

## O FESTIVAL KIZOMBA: “ONDE ESTÁ O ALMIRANTE NEGRO?”

Desafios etnomusicológicos na música como gesto político

Paulo Fernando Parada Ausquia Junior  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
[paulinhoparada@hotmail.com](mailto:paulinhoparada@hotmail.com)

**Resumo:** Esse artigo apresenta um estudo etnomusicológico sobre o Festival Kizomba em Porto Alegre (2023-2024). Por meio da descrição etnográfica, apresento os desafios encontrados no trabalho de campo, em diálogo com Barz; Cooley (2008), Mukuna (2024), Nketia (1990), além de outros autores e autoras. Tenho como objetivo a análise da pergunta “onde está o Almirante Negro?”, articulando-a aos escritos de Cusick (2006), que escreve sobre os usos opressivos da música como arma. Em contraponto, reflito como o festival aciona práticas sonoras que operam como gesto político de não apagamento, reafirmando publicamente a memória de João Cândido, líder da Revolta da Chibata, que lutou contra a tortura.

**Palavras-chave:** etnomusicologia; João Cândido; Memória; Festival.

### THE KIZOMBA FESTIVAL: “WHERE IS THE ALMIRANTE NEGRO?”

Ethnomusicological challenges in music as a political gesture

**Abstract:** This article presents an ethnomusicological study on the Kizomba Festival in Porto Alegre (2023-2024). Through ethnographic description, I present the challenges encountered in fieldwork, in dialogue with Barz; Cooley (2008), Mukuna (2024), Nketia (1990), as well as other authors. My objective is to analyze the question "where is the Almirante Negro?", articulating it with the writings of Cusick (2006), which highlight the oppressive uses of music as a weapon. In contrast, I reflect on how the festival activates sound practices that operate as a political gesture of non-erasure, publicly reaffirming the memory of João Cândido, leader of the Revolta da Chibata, who fought against torture.

**Keywords:** ethnomusicology; João Cândido; Memory; Festival.

### Introdução

O artigo apresenta um estudo etnomusicológico sobre o Festival Kizomba em Porto Alegre (2021-2024). Através do método etnográfico, pensando nas dimensões metafóricas do trabalho de campo (BARZ; COOLEY, 2008), tenho como objetivo geral investigar como as reivindicações políticas têm implicações nas práticas musicais em um festival porto-alegrense.

Tomando como pressuposto que a etnomusicologia brasileira tem uma agenda eminentemente política nos últimos anos (LÜHNING; TUGNY, 2016), constitui um desafio

“[...] o compromisso com a discussão da diversidade cultural e a contribuição para a redução das desigualdades sociais”, como afirmam as autoras Lühning e Tugny (2016, p. 86). Para elas “a etnomusicologia exerce uma eminente função política ao pensar conceitos como cultura, educação e poder em uma sociedade ainda desigual” (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 86). Através do presente artigo, proponho um olhar para os ritos de um festival que, alcançando sua terceira edição em novembro de 2024, teve a proposta de questionar: onde está o Almirante Negro? – formulação que proponho aqui, em alusão à canção O Mestre-Sala dos Mares (BOSCO; BLANC, 1975).

Essa pergunta é sobre um busto, a estátua do rosto de João Cândido, líder da Revolta da Chibata. A produtora do festival, Eliane Assumpção (2025, comunicação pessoal), afirmou que o monumento está em estado de abandono pelo poder público. Conseqüentemente, está “apagado” da paisagem urbana do Parque Marinha do Brasil, local onde ocorreu o Festival Kizomba.

A necessidade de restauração dessa obra de arte é evidenciada através de dezenas de artistas convidados para compor o festival. O Kizomba apresentou palestras e rituais de dança que ocorreram em um único dia em cada edição (2021, 2023, 2024), incluindo, por exemplo, apresentações de candombe com participação de comparsas, desfiles performáticos com ênfase na valorização de mulheres negras e a atuação de ritmistas e passistas da Academia de Samba Praiana, que encerrou a edição de 2024. Proponho, no texto apresentado ao dossiê “Etnomusicologia da Festa: Encontros, confluências e celebrações” da Revista Música e Cultura, o diálogo com as reflexões de Rice (2014) no texto “Ethnomusicology in Times of Trouble”.

Para parafrasear o etnomusicólogo Timothy Rice (2014), desde o final da ditadura militar brasileira, em 1985, não se experimentava período tão intensamente marcado por adversidades quanto a última década. Projetos neoliberais ganharam força, e as desigualdades sociais foram acentuadas pela pandemia de 2020. Verifica-se, ainda, um desmonte nas áreas da cultura e da ciência em âmbito nacional, enquanto, em 2025, potências hegemônicas questionam a soberania brasileira, impondo sanções econômicas e o acirramento de tensões geo-políticas. No caso do Rio Grande do Sul e, mais especificamente, da cidade de Porto Alegre, as enchentes de 2024 acrescentam um agravante a esse cenário: a insegurança climática.

Os conflitos mundiais e problemas sociais permeiam as práticas festivas: a destruição de propriedades e as mortes devido às enchentes foram uma realidade em maio de 2024, tornando inviável o trabalho de milhões de pessoas. A realização da terceira edição do Festival Kizomba, em novembro do mesmo ano, pode ser interpretada, nesta análise, como uma retomada das práticas culturais no espaço público — uma reconstrução em forma de celebração cultural que assume caráter catártico, mas, sobretudo, de questionamento das relações de poder em um espaço público.

Em um primeiro momento, apresenta-se a construção metodológica da pesquisa a partir do trabalho de campo etnográfico e de discussões teóricas que possibilitam a construção de nexos por meio da observação (NKETIA, 1990) e a consequente reconstituição de trajetórias musicais, à luz do conceito de “ilusão biográfica”, de Pierre Bourdieu (1996).

Ao longo do artigo, realizo a descrição etnográfica do Festival Kizomba, contextualizando sua criação e tecendo correlações com aportes metodológicos da antropologia (BEAUD; WEBER, 2014; LAPLANTINE, 2004) e da etnomusicologia (SEEGER, 2008).

A partir de Cusick (2006), que evidencia os usos opressivos da música como arma, reflito sobre como o festival aciona práticas musicais que operam em contraponto — sustentando memórias e impedindo apagamentos — para reafirmar publicamente a figura de João Cândido, líder que lutou contra a tortura no contexto da Revolta da Chibata.

Relato os percursos que motivaram o questionamento — onde está o Almirante Negro? —, articulando, em um primeiro momento, os aspectos políticos, as lutas e os preconceitos que contribuíram para o apagamento social de João Cândido Felisberto, líder da Revolta da Chibata. Em seguida, discuto o papel do etnomusicólogo/pesquisador, compreendido não como agente que viabiliza transformações, mas como mediador de processos de diálogo e de construção coletiva no âmbito de políticas públicas voltadas aos interlocutores da pesquisa.

### **O Festival Kizomba: reconstituição de trajetórias musicais**

A segunda edição do Festival Kizomba ocorreu em 26 de novembro de 2023. O local escolhido para a festividade pela produção do evento foi o Parque Marinha do Brasil, em

Porto Alegre. A análise aqui proposta concentra-se nas edições acompanhadas em trabalho de campo, razão pela qual se privilegia, neste momento, a segunda edição do festival. Nesse espaço público, dezenas de músicos e artistas participaram do evento; a entrada gratuita e a programação voltada à diversidade articulavam-se a uma temática inspirada na filosofia do profeta Gentileza<sup>1</sup>.

O questionamento sobre a visibilidade de João Cândido Felisberto — e a inquietação diante da degradação e do apagamento social do busto do Almirante Negro — emergiu no festival apenas na edição seguinte. Nesse contexto, a metodologia de pesquisa foi construída a partir de uma abordagem etnomusicológica de caráter aplicado, orientada à reconstituição das trajetórias musicais de artistas locais. Assim, as práticas sonoras observadas na segunda edição do Festival Kizomba possibilitaram a formulação de agendas de pesquisa e ação que contribuíram para a ampliação da produção e da atuação artística de músicos locais.

