intensificado da tradução que não apenas transfere formas, mas também as transforma no trânsito de um registro a outro, de uma dobra a outra. Este parece ser o sinal e a indicação, como podemos apreciar uma vez mais, transversalmente, no movimento do canto através da emissão e percepção sensorial, sonora, após a e-moção entre os nhe'ẽ convocados e sua repercussão transfiguradora e formadora das pessoas.

Ra'u: dos sons em sonhos e da qualidade perceptiva do sonhar

Em outro plano, podemos perceber também uma persistente evocação e invocação de sentidos, sons e sentires através de um sonho ligado à visão e à escuta de uma terra e uma aldeia primordial que se mostra no céu no decorrer de

um lento eclipse solar, como se lá no alto outra floresta vibrante do canto do humano e do não humano persistisse pletoricamente. Como conta Marcia Antunes Martins:

> Lembro que há muito tempo atrás quando eu era pequena nós andávamos muito à procura de uma terra boa. Nessa caminhada a gente parou na Ponte do Sindo, no Rio Grande do Sul. Minha mãe armou nossa barraca, onde íamos passar a noite. Quando anoiteceu começou a cair muita chuva e muitos relâmpagos. Minha mãe acendeu o fogo e disse para nos concentrarmos e escutarmos. Todos nós acendemos o petyngua e aí escutamos um som muito alto. Era o som de um rezo, de canto mborai. Como éramos crianças e curiosas, saímos para fora para ouvir melhor o som e ver de onde estava vindo. Vinha do alto esse som. Quando olhamos vimos um clarão no céu com uma tekoa no céu, aí ouvimos bem alto o som. Primeiro ouvimos o rezo tarova, na forma de um lamento, na voz de uma anciã. perguntei para minha mãe: por que nós estamos ouvindo e o que estamos vendo? Minha mãe respondeu que estamos ouvindo um som sagrado e vendo yvymarãe'y, terra sem males, vocês estão ouvindo e vendo, quando reza forte o rezo sobe. Toda vez que rezar precisa rezar forte, para Nhanderu poder nos mostrar essa terra. Depois disso, minha mãe muitas vezes voltou a ouvir esse som e ver essa terra em sonho. Ela sempre contava desse sonho para mim e meus irmãos e que ela iria encontrar essa terra. Eu e meus irmãos sempre nos lembramos. Minha irmã Gennis traduziu esse sonho da minha mãe em um desenho:



Figura 5: Sonho. Fonte/autora: Gennis Ara'i Martins Timoteo (tinta em tela). 2021

> Eu sempre lembro da visão e escuta que tive com minha mãe. Também sempre lembro dela contar deste sonho. Quando vejo esse desenho da minha irmã, eu me lembro também do som. Sempre lembro desse som e da visão desta terra" (MARTINS, 2022, p. 72-73).

Escuta do canto e comentários por Márcia: https://youtu.be/5H-qycVN2uI.

Como contado e cantado por Marcia, esse som do rezo (tanto o rezo tarova, na forma de um lamento, como o som de um rezo de canto mborai) vinha precedido e acompanhado pelo som de muita chuva, pelo som de vento e pelo som dos trovões. Esse canto, recorda, que escutaram desde o alto, desde onde relampiava e onde viram essa terra sem males. Marcia lembra que naquela época era pequena, mas que mesmo hoje, sendo já tchedjaryi, anciã, quando vai na opy ela ainda escuta esse mesmo canto sagrado, mborai ete'i. Ela sempre lembra desse som e também sempre lembra da sua mãe, Takua, contar deste sonho com a escuta e visão desta terra, yvy marãe'y.

Não são escassos, entre os guarani mbya, os relatos e correlações entre os sonhos e seus modos singulares de territorialização, tanto ao que se refere às moradas celestiais quanto às moradas terrenas, as *tekoa*, aldeias. Seu Carlito Pereira Kuaray, ancião fundador de *tekoa* Ygua Porã, conta (ABEL, 2023, p. 106):

Xee... xee ma aexara'u kueramboae Rio Grande py roiko jave. Ha'e vy omombe'u ra'u xevype petein karai, ha'e vy py "ha'epy reo rã renhembo'ekoa aguã my reo rã". Ha'e rami vy merami tein ko omombe'u ra'u kynvo roju aguã,"ha'epy reo ha'epy ma yvy itui" he'i, "ka'aguy". Ha'e gui, kyringue'i, tuja'i kue'i, guãimi'i gue'i ovy'a aguã va'e ma ha'e va'e itui merami xevype omombe'u vy.

Eu... eu sonhei naquela época que estávamos no Rio Grande do Sul. Um ancião contou para mim em sonho, ele disse "lá você irá construir sua aldeia". Continuando, parece mesmo que me contou no sonho para virmos para cá, "vá para lá, lá tem terra" ele disse, "tem mata". Então, quando contou parece que falou para mim que naquele lugar é para as criancinhas, os velhinhos e as velhinhas serem felizes.

Carlito Pereira Kuaray,
ancião fundador de tekoa Ygua Porã

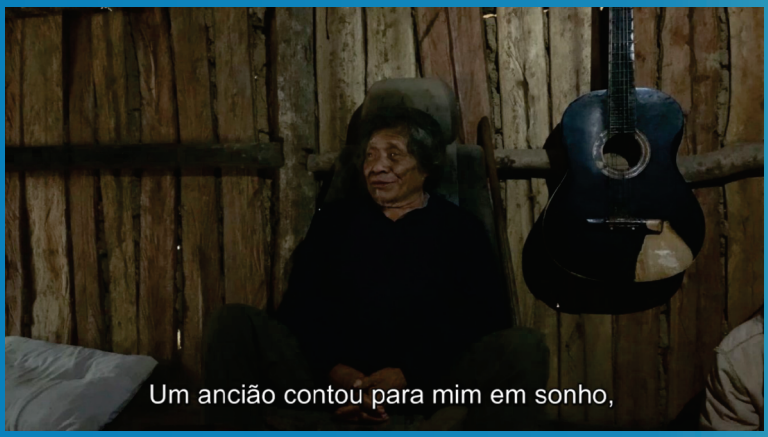


Figura 6: Frame do Curta Metragem "Tekoa Ygua Porã: Caminhando pelas fontes da memória" (2023). Fonte: https://youtu.be/v4244XqKGwk

Ha'e ma xeru ijayu peixa kova'e ka'aguy re oma'ẽ vy yma, "yma aexara'u va'e kue haema kova'e aexa" he'i, he'i peixa "oexauka xee ke rupi rive'i va'e kue aexa kova'e ka'aguy" he'i. Ha'e vy ma "apy gui rei ma xee ndajepeavei ma" he'i.

Assim, meu pai falou que quando olhou a mata, já a tinha visto antigamente, ele disse "vi o que sonhei há muito tempo atrás", ele disse assim: "essa mata que eu vejo é aquela que me mostraram no sonho". E então ele disse "daqui já não vou sair mais".

Marciano Pereira, filho de Seu Carlito, conta sobre os sonhos de seu pai (ABEL, 2023, p.117)

Entre ver e escutar numa outra configuração de realidade, a qualidade de percepção de sonho é indicada por -ra'u: -etcha ra'u, "ver em sonhos" e também em -endu ra'u, "escutar em sonhos". A possibilidade desse tipo de visão e escuta, de oetcha ra'u e de oendu ra'u, sonhar, é tida pelo deslocamento não do corpo, mas do nhe' , o espírito-nome. Mais especificamente, de um tipo de iluminar que os nhe'e provocam, como aparece na fala do xamõi João da Silva, quando conta do primeiro movimento ao território onde hoje é a tekoa Brakui (Angra dos Reis, no estado do Rio de Janeiro):

> Foram os nhe'e que iluminaram para nós onde que nós deveríamos fazer a nossa aldeia. (...) Aexa ra'u, há'e rire ma aju": "eu sonhei, e então eu vim", ele diz. Ou, ainda, a fala de Marciano, contando da caminhada de seu pai movida pelo sonho: "ha'e ma roju kyvõ katy oeka ou vy iarami oikuaa pota omoexakã va'e kue mamo pa oin (quando vínhamos para essa direção, ele estava procurando aquilo que lhe foi mostrado como se diz, quando veio procurando, buscava saber onde estava o que lhe foi iluminado" (Marciano Pereira citado em ABEL, 2023, p. 108-109).

É Nhanderu quem ilumina o que se vê e escuta em sonho, e ele o faz através dos nhe'e; são os nhe'e que mostram-iluminam-soam a imagem. A imagem que instaura a possibilidade do movimento, que traduz os fluxos que passam e

compõem os corpos-territórios, indicando os lugares onde a vida pode ser vivificada, como quando Dona Rosa, anciã fundadora da *tekoa* Ygua Porã, casada com Seu Carlito, expressa, ao contar de um período de intermitência em que esteve afastada do território da tekoa Ygua Porã:

Ha'epy aexara'u hae havi xee,
"rejapyxaka aguã'in va'e tu reaxa
mari" he'i va'e aexara'u havi ha'e
rami vy "rejevy katu ve ju rã" he'i.
Ha'e rami ajuxe raxa ju apy ha'e
rami rã roju ju.

Lá também sonhei, "onde é para
você se concentrar, você já passou",
isso também foi dito no sonho,
depois ele disse "volte de novo".
Assim, eu quis muito vir de novo
aqui e então viemos de novo.

Dona Rosa, anciã fundadora da tekoa Ygua Porã,
casada com Seu Carlito.



Figura 7: Frame do Curta Metragem "Tekoa Ygua Porã: Caminhando pelas fontes da memória" (2023) Fonte: https://youtu.be/v4244XqKGwk.

O sonho e o som que visitavam a djaryi Takua que alumiavam uma terra longínqua e que seguem comovendo o coração de suas filhas; os sonhos que iluminaram a Seu Carlito, Dona Rosa e xamõi João da Silva as boas moradas para se fazer tekoa nessa terra: sonhos que abrem caminhos para a comunicação entre temporalidades, espaços, patamares cosmológicos e, assim, para a possibilidade de instaurar vias de acesso, de manter o corpo aberto a esses fluxos ao vivificar a memória do que foi mostrado e escutado em sonho. Desse modo, convidam para o que pode ainda ser cantado para os parentes aqui de yvyrupa por outros corpos-suportes, gerando outros efeitos; convidam para o que ainda pode ser vivido com os corpos na composição destes e dos territórios, pois coemergentes, iluminando o presente com a "invocação do tempo ancestral", como sente Krenak (2022, p. 5). São sonhos reiterados, que passam de geração em geração e, às vezes, até ultrapassam os limites da aldeia. Sonhos que expandem os limites da aldeia, da tekoa, e retornam à esta e aos corpos que a compõem como fluxo vivificante, fluxo de mbaraete (fortalecimento), de py'aguatchu (coragem), qualidades daqueles que moram no alto, os Nhanderu kuery e Nhandetchy kuery. É uma visão do impossível, mas de uma impossibilidade que não imobiliza, mas que desafia histórica e politicamente a continuidade do possível. Há aqui também uma saudade do que há de vir sob a convicção infatigável da ancestralidade do futuro (KRENAK, 2022).

Traduções e travessias: continuidades e transformações

Os sonhos e os cantos operam como traduções potenciais que, para efetivarem-se, dependem do aprimoramento sensível da capacidade de ver (-exa e -exa ra'u) e, especialmente, de escutar (-endu e -endu ra'u). Aperfeiçoar tais capacidades perceptivas e sensíveis possibilita escutar um canto lá do alto, dos lugares dos ancestrais, e traduzi-lo para canto a ser ressoado aqui na terra, entre os parentes; permite traduzir a visão e escuta em sonho para caminhada e aldeia cá em yvyrupa. Possibilita, sobretudo, a manutenção da continuidade ontológica entre espaços e temporalidades distintas e, por isso mesmo, permite a renovação do corpo e dos corpos pelo recordar da ancestralidade do futuro, que efetiva-se nos gestos que cantam, gestos que sonham, gestos que ressoam e reverberam nos corpos e territórios, que viabilizam a passagem de determinados fluxos de ressonância, originados e destinados à yvategua, a morada celestial. Modos, também, de insistir e de influenciar os efeitos políticos do aparato jurídico-estatal, pois, quando os guarani mbya ou outros povos indígenas precisam manifestar uma reinvindação (e frequentemente o precisam), então sonham e cantam. Os cantos e os sonhos inauguram a possibilidade e, enquanto os corpos mbya traduzem a visão e a escuta do

sonho em caminho, em aldeia (tekoa), os cantos operam como veículo de mediação indireta, dos guarani mbya para os Nhanderu kuery e destes para os não indígenas, possibilitando efeitos políticos das reverberações que colocam em circulação (ABEL, 2023).

