v. 14 n. 1 (2025)

Música e Cultura

# DOSSIÊ

# ETNOMUSICOLOGIA DA FESTA



## ENCONTROS, CONFLUÊNCIAS E CELEBRAÇÕES

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET

# DOSSIÊ ETNOMUSICOLOGIA DA FESTA: ENCONTROS, CONFLUÊNCIAS E CELEBRAÇÕES

Vol. 14, N.º 1
2025

**Música e Cultura**
**Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)**
ISSN 1980-3303

**Presidente**
Marcos Santos dos Santos
(Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)

**Vice-Presidente**
Márcio Pereira
(Associação Brasileira de Etnomusicologia, Brasil)

**Editora**
Katharina Doring
(Universidade do Estado da Bahia, Brasil)

**Vice-Editor**
Climério Santos
(Conservatório Pernambucano de Música, Brasil)

**Editores Convidados**
Edilberto José de Macedo Fonseca
(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Estêvão Amaro do Reis
(Associação Olímpia para Todos, Brasil)

Julia Santos Cossermelli de Andrade
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

**Revisão e Diagramação**
Edilberto José de Macedo Fonseca
(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Estêvão Amaro do Reis
(Associação Olímpia para Todos, Brasil)

Julia Santos Cossermelli de Andrade
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

# SUMÁRIO

**Carta dos Editores** 1-7

**O palco como cartaz: Entre espetáculo e participação no Festival do Folclore de Olímpia**
Estêvão Amaro dos Reis 8-41

**Paixão e fé, identidade e memória: O lugar dos festejos religiosos e populares no imaginário poético-musical do Clube da Esquina**
Raabe Andrade 42-57

**As Danças e Rodas de São Gonçalo, Quilombolas e Caiçaras e a Temporalidade Helicoidal: Uma teoria etnográfica músico-cosmológica**
Gabriel Bertolo 58-89

**O Pagode e a identidade do sambista: O caso de Candeia no Partido em 5**
Igor de Bruyn Ferraz 90-105

**Marujadas e Cheganças na Bahia Transformando a 'guerra' numa festa de paz e liberdade**
Katharina Doring 106-140

**Drapo nou se fyete nou! (Nossa bandeira é nosso orgulho!): Sobre as relações entre música e identidade na Festa da Bandeira haitiana no Brasil**
Caetano Maschio Santos 141-174

**O Fole nas festas: Cartografia social dos sanfoneiros de 8 baixos em Pernambuco**
Bruno Pedrosa Nogueira 142-190

**O Festival Kizomba: "Onde está o Almirante Negro?"- desafios etnomusicológicos na música como gesto político**
Paulo Fernando Parada Ausquia Junior 191-222

**Prática feminista em espaços liminares: Um estudo de caso de Baque de Mina**
Abigail Rehard 223-242

**Cantos, corpos e devoções em festa: Etnomusicologia da religiosidade popular na Amazônia**
Edgar Monteiro Chagas Junior, Magnólia Santos da Rocha 243-260

**Samba de Couro em Trancoso-BA e suas epistemes corporificadas**
Marcus Vinicius Carvalho, Eloisa Leite Domenici 261-285

**Fiesta y trabajo: Tres casos de cantos de faena en José María Arguedas y Jacques Roumain**
Iván García López 286-306

**O blues como festa: Sonoridades e circuitos urbanos em bairros do Rio de Janeiro**
Cesar Santarosa Braz 307-329

**Confluências da Etnomusicologia com a Linguística Aplicada em pesquisas sobre o samba**
Jean Moura 330-349

**Som, protesto e ambiências festivas: Por uma abordagem sensível da festa em manifestações no Recife**
Heloise Barreiro, Victor Belart & Flávia Magalhães Barroso 350-378