Ao reconstituir a trajetória de Plauto Cruz (PARADA; BRAGA, 2016), recorri ao referencial teórico de Pierre Bourdieu (1996), especialmente à crítica à “ilusão biográfica”. Com o passar dos anos, contudo, tal categoria passou a suscitar certo desconforto analítico, na medida em que nem sempre se mostrava adequada para apreender as situações de vida e os contextos sociais dos interlocutores da pesquisa. Nesse sentido, embora reconheça a pertinência da crítica de Bourdieu à reconstituição linear de trajetórias, proponho, nesta análise, uma incorporação parcial desse referencial. O material etnográfico — em especial o tom das entrevistas e o interesse pelas narrativas dos interlocutores — apresenta caráter marcadamente biográfico. O distanciamento crítico, por sua vez, é construído no plano da análise, por meio da escrita e da organização dos dados etnográficos. Assim, a narrativa biográfica não é aqui entendida apenas como uma “ilusão”, mas como dimensão constitutiva do processo de reconstituição de trajetórias musicais.

Ainda assim, se fez e faz necessário olhar para essa perspectiva ao pensar no trabalho acadêmico. Um estudo etnomusicológico que pretende dialogar com as áreas irmãs, Sociologia e Antropologia, além de outros pressupostos de pesquisas/áreas que trabalham com música – como a Musicologia ou Música Popular. Relendo as afirmações de Bourdieu

---

<sup>1</sup> GENTILEZA gera gentileza: quem foi o autor da expressão e como ele mudou de vida para espalhar a mensagem. G1, 31 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2023/07/31/gentileza-gera-gentileza-quem-foi-o-autor-da-expressao-e-como-ele-mudou-de-vida-para-espalhar-a-mensagem.ghtml>. Acesso em: 27 nov. 2025.

(1996, p. 189), considero necessário, por outro lado, contextualizar na atualidade seu texto intitulado “A Ilusão biográfica”.

Defende Bourdieu um contraponto à biografia, quando ela foi alicerçada em “processos sociais mal analisados e mal dominados” (1996, p. 189), sem uma reflexão crítica. Ele percebe a “história de vida” como uma espécie de artefato socialmente irrepreensível. Quando observo suas argumentações, mais de dez anos após ler seu texto pela primeira vez, compreendo que o sociólogo, antes, não deseja condenar o biógrafo. Tampouco condena o sujeito que trata de sua vida como uma história.

Antes, porém, Pierre Bourdieu define trajetória como “série de posições ocupadas por um agente (ou mesmo um grupo) num espaço que ele próprio é um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU, 1996). No contexto de sua formulação, no final do século XX, essa concepção permite situar os interlocutores em seus contextos sociais e históricos, aspecto mobilizado nesta análise para compreender processos em curso nas pesquisas etnográficas em música. Desta forma, o presente artigo busca analisar de que modo o Festival Kizomba se desdobra em práticas de etnomusicologia aplicada, entendidas aqui como ações de retorno aos interlocutores da pesquisa. Entre essas ações, destacam-se a produção de dois documentários audiovisuais de curta-metragem voltados à reconstituição de trajetórias, bem como a inserção de artistas em circuitos culturais por meio de convites para o festival e para editais. Como resultado desse engajamento, procura-se ampliar a circulação de narrativas e materiais midiáticos que tornam visíveis as trajetórias musicais de compositores e cantores negros que migraram, ainda na infância, do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre, como Durque Costa Cigano (1950) e Luiza Hellena (1945). Essas trajetórias, conforme observado ao longo da pesquisa, são atravessadas por processos de desigualdade e exclusão racial que incidem sobre a inserção desses músicos nos espaços urbanos e nos circuitos culturais.

No que diz respeito à escolha metodológica, considera-se a observação como elemento central do contexto etnográfico:

É importante que nosso conceito de etnografia na pesquisa musical seja ampliado para abranger todos os contextos de criação de música em qualquer lugar do mundo, se quisermos romper os bolsões de orgulho e preconceito criados por nossos

predecessores cujos valores e compromissos na pesquisa musical foram diferentes dos nossos<sup>2</sup> (NKETIA, 1990, p. 83).

O célebre autor ganense, Joseph Hanson Kwabena Nketia, propõe que, no contexto etnográfico, seja feita a análise dos nexos. Para ele, os nexos são as relações “mantidas entre a música e qualquer coisa que esteja integralmente ou epifenomicamente ligada a ela” (1990, p. 87). Essas relações podem ser os fenômenos musicais ligados às instituições e políticas que moldam e controlam comportamentos como, por exemplo, locais de práticas musicais em Porto Alegre: bares, emissoras de rádio, ruas, etc, locais de práticas musicais dos nossos interlocutores, Luiza e Cigano, ambos colaboradores centrais desta pesquisa.

Foi no contexto etnográfico do festival que realizei o trabalho de campo que permitiu articular parte dos universos sonoros de Luiza Hellena e Durque Costa Cigano no projeto intitulado *Samba da Velha Guarda*, apresentado no Festival Kizomba de 2023. Nessa situação, produzi materiais audiovisuais que apresentaram as práticas musicais desses interlocutores, de modo a ilustrar as reconstituições de suas trajetórias artísticas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Tradução livre do trecho: It is important that our concept of ethnography in musical research is broadened to cover all contexts of music making anywhere in the world if we are to break the little pockets of pride and prejudice set up by our predecessors whose values and commitments in music research were different from ours. (NKETIA, 1990, p. 83).

<sup>3</sup> Aqui está uma amostra do trabalho de mídia produzido no Festival Kizomba: [https://www.youtube.com/watch?v=dIOFBXBuMRs&list=RDdIOFBXBuMRs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=dIOFBXBuMRs&list=RDdIOFBXBuMRs&start_radio=1) (visto em 30.11.2025 às 11h28m). Esse material permitiu aos artistas musicais, Luiza e Cigano, o ingresso em editais que exigiam, como requisito, existência de materiais audiovisuais atualizados.



Figura 1: Durque Costa Cigano no palco do Festival Kizomba, permeado pela temática proposta, as flores que expressam a gentileza.  
Fonte: foto de Gui Beck (2023)

O músico-artista cuja trajetória é exposta em mídias — retomando a crítica de Pierre Bourdieu à “ilusão biográfica”, isto é, à tendência de construir narrativas lineares e coerentes — passa a operar em um regime de visibilidade no qual diferentes camadas de sentido são mobilizadas na relação com o público. Nesse contexto, a comunicação não se restringe ao plano estritamente sonoro, mas envolve dimensões performáticas, narrativas e imagéticas. Como argumenta Simon Frith (1996), os juízos de valor na música popular estão ancorados em disputas sociais e políticas — atravessados por marcadores como gênero, raça e classe —, o que desloca a compreensão da música para além de critérios estritamente estéticos.

Por sua vez, Tia DeNora (2010) enfatiza que a música atua como recurso na organização da vida social, moldando emoções e afetando a experiência cotidiana em suas temporalidades. Assim, mais do que transmitir uma ‘mensagem’ unívoca, a música popular se constitui em processos de mediação que articulam som, corpo, imagem e circulação em ambientes midiáticos, especialmente em um mercado musical altamente competitivo.