Entre cantos e sonhos, esses sentires, sons e sentidos em campos de traduções, travessias e transformações transmitem o que podem: modos de insistir na manutenção de mundos possíveis, férteis, ainda que de sofrimento, tekoatchy. Corpos-territórios, quando se sentem agredidos, ameaçados e em sofrimento, vêm comunicar através de sonhos, como bem pontua Glicéria Tupinambá (2023, p. 186), pois não são apenas as pessoas que sonham o território, é também o território que sonha junto com as pessoas: é esse lugar do sonho, e do som, que nos possibilita a (re)conexão.

Notas

1. Uma primeira versão deste texto foi apresentada de forma virtual no X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre os dias 8 a 12 de novembro de 2021.
2. Ancião, literalmente "meu avô".
3. Gravação do canto disponível em: https://youtu.be/nTf_p9qhfD0. Acesso em 27/08/2021. Gravação do canto com comentários feita com Márcia Antunes disponível

em: https://youtu.be/4eD1RSakDoM. Acesso em 06/09/2021

4. Esta relevância dos cantos e rezas para proteção, fortalecimento e caminhos de cura também é ressaltado em "A música e os caminhos da cura: o mba'epu mbya" de Ariel Ortega e Bruno Huyer e em "'Nossa proteção é através dessa reza': os cantos-rezas que fortalecem os Kaiowá contra a COVID-19", de Clara Barbosa de Almeida e Tatiane Maíra Klein, ambos disponíveis em http://www.pari-c.org/.
5. Gravação do canto disponível em: https://youtu.be/nXFpq3MTSQg. Acesso em 02/12/2025.
   Gravação do canto com comentários produzida com Márcia Antunes disponível em: https://youtu.be/ndLDjCO1-8s. Acesso em 02/12/2025.

Referências

ABEL, Renata A. *Cuidar, sonhar, cantar a tekoa:* modos guarani mbya de compor (com) o território. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2023.

ABEL, Renata A. *Lá no alto se canta o tempo inteiro*: formas de ensinamentos guarani mbya e o potencial do canto como (trans)formação. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Sociais). Departamento de Antropologia, 2019.

BENITES, Sandra Ara Rete. *Nhe'ẽ, reko porã rã:* nhemboea oexakarẽ. Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar

futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica). Departamento de História, 2015.

BENITES, Sandra Ara Rete. *Viver na língua Guarani Nhandeva (mulher falando)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, 2018.

COELHO, Rafael N. *A montagem extática:* Do cinema de Sergei Eisenstein aos rituais guaranis. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-graduação em Literatura, 2019.

DARELLA, Maria D. P. et al. (Org.). *Tape mbaraete anhetengua*: Fortalecendo o caminho verdadeiro. Florianópolis: UFSC, SED/SC, SECADI-MEC [s.n.], 2018.

DOOLEY, Robert. *Léxico guarani, dialeto Mbyá*. Brasília: SIL. 2006.

GRUPO NUVENS AZUIS YVYTCHI OVY. *Nhamandu odjere. Nheé garai mara eyn:* Canto Sagrado Sem Fim. Manaus: Sonopress: 2002. 1 CD. Disponível em: https://youtu.be/nXFpq3MTSQg. Acesso em 27/08/2021.

GRUPO NUVENS AZUIS YVYTCHI OVY. Gravação amadora do canto "Opamba'e rei ete". 2019. Disponível em: https://youtu.be/nTf_p9qhfD0. Acesso em 27/08/2021.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MACEDO, Valéria. Dos cantos para o mundo: Invisibilidade, figurações da cultura e o se fazer ouvir nos corais guarani. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, p.357-400, 2012.

MARTIM, Jaciara A.; MACEDO, Valéria; SIGNORI. Amanda. *O espírito do covid e a força dos encontros na Terra Indígena Guarani do Jaraguá*. Plataforma de Antropologia e Respostas Indígenas à COVID-19, vol. 1, n. 4, mai. 2021. Disponível em: http://www.pari-c.org/artigo/24. Acesso em 15/06/2021.

MARTINS, Márcia Antunes. *Mborai Anhentegua: c*aminhos de tradução e cantos Guarani Mbya por Paraguaçu. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, 2022.

MOREIRA, Geraldo; MOREIRA, Wanderley C. *Calendário cosmológico*: os símbolos e as principais constelações na visão Guarani. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica). Departamento de História, 2015.

ORTEGA, Ariel; HUYER, Bruno Nascimento. *A música e os caminhos da cura:* o mba'epu Mbyá. Plataforma de Antropologia e Respostas Indígenas à COVID-19, vol. 1, n. 2, mar. 2021. Disponível em: http://www.pari-c.org/artigo/16. Acesso em 15/06/2021.

PIERRI, Daniel C. *O perecível e o imperecível*: lógica do sensível e corporalidade no pensamento guarani-mbya. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia, 2013.

PISSOLATO, Elizabeth de Paula. *A duração da pessoa*: Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya guarani. Rio de Janeiro:Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional , 2006.

RAMO Y AFFONSO, Ana M. *De pessoas e palavras entre os Guarani-Mbya*. Niteroi: Universidade Federal Fluminense. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia , 2014.

RAMO Y AFFONSO, Ana M e Pesquisadores Guaranis de Aldeias de Santa Catarina e Paraná (Org.). *Guata porã: Belo caminhar.* São Paulo: [s.n.], 2015.

SEEGER, Anthony. DA MATA, Roberto. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A construção da pessoa nas

sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, Série Antropologia, n. 32, 1979.

SHIRATORI, Karen et al. "Nós que sabemos sonhar": Entrevista com Sandra Benites, Sérgio Yanomami e Alberto Álvares. *Revista de Antropologia*, *65*(3), 2022.

SILVEIRA, Emerson Wherá Tupã. Comunicação oral. 25 de Agosto de 2021.

STEIN, Marilia R. A. Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil. *ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXIII*, N° 35, pp. 205-233, Lima: Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

TESTA, Adriana Q. *Caminhos de saberes Guarani Mbya*: modos de criar, crescer e comunicar. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2018.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O Território Sonha. CARNEVALLI, Felipe et al (org.) *Terra:* antologia afro-indígena. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/Piseagrama, 2023, p.179-191.

A audiovisão em Tape Porã Arandu

Beatriz Fernanda das Chagas Regis

Introdução

No lançamento de *Tape Porã Arandu*, estiveram presentes as comunidades Guarani do Araça'í e Ara Poty. O grupo de Ara Poty vem da região de Misiones, na Tríplice Fronteira (entre Paraná, Santa Catarina e Argentina), eles estão acampadas desde meados de 2020 em um trecho do Território Toldo Chimbangue— área cedida temporariamente pelo povo Kaingang, em Chapecó. O evento contou com a presença de ambos os grupos e a colaboração de toda a comunidade da terra indígena. O encontro reuniu a maioria dos integrantes que atuaram, direta ou indiretamente, na produção do filme.

Este retorno à comunidade com o material audiovisual finalizado comunica aos membros os resultados alcançados pelo coletivo para narrar a história contada pelo *xeramoy*[2] acerca da memória do povo Guarani do Araça'í. A devolutiva é um ritual que simboliza a realização de um sonho, que passou pela fabulação e tornou-se um material audiovisual e que dá início a um novo ciclo que é a sua distribuição e apreciação pelas audiências.

A audiovisualidade em antropologia não é capaz de retratar o universo social em uma única e direta verdade -

mesmo os textos não são capazes, mas pauta-se sobre intenções da pesquisadora que cria aproximações entre o relato etnográfico, sua reflexividade e a comunica por meio de uma montagem visual, textual e sonora. Neste sentido, busca-se menos uma representação realista da sociedade e mais a evocação do ato de compreensão do mundo e das coisas que transcendem o texto etnográfico. Talvez seja essa a imaginação criadora que acompanha o caráter científico do filme etnográfico. Neste mesmo sentido, Rocha diz:

> [...] os filmes etnográficos contemporâneos utilizam a forma como produção de conhecimento no campo da Antropologia Visual que reflete a própria construção do simbolismo imaginário, presidindo e organizando tanto o olhar antropológico sobre o mundo e as coisas, quanto aquele do sujeito "antropologizado". [...] a imagem é parte integrante do texto etnográfico, denunciando o que existe de desconhecido e inacabado na sua escrita. (ROCHA, 2015, p.79)

Indo nesse mesmo sentido, Rocha (2015), afirma que os filmes etnográficos são, então, parte integrante da própria realização etnográfica, compondo com elementos imagéticos e sonoros, aspectos da realidade que o texto, por si só, não consegue evocar por completo, mas, mas que surgem como completariedade de um ponto de vista etnográfico, que aceita, a dimensão estética da contribuição da antropóloga como parte fundante desse conhecimento.

O filme retorna à origem

Naquele dia de junho, durante o auge do inverno de 2023, as características do clima do oeste foram típicas, marcadas por temperaturas baixas e tempo seco, céu parcialmente limpo. No inverno, quando não chove, os dias costumam ser marcados pelo azul do céu e o sol ardente. Já as noites têm um céu estrelado e ar gélido, em alguns momentos chegando a graus negativos. Durante a tarde daquele dia, junto de Zé Boita Jr. e os cineastas da Margot Filmes, Ilka Goldschmidt e Cassemiro Vitorino, e dos membros Guarani, Elizane Barbosa, cacique Marcos Mariano e o *xeramoy* Macimino, organizamos o encontro para a exibição pública de nosso trabalho.

Para a exibição pública, a tela de cinema inflável foi cedida pela produtora Margot. Zé Boita Jr., em colaboração com o coletivo do Instituto Cultural Nossa Maloca[3], viabilizou projetor e caixas de som. Eu organizei com a coletividade indígena algumas luzes, mesas e cadeiras que posicionamos do lado de fora da Opy[4], em frente ao local onde o telão foi montado. Elizane fez pipoca que foi, posteriormente, apreciada com erva mate pelos membros presentes. Foi um encontro que reuniu os anciões e anciãs, as crianças, adolescentes, adultos, e alguns forasteiros da cidade.

No limiar entre o dia e a noite, no crepúsculo que antecedeu a primeira exibição, houve um momento de reza, dança e música dentro da *Opy*. *Xeramoy* Tupã Karaí cantou e rezou naquela oportunidade, falava ora em guarani, ora em português, os parentes fechavam o círculo ao redor do rezador no interior da *Opy,* enquanto o *tatá*[5] queimava no chão e a fumaça das ervas e madeira tomava conta do ambiente. O cheiro típico desse lugar sagrado exalava no ar quente com características amadeiradas e cítricas da queima de ervas aromáticas. O grupo de músicos do Coral de Ara Poty tocavam *mbaraka*, *ravé*, *mbaraka mirim*, *amguapu*[6] para o coro cantar.

Ali palavras de agradecimento foram ditas pelo cacique e também pelos participantes, que reconheceram a importância daquele trabalho para a divulgação da história em que Macimino Mariano de Morais e seus descendentes relataram o sofrimento da diáspora de seus territórios. Eles reconheceram que comunicar essa história em linguagem audiovisual faz parte da luta pela vida e pela homologação da demarcação território de Araça'í.