**Desafio Improvisado - breves notas de pesquisa sobre o Calango**
Gilmar Rocha 379-399

# CARTA DOS EDITORES

## Dossiê "Etnomusicologia da Festa: Encontros, Confluências e Celebrações"

*À Carlos Sandroni*

O dossiê "Etnomusicologia da Festa: Encontros, Confluências e Celebrações" da Revista Música e Cultura da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET surge como um convite a reflexões que busquem explorar as múltiplas dimensões sonoras e epistemológicas que as chamadas "festas" assumem enquanto modalidades de encontros e trocas, fluxos e refluxos, conflitos e confluências culturais (Bispo, 2022). Ele reúne um conjunto de trabalhos que as tomam como espaços privilegiados para a compreensão das práticas musicais a partir de seus aspectos sociais, simbólicos e políticos, sugerindo tanto a centralidade dos eventos festivos nas dinâmicas culturais quanto sua potência como aberturas analíticas, as "f(r)estas" (Cunha 2002), por onde emergem tensões, negociações, resistências e reinvenções (Bakhtin, 1987; DaMatta, 1997). Assim, pelas frestas, este dossiê procura chamar a atenção para aquilo que escapa às narrativas hegemônicas: vozes subalternizadas, saberes locais, experiências sensoriais e afetivas que muitas vezes permanecem à margem das análises mais institucionalizadas (Hall, 2003). Trata-se, portanto, de um convite a olhá-las não apenas como objetos de estudo, mas como espaços de escuta ampliada, capazes de tensionar e renovar os próprios horizontes da etnomusicologia (Rice, 2014).

Festa é um conceito que nomeia uma ampla e variada gama de fenômenos sociais. Tipificadas como populares, religiosas, cívicas, comunitárias, privadas, rurais, urbanas ou virtuais, são povoadas por sonoridades que operam e articulam múltiplos elementos, conferindo sentidos de pertencimento à práticas e memórias ancestrais e contemporâneos por meio de variados eventos culturais. Entre artefatos, ritos, corporalidades, sons e inúmeros aspectos performativos e sensíveis, elas delimitam um espaço/tempo que estrutura relações sociais nos cotidianos comunitários conformando identidades culturais diversas. Formatadas por fazeres sonoro-musicais, transcendem a esfera meramente estética, recreativa e formal, criando contextos sociais que envolvem identidades locais segundo marcadores de classe, raça, etários e de gênero, afirmando tradições e modos de reexistência cultural.

No campo das Ciências Sociais e das Humanidades, a temática das festas tem se mostrado uma presença constante. O tema foi tratado por trabalhos referenciais de autores que vão de Émile Durkheim (2000), que a estuda a partir da ideia de efervescência coletiva e

coesão social propiciada pelas conformações religiosas, passando por Arnold van Gennep (2011) e seu olhar sobre os sentidos dos ritos de passagem, e ainda por Marcel Mauss (1974) com o conceito de *potlatch* e toda a noção de dádiva que anima encontros rituais e festivos.

Como vem sendo apontado por inúmero(a)s autore(a)s, o termo tem um caráter notadamente polissêmico e abrangente, se referindo a um amplo conjunto de acontecimentos que não podem, contudo, ser enquadrados dentro de definições e limites conceituais claros e inequívocos. Não há dúvidas de que as festas são fenômenos onipresentes e integrados ao cotidiano humano, configurando relações coletivas e individuais, ciclos temporais e momentos comunitários marcantes. Elas se configuram como importantes eventos que demarcam a periodicidade da passagem do tempo e do ritmo de vida das coletividades. No entanto, sua delimitação semântica está longe de ser uma unanimidade, pois o que alguns chamam de "festa" pode não ser assim definida por outros, o que aponta para a ambiguidade e generalidade do termo. Como lembra Norberto Guarinello,

> Festa é um termo vago, derivado do senso comum, que pode ser aplicado a uma ampla gama de situações sociais concretas. [...] Festa, com efeito, não é um termo neutro, mas o centro de uma polêmica; sua definição mexe conosco, com nossos valores, com nossa visão de mundo. Freqüentemente julgamos, criticamos, analisamos as festas que nos cercam, disputando seu sentido. A própria definição social da festa é, assim, um palco no qual se defrontam diferentes interpretações do viver em sociedade" (Guarinello, 2001, p. 969).

A festa possui, assim, um viés marcadamente contextual, que ganha os sentidos que lhe são atribuídos por aqueles que dela tomam parte numa dada situação. É nesse sentido que a festa tem sido tomada dentro do campo da cultura, como um objeto polissêmico de estudo e que revela fluidez entre o uso do termo em si e uma conceituação mais precisa que se lhe pretenda dar. Como aponta Léa Freitas Perez, "o termo denomina, mas não conceitua" (Perez, 2004, p. 23), já que não há uma teoria geral sobre festas.