Diferente da reconstituição que realizei da obra de Plauto Cruz (PARADA; BRAGA, 2016, 2017), a tarefa de reconstruir trajetórias musicais de Luiza Hellena e Durque Costa

Cigano apresentou desafios em um contexto distinto. Plauto Cruz (1929–2017) foi um renomado flautista gaúcho, cujo amplo capital simbólico — entendido, nos termos de Pierre Bourdieu, como uma forma de reconhecimento social que confere prestígio e legitimidade no interior de determinados campos (BOURDIEU, 1989) — permeava diferentes grupos sociais no Brasil; seu carisma e sua sonoridade cativavam camadas sociais diversificadas. Nesse sentido, ainda que categorias como “popular” e “erudito”, ou “alta” e “baixa” cultura, sejam frequentemente mobilizadas em processos de classificação musical, elas têm sido amplamente problematizadas na literatura contemporânea, que enfatiza seu caráter histórico e socialmente construído. Como discute Simon Frith (1996), os julgamentos de valor na música popular não são neutros, mas permeados por disputas sociais e políticas relacionadas a classe, gênero e raça. Nesse quadro, Plauto transitava com relativa facilidade entre diferentes contextos e circuitos de legitimação, tanto no plano das práticas quanto das representações.

Plauto — diferentemente de Luiza e Cigano — registrava seus manuscritos em cadernos de partituras. O flautista/compositor era familiarizado com a linguagem do choro, gênero musical brasileiro que transita entre os domínios da música instrumental e da música popular. Nesse contexto, é possível observar a distribuição desigual de capitais culturais entre os sujeitos, nos termos de Pierre Bourdieu (1989), considerando-se o acesso a formas de escolarização musical, domínio da escrita notacional e inserção em determinados circuitos de legitimação: Plauto, homem branco e virtuose em seu instrumento, inserido em um repertório de práticas frequentemente associado à institucionalização do conhecimento musical. Já Luiza e Cigano, cantores e compositores negros vinculados a práticas de tradição oral, permaneceram historicamente situados em contextos marcados por desigualdades estruturais de classe e raça.

O ponto em comum dessas três trajetórias é que elas têm um fluxo migratório do interior à capital. Plauto nasceu na cidade de São Jerônimo. Cigano em Dom Pedrito e Luiza em São Lourenço do Sul. Cidades interioranas do estado do Rio Grande do Sul. Os três artistas possuem esse ponto em comum, além de exercerem seus papéis de músicos profissionais no ambiente noturno e boêmio de Porto Alegre.

A descrição etnográfica permite um complemento às trajetórias musicais: é um documento textual que possibilita, principalmente, à comunidade científica conhecer as vidas desses sujeitos. Afinal, o Festival Kizomba, em sua segunda edição, foi um momento que

impactou nossas carreiras artísticas. Durante o trabalho de campo no contexto de mestrado em música (2016-2018), coletei depoimentos de Luiza Hellena e Cigano que ilustraram suas trajetórias. É necessário salientar que o objetivo não é apresentar a trajetória musical de ambos como produto final, mas fornecer subsídios para compreender a etnografia como ferramenta que dialoga com a reconstituição proposta e, ainda, como o Kizomba permitiu a produção de mídias que objetivaram a circulação da pesquisa e carreiras musicais. Retomei o depoimento de Cigano sobre sua vinda para a capital gaúcha através de antigas notas de campo:

Nascido em 1950 em Dom Pedrito, mudou-se para Porto Alegre aos 6 anos de idade com sua mãe e irmãos, que buscavam tratamento médico para o pai que estava doente. De acordo com minhas notas de campo, Cigano: De família muito humilde, em 1956, época do prefeito Brizola, sua mãe morava numa casinha da estação ferroviária [atual terreno da rodoviária], onde tinha trens, o nome [do local] era gare [o mesmo que estação férrea]. Morou por dois anos numa casinha da estação, com 9 irmãos e sua mãe” (nota de campo, comunicação pessoal em 21-10-2016).

O estudo de trajetória musical de ambos salienta os impactos sociais do movimento migratório do interior à capital, com o acréscimo da violência de gênero sofrida por Luiza Hellena: “Comecei aos 13 anos, na rádio do interior em Pelotas. Ali, naquela época uma menina cantar era mal falada. Então eu levei surras homéricas por querer cantar. Não me era permitido. Aí aos 16 vim pra Porto Alegre, aí comecei a cantar, aqui e ali” (depoimento de Luiza Hellena gravado em 03-07-2017 para o programa 9 do Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade).

A pesquisa de longa duração sobre Luiza e Cigano, iniciada em 2016 e completando 10 anos em 2026, permitiu a produção de mídias em formato de curta documental com objetivo de circular suas narrativas e a pesquisa. O Festival Kizomba tornou possível essa pesquisa aplicada, pois concretizou no palco a celebração das duas carreiras através de performance inédita. Os documentários que reconstituem suas trajetórias musicais podem ser acessados no ciberespaço.<sup>4</sup>

Refletindo sobre o termo “cultura” a partir da metáfora da plantação e da colheita, é possível compreender os processos envolvidos no festival como uma dinâmica em que

---

<sup>4</sup> O documentário sobre Cigano, em fase finalização, pode ser visto através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDXrURH3jTs&feature=youtu.be>. O documentário sobre Luiza Hellena encontra-se no endereço: [https://www.youtube.com/watch?v=J7iuiCB-jYg&list=RDJ7iuiCB-jYg&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=J7iuiCB-jYg&list=RDJ7iuiCB-jYg&start_radio=1) (visto em 22.03.2026 às 10h26m).

práticas musicais, sentidos e relações vão sendo gradualmente constituídos no tempo. Essa metáfora não deve ser tomada como definição conceitual de cultura, mas como um recurso que dialoga com debates consolidados nas ciências sociais, nos quais o termo é entendido como historicamente situado através de relações sociais específicas. Como aponta Thomas Turino, certas formas de conceber e praticar a cultura — especialmente aquelas vinculadas à mediação institucional, à produção simbólica e à valorização estética — estão relacionadas a contextos sociais específicos (TURINO, 2008, p. 108), onde a ideia de autenticidade está relacionada a uma classe média tradicional que têm algumas noções de sociedade que são voltadas ao passado, uma noção nostálgica de tradição.

Na primeira edição do festival, em 2021 — da qual não participei —, pode-se considerar que uma semente foi plantada, no sentido de inaugurar um espaço de práticas e significações compartilhadas. Nesse contexto inicial, começam também a se delinear processos de atribuição de sentido associados a noções como “tradição” e “autenticidade” (TURINO, 2008, p. 108). Já na segunda edição, realizada em 2023, essa experiência foi reconfigurada e ampliada, possibilitando o desenvolvimento de novas articulações e desdobramentos. Nesse percurso, novos frutos foram produzidos, culminando, em 2024, na formulação de uma pergunta que articula a memória e a visibilidade de certas referências: onde está o busto do Almirante Negro?



Figura 2: Festival Kizomba, edição 2021.  
Fonte: Acervo pessoal de Eliane Assumpção (2021)



Figura 3: Desfile de moda no Festival Kizomba de 2023, ressaltando a beleza da mulher negra.  
Fonte: Acervo pessoal de Eliane Assumpção (2023)

## **Descrição etnográfica e a construção de mídias: a história de um Festival**

A observação participante foi realizada no contexto da segunda edição do Festival Kizomba, no domingo, 26 de novembro de 2023, por meio de procedimentos etnográficos que envolveram o acompanhamento das práticas musicais, das interações e dos rituais do evento. Nesse contexto, a temática do festival girava em torno do profeta Gentileza, José Datrino, um pregador brasileiro nascido no estado de São Paulo (1917-1996).

Para o antropólogo francês François Laplantine, a descrição etnográfica permeia “a etnografia como atividade perceptiva”, diferenciando o “olhar” e o “ver”:

A percepção etnográfica não é, por sua vez, da ordem do imediatamente visto, do conhecimento fulgurante da intuição, mas da visão (e conseqüentemente do conhecimento) mediada, distanciada, diferenciada, reavaliada, instrumentalizada (caneta, gravador, câmera fotográfica ou de vídeo...) e, em todos os casos, retrabalhada pela escrita (LAPLANTINE, 2004, p. 17).

Laplantine (2004, p. 14) escreve que o ato de ver é mediado pelos modelos ou modos culturais e, muitas vezes, esse conhecimento não vai além do que já sabíamos. Ou seja: na atividade cotidiana, geralmente, vemos o que é imediato, o que está na frente. Diferente, “a percepção etnográfica não é por sua vez, da ordem do imediatamente visto” (2004, p. 17).