O processo reparatório aqui, passa primeiro pela escuta atenta e acolhimento da experiência que essa população experimentou de forma única e marcante. Por sua vez, o documentário permite que essa história seja narrada pelo próprio *xeramoy* Tupã Karaí para uma audiência sensível ao filme. Desse modo, o audiovisual

permite que, mesmo em idade avançada, o *xeramoy* possa elaborar uma narrativa que dialoga com o presente do povo guarani, comunicar sua história e seguir em protesto por seus direitos originários não reconhecidos.

Expressões e sentidos da musicalidade originária

A musicalidade Guarani é central na vida de todos os moradores de Araça'i, pois nela se materializam aspectos do sagrado, dos relatos míticos e da ancestralidade que se expressam através do *nhande rekó*[7]. Experimentar a música, a espiritualidade e a memória dão forma aos significados por meio das práticas vinculadas às diferentes performances que se realizam na *opy* e às suas danças. O audiovisual "A Musicalidade do Povo Guarani M'bya", curta-metragem da cineasta Kaingang Édina Barbosa (2023)[8], retrata muito bem a centralidade da transmissão mítica e cosmológica da tradição Guarani Mbyá através da prática musical cotidiana da aldeia Yakã Porã, localizada no Morro dos Cavalos (SC). A obra de Barbosa não se limita ao registro de práticas musicais, mas sugere ao público uma compreensão de como esses cantos se articulam à vida espiritual, social e cotidiana desse povo.

Em Santa Catarina, de um extremo a outro, de Chapecó a Florianópolis, nas ruas das cidades, nas

universidades e nas rodovias, presenciei atos políticos em que as populações indígenas regionais, organizadas em seus coletivos, performaram sob diferentes roupagens suas convicções políticas e práticas artísticas. A diversidade de costumes, as línguas e as musicalidades são características que enriquecem as experiências culturais produzidas nesta região. Cada comunidade indígena possui modos distintos de transmitir ou renovar seus conhecimentos musicais.

Os Kaingang, em Chapecó e também em Florianópolis, durante esses encontros públicos liderados pelo movimento indígena regional, se mostram comumente com marcas pintadas em seus corpos simbolizando a divisão exogâmica dos kamé e kairu. Performam o canto e a dança onde interagem entre si e são uma referência frente às pressões políticas que legislam sobre o direito ao usufruto da terra e de acesso à cidadania diferenciada.

O número de pessoas do povo Xokleng é significativamente menor em comparação às outras duas etnias aqui citadas. De todo modo, a disputa judicial do povo Xokleng da Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ contra o Marco Temporal está no centro das discussões políticas e jurídicas do território brasileiro. Tive contato com suas manifestações apenas na região litorânea, especificamente na capital do estado. Historicamente, relatos de contato construídos a partir de uma perspectiva colonizadora descreveram os Xokleng como uma cultura menos aberta às

assimilações de costumes dos brancos, e, muitas vezes, os consideraram "desconfiados" e "arredios", um discurso que hoje pode ser lido de outra forma, como expressão de uma escolha política de manutenção da diferença cultural e de autonomia frente ao processo de colonização.

Tornaram-se uma importante referência do cinema indígena do sul com o premiado curta-metragem "Vãhn Gõ Tõ La Laklãnõ", que integrou produtores Xokleng em sua equipe, como o jornalista Juscelino Filho e a arqueóloga e diretora Walderes Coctá Priprá, que compartilhou a direção com Bárbara Pettres e Flávia Person. Filme que, assim como Tape Porã Arandu, foi lançado em 2023 e difunde em linguagem audiovisual a situação histórica e a luta contemporânea pela vida dos povos indígenas do sul da Mata Atlântica, diante do avanço dos impactos ambientais das barragens no Alto Vale do Itajaí. Ainda ocupam centralidade na resistência política pela derrubada da Tese do Marco Temporal[9], que ameaça o direito inalienável ao usufruto do território tradicionalmente ocupado por populações indígenas da etnia Xokleng.



Figura 1: Colagem de manifestações políticas dos povos indígenas em Santa Catarina, 2022 - 2024.
Fonte: Acervo pessoal.

Em meio às manifestações públicas e políticas, os corpos Guarani se distinguem por sua estética, comumente pintados com grafismos de traços retos e finos. Nos contextos rituais que acompanhei, sobretudo no interior da *Opy*, observei modos de comunicação marcados por olhares, silêncios e pela utilização de poucas palavras para expressar ideias que às vezes resultam de longas reflexões, um tempo de fala que, nessas ocasiões e com os interlocutores com quem convivi, se mostrou pausado e preciso.

Eles se destacam pelo estilo de interpretação único que caracteriza a sua musicalidade. O violão de cinco cordas, tocado de forma ritmada junto ao mbaraká mirim se junta às múltiplas vozes femininas sincronizadas e à dança que os membros do coral fazem com os pés, enquanto ressoam suas vozes com as melodias do ravé. Sem dúvida, a musicalidade tradicional dos Guarani Mbyá os diferencia cultural e historicamente dos outros povos da região ao tempo em que é um meio fundamental para viver o mundo da forma em que o conhecem.

Na minha trajetória de pesquisa, os momentos mais marcantes que compartilhei junto aos Guarani são caracterizados por experiências sonoras que sempre ocorreram longe da cidade, geralmente nos arredores ou no interior da *Opy,* na Terra Indígena Toldo Chimbangue. Foi o caso do Nhemongara'í, realizado com Alcindo Wherá Tupã

em 2021, das experiências sonoras vividas com o grupo tradicional, e das gravações de "Djakaira - Apyka Arandu" (2021) e "Ara Guydje Pya'u" (2019).

Neste sentido, lanço esta breve reflexão pensando nos movimentos musicais dos povos indígenas presentes em Santa Catarina, e destaco a relação entre engajamento político na luta por direitos cidadãos e as performances musicais, que ativam a solidariedade social, a transmissão cultural e provocam o reconhecimento da alteridade entre a população urbana, rural e interétnica que participa desses encontros públicos. Com relação ao povo Guarani, minha relação se aprofunda, pois com a comunidade de Araça'í pude vivenciar as práticas musicais também em contextos de ritualização do sagrado.

Como produzimos o som do filme

A relação de proximidade e busca pela simetrização de saberes que me orienta em relação ao povo Guarani de Araça'í foi central na realização desta etapa da produção fílmica. Tal proximidade não se constitui de maneira abstrata, mas foi produzida a partir das relações interpessoais estabelecidas em campo, bem como, a partir da minha participação em rituais realizados no interior da *Opy*, espaço fundamental para a vida da comunidade.

Nesse sentido, a linguagem audiovisual tende a se

configurar como mais uma forma de interação em campo, que soma-se às demais formas de que assume na prática a pesquisa antropológica. Isso porque o trabalho se insere em uma relação colaborativa construída ao longo do tempo, mediada por princípios éticos, como aqueles estabelecidos pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA), e sustentada pela confiança mútua.

Dessa forma as experiências em campo foram continuamente viabilizadas pela permissão e pela confiança dos caciques e demais membros da comunidade, condição indispensável tanto para a realização da pesquisa quanto para o uso responsável dos recursos audiovisuais.

Barbosa (2022), sobre os usos do espaço coletivo da *Opy* afirma que:

> Aldeias mais conservadoras não permitem a entrada de mestiços ou outras pessoas que não pertençam ao povo Guarani. Outras, que contam com a presença de casamentos interétnicos, são menos rígidas com esta questão e acabam permitindo que pessoas de fora da cultura observem seus rituais. Porém, são pessoas em que os moradores da aldeia em questão confiam muito. (BARBOSA, 2022, p.123)

Uma característica que chama a minha atenção nesta citação é, em primeiro lugar, o que Barbosa (2022) reconheceu ser necessário nas relações interpessoais estabelecidas entre as comunidades Guarani e os não

indígenas nos territórios indígenas. Nesses contextos a confiança é uma categoria fundamental, que precisa ser trabalhada e cuidada, pois ela é um fator determinante no que tange a permissibilidade de um estrangeiro adentrar o campo sagrado que é a *Opy*.

Em um segundo ponto, a autora estabelece uma relação entre o comportamento de comunidades Guarani Mbyá que permitem casamentos interétnicos e aquele considerado "conservador", no qual a integração de mestiços, *juruás*[10] ou estrangeiros, às atividades ritualísticas na *Opy* tenderia a ser interditada.

No caso do grupo de Araça'í, observa-se a presença de alguns casamentos interétnicos, assim como a integração de *juruás* às linhagens de parentesco. Em sua maioria, tratam-se de mestiços e brancos que participam ativamente do cotidiano da aldeia, contribuindo tanto para o trabalho diário quanto para o fortalecimento das pautas políticas e tradicionais, ao mesmo tempo em que testemunham a história vivida pelo povo Guarani de Araça'í.

Ademais, neste momento de realização do projeto, se criaram condições suficientes para a inserção em campo, onde as relações de confiança e troca estabelecidas em acordo com o coletivo acompanharam diretrizes éticas e cuidados, devido especialmente à reconhecida vulnerabilidade do grupo.

Acordos de ação e consentimento precisaram ser nomeados, escritos e lidos em voz alta, a mutualidade de

interesses e de cuidados prevaleceu para que a experiência fosse viável do ponto de vista da execução com o objetivo de proporcionar que a obra artística e de pesquisa pudessem juntas contribuir para a ciência e a compreensão da realidade sobre a qual, todos os realizadores do filme queríamos falar. Por sua vez, esse cuidado com os princípios da pesquisa colaborativa fez com que o trabalho audiovisual ganhasse novos contornos, e pudemos valorizar tanto o produto final do nosso projeto coletivo quanto todo o processo de criação que ele envolveu.

Neste sentido, a musicalidade de *Tape Porã Arandu* foi construída, assim como seu roteiro, a partir de um olhar e de uma escrita etnográfica ao longo de aproximadamente quatro anos de convivência próxima com a comunidade. Neste percurso, conheci narrativas sobre histórias de vida, sobre transformações nas dinâmicas políticas, territoriais e de parentesco do povo Guarani do Araça'í, mas também ouvi suas músicas e os sons dos seus instrumentos. Aos poucos passei a "conhecer-ouvir com corpo" a musicalidade dos Guarani de Araça'i. Em 2022, ano em que gravamos as cenas do nosso curta-metragem, observamos que o grupo Guarani do Araça'í, diante de suas condições materiais e interpessoais, não conseguiria apenas com seus próprios membros realizar a participação musical na composição da trilha sonora[11] de *Tape Porã Arandu*.

No entanto, no ano seguinte, durante o período de

pós-produção, a solução apresentada pelo cacique e o *xeramoy* foi a possibilidade de realizarmos o convite para o coral do povo Guarani do Ara Poty.

Realizei o primeiro contato com o cacique desse grupo, Anesseto, para convidá-los formalmente para participar da realização deste ciclo de trabalho do projeto audiovisual que estava em período de finalização de produção. O cacique e alguns membros do grupo musical concordaram em realizar uma conversa comigo, com *xeramoy* Macimino e com o produtor técnico musical Fernando Nicknich[12].

Em uma tarde daqueles dias, nós três, em um único e pequeno carro urbano, viajamos para o território de Ara Poty, portando apenas meu notebook pessoal com o corte final. O material estava completamente "cru" em relação ao processo de edição, ainda faltando a inserção do *lettering*[13], créditos, animações, ajustes de cores, legendagem, tradução, entre outras finalizações técnicas.

Macimino à esta altura já tinha aprovado a versão final da montagem do curta-metragem. A fotografia que segue o texto é um registro de uma, dentre as muitas vezes, em que assistimos juntos ao recorte da montagem realizado em parceria com o técnico Cassemiro Vitorino.