Festa e música sempre caminharam juntas. Os artigos deste dossiê tratam das múltiplas perspectivas assumidas pelas práticas musicais em contextos festivos e celebratórios, entendidos como uma peculiar forma de ação coletiva (Guarinello, 2001, p. 971). Ao longo de sua trajetória, a etnomusicologia tem se debruçado sobre a música em contexto, privilegiando os modos pelos quais sons, corpos e coletividades se articulam em situações específicas (Merriam, 1964; Blacking, 1973). As festas, nesse sentido, constituem territórios densos de significação, onde performance, ritual, espetáculo e convivência se entrelaçam. O diálogo com autores como Victor Turner, Richard Bauman e Richard Schechner permite compreendê-las simultaneamente como processos rituais e como eventos

performáticos, nos quais a ação simbólica é enquadrada, interpretada e avaliada socialmente (Turner, 1982; Bauman, 1977; Schechner, 2003). Mais do que eventos isolados, elas operam como dispositivos de produção de memória, pertencimento e identidade (Connerton, 1989), ao mesmo tempo em que vêm se inserindo cada vez mais em amplos circuitos de mediação cultural, turismo, políticas públicas e economia criativa (Canclini, 1995).

Nestes artigos, a ideia de “música” refere-se tanto à materialidade concreta do som como à base conceitual que a define, e, ainda, aos comportamentos a ela associados. Nesse sentido, poderíamos pensar a relação entre festas e fazeres musicais na dimensão de um “trabalho acústico” (Araújo, 2021). Os estudos sobre práticas musicais já constituíram um significativo conjunto de trabalhos sobre festas, que adotam variadas perspectivas e abordagens. Historicamente, eles partem dos estudos de folclore sobre festas e folguedos populares (Moraes Filho, 2002; Carneiro, 1976), chegando até aos chamados estudos de performances com seus eventos ou ocasiões musicais (Herndon, 1971; Béhague, 1984).

Os textos aqui reunidos exploram diferentes perspectivas teóricas e metodológicas para pensar as musicalidades festivas, abordando desde celebrações tradicionais e religiosas até festivais contemporâneos marcados pela espetacularização e pela circulação midiática (Carvalho, 2010; Debord, 1997). No contexto brasileiro, tais dinâmicas têm sido discutidas por José Jorge de Carvalho (2010), ao evidenciar as relações entre tradição, performance, políticas culturais e mercado. Em comum, os trabalhos evidenciam a festa como um campo de forças, no qual práticas musicais são constantemente ressignificadas em diálogo com processos históricos, disputas de poder e transformações sociais, influenciadas por determinações locais e translocais (Turino, 2008).

Celebrações e práticas de resistência feminista, festivais folclóricos, memória e identidade cultural, ancestralidade e práticas musicais, fonografia e festividades, transformações da tradição oral na contemporaneidade, (re)construção de identidades na diáspora, cartografia social de mestres e territorialidades festivas, além de música, política e formas de ação coletiva, são algumas das temáticas propostas pelo(a)s autore(a)s que compõem este dossiê em suas reflexões sobre as interações entre música e festa. Os artigos abordam o tema a partir de múltiplas perspectivas teórico-metodológicas surgidas do rico diálogo entre a etnomusicologia e variados campos disciplinares.

A Revista Música e Cultura traz, assim, uma gama expressiva e diversificada de trabalhos buscando ampliar o debate sobre o fenômeno dos encontros festivos e suas

expressões sonoro-musicais, a partir de um diálogo amplo e transversal com outros campos de conhecimento. Com este dossiê, enfim, a Associação Brasileira de Etnomusicologia pretende avançar no esforço coletivo da busca por uma etnomusicologia mais abrangente e aberta à escuta dos sons e silenciamentos trazidos pelas festas em suas múltiplas formas de encontro, confluência e celebração cultural no Brasil e no mundo.

Finalmente, gostaríamos de agradecer a toda atual diretoria da ABET, bem como à gestão anterior, pelo apoio e suporte para que a edição do Dossiê pudesse se dar de forma eficiente. Agradecemos também a todas as pessoas que têm dedicado esforços na luta pela consolidação da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET como um espaço de debates e trocas de conhecimentos e experiências ao longo desses seus 25 anos de existência. Nesse sentido, por fim, dedicamos este número da Revista Música e Cultura ao saudoso e estimado colega Carlos Sandroni, nosso primeiro presidente, que nos deixou recentemente. Seu companheirismo, competência, legado e dedicação ao trabalho serão sempre lembrados e celebrados por todos nós.

Boa leitura!