Relacionando o ver e o olhar com o Festival Kizomba, foi através da descrição etnográfica que percebi outros desvelamentos sobre as práticas musicais que se estabeleciam em campo. Para melhor compreender as atividades que ocorreram, é importante ampliarmos nossa visão (e, portanto, noção) de campo.

A noção de campo, para François Laplantine (2004, p. 16), pode ser “expressada por meio de uma relação amorosa ou pelo menos de ternura afetiva”. Por outro lado, “o campo pode ser também fonte de confrontos e conflitos”. Durante o evento musical, o papel que desempenhei — tomado como eixo de reflexão sobre o trabalho de campo na edição do Festival Kizomba de 2023 — foi atravessado por negociações e tensões.

Negociava as agendas, os horários, tanto dos artistas principais – Durque Costa Cigano e Luiza Hellena (cantores e compositores) – quanto dos músicos acompanhadores (cavaquinista, pandeirista e percussionista). Ainda, desempenhei o violão 7 cordas – o que deixou a tarefa mais sensível e desafiadora.

Para refletir as dimensões densas da prática musical que ocorreu no Festival Kizomba, leio novamente o célebre artigo de Anthony Seeger: *Etnografia da Música* (2008). Levo em consideração que não éramos a única atração do evento e, talvez, não seria possível tratar de forma adequada as descrições de cada performance: foram dezenas de shows musicais. Por isso, escolhi concentrar as atenções especialmente na performance do *Samba da Velha Guarda*. Para Seeger:

Os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público. Este por sua vez também possui certas expectativas sobre o que irá acontecer, tendo como base experiências passadas, conceitos sobre o evento e, talvez, o conhecimento dos músicos em particular. A hora do dia e o local da performance podem ser significativos, assim como o gênero, idade e *status* dos executantes e da audiência. Ambos podem se preparar para a performance por meio de dieta, roupas ou atividades. [...] Sua performance tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, fazendo surgir um tipo de interação (SEEGER, 2008, p. 238, grifos do autor).

O etnomusicólogo Anthony Seeger escreve que “as descrições desses eventos formam a base da etnografia da música” (2008, p. 238). Como aponta o autor, acredito que a hora, o dia e as roupas utilizadas em 2023, influenciaram nossa performance: quando a equipe musical, na pré-produção, perguntou sobre que roupa utilizariam na apresentação, sugeri cores vivas que pudessem dialogar com a proposta das flores primaveris e da “Gentileza”, alusão ao profeta e ao gesto de solidariedade. A utilização de flores teve permeado a estética nos materiais audiovisuais produzidos: fotografias divulgadas em redes sociais e no ciberespaço, vídeos decorrentes dos shows. Como afirma Seeger, os músicos têm expectativas (2008), a audiência e a produção do evento também. Devido aos diversos diálogos que mantive com a produtora Eliane, ao longo de 2023 e 2024, ocorreu o convite para a produção de novo espetáculo.

A edição de 2024 teve uma proposta distinta, o que provocou efeitos diferentes nos agentes envolvidos no festival. Enquanto, em 2023, a temática eram as flores e a gentileza, em 2024 percebo uma intensificação da função de transformar socialmente a realidade do Parque Marinha do Brasil e de provocar reflexão política sobre lutas e preconceitos.

O Festival Kizomba, em 2024, motivou a seguinte reflexão através de uma pergunta questionadora: onde está o Almirante Negro?

## O busto de João Candido: Onde está o Almirante Negro?

Tornam-se necessárias algumas premissas antes de aprofundar os conceitos e efeitos da edição do festival em questão no ano de 2024. Antes do Festival, o conhecimento mobilizado nesta pesquisa acerca do ‘personagem’ chamado em canções brasileiras de “Almirante Negro” mostrava-se relativamente superficial. Torna-se, portanto, necessário apontar certas especificidades sobre a história desse líder e, logo, da escultura em sua homenagem.

Foi dialogando para além do contexto imediato do trabalho de campo que aprofundi meus conhecimentos sobre esse personagem. Esse deslocamento conduz a uma questão recorrente na etnografia: em que medida o “campo” deve ser compreendido não apenas como um espaço físico delimitado, mas como uma construção relacional que se constitui nas interações, deslocamentos e continuidades da pesquisa? Nesse sentido, o “campo” pode ser entendido como uma construção metafórica que organiza a experiência etnográfica, mais do que um dado empírico fixo. Na coletânea *Shadows in the Field*, organizada por Gregory Barz e Timothy Cooley (2008), as experiências etnográficas são discutidas a partir dos desafios contemporâneos da etnomusicologia, evidenciando como categorias como “insider” e “outsider”, “êmico” e “ético”, assim como a própria noção de “campo”, vêm sendo constantemente revistas e aprofundadas no interior da disciplina.

Existe um amplo debate antropológico, que extrapolou as fronteiras da disciplina e se estende às áreas que utilizam o método etnográfico, sobre o estranhamento do pesquisador no encontro com os sujeitos em campo. Nesse contexto, as categorias de insider e outsider não são fixas, mas relacionais e situadas. Compreende-se como insider o sujeito que possui formas de pertencimento e familiaridade com o contexto investigado, em razão de trajetórias sociais e experiências prévias, ainda que essas posições sejam sempre parciais e negociadas. Por sua vez, o outsider refere-se ao pesquisador que, mesmo ao se inserir no campo, mantém deslocamentos em relação a esse contexto, inclusive pela possibilidade de transitar entre diferentes espaços sociais.

Para quem participa desse debate, é notável que as fronteiras “nós” e “eles” estão borradas e, por vezes, questionamos se elas existem. São conceitos metafóricos, mas que estão presentes nos desafios éticos do nosso cotidiano de pesquisa. No Festival Kizomba, posso

arriscar que essas fronteiras estavam ali em constante negociação. Como pesquisador e produtor responsável pelo espetáculo *Samba da Velha Guarda*, ocupei uma posição privilegiada em relação às decisões sobre repertórios, cachês, horários, ensaios, indumentária, mensagem artística e outros aspectos relacionados à performance.

Durante o evento, foi possível observar diferentes posições e níveis de participação nas tomadas de decisão entre os envolvidos na produção e na performance musical. A produtora do evento desempenhava um papel central nas decisões finais, especialmente na definição do que seria ou não realizado. Em articulação com essa função, atuei como artista e produtor, ocupando uma posição intermediária nos processos de organização e execução. Luiza Hellena e Durque Costa Cigano, enquanto referências da Velha Guarda na edição de 2023, assumiam protagonismo no plano simbólico e performático do evento. Os músicos convidados — Júlia Valentini no cavaquinho, Cassiano Miranda e Naná Senna nas percussões — participavam ativamente da realização musical, ainda que com menor envolvimento nas decisões organizacionais. Em outra dimensão, os técnicos e assistentes de palco desempenhavam funções fundamentais para a viabilização do evento, evidenciando a importância de múltiplos níveis de atuação, nem sempre igualmente visíveis, mas essenciais para o seu funcionamento. Essas diferenças indicam não apenas uma distribuição desigual de poder decisório, mas também distintos graus de visibilidade e reconhecimento no interior do evento.

Essas dinâmicas de poder, atravessadas por formas de violência simbólica e estrutural, tornam-se evidentes na organização do evento, especialmente no que diz respeito à distribuição desigual de visibilidade entre os participantes. Os técnicos de som, embora fundamentais para a realização do festival, permaneciam em grande medida anônimos no interior dessas relações. Ao longo do trabalho de campo, busquei estabelecer interações mais diretas e atentas; no entanto, a própria dinâmica do evento — marcada pela circulação contínua de profissionais, pela sobreposição de tarefas e pela intensidade das demandas — dificultava a constituição de vínculos mais estáveis, inclusive no reconhecimento nominal desses trabalhadores.