Na foto abaixo, alguns dias antes de nossa ida ao território de Ara Poty, Macimino e sua sobrinha-neta, filha de Elizane, assistem ao documentário, ainda em fase de pós-

produção. A segunda foto, localizada no canto inferior da colagem, é um registro da reunião em Ara Poty quando conhecemos pessoalmente os músicos do coral. Foi a primeira vez que adentrei o território onde habitam os Guarani da região de Misiones. Chegando lá o pequeno vilarejo era feito de casas de madeira, não muito grandes, parecidas com as de Araça'í, e construídas aos pés de um morro que leva ao rio Irani.



Figura 2: Registros fotográficos da pesquisa. Macimino e sua neta na Aldeia Araçaí assistindo ao corte final da montagem do audiovisual. Reunião na Casa Comunitária em Ara Poty. Chapecó, Santa Catarina, 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Nos reunimos com o cacique em uma casa comunitária e ali ele se dispôs a nos ajudar com as ferramentas que possuía e se comprometeu a consultar o coral sobre seu desejo de participar deste trabalho de composição da trilha sonora de um curta-metragem sobre o *xeramoy* Macimino e sua comunidade.

Em um segundo momento neste encontro, após o debate e o aceite do grupo, nos mobilizamos para propor uma experimentação sonora com o coletivo. Nos deslocamos para o interior da casa de um dos músicos onde apresentei o corte daquele documentário, assim como o exibi para Macimino em Araça'í.

Convidei que os músicos ali presentes experimentassem os sons graves e agudos do *amguapú*, a diversidade da sonoridade rítmica do *mbaraká mirim*, a melodia do *ravé* e do *mbaraká*. Incentivei os músicos a "brincar" e fabular musicalmente inspirando-se sobre as imagens que assistiam, e por meio das sensações que elas evocavam, a expressar-se em seus respectivos instrumentos e vozes, produzir o som que sentissem vontade enquanto assistiam ao filme.

Este foi o processo característico da experimentação sensível musical inspirada em uma obra audiovisual feita, até aquele momento, apenas por som direto.

Conforme os músicos compreendiam as histórias, ouviam os relatos, eles sugeriram os sons, as pausas e as músicas tradicionais, que dialogavam com aquilo que estava

sendo comunicado através das entrevistas, das imagens, som direto e da formatação dos cortes.

A função da fabulação é entendida aqui como a capacidade humana de imaginar, integra um saber próprio, experimentado a partir de uma perspectiva cultural na qual o sujeito se insere e que se produz por meio desse repertório.

A criatividade não é neutra e não se configura como uma expressão aleatória, desvinculada de relações dos sujeitos com seu mundo, mas, sim, como resultado de encontros e trocas entre quem cria e seres e elementos de diferentes tipos. É nesse contexto que se torna possível imaginar, por meio da reprodução, da reinterpretação e da experimentação de práticas, a partir das quais se constitui a subjetividade em ressonância com comunidade.

Para o fazer da antropóloga essa forma de vincular imaginação e conhecimento também opera como uma condição não negligenciável, que associa-se à experiência empírica da pesquisadora em campo que é capaz de transformar essa experiência em imagens-objeto de conhecimento antropológico (ROCHA, 2015).

Esse processo de experimentação musical pode parecer simples numa primeira aproximação, mas aos poucos descobre-se uma complexidade musical associada a r tradições e experiências do passado. Seeger (2015, p.16) define que:

> Música é muito mais do que sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que *nós* chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que chamem). Música é a construção e o uso de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma.

Ainda em Seeger (2015, p. 36) "a música transcende tempo, espaço e níveis existenciais de realidade" e ela também é "empregada para representar e criar uma transcendência de tempo e substância: passado e presente são ligados, e humanos e inumanos se comunicam e comungam [...] o tempo e a potencialidade do mito se restabelecem no presente [...]".

Já para Michel Chion (2008 apud DONATO, 2017), a partir da perspectiva da audiovisão, a música é definida como uma linguagem sobreposta ao som em uma "estrutura imaterial", ou seja, uma estrutura sonora com valores reconhecíveis que se sobrepõem ao som e se distinguem daquilo que nomeia-se como ruído. Tal faixa sonora quando alinhada à visualidade ajuda a gerar significados específicos.

Chion também acredita que exista a "característica da imagem de "puxar" os sons para si, organizando-os, é o que Chion chama de magnetização do som pela imagem" (*Ibidem*, p.2).

A construção do audiovisual etnográfico torna-se então um procedimento que veicula por meio de montagens específicas de imagens e sons, a narrativa elaborada por todos os participantes do projeto.

A experimentação sonora naquele dia finaliza com muitas ideias sobre como compor juntos às imagens. A expressão criativa ali foi sintetizada sob forma escrita e essas informações foram decupadas e organizadas, do ponto de vista de executabilidade, através de um roteiro e plano de ação, o que nos leva ao dia de gravação no Estúdio do Gere.

O Estúdio do Gere foi a empresa parceira de operacionalização de Fernando Nicknich. Este espaço nos ofereceu infraestrutura profissional para a captação, edição e finalização da banda sonora do curta-metragem. O estúdio era localizado no centro urbano da cidade de Chapecó. Nos organizamos para trabalhar em um único dia na captação no estúdio, José Boita Jr. e eunos organizamos em dois carros para buscar os músicos e passamos o dia com eles produzindo material musical, audiovisual e fotográfico. Aquele dia resultou em uma experiência única de encontro e produção, de criação e fabulação compartilhada.

A colagem a seguir foi realizada a partir de duas

fotografias que mostram respectivamente o *xeramoy* Macimino no interior do estúdio de gravação e o coral Ara Poty, que são os músicos participantes da gravação da trilha sonora original.



Figura 03: Colagem de registros de campo. Chapecó, Santa Catarina, 2023. Fonte: Acervo pessoal.

As dimensões sonoras do filme

As escolhas de edição do filme são resultado do encontro entre retrato, performance e escuta coletiva do processo de composição da trilha sonora. A imagem e o som, mais do que um momento comum da existência humana, representam um evento simbólico que, mediado pela câmera, gravador e edição, comunicam juntos uma intencionalidade, ou mais de uma.

A partir da perspectiva sonora, o filme pode ser dividido em pelo menos três dimensões que podem, também, se misturar, criando variações e composições sonoras específicas. Antes de detalhar essas três dimensões sonoras, é importante situar teoricamente o próprio gesto de categorizá-las. Toda organização do som em um filme, tanto quanto a montagem das imagens, resulta de escolhas conscientes do realizador, e não de um registro neutro da realidade. Feldman chama atenção justamente para o risco de naturalizar essas escolhas, como se a obra audiovisual apenas revelasse algo que já estava dado na cena.

> O que está 'nas imagens' é destacado, e não o modo pelo qual essas imagens foram selecionadas, juntadas e organizadas em sequência para comunicar o ponto de vista e objetivos do cineasta. A ideia implícita é de que imagens são intrinsecamente significativas, que a câmera registra passivamente o real e que o cineasta

> simplesmente apresenta isso. O fato de que o realizador do filme sistematicamente seleciona em todos os estágios de planejamento, filmagem e edição, e que essas escolhas constituem o meio pelo qual a comunicação interpretativa por meio do filme funciona, parece estar fora da consciência de muitos. (FELDMAN, 2016, p. 47)

É a partir dessa consciência sobre a seleção como ato interpretativo que proponho dividir o filme em três dimensões sonoras, entendendo que cada uma delas resulta de uma decisão e não de uma captação espontânea do real. Divido-os nas seguintes categorias: a) trechos com som diegético, que diz respeito ao universo sonoro que é escutado pelos personagens em cena, aquele som que tem origem na experiência retratada na imagem em movimento e se estende aos espectadores. b) trechos com sons não-diegéticos, ou seja, sons que advém da trilha sonora desenvolvida especialmente no período de pós produção, mixados pelo produtor musical da equipe e, c) as sequências fílmicas em que as músicas "Tangará", "Mboraí" e "Mborai Mirim", compõem e texturizam a narrativa com certa magnetização da narrativa visual sobre a música.

Em um filme etnográfico o som direto tem caráter político além de metodológico, pois associado a observação participante e a imersão na realidade que se descreve, tem com o objetivo retrata-la de forma realista. Sons da rodovia,

do trânsito intenso na cidade, a autonomia do depoimento dos interlocutores durante as entrevistas, como o sotaque, o ritmo de suas narrativas, as intervenções sonoras espontâneas de animais na ambiência da cena, ou os atravessamentos sonoros produzidos por elementos da paisagem evidenciam características locais específicas que qualificam a especificidade do documentário.

O som não-diegético se trata da banda sonora que entra em cena apenas em edição. É o som que não pertence ao universo da narrativa vivida em cena. A narração em o*ff* do *xeramoy* e as trilhas sonoras que orientam as cenas são exemplos dessa aplicação. Esta categoria sonora busca trazer à superfície fílmica elementos sonoros que agregam na narrativa principal, dando profundidade a ambiência sonora e propondo ritmo na continuidade do caráter da obra. Essa distinção entre som direto e trilha construída em pós-produção também pode ser lida à luz dos dois grandes regimes de sensibilidade midiática que orientam a forma como o público recebe imagens e sons.

> Nossa sensibilidade midiática provém de dois contextos culturais recorrentes em que estamos envolvidos. Um é o 'entretenimento', longas-metragens de Hollywood, redes de televisão e a sociabilidade criada pela frequência ao cinema, e o outro é a 'documentação', noticiários, fotojornalismo, vídeos e fotografias caseiros, mídia educacional. (FELDMAN, 2016, p. 240)

Em *Tape Porã Arandu*, o som direto aproxima o filme do regime da documentação, ancorado no realismo etnográfico já descrito, enquanto a trilha não-diegética recorre a recursos próximos ao regime da ficção para construir tensão dramática, como se observa no trecho a seguir, em que a placa do território litigioso é apresentada enquanto se escutam vozes ao fundo emulando uma discussão. O *frame* reproduzido refere-se a um trecho do audiovisual em que o foco da câmera apresenta as marcas dos tiros deixados pelos conflitos nas placas de identificação daquele lugar. Tal cena constitui um exemplo da utilização do som não diegético na montagem final do filme, especialmente na construção de uma atmosfera de tensão emocional.

Nesse trecho, o som dos tiros produz o que Chion (2008) chama de valor acrescentado, definido pelo autor como o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem. No caso da cena analisada, é o som que projeta sobre a placa do território litigioso um sentido de violência e tensão que a imagem estática, por si só, não conseguiria comunicar com a mesma intensidade.



Figura 04: Frame retirado de "*Tape Porã Arandu*". Fonte: Tape Porã Arandu, 2023.

A união do som e dos *frames* provocam a fabulação do conflito interpessoal enunciado pelo narrador, na medida em que o cenário imagético integra a memória do narrador. Ao mesmo tempo, escutam-se tiros que operam no sentido de tensionar o trecho do relato.

Quando essa história foi contada pelos interlocutores, durante os períodos de pesquisa, ela teve forte apelo emocional e permitiu sentir a tensão que se mobiliza com a memória da expulsão promovida por forças policiais e de populares daquela região, que deixaram marcas materiais e emocionais na comunidade Guarani Mbyá desse lugar. Até hoje essa narrativa é associada ao senso de injustiça, a sentimentos de dor, de incompreensão e de medo.

Já nos trechos do documentário etnográfico, onde a música se conecta à audiovisualidade, encontra-se uma certa especificidade. Temos, por um lado, a narração oral e a tradução em libras, e acessamos parte dos significados das letras ali cantadas. Conhecemos também seu ritmo, o timbre particular dos instrumentos e as características gerais da performance. registrar performance musical em filme se inscreve em uma tradição mais ampla de uso do audiovisual como ferramenta de pesquisa e ensino em contextos etnográficos e etnomusicológicos.

> Seguindo o exemplo de muitos antropólogos, etnomusicólogos lançaram mão desse material não

> para distribuição em massa, mas em suas próprias salas de aula (Goodman 1975), como um valioso recurso para contextualizar seus testemunhos verbais. Para além da etnomusicologia per se, realizadores de filmes etnográficos, educacionais e documentaristas filmaram música e músicos com frequência. (FELDMAN, 2016, p. 245-246)

É nesse mesmo espírito de registro musical como contextualização de testemunhos verbais que as três composições gravadas para o curta-metragem ganham sentido, cada uma amarrada a uma camada específica da narrativa. Em *Tape Porã Arandu*, gravamos três músicas que compõem diferentes trechos do curta-metragem, que foram: "Tangará", "Mboraí", "Mborai Mim". Os compositores e intérpretes são: Karaí Tupã Macimino Mariano de Morais, Adriano Ferreira Werá Tchunu, Basílio Ferreira Werá Mirim, Samuel Pires, Kuaray, Cacique Anesseto, Jeciara Benites Para Mirim, Juliana Ferreira Yva Jera, Ana Benites Para.

A música "Tangará" faz referência ao pássaro mítico, mas também carrega o símbolo da herança acadêmica e cultural deixada por Maria Cecília Barbosa, falecida esposa do *xeramoy* Macimino, que nos deixou em 2015, mesmo ano em que se tornou licenciada pela UFSC onde defendeu o trabalho "A vida do pássaro, o canto e a dança do Tangará" (2015).

> Ao fundo, a música 'Tangará' toca suavemente, uma homenagem à memória de Maria Cecília Barbosa. Em voz over Maria Helena segue contribuindo com a narrativa fílmica, ela fala: "A professora Maria Cecília sempre quis ensinar os alunos em Guarani. Ela dava aula para eles em um barraco. Eu me lembro como se fosse hoje. Ela chamava as crianças. Ela sempre se esforçou pelas crianças. (REGIS, 2015, p.91)

"Mboraí" não se trata apenas de uma faixa musical, mas sim é o nome dado a um estilo musical de improvisação musical tocado em momentos de reza, em "Ara Guydje Pya'u: o ritual de ano novo Guarani em Chapecó" (2021), escrevi que:

> [O]... som conhecido por Mborái que é um estilo de reza cantado, uma prece semelhante a um mantra. Como em um mantra, dialoga com os sentidos musicais e espirituais. O Mboraí é o nome dado a um estilo de cântico duradouro que realiza frequência sonora durante o ritual, todos concentram-se em sua energia interiorizando, um momento reflexivo. O ritmo é calmo e agradável, o karai Tchunu canta suavemente com um tom de voz grave enquanto as mulheres o respondem em tons agudos. O amguapú marca levemente o passar do tempo, em marcações únicas e consistentes. (REGIS, 2021, p.76)

No filme a performance de "Mboraí" é gravada junto à cena para enunciar o momento de reza evocado pela

presença do *xeramoy* dentro da *Opy*, enquanto, suas palavras em língua Guarani faziam preces a Nhanderú e pedia por justiça. A música é instrumental, de ritmo vibrante e ligeiro.

A música "Mboraí Mim" encerra o audiovisual com a animação dos créditos finais. A música foi uma sugestão criativa de Adriano Tchunu, membro do coral de Ara Poty. Na época, ele definiu que a música busca expressar que o povo Guarani busca aquilo que é seu, dando energia e dignidade à luta política pelo território.

Conclusão

A trajetória descrita evidencia que a construção sonora de Tape Porã Arandu não pode ser dissociada da experiência etnográfica que a origina, e é justamente nesse ponto que os conceitos de Chion (2008) se tornam ferramentas produtivas para pensar o filme. O autor propõe que o som nunca é neutro em relação à imagem, ele agrega sentido àquilo que vemos, fenômeno que o autor considera como valor acrescentado.

No documentário, essa noção aparece de modo particularmente sensível na cena da placa do território litigioso, em que os disparos ouvidos ao fundo, sem fonte visível em quadro, funcionam como som acusmático ou não

diegético (aquele som sem causa visível). O espectador não vê a origem daqueles tiros, mas sua presença sonora projeta sobre a imagem estática das marcas de bala um sentido de violência e ameaça que a fotografia sozinha não conseguiria comunicar com a mesma intensidade. Há ali uma sincronização evidente entre o evento visual, as marcas materiais da violência, e o evento sonoro, o estampido que ecoa fora de campo, produzindo uma fusão perceptiva entre dois registros de naturezas distintas.

A distinção proposta no texto entre som diegético e não diegético dialoga diretamente com a categorização de som *on*, *off* e *over*. Os sons diretos, como o trânsito, o sotaque dos interlocutores e as intervenções sonoras espontâneas de animais, correspondem ao que o autor chamaria de som diegético da cena (ou *on*), reforçando o compromisso do filme etnográfico com o realismo e com a observação participante. Já a narração em voz *over* do *xeramoy* Tupã Karai, sobreposta à música Tangará, ilustra o conceito de som *over* ou *off*, uma voz que comenta e conduz a narrativa a partir de fora do espaço visível, mas que permanece ligada à história pela memória e pelo testemunho. Essa voz, que fala sobre Maria Cecília Barbosa sem que a professora esteja presente em primeira pessoa no relato, aproxima-se ainda da ideia de *acousmêtre*, a voz desencarnada que carrega autoridade e afeto justamente por não ter seu corpo mostrado no instante da fala, funcionando como elo entre o

passado da educadora e seu legado deixado para o presente da narrativa fílmica.

A experimentação sonora realizada com o coral de Ara Poty, quando os músicos assistiram às imagens do corte bruto e foram convidados a fabular musicalmente a partir delas, pode ser lida como uma aplicação prática daquilo chamado de magnetização do som pela imagem. A imagem, ainda sem trilha, exerceu sobre os músicos uma força organizadora, puxando para si sons, silêncios e melodias que respondiam ao que era visto e sentido. O processo descrito, em que os instrumentos como o *amguapú*, o *mbaraká mirim*, o *ravé* e o *mbaraká* foram experimentados em resposta às cenas exibidas, mostra como a imagem antecipou e orientou escolhas sonoras que só depois seriam fixadas em estúdio, invertendo a ordem tradicional em que a música ilustra a imagem para uma dinâmica em que a imagem convoca a música.

Essa relação também pode ser pensada a partir dos três modos de escuta descritos por Chion. A escuta causal, voltada para identificar a origem de um som, está presente quando o espectador tenta localizar a fonte dos tiros ou reconhecer os instrumentos tradicionais guarani. A escuta semântica, ligada à decodificação de uma mensagem, opera nos depoimentos em língua guarani e nas letras cantadas em Tangará, Mboraí e Mboraí Mim, cujos significados carregam histórias de luta, memória e territorialidade. Já a

escuta reduzida, que atenta à qualidade do som em si, independentemente de sua causa ou de seu sentido verbal, aparece na textura vocal do canto em *Mboraí*, um estilo de reza cantado, semelhante a um mantra, em que o timbre grave da voz masculina e as respostas em tons agudos das mulheres produzem um efeito sonoro que ultrapassa a compreensão literal das palavras, aproximando-se de uma experiência sensível e espiritual do som.

A ideia de estrutura imaterial da música ajuda a compreender por que as três composições não funcionam apenas como acompanhamento, mas como camadas de sentido sobrepostas ao som direto e à imagem, articulando ruído, fala e música em um mesmo tecido audiovisual. *Tangará*, ao evocar o pássaro mítico e a memória de Maria Cecília Barbosa, *Mboraí*, ligado ao ritual de reza dentro da *Opy*, e *Mboraí Mim*, que encerra o filme com a reivindicação política do território, funcionam como índices materializantes daquilo que não poderia ser dito apenas pela imagem, cada uma delas concentrando afetos, cosmologias e reivindicações específicas do povo Guarani de *Araça'í e de Ara Poty*.

O próprio processo de produção da trilha sonora, marcado pela confiança construída ao longo de anos de convivência, pela mediação do *xeramoy* Macimino e do cacique Anesseto, e pela colaboração entre pesquisadora, músicos e equipe técnica no Estúdio do Gere, revela que o ponto de escuta do filme não é apenas uma escolha técnica

de mixagem, mas uma posição ética e relacional. Ouvir o povo Guarani nesse trabalho significou também deixar que a imagem fosse magnetizada pelos sons de sua própria tradição musical, permitindo que a estrutura sonora do filme nascesse de dentro da experiência etnográfica compartilhada, e não como um elemento externo sobreposto a ela. É justamente essa fusão entre o que se escuta e o que se vê, e não a mera justaposição de duas trilhas independentes, que Michel Chion nomeia audiovisão, conceito que dá título a este artigo e que sintetiza o percurso analítico aqui percorrido.

A relação audiovisual não se reduz a uma complementaridade entre canais separados, mas configura uma interação dinâmica em que o espectador funde os estímulos visuais e sonoros em uma única experiência sensorial e cognitiva, de modo que o conjunto passa a ser percebido como unidade, e não como soma de partes. Em *Tape Porã Arandu*, essa unidade não foi um efeito buscado apenas na mesa de edição, mas algo que se construiu desde o início do processo etnográfico, quando a imagem em corte bruto foi apresentada aos músicos de Ara Poty e passou a magnetizar suas escolhas sonoras, e quando o som direto, captado durante a pesquisa e ao longo de anos de convivência, já carregava consigo as marcas de uma escuta situada e relacional.

Cabe reconhecer, no entanto, que essa noção de unidade

proposta por Chion não está isenta de questionamentos. Donato (2017), ao revisar criticamente a teoria da audiovisão, aponta que a própria definição do campo sonoro e de sua relação com o campo da imagem carrega uma tensão não resolvida, pois ao descrever a fusão entre som e imagem como efeito de uma experiência unificada, Chion ainda parte de uma separação prévia entre os dois campos, como se fossem naturalmente distintos antes de se fundirem na percepção do espectador.

Essa ressalva é produtiva para pensar *Tape Porã Arandu*, na medida em que a experiência etnográfica que sustenta o filme não separou, em momento algum do processo de produção, a escuta da observação. Ouvir os cantos, as preces e os relatos em campo já era, desde o início, uma forma de ver e habitar aquele território junto à comunidade, e não uma percepção sonora isolada que posteriormente se somaria à imagem em sala de edição. Assim, mais do que confirmar a fusão entre som e imagem, o processo de realização deste filme sugere que, em contextos de pesquisa colaborativa como este, os audiovisuais talvez nunca tenham existido como campos verdadeiramente separados, o que reforça, a partir de um lugar distinto do teórico francês, a ideia de que a audiovisão de *Tape Porã Arandu* nasce de uma experiência corporal e relacional integrada, e não de uma justaposição técnica realizada a *posteriori*.

Nesse sentido, a audiovisão em *Tape Porã Arandu*

não pode ser pensada apenas como uma categoria técnica de composição de trilha, mas como uma extensão da própria metodologia de pesquisa que orientou o filme. O som e imagem se transformam mutuamente na construção do sentido cinematográfico, entendo que a imagem do território, do ritual na *Opy*, dos rostos e das paisagens de Araça'í e do *making off* de Ara Poty, só ganha seu significado pleno quando atravessada pelas texturas sonoras de *Tangará, Mboraí e Mboraí Mim*, do mesmo modo que essas composições só existem, em sua forma final, porque nasceram do encontro com aquelas imagens específicas. É essa reciprocidade entre olhar e escutar, entre observação participante e experimentação musical, que sustenta a ideia central deste artigo, a de que o documentário não apresenta som e imagem lado a lado, mas produz, por meio de sua audiovisão, um terceiro sentido, irredutível a qualquer um dos dois elementos tomados isoladamente, e que só pode ser compreendido a partir da posição ética e relacional que tornou possível sua realização.

Notas

1. Sobre o conceito "acampar" aqui o termo é empregado para diferenciar a situação de ocupação desta área, que é um território cedido pelo povo Kaingang do Toldo Chimbangue temporariamente para o povo Guarani do Ara Poty. Trata-se de uma experiência provisória de moradia.