Esse aspecto não deve ser compreendido como uma limitação meramente individual, mas como um dado analítico que evidencia modos de organização do trabalho e regimes de visibilidade no contexto observado. Conforme aponta Pierre Bourdieu (1996), a construção de narrativas sobre a experiência social exige vigilância reflexiva quanto às condições de

produção do próprio relato. Nessa direção, a dificuldade de identificação desses agentes também revela os limites situados da observação e convida a problematizar a própria noção de trabalho de campo como um espaço plenamente apreensível. Tal perspectiva aproxima-se da crítica de Tim Ingold (2014) à naturalização da etnografia como método fechado, ao enfatizar que o conhecimento antropológico se constrói em processos de engajamento contínuo, que não se esgotam na observação nem se reduzem a um recorte estabilizado do campo.

Em meio às partituras e arranjos que elaborei, ao vento daquele dia de sol em 2023, as folhas se dispersavam na pasta. Esse episódio evidenciava menos uma oposição entre conhecimento ‘intelectual’ e prática musical do que a coexistência de diferentes regimes de produção e transmissão do saber musical. De um lado, a escrita notacional, associada a determinados processos de formalização e registro; de outro, práticas baseadas na memória, na escuta e na interação, fundamentais para a realização do *Samba da Velha Guarda*. Longe de configurar uma hierarquia, tratava-se de uma negociação entre formas distintas de conhecimento, que se articulavam na própria dinâmica do evento.

## Iemanjá

Durque Costa Cigano

♩ = 92 Intro ad libitum

9 B7 % Em7 % A7 % D A7

17 D B7 Em7 % A7 % F#m7 %

25 B7 % Em7 % A7 % Dm7 Bb7 A7

33 Dm7 A7 Dm7 A7 D7 % Gm7 %

41 Em7(b5) A7 Dm7 % Em7(b5) A7 Dm7 Bb7 A7

49 2. A7 D A7 Refrão D B7 Em7 % A7

57 % F#m7 % B7 % Em7 % A7

65 % D Repete 2x, Última vez repete e termina em fade A7 Dm7 Bb7 A7 D.S.

Figura 4: Exemplo de arranjo que elaborei. Utilizei o sistema de cifras para comunicar a leitura de acordes por compasso aos músicos. Por exemplo, o acompanhamento do cavaco dependia dessa notação. Era nossa base harmônica.

Timothy Rice, na coletânea *Shadows in the field* (Rice, 2008, p. 47), aponta para a ênfase na teoria e nos problemas epistemológicos, que ajudam a explicar o termo “trabalho” através dos “métodos de trabalho de campo”. Para pensar nas margens entre “insider” e “outsider”, o autor vai além da metáfora do viajante que conhece uma cultura diferente da sua.

Rice questiona se poderíamos propor “compreensões de experiência de vida em etnomusicologia” (2008, p. 47). Entendo que o autor defende uma transformação no olhar do etnógrafo – nesse contexto, um etnomusicólogo – apresentando a possibilidade de desenvolvimento de uma etnografia fenomenológica, levando em consideração “como os significados musicais são moldados por práticas e experiências de outros domínios e, com também têm o potencial de influenciá-los” (2008, p. 72). Timothy Rice segue a conclusão de seu capítulo:

Embora a proeminência dos estudos culturais tenha levado etnomusicólogos a prestar mais atenção às questões políticas, os problemas levantados aqui não se aplicam apenas à pesquisa em música popular. Eles se aplicam a qualquer situação em que a música seja influenciada pelo poder (RICE, 2008, p. 74).

O trabalho de campo, através do Festival Kizomba, foi potencialmente fenomenológico e permeado por questões políticas, não no sentido de uma influência externa sobre a música, mas como constitutivas das próprias condições de produção sonora, como sugere Timothy Rice em seu excerto. Neste contexto, considera-se o “trabalho acústico”, conceito desenvolvido por Samuel Araújo (2013). Para o autor, a partir de uma concepção marxista de trabalho, a práxis sonora pode ser compreendida como atividade social permeada por relações de poder; ao tomar o “trabalho acústico” como objeto, o/a pesquisador/a, “chame-se ele/ela etnomusicólogo ou não, recupera precisamente a noção qualitativa de tempo” (ARAÚJO, 2013, p. 6), possuindo “ao menos o potencial de superação de uma visão alienada” (ARAÚJO, 2013, p. 6). Inserindo essa perspectiva, e considerando que tais processos extrapolam o recorte estrito do trabalho de campo ou das descrições etnográficas, como argumenta Tim Ingold (2014), entende-se que as relações de poder não apenas influenciam, mas organizam as condições de possibilidade da práxis sonora no contexto observado.

Entre 2023 e 2024, a proposta temática do Festival Kizomba mudou e, com isso, a equipe que trabalhou no evento, também. Dos músicos que compuseram o *Samba da Velha Guarda*, apenas Luiza Hellena e eu voltamos a participar do evento no ano seguinte.

Para ampliar a compreensão do trabalho de campo, proponho um olhar para as narrativas elaboradas através de entrevistas que problematizam a temática de 2024. Conforme indicam Stéphane Beaud e Florence Weber (2014, p. 118), “a observação continua sendo a principal ferramenta da etnografia, sua melhor arma”, situando-se como eixo estruturante da

produção de dados etnográficos. Nesse sentido, as entrevistas não substituem a observação, mas constituem uma ferramenta complementar, articulada ao trabalho de campo, permitindo acessar elaborações narrativas posteriores à experiência vivida.

Ao mobilizar entrevistas realizadas após o evento, opero um deslocamento temporal que não implica a recriação do campo, mas sua continuidade analítica por outros meios. Tal procedimento dialoga com uma abordagem menos ortodoxa da etnografia, na qual os limites entre presença em campo e elaboração posterior são articulados, como sugere Tim Ingold (2014). Ainda assim, as entrevistas são compreendidas aqui como ferramentas etnográficas, na medida em que se articulam diretamente à experiência de campo e contribuem para a construção analítica do fenômeno investigado.

Stéphane Beaud e Florence Weber (2014), ao discutirem o uso da entrevista no contexto etnográfico, enfatizam a importância de sua articulação com os objetivos da pesquisa, isto é, com as questões que orientam a produção e a análise dos dados. No presente trabalho, parte-se da seguinte questão: de que modo o Festival Kizomba mobiliza, no plano da práxis sonora e das interações sociais, reflexões sobre o descaso do poder público em relação ao busto de João Cândido, entendido aqui como um monumento socialmente apagado? Diante dessa questão, a investigação adota uma abordagem etnográfica que combina diferentes ferramentas metodológicas: observação participante, participação direta no evento e entrevistas com interlocutores.

Na edição de 2024, como gesto político, pautas foram interligadas para compor o festival: a inclusão de pessoas com TEA (Transtorno do Espectro Autista), a visibilidade do fazer artístico na terceira idade, a valorização da tradição (a partir da participação da Academia de Samba Praiana) e o racismo que provoca apagamento social (o busto de João Cândido). Sobre a Praiana, uma das escolas de sambas mais antigas de Porto Alegre, a Velha Guarda encerrou o evento já à noite, com passistas e ritmistas no palco.

Antes do fechamento de evento com a Academia de Samba Praiana, Cândido Neto, sobrinho-neto de João Cândido, palestrou junto a historiadores sobre a importância do “Almirante Negro”, ressaltando sua trajetória na Marinha e os motivos das disputas políticas que envolviam o apagamento de sua memória. Esse momento mais pedagógico e narrativo do evento teve duração de aproximadamente uma hora e coincidiu com o final de tarde e início

da noite. Enquanto crianças brincavam pelo gramado do parque, adultos sentavam e escutavam a palestra que refletiu criticamente sobre o descaso com o busto de João Cândido.