2. *Xeramoy* é a categoria de reconhecimento social concedido aos anciãos homens da comunidade, que carregam consigo conhecimentos culturais, históricos e sagrados. *Xedjaraí* é a mesma categoria de reconhecimento concedido às mulheres.
3. O Instituto Cultural Nossa Maloca é um lugar de arte, cultura e educação que desenvolve projetos e experiências artísticas na natureza, localizado na Linha Tafona, Zona Rural de Chapecó/SC.
4. A tradução de *Opy* é casa de reza, local sagrado, onde os membros da comunidade se reúnem.
5. A tradução de *tatá* para a língua portuguesa é fogo ou fogueira.
6. Uma descrição dos instrumentos: *Mbaraká* e o *Ravé* são respectivamente uma espécie de violão com apenas cinco cordas, e o violino, ambos instrumentos foram apropriados pela cultura musical do povo Guarani durante o período colonial, mas possuem especificidades técnicas que os diferenciam dos instrumentos eruditos. *Mbaraká mirim* é uma espécie de chocalho produzido artesanalmente com a cabaça e, por fim, o *amguapu* é um tambor de pele animal, afinado no fogo ou no sol.
7. *Nhandé rekó:* o modo de ser Guarani, diz respeito aos costumes, hábitos, práticas, significados atrabuídos a identidade.
8. Realização com apoio do Labcine e curso de graduação de Cinema da UFSC.
9. Regulamenta o art. 231 da Constituição Federal, para dispor sobre o reconhecimento, a demarcação, o uso e a gestão de terras indígenas; e altera as Leis nºs 11.460, de 21 de março de 2007, 4.132, de 10 de setembro de 1962, e 6.001, de 19 de dezembro de 1973.

10. Juruá é uma palavra da língua Guarani usada para identificar pessoas brancas e forasteiras.
11. O deslocamento da família Moreira levou consigo o único grupo de música tradicional e de reza organizado daquela comunidade naquele período. O movimento de deslocamento de núcleos familiares Guarani entre um ou outro território ocorre por motivações diversas e não são o objeto de análise neste trabalho, mas caracterizam um importante fenômeno que estabelece relações internas de vinculação ou desvinculação, de parentesco, de trocas e práticas culturais nessas comunidades.
12. Mestre em Música com ênfase em 'Composição de Trilhas Sonoras para Cinema, Televisão e Videogames pela Berklee College of Music (2015); Bacharel em Música pela Universidade Federal do Paraná (2008). Compositor, produtor musical e engenheiro de mixagem, foi Professor Substituto do curso de Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR).
13. Arte de desenhos de palavras, tratando cada caractere como uma ilustração estética que compõe a narrativa audiovisual.

Referências

BARBOSA, Brenda Suyanne. A música no ritual Nhemongarai dos Guarani-Mbya. Música e Cultura. *Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, vol. 10, n. 1. 2022.

CHION, Michel. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições

Texto & Grafia LTDA. 2008.

DONATO, Davi. A audiovisão e o pensamento sonoro de Michel Chion. São Paulo. II *JISMA: II Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual.* Universidade de São Paulo. 2017.

FELD, Steven. Etnomusicologia e comunicação visual. São Paulo. Tradução de Érica Giesbrecht. *Gesto, Imagem e Som, GIS*, v. 1, n. 1, p. 239 -279, 2016.

KEREXU, Maria Cecília Barbosa. *A vida do pássaro, o canto e a dança do Tangará.* Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, 2015.

PETTRES, Bárbara; PRIPÁ, Walderes Coctá; PERSON, Flávia (dir.). *Vãhn Gõ Tõ La Laklãnõ.* Produção de Bárbara Pettres. Calêndula Filmes, vídeo 25 min. 2023.

REGIS, Beatriz F. das Chagas. *Caminho audiovisual de retomada ao território e à memória do povo Guarani de Araça'í.* Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2025.

REGIS, Beatriz F. das Chagas. *Ara Guydje Pya'u: o ritual de ano novo Guarani na Terra Indígena Toldo Chimbangue.*

Chapecó: Universidade Federal da Fronteira Sul. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais), 2021.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas.* Aba Publicações. Associação Brasileira de Antropologia. Brasília, 2015.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisedje?* Tradução: Guilherme Werlang. Editora Cosac Naify. 2015.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música. Cadernos de Campo*, n. 17, p. 1-348, 2008.

Pontos de escuta e montagem na etnomusicologia audiovisual

María Eugenia Domínguez

O estudo etnográfico de festas e rituais envolve a produção de registros sonoros e de outros tipos de documentos (fotografias, vídeos, desenhos) além das notas de campo elaboradas a partir de nossas observações participantes. Esses materiais são moldados por nossas habilidades técnicas, pelas tecnologias disponíveis, por nossas preferências estéticas e pelos objetivos que norteiam as pesquisas. Este texto aborda especificamente os registros audiovisuais e as gravações sonoras no estudo de festas e rituais, discutindo tanto os desafios de sua produção quanto suas potencialidades como vias de investigação etnomusicológica.

Os registros audiovisuais e sonoros são fundamentais para a etnomusicologia porque constituem, na maioria dos casos, a base empírica para as análises posteriores ao trabalho de campo. Pode-se afirmar, inclusive, que tais registros modelam o tipo de interpretação que formulamos sobre os eventos e — nos casos em que as filmagens são editadas e publicadas como documentários etnográficos — podem também informar as concepções do público. A literatura sobre filmes etnomusicológicos já destacou seu potencial pedagógico no ensino, seu valor para a salvaguarda de práticas musicais, as questões éticas envolvidas em sua

produção e a possibilidade de esses materiais adquirirem autonomia em relação às produções textuais acadêmicas (FELD, 1976; ZEMP, 1990; BAILY, 2009; D'AMICO, 2020; PRADO, 2023). Aqui, interessa-me abordar os registros audiovisuais e sonoros a partir da noção de *pontos de escuta* (CHION, 1985; 2018) e examinar a *montagem*, na esteira da perspectiva aberta por Walter Benjamin (2018), como um procedimento analítico na edição de filmes etnográficos.

A reflexão apresentada baseia-se em pesquisas de campo realizadas em festas e rituais no Chaco ocidental. De modo específico, tomo como referência o *arete guasu*, dedicando especial atenção à sua dimensão sonora. Após uma breve caracterização geral do *arete guasu* entre os Guarani do Chaco boreal paraguaio, descrevo a dinâmica do ritual e a sequência de temas musicais executados ao longo de seus três dias, tal como ocorre na comunidade guarani de Santa Teresita (Boquerón, Paraguai)[1]. Em seguida, discorro sobre a ubiquidade de outros sons que não resultam diretamente da ação dos músicos, a fim de caracterizar o ambiente sonoro do ritual de forma mais abrangente. Por fim, abordo as gravações sonoras como registros do real sempre parciais, condicionados por escolhas e decisões sobre o que deve permanecer audível e pelos pontos de escuta (espaciais, estéticos e políticos) de quem as realiza. Desse modo, proponho pensar a montagem sonora e a edição de documentários etnomusicológicos como dispositivos

analíticos que permitem evidenciar relações entre diferentes elementos da performance e também como meios criativos que permitem adensar as descrições etnográficas.

O *arete* e suas escutas

As comunidades guarani da margem oriental do rio Pilcomayo, no extremo oeste do Paraguai, mantêm uma antiga tradição de festas de convite associadas à colheita do milho nos vales do Chaco ocidental. Entre o rio Parapetí, ao norte, e o Pilcomayo, ao sul, o mês de fevereiro marca o período de *arete guasu* e *kandavare*: tempo de reencontro entre *mburuvichas*, comadres, compadres e parentes. O *arete guasu* é um ritual eminentemente musical; todos os anos, as comunidades celebram a vida e a morte dançando em rodas, de mãos dadas, ao som de flautas e tambores. A música impulsiona essa festa itinerante que percorre as casas das comunidades em tom procissional, parando em cada uma para dançar e compartilhar o *kagüi* (ou *chicha*), bebida fermentada de milho preparada pelas mulheres. Ao som do *temïmbï*, do *angúa* e do *angúa guasu* (quena, caixa e bumbo), a grande festa encerra o ciclo festivo anual do povo Ava Guarani do Grande Chaco.



Figura 1: Conjunto de músicos no Arete Guasu de Santa Teresita, fevereiro de 2026. Fonte: Fotografia da autora.

O *arete guasu* já foi analisado por diversos estudos antropológicos e etnomusicológicos sob múltiplos ângulos[2]. Influenciada por minha formação acadêmica em antropologia e etnomusicologia, contudo, debrucei-me sobre a sua dimensão musical desde o primeiro contato com o ritual. Antes de iniciar o trabalho de campo no Paraguai, acompanhei e registrei celebrações em comunidades Chané e Guarani no norte da Argentina, realizando gravações em vídeo com flautistas tanto durante o carnaval quanto fora dele, buscando compreender suas concepções e práticas musicais. Em Tuyunti (Salta, Argentina), por exemplo, organizamos um encontro de flautistas para registrar suas performances, depoimentos e o repertório de *pim pim* (termo com o qual Chanés e Guaranis da Argentina frequentemente denominam a música do *arete*). Esses materiais deram origem aos curtas audiovisuais *Flauteros de Tuyunti* (2016) e *Entre flauteiros* (2018). Desde 2016, acompanho anualmente o *arete guasu* em comunidades do Chaco paraguaio, registrando performances musicais para analisar as inter-relações entre a música e os demais aspectos da festa.

Ao longo desses anos, reuni um acervo heterogêneo de gravações que vem sendo trabalhado sob diferentes perspectivas. Por um lado, essas gravações fazem parte da edição de vídeos ensaísticos para explorar questões conceituais da etnomusicologia audiovisual. Por sua vez, eles

têm permitido elaborar uma memória da festa em Santa Teresita, resultando em vídeos anuais de cerca de trinta minutos (editados e disponibilizados no YouTube mediante autorização da comunidade). A pedido de uma liderança, também digitalizei de 10 fitas VHS (com cerca de duas horas cada), gravadas por um jovem da comunidade entre 1992 e 2002 e editei os materiais para ficarem acessíveis. Todos esses registros, realizados com equipamentos variados e a partir de diferentes pontos de escuta, não apenas possibilitam comparar as edições da festa ao longo do tempo e do espaço, mas também revelam a diversidade de aspectos que podem ser priorizados em um evento como esse.

Trabalhar com esse acervo exigiu inúmeras horas de escuta do ambiente sonoro do *arete guasu*, revelando a articulação entre os sons e a estética geral da festa. Essa escuta analítica evidenciou de que modo a escolha dos microfones, seu posicionamento e os suportes de captação determinam o material resultante e condicionam seus possíveis usos. Além disso, o retorno constante às gravações durante a edição indicou que diversos sons não musicais ocorriam com regularidade ao longo das edições. Sua presença contínua demonstrou que, ao lado da música, esses ruídos e emissões vocais são igualmente vitais para a atmosfera sonora do ritual.

Durante a vivência direta em campo, imersa na trama multissensorial da festa, essa regularidade não era tão

evidente. Foi necessária a escuta sistemática do material audiovisual para que o som dos *sapukái* (gritos), das trombetas de chifre, dos pés raspando o solo seco e das vozes estridentes dos mascarados ganhassem o estatuto de figuras sonoras significativas. Aquele fundo sonoro, até então percebido como ruído aleatório quando o foco recaía apenas na música, adquiriu destaque ao alterar a perspectiva da escuta. E, quando incorporados às edições, esses elementos adensam a própria descrição etnográfica.

Por essa razão, revelou-se produtivo distanciar-se da exigência de uma edição hiper-realista calcada exclusivamente no som síncrono (diegético). Como observou Pierre Schaeffer (1966) com o conceito de acusmática, a gravação permite desvincular o som de sua fonte visual. No âmbito audiovisual, Michel Chion (1983; 2018) denomina essa desconexão como acusmática (a invisibilização da fonte sonora), recurso que não anula o sentido nem a função narrativa do áudio no documentário.

Na montagem etnográfica, o recurso acusmático e a sobreposição de camadas sonoras abrem caminhos expressivos para formular comentários interpretativos sobre a realidade retratada. Longe de renunciar ao realismo etnográfico, a montagem adensa a descrição da experiência vivida; assim, o receio de ficcionalizar desfaz-se à medida que a própria articulação sonora evoca a densidade do real.