Para melhor compreender e descrever a problematização sobre o apagamento da imagem de João Cândido é necessário recorrer às entrevistas. Conversei com Mário Cladera, escultor de diversos monumentos públicos de Porto Alegre. Ele afirma que o busto do Almirante Negro foi encomendado ao artista Vasco Prado (1914-1998):

Vasco Prado é um escultor que nasceu na década de 10. Em 14, faleceu no final dos anos 90, em 98. Referente à escultura modernista, não só do Rio Grande do Sul, mas do Uruguai, te diria quem sabe até ligado à produção modernista do Mercosul, do Rio da Prata, o Vasco era conhecido, sobre várias razões, sobretudo no Uruguai, na Argentina também (CLADERA, Mário. Comunicação em 8 out. 2025).

Cladera segue seu depoimento apontando as relações políticas de Vasco Prado:

Foi militante do Partido Comunista na década de [19]50 [...], fundador da Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa, fundador do Clube de Gravura de Porto Alegre. Além de uma produção artística em consonância com a produção mundial da contemporaneidade das artes plásticas, era muito ligado politicamente (CLADERA, Mário. Comunicação em 8 out. 2025).

Quando o pesquisador aprofunda seu olhar sobre os pontos que indicam a não neutralidade no trabalho etnográfico, emergem os posicionamentos ideológicos dos sujeitos implicados na situação investigada. Tal reflexão não se limita estritamente ao campo da etnografia, como sugere Tim Ingold (2014), ao problematizar os limites desse enquadramento disciplinar. Quando conversei com Cladera, não perguntei diretamente sobre as relações políticas do escultor responsável pelo monumento de João Cândido. No entanto, ao tratar da história do busto e de seu autor, Vasco Prado, tornou-se necessária a mobilização de elementos relativos à trajetória do artista, como forma de situar social e historicamente o próprio monumento.

Relacionando essa análise sobre os dados coletados em entrevista com os escritos de Favret-Saada (1994, p. 26-30), penso no poder da palavra e sua não neutralidade no universo da pesquisa:

Pois é uma palavra (e somente uma palavra) que ata e desata o feitiço, e quem quer que seja que se coloque em posição de a pronunciar, se torna temível. (...) Isto quer dizer que não existe posição neutra para a palavra: em termos de feitiçaria, a palavra, é uma declaração de guerra. Todo aquele que falar se torna um combatente, seja ele etnólogo ou não. Não existe lugar para um observador não engajado (FAVRET-SAADA, 1994, 26-30).

É nesse sentido, como um embate que disputa o lugar da palavra e sua eficácia no cotidiano do pesquisador, que Jeanne Favret-Saada (1994) descreve um combate que é, ao mesmo tempo, conceitual e, por vezes, físico, na medida em que envolve a disputa por territórios e posições. No contexto do presente trabalho, tal perspectiva permite iluminar situações observadas no Festival Kizomba, realizado em 2024, no qual o debate, não neutro, sobre o uso e o cuidado de um espaço público foi reativado. Nesse cenário, as disputas por visibilidade e manutenção do monumento em homenagem ao Almirante Negro, que demanda restauração, emergiram como pauta recorrente, sendo tematizadas em palestras realizadas em meio às performances musicais e artísticas.

O escultor Mário Cladera afirmou que a encomenda do monumento de Almirante Negro foi feita pela Sociedade Aurora. O etnomusicólogo Pedro Acosta (Rosa, 2020, p. 122), salienta o papel importante da Sociedade Aurora para o protagonismo negro em Porto Alegre:

Podemos dizer que a Associação Negra de Cultura, o Centro Ecumênico de Cultura Negra, a Sociedade Floresta Aurora, o Bloco Afrosul Odomodê, Associação Satélite Prontidão e os coletivos negros: Sopapo Poético e Poetas Vivos fazem parte do associativismo negro que exerce papel central na valorização da cultura negra e política cultural em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul (Rosa, 2020, p. 122).

Etnomusicólogos que desempenharam trabalho de campo em Porto Alegre reconhecem a relevância da Sociedade Beneficente e Cultural Floresta Aurora como “posto da morada principal da comunidade negra na capital porto-alegrense”, fundada em 1872 (Kuschik, 2011, p. 159). Mateus Mapa Kuschik (2011) realizou uma etnografia sobre os gêneros suingue e samba-rock, percebendo nas sociedades e associações porto-alegrenses – como a Sociedade Aurora – pontos de encontros entre músicos, artistas e intelectuais.



Figura 5: inauguração do busto em homenagem a João Cândido.  
Fonte: Acervo pessoal de Mário Cladera.



Figura 6 – João Cândido Felisberto, o Almirante Negro.  
Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jo%C3%A3o\\_C%C3%A2ndido](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jo%C3%A3o_C%C3%A2ndido). Acesso em: 31 mar. 2026.

Sobre João Cândido Felisberto (1880-1969), líder da Revolta da Chibata, retratado em um monumento (busto) feito por Vasco Prado, são necessários alguns esclarecimentos. Segundo historiadores da Universidade Federal do Paraná (IACOMINI et al., 2019), as

narrativas sobre “Almirante Negro”, líder conhecido por sua revolta contra castigos físicos que a Marinha infringiu, principalmente, aos marinheiros de baixa patente, são interpretadas como atos heroicos pela esquerda brasileira e pelo movimento negro. Os compositores Aldir Blanc e João Bosco compuseram na década de 1970, uma canção em ritmo de samba, exaltando a figura do Almirante Negro:

Na Ditadura Militar, o compositor Aldir Blanc, junto a João Bosco, escreveu a canção “O Mestre-Sala dos Mares” (BOSCO; BLANC, 1975), um dos fatores que popularizou a figura de João Cândido. Por contar a história da Revolta da Chibata, a canção, que originalmente se chamava “O Almirante Negro” passou pelo Departamento de Censura. Para burlar o censor, Aldir alterou o título da música (IACOMINI et al., 2019, p. 54).

Para os historiadores (IACOMINI et al., 2019, p. 54): “Segundo os músicos, o problema da música não foi o uso de termos como ‘revolução’ ou ‘sangue’, e sim a abordagem racial”. Para eles, a canção exaltava “a figura do negro, o que revelava, além de um caráter autoritário, um caráter racista da Ditadura Militar”. As relações entre preconceitos étnico-raciais e aparatos militares do Estado, são temas preponderantes até os dias de hoje, no Brasil e no mundo, violências que não estão presentes exclusivamente nos regimes ditatoriais<sup>5</sup>, mas articulando-se a formas estruturais de poder e exclusão, como discutem Lélia Gonzalez (1988) e Sueli Carneiro (2005).

Esse confronto, não necessariamente o embate que resulta em mortos e feridos, mas como forma de violência simbólica relacionada à disputa por visibilidades e controle de narrativas, encontra na canção popular um meio de expressão e contestação. Sobre a composição de João Bosco e Aldir Blanc, *Mestre Sala dos Mares*: “Algumas passagens da letra original foram mudadas, como a substituição de ‘negros’ por ‘santos’, ‘almirante’ por ‘navegante’ e ‘feiticeiro’ por ‘marinheiro’, guardando a rima e a métrica originais e sugerindo, no lugar, figuras da linguagem poética” (ALMEIDA, 2011, p. 72).

A linguagem poética pode constituir uma forma de expressar dimensões que, se enunciadas de maneira direta, tenderiam a ser apagadas ou ignoradas. Nesse sentido, não se trata de uma exclusividade da poesia, mas de um conjunto mais amplo de estratégias

---

<sup>5</sup> Vide o recente massacre que ocorreu no Rio de Janeiro em uma megaoperação militar em 28 de outubro de 2025, resultando em mais de 117 mortos (suspeitos) e 4 policiais. O confronto entre militares e traficantes aconteceu na área da mata no Complexo da Penha. Mais informações através do link: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sudeste/rj/governo-do-rio-divulga-lista-com-nomes-de-115-mortos-em-megaoperacao/> (visto em 05.11.2025 às 08h21m).

simbólicas — entre elas a ludicidade — que permitem tornar perceptível aquilo que, em outros registros discursivos, permanece silenciado. A poesia, assim, opera como uma dessas estratégias, mobilizando recursos formais que extrapolam os limites do dizível no espaço público. Dessa forma, configurou-se a pauta da edição de 2024 do Festival Kizomba: um manifesto que denuncia o preconceito étnico-racial, explicita a disputa entre ideologias políticas por visibilidade em espaço público e discute o apagamento de uma figura associada ao protagonismo negro.