A dinâmica da festa e sua sequência musical

O *arete guasu* estende-se por quatro dias e três noites durante o período do carnaval. A celebração é o clímax de um ciclo festivo que se inicia nos meses de verão: já em janeiro escutam-se caixas e flautas pelas comunidades, e reuniões informais de dança começam a ocorrer nas casas. Esse período preparatório, denominado *atiku*, culmina em Santa Teresita no sábado de carnaval, quando se constrói a cruz de flores que liderará a procissão nos dias seguintes.

Nas comunidades que abrigaram missões católicas no passado, a festa permaneceu proibida por mais de três décadas. Foi apenas na década de 1980 que os padres passaram a tolerar o rito indígena, exigindo que o evento começasse apenas após a missa do domingo de carnaval, costume mantido em algumas localidades. Em comunidades sem histórico missionário, o *arete guasu* inicia-se no próprio sábado pela manhã, prosseguindo ininterruptamente por quatro dias até a noite de terça-feira. A estrutura do ritual mantem se a mesma ao longo dos anos e pode ser sintetizada da seguinte forma: há uma abertura que geralmente inclui discursos, também há dança em rodas e deslocamentos dos dançantes pela comunidade durante três dias; já no quarto dia acontecem os jogos, os combates e a procissão de encerramento. A música do *arete guasu* atua como o

elemento estruturante da ação ritual, na medida em que comanda os deslocamentos, instaura a expectativa e pontua a tensão dramática das lutas. Longe de operar de forma isolada, ela se articula continuamente a uma trama multissensorial mais ampla.

No dia marcado os participantes reúnem-se sob uma árvore de algaroba ao som dos primeiros toques dos músicos. Da mata surgem os mascarados carregando a cruz de flores amarelas, formando-se as primeiras rodas. Quando o flautista executa a melodia *oguata pegua* (música para caminhar), o grupo parte em procissão rumo à casa da primeira família anfitriã, onde dança por várias horas bebendo *chicha*. A comida é servida prioritariamente aos músicos, acolhidos pela generosidade dos donos da casa. O grupo então se desloca para as residências seguintes, mantendo o fluxo até a terça-feira. Se em cada casa a dança desenha círculos, os trajetos entre elas traçam linhas que conectam todo o território comunitário. No último dia, ocorrem os eventos mais dramáticos. Por volta do meio-dia e às três da tarde, a execução da música *koya koya* anuncia a entrada dos *kuchi kuchi* (porcos): jovens e crianças cobertos de lama surgem do mato investindo contra a multidão. Após três investidas intercaladas por momentos de dança circular, os *kuchi kuchi* retiram-se e o rito entra em um *crescendo* emotivo. Ao pôr do sol, o toque de *toro toro* mobiliza os *agüeros* (mascarados). Eles emitem gronhidos graves e

provocam os participantes fantasiados de touros, desencadeando uma sequência de combates rituais. Segue-se o confronto final entre o touro e o *jagua* (onça), celebrando a vitória da última. Em Santa Teresita, realiza-se ainda uma luta adicional entre o *jagua* e o *kereimba* (guerreiro guarani). Ao escurecer, a procissão final segue ao cemitério sob o toque de *oguata pegua*. Diante dos portões, realizam-se os discursos de despedida; os *agüeros* jogam suas máscaras junto aos túmulos do cemitério e a música cessa, devolvendo o espaço ao silêncio da noite e aos sons dos bichos noturnos.



Figura 2: *Agüero*. Fonte: Fotografia da autora.

Gritos, trombetas e as vozes dos mortos

Embora o *arete guasu* seja amplamente reconhecido na literatura por suas vistosas máscaras, a prática do mascaramento vai além do aspecto visual. No Paraguai, os mascarados são chamados de *agüeros* (termo associado por alguns a *abuelos*, ou avôs), evocando os antepassados, os mortos e a memória coletiva. A utilização das máscaras não implica possessão ou transe individual, mas sim a produção de um estado de sensibilidade coletiva favorecido pela escuta contínua da música, pelo ritmo da dança e pelo consumo de álcool e tabaco.



Figura 3: Mascarado com trombeta.
Fonte: Fotografia da autora.

As máscaras variam entre rostos antropomorfos esculpidos em madeira de *samu'u*[3] e arranjos quiméricos que combinam peles de animais (porco do mato, veado, puma) e penas de diversas aves. Essa estética híbrida dissolve a fronteira entre o humano e o animal, evocando o tempo mítico das metamorfoses. As penas e asas remetem ao voo das almas, e essa dimensão simbólica completa-se no plano sonoro: ao falarem, os *agüeros* o fazem com vozes agudas que mimetizam o uivo e o rosnado das raposas, miticamente associadas à presença dos mortos. Esse tipo de composição quimérica vai além do estritamente visual para se completar por meio de vozes e sons que também evocam diferentes referências.

Além do aspecto vocal, os *agüeros* anunciam sua chegada soprando trombetas feitas de chifre de vaca (instrumentos conhecidos nos andes como *erke* ou *pututu*), cujo som grave e ressonante tensiona o espaço festivo. Há evidências de que o erke é usado desde os tempos pré-colombianos nas terras altas da Bolívia para anunciar visitas importantes nas comunidades ou convocar reuniões e festas (CAVOUR ARAMAYO, 2010). Outro elemento central na paisagem sonora da festa é o sapukái, uma emissão vocal intensa e estilizada que funciona como um grito cantado. Ele se soma ao toque dos instrumentos, ao sopro dos chifres, aos passos no solo e às vozes dos mascarados para criar um ambiente acústico singular, que anima os dançarinos.

Desde os anos 1970, e em boa medida graças às proposições de R. Murray Schafer sobre a paisagem sonora, as ciências humanas vêm reconhecendo a relevância social dos sons não musicais. A antropologia da audição e a etnomusicologia contemporânea têm demonstrado que as categorias ocidentais que separam rigidamente música, dança, fala e ruído nem sempre correspondem às elaborações de outras sociedades. Por sua vez, se a música tem uma eficácia no sentido de animar aos dançarinos, esses outros sons também fazem coisas acontecer. A escuta analítica do material gravado no *arete guasu* permite perceber que os ruídos e as emissões vocais secundárias não são meros fundos insignificantes, mas compõem, junto com os sons musicais, uma malha sonora que faz a festa ser o que ela é. Ao elaborar os roteiros de montagem, é possível deslocar esses elementos para o primeiro plano da escuta (*figura sonora*) realçando a amplitude do seu alcance. É bom notar que essa mudança de perspectiva altera tanto as metodologias de edição quanto as estratégias de captação em campo.

Nessa perspectiva, o registro constitui-se a partir de um ponto de escuta situado. Em vez de pretender um registro asséptico, a captação assume seu caráter posicionado e mergulha na trama multissensorial do rito, entendendo que a presença dos equipamentos e da pesquisadora integra a própria dinâmica do acontecimento. Por sua vez, esse caráter

reflete-se diretamente na prática espacial da captação. Se uma gravação do conjunto musical poderia adotar uma postura fundamentalmente estática, na qual o enquadramento e os microfones mantêm-se fixos, voltados para os instrumentistas, isolando a performance de sua dinâmica periférica, na abordagem multimodal e na escuta ampliada que aqui propomos a captação é mista e itinerante. Utilizando simultaneamente câmeras com microfones acoplados e gravadores estéreo portáteis, a pesquisadora desloca-se junto com as pessoas que dançam ou os *kuchis* que correm para sujar com lama aos participantes. O processo deixa de ser passivo e passa a acompanhar a movimentação corporal, o ritmo das rodas e a aproximação dos mascarados. Trata-se de uma captação em movimento que apreende a espacialidade viva do rito e a interação contínua entre os participantes.

Por fim, as diferenças consolidam-se na etapa de seleção, organização e tratamento do material. Não mais preocupada com a higienização sonora, o que antes era descartado como ruído ganha estatuto de paisagem sonora e elemento constitutivo da festa. O som dos passos, as vozes e gargalhadas, os gritos ou *sapukái*, o som das trombetas e outros ruídos do ambiente são preservados e articulados na montagem final. A seleção, organização e montagem dos registros transforma-se, assim, em uma cartografia sonora densa que busca restituir a atmosfera, a textura e a vitalidade do evento.

Pontos de escuta e montagem na etnomusicologia audiovisual

Ao longo deste texto, buscou-se demonstrar que os registros audiovisuais e sonoros ultrapassam a condição de suportes empíricos do trabalho de campo, pois eles também são dispositivos de interpretação analítica e criação etnográfica. A partir da experiência com a dimensão sonora do *arete guasu* na comunidade de Santa Teresita (Paraguai), a análise evidenciou como os múltiplos pontos de escuta (CHION, 1985; 2018), condicionados por escolhas técnicas, espaciais, estéticas e políticas, e a montagem como procedimento analítico (BENJAMIN, 2018) operam juntos. Longe de serem neutras, essas escolhas de captação e edição não apenas capturam os ruídos e a música do ritual, mas adensam a própria descrição etnográfica e revelam a complexidade das performances rituais no Chaco.

A etnomusicologia contemporânea assim como a antropologia sonora (SAMUELS, 2010), respaldada pelas proposições de R. Murray Schafer sobre paisagem sonora (2012), vêm desconstruindo as fronteiras rígidas entre categorias como música, ruídos, dança ou fala, assim como nos convidando a relativizar a valorização que muitas vezes vem junto da classificação (MENEZES BASTOS, 1999). A escuta analítica do material gravado no *arete guasu*, revela

que as emissões vocais que poderiam ser consideradas secundárias ou os ruídos do ambiente que caracterizam a festa não constituem fundos insignificantes. Se a música anima os dançarinos, esses outros sons também exercem eficácia ritual, compondo uma malha sonora indissociável da festa. Ao elaborar os roteiros de montagem, é possível deslocar tais elementos para o primeiro plano (*figura sonora*), realçando sua relevância e alterando, reflexivamente, tanto as metodologias de edição quanto as estratégias de captação em campo.

Em suma, pensar a etnomusicologia audiovisual a partir da multiplicidade de pontos de escuta e do método de montagem é reconhecer que a captação e a edição não são técnicas neutras de documentação, mas modos de produzir conhecimento etnográfico. Na experiência com o *arete guasu*, afastar-se da higienização sonora e acolher os ruídos, os passos, os *sapukái* e as vozes miméticas dos mascarados foi um esforço por restituir a densidade sensorial e política da festa. A montagem transforma-se, assim, em um dispositivo analítico e poético capaz de evocar o rito não como um evento estático fixado no tempo, mas como uma trama em contínuo movimento, na qual a tecnologia, a presença da pesquisadora e a agência dos que fazem a festa acontecer se encontram.

Notas

1. Por mais que o *arete guasu* seja um complexo ritual, estético e cosmológico que se estende por uma ampla região habitada pelos Guarani e Chané do Chaco ocidental (atravessando as fronteiras entre a Bolívia, o Paraguai e a Argentina), cada festa, em cada localidade, pode assumir feições específicas em termos de duração, da sua dinâmica geral, da estética das máscaras e roupas, e da sua musicalidade.
2. Ver, por exemplo, Rocca e Newbery (1976); Toro (2000); Pérez Bugallo (1982, 2002); Sánchez, (2001); Zindler (2006); Villar e Bossert (2014).
3. Os Chané do norte da Argentina chamam esse tipo de máscara de madeira de *samu'u* (*ceiba speciosa*) de *aña hanti*; em alguns casos elas apresentam pequenas penas de galinha em torno do rosto. Os Guarani do Chaco boreal paraguaio colocam grandes penas de garça, flamingo ou nhandu em torno do rosto de madeira, e chamam esse tipo de máscaras de *güira pepo*.

Referências

BAILY, John. The Art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of Making Ethnomusicological Films. *Ethnomusicology Forum*, v. 18, n. 1: 55–64, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: Cima Editores, 2010.