### **Parece que se está prolongando uma discriminação: salve o “navegante” negro**

Ao analisar as entrevistas realizadas no contexto do trabalho de campo, no âmbito desta investigação etnomusicológica, identificam-se diferentes possibilidades de aprofundamento das questões aqui discutidas.

Enquanto pesquisadores/escritores, tomamos decisões que se expressam através de cada palavra que escutamos e escolhemos transcrever. Em seu artigo recente, o professor Kazadi wa Mukuna (2024, p. 23-24), ao parafrasear Bonnie Wade, discute a passagem da musicologia comparada, de matriz europeia, para o paradigma da música como cultura, tal como formulado por Alan Merriam, ressaltando a centralidade do método etnográfico na etnomusicologia contemporânea:

Nós [da etnomusicologia] passamos de uma predominância do método explicitamente comparativo para uma predominância da pesquisa etnográfica; de um foco inicial na música na história humana em termos evolutivos para um foco na música no contato cultural; da análise das estruturas de itens e sistemas para um foco na análise das estruturas de significado; de uma compreensão da música como reflexo da cultura para a música como uma força atuante na cultura, um agente de significado social<sup>6</sup> (MUKUNA, 2024, p. 24).

Ao considerar a música como força atuante na cultura, isto é, como agente de significação social – perspectiva que também se aproxima da crítica às fronteiras disciplinares entre musicologia e etnomusicologia (COOK, 2006) –, e tendo em vista a mobilização de uma

---

<sup>6</sup> Tradução livre do trecho: We [ethnomusicology] have moved, from a predominance of explicitly comparative method, to a predominance of ethnographic research; from a very early focus on music in human history in evolutionary terms, to focus on music in cultural contact; from analysis of structures of items and of systems, to a focus on analysis of structures of meaning; from an understanding of music as reflective of culture, to music as an affecting force in culture, an agent of social meaning (MUKUNA, 2024, p. 24).

estrutura de festival que envolveu dezenas de profissionais da música, torna-se pertinente refletir sobre o papel de um dossiê que não apenas debate a natureza da etnomusicologia, mas também aponta para sua atuação para além do universo acadêmico. A produção etnomusicológica pode assumir uma dimensão pública e aplicada, aproximando-se de perspectivas que enfatizam a articulação entre pesquisa e ação social, como propõe Samuel Araújo (2008).

É possível que uma parte considerável da população porto-alegrense desconheça a homenagem ao Almirante Negro através de um busto no Parque Marinha do Brasil e, logo, sua consequente discriminação por conta dos significados sociais engendrados através das ações que fizeram João Cândido o líder da Revolta da Chibata.

Um dos objetivos do presente artigo, além de apresentar a descrição etnográfica e o debate teórico inerente aos estudos etnomusicológicos contemporâneos, é contribuir na produção de documentos que possam, acreditamos que em breve, transformar a realidade das pessoas que fazem música na cidade, como Luiza Hellena e Durque Costa Cigano.

Quando escrevo sobre essas pessoas produtoras de práticas musicais, refiro-me não apenas aos músicos e à equipe técnica, mas ao conjunto de agentes envolvidos na cadeia produtiva da música, incluindo a idealizadora do evento, Eliane Assumpção. Tal compreensão dialoga com José Alberto Salgado (2023), ao indicar que os próprios interlocutores distinguem entre diferentes formas de atuação, atribuindo sentidos diversos ao que denominam “meu trabalho” em contraste com “gigs” (SALGADO, 2023, p. 25). Segue as reflexões de Eliane Assumpção sobre a localização do busto de João Cândido no Parque Marinha do Brasil:

Por que eu penso que o busto [de João Cândido] está mal localizado? Não é uma avaliação subjetiva. O Parque Marinha do Brasil tem um espaço reservado a monumentos. Nesse espaço a gente encontra o monumento do Almirante Tamandaré, de Plácido de Castro. É um espaço bonito. É um espaço que tem laguinho, tem canhão. É um lugar todo pensado, tem toda uma arquitetura para ser um espaço de esculturas, de homenagens a personagens históricos. O busto de João Cândido foi colocado no parque anos depois (ASSUMPÇÃO, Eliane. Comunicação em 31 de outubro de 2025).

Através do depoimento de Eliane, percebemos que as práticas sonoras de um festival podem servir para contestar a organização dos espaços públicos. A música serve como ferramenta, metaforicamente, como arma que possibilita alcançar resultados específicos. O

artigo de Suzanne Cusick (2006), *La musica como tortura/ La musica como arma*, provoca questionamentos sobre o poder da música para “além do causar bem”. No universo sonoro do festival Kizomba, a música foi utilizada, na edição de 2024, para negociar a manutenção de um monumento que representa o poder do enfrentamento contra a tortura. Por outro lado, conforme visualizamos na imagem a seguir, os canhões que representam o poder bélico da Marinha possuem visibilidade e destaque na paisagem do parque.



Figura 7: os canhões da Marinha no parque onde foi realizado o Kizomba.  
Fonte: César Lopes (s.d)

Cusick pergunta: “Se a cena de tortura é ‘performativa’, então quais relações de poder são as que se fazem efetivas ali”? (2006, s.p.). A autora está refletindo sobre a música que é utilizada para torturar prisioneiros, um método eficaz para “apagar a subjetividade” de sujeitos durante interrogatórios. Ao pensar nas dimensões utilitárias da música como arma – ou como tortura – Cusick faz convite à reflexão para pensar nas relações de poder que estão imbricadas nesse cenário performativo.



Figura 8: durante a edição de 2024 do Kizomba, uma palestra sobre a figura histórica de João Cândido.

Fonte: Acervo pessoal de Eliane Assumpção (2024)

Uma vez que se passou mais de um ano e não foi feita a restauração do busto de João Cândido, como foi proposto no festival, estimamos que o presente artigo sirva, também, como um documento que reforça a necessidade dessa ação de preservação do patrimônio público.

Eliane Assumpção continua seu depoimento

O parque [Marinha] ele foi inaugurado em 1978, o busto de João Cândido foi colocado posteriormente [conforme Cladera, no final dos anos 1990]. Teve todo um processo municipal que aprovou essa colocação do busto. Só que esse busto não foi colocado nesse local que é destinado às esculturas. Ele foi colocado ali naquela área próxima à antiga pista de skate no meio das árvores. Em um local que não tem absolutamente nada, a não ser as próprias árvores, a própria vegetação do parque. Completamente diferente do espaço das esculturas que tem toda uma arquitetura própria pra isso (ASSUMPÇÃO, Eliane. Comunicação em 31 de outubro de 2025).

Pode-se questionar a que ou a quem serve o apagamento histórico da imagem de João Cândido e, por conseguinte, quais narrativas são reforçadas por esse processo. A questão que orienta esta pesquisa consiste em compreender de que modo o esquecimento de um monumento em homenagem ao Almirante Negro se articula a relações de poder – sejam elas

vinculadas à gestão pública, a interesses institucionais ou a dinâmicas sociais mais amplas – e quais efeitos produz na construção de memória no espaço urbano.

Tal problematização ganha relevância ao se considerar que, assim como a música pode ser mobilizada como instrumento em diferentes contextos – inclusive como forma de coerção –, também o silenciamento ou apagamento de figuras históricas pode operar como prática ativa na disputa por narrativas e visibilidade

A produtora do Festival Kizomba continua o relato sobre a percepção que tem do atual estado do monumento:

O busto se encontra realmente em estado de abandono, sem manutenção. Existe uma inscrição que não se pode mais ler porque está toda apagada. O busto está desgastado. Simplesmente esquecido no meio da vegetação do parque. É fácil comprovar isso, se perguntarmos para as pessoas se elas sabem da existência e da localização desse busto, a grande maioria esmagadora não sabe. Eu mesma tive dificuldade de descobrir em que lugar esse busto estava no Parque Marinha do Brasil (ASSUMPCÃO, Eliane. Comunicação em 31 de outubro de 2025).



Figura 9: O monumento em questão.  
Fonte: foto de Juan Ortiz (s.d.)

Se, por um lado, acreditamos, existe um projeto de apagamento histórico dessa figura que foi João Cândido – ou mesmo, indiferença por parte do poder público na manutenção de

seu patrimônio, inclusive o imaterial (narrativas e simbologia) – existiu um esforço coletivo de utilização da música como arma contra o esquecimento através de um festival.

### **Considerações finais**

As manifestações sonoras não estão livres de posicionamentos que carregam significantes e significados, independentemente do espaço em que ocorrem, ainda que assumam contornos específicos em contextos como o de um parque público. Essas expressões podem tanto aproximar quanto diferenciar grupos sociais, entre outras possibilidades de atuação. A compreensão popular de que a música apenas faz o bem e promove união é colocada em questão por etnomusicólogos e pesquisadores. As práticas sonoras servem para reforçar ou apagar símbolos e, conseqüentemente, memórias.

Um território que poderia ser entendido como neutro: um parque, local de lazer e descanso de famílias e crianças, não é livre de contestações por territórios e domínio de narrativas. Um espaço público carrega suas tensões sociais, podendo, inclusive, ser palco performativo para reivindicações de ações que tangem processos que são demandados ao poder público. A performance em contextos festivos apresenta potencial significativo. No âmbito desta pesquisa, considera-se que essas práticas mobilizam formas de ação coletiva e abrem possibilidades de transformação social.

Este estudo pretende fomentar o debate no campo da etnomusicologia/musicologia, considerando seus aportes teóricos e práticas empíricas, diante de desafios contemporâneos que atravessam e aproximam essas áreas, especialmente no que se refere à atuação social da pesquisa e às disputas em torno de memória, visibilidade e espaço público. Ainda, é possível pensar nos processos de restauração e cuidados dos patrimônios materiais (um monumento, a exemplo do busto de João Cândido) e imateriais (criações sonoras).

O compromisso assumido nesta pesquisa insere-se em uma perspectiva de atuação da etnomusicologia atenta às demandas sociais de seus interlocutores. Nesse sentido, busca-se evidenciar possibilidades de contribuição do campo para a formulação e manutenção de políticas públicas que considerem a diversidade de contextos sociais observados. Até o momento, o busto de João Cândido permanece sem restauração.

## Referências

- ALMEIDA, Silvia Capanema P. de. **Do marinheiro João Cândido ao Almirante Negro: conflitos memoriais na construção do herói de uma revolta centenária**. Revista Brasileira de História, 2011. Disponível em: <<http://2011.redalyc.org/articulo.oa?id=26319123004>>. Acesso em 02 jun. 2019.
- ARAÚJO, Samuel. **Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial**. El Oído Pensante, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 1–15, fev./jul. 2013
- \_\_\_\_\_. **From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world**. Muzikološki zbornik / Musicological Annual, v. 44, n. 1, p. 13–30, 2008.
- BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. **Shadows in the Field**. Oxford University Press, 2008
- BEAUD, Stéphane, WEBER, Florence. **Guia para pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. 2ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014
- BOURDIEU, Pierre. **A Ilusão biográfica**. In: Razões práticas: sobre a teoria da ação. São Paulo: Papirus, 1996
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989
- CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005
- COOK, Nicholas. **Agora somos todos (etno)musicólogos**. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco. ICTUS: Periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 7, p. 7–32, 2006
- CUSICK, Suzanne G. **Music as Torture / Music as Weapon e La Musica como Tortura / La Musica como Arma**. Revista Transcultural de Música. N. 10, 2006.
- DENORA, Tia. **The rediscovery of emotion with sociology**. In: Handbook of Music and Emotion: Theory, Research and Application. (Org. Patrick Juslin; John Sloboda). Oxford, University Press, 2010
- IACOMINI, L. L., SCOPEL, I. G., KRÜGER, N. H., SANTOS, G. P. M. dos, & RODRIGUES, H. dos S. (2020). **Entre a esquerda revoltosa e o herói integralista: narrativas sobre João Cândido Felisberto, o Almirante Negro**. Revista Cadernos De Clio, 10(1). <https://doi.org/10.5380/clio.v10i1.68349>
- INGOLD, Tim. **That’s enough about ethnography!** HAU: Journal of Ethnographic Theory, v. 4, n. 1, p. 383–395, 2014.
- FAVRET-SAADA, Jeanne, **Lês Mots, Ia Mort, lês Sorts**, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1994
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: \_\_\_\_\_. Primavera para as rosas negras. São Paulo: UCPA, 1988.

MUKUNA, Kazadi, Wa. **Epistemological interfaces of ethnomusicology: Understanding human existence**. In: Revista Música e Cultura, vol. 13, n. 3: Dossiê Etnomusicologia Negra: Caminhos, Contribuições, Pensamentos e Legado, 2024

KUSCHIK, Mateus Berger. **Suingueiros do sul do Brasil: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

LAPLANTINE, E, François, **A Descrição Etnográfica**, São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LÜHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

NKETIA, J. H. Kwabena. **Contextual Strategies of Inquiry and Systematization**. Ethnomusicology, Vol. 34, No. 1 (Winter, 1990), pp. 75-97

PARADA, Paulo Fernando Ausquia Junior & BRAGA, Reginaldo Gil. **O universo sonoro de Plauto Cruz: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre**. Revista Vórtex, 4(1), 1–20, 2016.

\_\_\_\_\_. **Tocando Plauto Cruz: Composições para flauta transversa e outros instrumentos**. UFRGS: Porto Alegre, 2017.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology in times of trouble**. Year Book for Traditional Music Vol. 46. 2014

RICE, Timothy. **Toward the remodeling of ethnomusicology**. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (orgs.). Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 42–61

ROSA, Pedro Acosta. **Sopapo poético e etnomusicologia negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

SALGADO, José Alberto. **Estudando práticas de música: cinco escritos sobre pesquisa e formação**. Editora Rio Books. Rio de Janeiro, 2023

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation**. Chicago Press, 2008.

### Entrevistas

ASSUMPCÃO, Eliane. Depoimento concedido ao autor via WhatsApp, em 31 out. 2025.

CLADERA, Mário. Entrevista concedida ao autor via WhatsApp, em 8 out. 2025.

### Fontes

BOSCO, João; BLANC, Aldir. **O Mestre Sala dos Mares**. [S. I.]: RCA Victor, 1975. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ajjAV1bHHX4> >. Acesso em 04 novembro. 2025.

GLOBO REPÓRTER. **Gentileza gera gentileza: quem foi o autor da expressão e como ele mudou de vida para espalhar a mensagem**. Portal G1 de Notícias, 2023. Acesso em 27 de novembro de 2025 às 08h32m.

**Paulo F, Parada** é doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS (2024). Realizou estágio pós-doutoral em Música (Etnomusicologia/Musicologia) na UFRGS (2025). Mestre em Música pela UFRGS (2018), na área de concentração em Etnomusicologia/Musicologia. Bacharel em Música pela mesma instituição, com ênfase em Composição (2013). Desenvolve pesquisa em etnomusicologia, com foco em memória, música popular e localidade. Atua também como músico e compositor, com livros e discos publicados. Realizou atividades de docência no ensino superior no âmbito do estágio pós-doutoral, bem como estágios docentes orientados durante o mestrado e o doutorado.

<https://orcid.org/0009-0006-0873-377X>