CHION, Michel. *Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Edition L'Étoile-Cahiers du cinéma, 1985.

CHION, Michel. *La audiovisión: sonido e imagen en el cine*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2018.

D'AMICO, Leonardo. *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang, 2020.

FELD, Steven. Etnomusicologia e comunicação visual, GIS – *Gesto, Imagem e Som– Revista de Antropologia*, v. 1, n. 1, 2016 [1976], p. 239-279.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. London: Duke University Press, 2012.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Musicológica Kamayurá: Para Uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu, 2ª. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

PEREZ BUGALLO, Rubén. Estudio etnomusicológico de los chiriguano-chané de la Argentina. Cuadernos del Instituto

Nacional de Antropología, n. 9, p. 221-268, 1979-1982.

PEREZ BUGALLO, Rubén. Yapuiraé Guasú ('La gran danza'). Aproximación etnocoreológica contextual entre los chiriguano-chané. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, n. 19, p.505-524, 2000-2002.

PRADO, Yuri. Audiovisual Ethnomusicology. An old-new field of Study. GIS–*Gesto, Imagem e Som–Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 7, pp. 1-8, 2023.

ROCCA, Manuel; NEWBERY, Sarah. El carnaval chiriguano chané. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, Buenos Aires, v. 8, p. 43-92, 1976.

SAMUELS, David W. et al. Soundscapes: Toward a sounded anthropology. *Annual Review of Anthropology*, v. 39, p. 329-345, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. *Traite des Objets Musicaux. Essai Interdisciplines*. Paris: Ed. Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, EDUSP, São Paulo, 2012.

TORO, Juana Gladys Lescano. Contexto social y religioso del ritual arete guasu en la convivencia comunitaria de los Guarayos del Chaco Central. Tese (Ingeniería en Ecología Humana) – Universidad Nacional del Paraguay, Asunción

del Paraguay, 2000.

VILLAR, Diego, BOSSERT, Federico. Máscaras y muertos entre los chané. *Separata. Centro Argentino de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Año 14, n. 19, p. 12-33, 2014.

ZINDLER, Ilona. Máscaras y Espíritus. Asunción: Ceaduc, 2006.

Sobre as Autoras

Augusto Infanti Ribeiro da Costa: formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) desde 2024, em cujo trabalho de conclusão esta pesquisa foi feita, é professor de Sociologia assim como produtor e agente cultural junto à Associação Cultural de Capuêra Angola Paraguassú e ao Grupo de Samba de Roda de Aurinda do Prato.
E:mail: augusto.dacosta00@gmail.com
Lattes: 3293298868292388
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-3782-8892

Beatriz Fernanda das Chagas Regis: professora de Sociologia na rede pública estadual de Santa Catarina (ACT). Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina e graduada em Ciências Sociais Licenciatura pela Universidade Federal da Fronteira Sul. Durante a graduação, atuou no Programa de Iniciação à Docência (20162017) e no Programa Residência Pedagógica (20182019). Desenvolve pesquisas nas áreas de etnologia, etnomusicologia, antropologia visual e da arte, territorialidade, gênero, sexualidade e identidade. Desde 2019, pesquisa o povo Guarani de Araça'í, no oeste catarinense. Atua também como percussionista e compositora musical, produtora cultural e realizadora audiovisual, tendo dirigido o curta etnográfico "Tape Porã Arandu", premiado com Menção Honrosa no Prêmio Ana Maria Galano da ANPOCS (2025). Atualmente, integra o Projeto SITUA, investigando as condições de saúde da população LGBTQIAPN+ em Florianópolis (SC).
E-mail: beatrizfernandachagas@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5313951138782480
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-2397-4494

Billy Tobar: Antropólogo, pesquisador com experiência em etnologia indígena, etnomusicologia, arte e educação. Graduado em Antropologia pela Universidad de Caldas (Colômbia) e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisador do Núcleo de Estudos Arte,

Cultura e Sociedade na América Latina e no Caribe (MUSA/UFSC) e do INCT Brasil Plural, na rede Arte, Etnomusicologia e Performance. Atua nas áreas de Antropologia da Arte e Etnomusicologia, com ênfase em Etnologia Indígena. Tem se especializado no estudo de práticas musicais com a marimba de chonta entre os indígenas Inkal Awá e praticantes mestiços do sul da Colômbia.
E-mail: billytobar@yahoo.es
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8994109549666657
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-8101-8824

Chiara Albino: pós-doutoranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC) voluntária (2026-atual) e com bolsa (PIPD/CAPES, 2024-2025). Doutora em Antropologia Social pelo PPGAS/UFSC e Mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAS/UFRN). Pesquisadora vinculada ao projeto Antropologia, Arte e Etnomusicologia. Integrante do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC), do Núcleo de pesquisa em Antropologias, dissidências e descentramentos (Tape po'i/UFGD/UEMS), e do Grupo de Estudos sobre Antropologia Visual e da Imagem (VISAGEM/UFPA). Professora contratada dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Paranaíba (2026-atual; 2023-2024). Associada à ABET Associação Brasileira de Etnomusicologia. Editora da Seriguela e revisora de periódicos. Tem experiência e interesse em pesquisas no campo da Antropologia do Contemporâneo, particularmente sobre Etnomusicologia Audiovisual, Artes Periféricas, modos de subjetivação e neoliberalismo e metodologias colaborativas e multimodais.
E-mail: tarsila.chiara@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7082876198860213
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8040-7155

Evelyn Schuler Zea: graduada em Ciências Humanas (Antropologia, Filosofia e Literatura) e mestra em Etnologia pela Universidade de Basel e doutora em Antropologia Social pela Universidade de Bern, com pós-

doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Universidade Livre de Berlim (FU Berlin). A partir de estudos bibliográficos e trabalhos de campo desenvolvidos junto aos povos Waiwai de Roraima, junto a comunidades quéchuas dos Andes peruanos e junto ao povo Guarani Mbya do litoral catarinense, sua pesquisa aborda processos de memória indígena e tradução em histórias afetivas e conceituais. Desde 2010 atua como professora no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) nos cursos de graduação em Antropologia, Ciências Sociais, Museologia e Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica, e nos cursos de pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) e em Estudos da Tradução (PGET).
E-mail: evelynsz@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4058636721546920
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8040-7155

Josiane Soares da Silva: professora de arte na rede municipal de ensino de Concórdia/SC, bacharel e mestre em Antropologia Social (UFSC), graduanda do curso de licenciatura em Artes Visuais (Unopar) e da licenciatura em Sociologia (Uniasselvi).
E-mail: anejsoares@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5396450516298252
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-3109-6502

Marcia Antunes Martins: graduada em Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com a pesquisa de dissertação intitulada "Mborai Anhentegua: Caminhos de tradução e cantos guarani mbya por Paraguaçu". Atua profissionalmente, há mais de dez anos, como professora de artes em escolas, principalmente na Aldeia do Morro da Palha e na Aldeia Mbiguaçu, porque gosta muito da arte guarani e da diversidade de artes.
E-mail: brisolamatheus262@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6436573747199076

María Eugenia Domínguez: professora Associada no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e no

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina e Bacharel em Ciências Antropológicas pela Universidad de Buenos Aires. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Cnpq Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e no Caribe (MUSA/UFSC). Pesquisadora do INCT Brasil Plural (INCT/ Cnpq), Rede de pesquisa "Arte, etnomusicologia e performance". Atua principalmente nos seguintes temas: antropologia, arte, etnomusicologia, audiovisual, povos indígenas do Chaco.
E-mail: eugison@yahoo.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7120080468568139
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4087-0732

Milena Dugacsek: doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Musicista e mestra em Antropologia, área de concentração Etnomusicologia, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Realizou pesquisa sobre a música Mbya Guarani a partir de etnografia realizada entre os anos 2014 e 2016 junto aos Mbya da região metropolitana de Porto Alegre (RS). Desenvolveu projeto sobre o patrimônio cultural imaterial Guarani que resultou no jornal Mborayu. Atua também como pesquisadora do INCT - Instituto Brasil Plural - CNPq, vinculada ao projeto Antropologia, Artes e Musicalidades.
E-mail: dugacsekm@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4243054373998168

Renata Andriolo Abel: licenciada em Ciências Sociais e mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com pesquisa de dissertação que gravita em torno da Etnologia Indígena e Estudos da Tradução, desenvolvida junto ao povo Guarani Mbya do litoral catarinense, em especial à Aldeia Ygua Porã (Biguaçu/SC). A pesquisa teve apoio do Cnpq e do Inct Brasil Plural. Graduanda em Psicologia (UNICESUSC). Atua como psicoterapeuta de abordagem pós-reichiana.

E-mail: renata.abel23@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7655859765150313
ORCID: 0000-0002-4573-3035

Sandra Tanhote Sousa: ceramista e doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharela em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), licenciada em Ciências Sociais e mestra em Antropologia Social pela UFSC. Licenciada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Cidade Verde (UniCV). Pesquisadora vinculada ao Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas (NUER) e ao Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA), ambos da UFSC. Integra o projeto de extensão Ebó Epistêmico, do Departamento de Antropologia da mesma universidade.
E-mail: sandratanhot@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9045815240641670
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-5962-4800

Tatiane Cerqueira: doutora e mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Estudos de Gênero e Diversidade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), atua como Analista em Políticas Públicas de Gênero e Diversidade. É pesquisadora do MUSA/UFSC (Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e no Caribe), do INCT Brasil Plural (CNPq), da Rede Arte, Performance e Sociabilidades e do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC).
E-mail: tatianemide@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2808494717255446
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3690-6686

Vítor Vieira Machado: Compositor, músico e pesquisador. Bacharel em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Composição Musical pela Universidade de São Paulo (USP), onde atualmente desenvolve pesquisa artística de Doutorado

sobre músicas de tradição oral do litoral catarinense. Atua também como rabequeiro do Boi de Mamão do Porto da Lagoa, em Florianópolis, e como auxiliar de arquivo e produção audiovisual no Acervo Maracá Cultura Brasileira e no grupo A Barca.
E-mail: vieiramachado.vitor@usp.br
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6908144953029697
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-2468-2840

Coleção Didática Brasil Plural

Coleção Didática Brasil Plural
Vânia Zikán Cardoso (Coordenadora)

Comitê Gestor do Instituto Brasil Plural
Sônia Weider Maluf (Coordenadora)
Rafael Victoriano Devos (Vice-Coordenador)
Esther Jean Langdon (Coordenadora Emérita)
Deise Lucy Montardo
Eliana Elisabeth Diehl
Vânia Zikán Cardoso

Seriguela

Editora

COLEÇÃO DIDÁTICA
Brasil Plural

"Em busca de outros sons", como o nome expressa, é um convite, aberto a um grande público, para uma escuta mais apurada e atenta, da diversidade de mundos que existem. Através de variadas maneiras de fazer etnografia, abrangendo diversos gêneros musicais e artísticos de lugares que vão desde o Pacífico Sul colombiano até o Chaco paraguaio, passando por Pernambuco, Bahia e Santa Catarina, a coletânea é uma grande contribuição para os estudos da etnomusicologia e antropologia da arte. Passando por comunidades afro-descendentes, indígenas, migrantes, entre outros, cada capítulo comprova a riqueza de perceber uma sociedade a partir de seus fazeres artísticos. Os trabalhos organizados aqui são todos frutos de pesquisas realizadas no ambiente de pesquisas do MUSA (Núcleo de Estudos Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe, da UFSC e, por sua vez, à rede Arte, Performance e Sociabilidades do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP, CNPq). A leitura deste livro, organizado por María Eugenia Domínguez e Chiara Albino, confirma a solidez das pesquisas realizadas pelo grupo e contribuirá, com certeza, na formação de futuras gerações de pesquisadoras e pesquisadores.

Deise Lucy Montardo

(PPGAS/UFAM)

www.editoraseriguela.com
ISBN: 978-65-978327-0-5

INCT Brasil Plural

musa