Editores convidados,

**Edilberto José de Macedo Fonseca**
**Estêvão Amaro dos Reis**
**Julia Santos Cossermelli de Andrade**

(Crédito da foto: *Marcel Gautherot /Acervo Instituto Moreira Salles*)

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2026

**Referências**

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance.** Prospect Heights: Waveland Press, 1977.

BÉHAGUE, Gerard (ed). **Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives.** Westport, Connecticut (EUA): Greenword Press, 1984.

BISPO, Antonio Nego. **Dois e dois são dois: Renato Noguera e Nêgo Bispo.** Disponível em: https://amarello.com.br/2022/04/cultura/dois-e-dois-sao-dois-renato-noguera-e-nego-bispo/ Acesso em: 02 de abr de 2026.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais.** 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CARVALHO, José Jorge de. **Espetacularização e canibalização das culturas populares na América Latina**. v. 14, n. 21, p. 39–76, 2010.

CONNERTON, Paul. **How societies remember.** Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas.** Ensaios de História Social da Cultura. Coleção Várias Histórias. Editora da UNICAMP, 2002.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo. Martins Fontes, 2000.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem.** 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUARINELLO, N. L. **Festa, trabalho e cotidiano.** In Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP/ FAPESP/ Imprensa Oficial, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HERNDON, Marcia & MCLEOD, Norma (eds). **The Ethnography of Musical Performance.** Norwood, Pennsylvania (EUA): Norwood Editions, 1980.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas.** *In: Sociologia e Antropologia.* v. II. São Paulo: Edusp, 1974.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music.** Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MORAIS FILHO, Melo. **Festas e tradições populares do Brasil.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial. 2002.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology: a very short introduction.** Oxford: Oxford University Press, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2003.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre.** New York: PAJ Publications, 1982.

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

**Edilberto José de Macedo Fonseca** é professor associado de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Entre 1988 e 1991, atuou como educador junto ao povo Waimiri-Atroari em Roraima. Bacharel em Violão (UFRJ/1999) tem mestrado sobre a rítmica do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro (UNIRIO/2003) e doutorado sobre o Terno de Reis dos Temerosos de Januária/MG (UNIRIO/2009). De 2003 a 2010, atuou como pesquisador do CNFCP/IPHAN na patrimonialização da Viola de Cocho e dos processos de luteria do médio Rio São Francisco-MG. Coordenou o Ponto de Cultura "Música e Artesanato" (2005-2008), pesquisando a cultura popular do norte de Minas Gerais. Entre 2011 e 2014, atuou como Técnico em Assuntos Culturais do Museu Villa-Lobos/IBRAM. Desde 2017, trabalha no projeto Encontro de Saberes (UFF/INCTi-UnB), que visa inserir mestres das culturas populares como docentes na universidade. Tem experiência e publicações nas áreas de Música, Etnomusicologia, culturas populares, patrimônio imaterial, diálogos epistêmicos em música, musicalidades afro-brasileiras, produção cultural e colonialidade.
https://orcid.org/0000-0003-0947-4440

**Estêvão Amaro dos Reis** é doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bacharel em Saxofone pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Oriundo de uma família tradicional de reiseiros do interior paulista, desenvolve uma trajetória que articula prática musical, pesquisa acadêmica e atuação cultural. Atuou como instrumentista na música popular e erudita, além de compor e interpretar trilhas para teatro e dança, participando de gravações e turnês no Brasil e no exterior com grupos como Misturada Orquestra, Sarandeiros e GODAP. Como pesquisador em Música e Etnomusicologia, integrou a equipe do projeto temático FAPESP O Musical Local – novas trilhas para a etnomusicologia (Unicamp/USP, 2015–2021), com produção de artigos e participação em congressos nacionais e internacionais. Há mais de duas décadas dedica-se ao estudo do folclore e das culturas populares brasileiras, com ênfase no Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), tema de seu mestrado e doutorado. É autor do livro O Folclore é um processo (2024), no qual propõe uma abordagem dinâmica e crítica sobre o campo. Foi editor do Anuário do Folclore, curador artístico do FEFOL e atua em projetos de valorização do patrimônio cultural brasileiro, colaborando atualmente na concepção do Novo Museu do Folclore de Olímpia.
https://orcid.org/0000-0002-8792-0242

**Julia Santos Cossermelli de Andrade** é professora Associada do Departamento de Geografia Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro DGH/IGEOG/UERJ no Campus do Maracanã e do consórcio do CEDERJ. Professora do Programa de Pós Graduação em Geografia PPGEO da UERJ e Coordenadora do Viramundo: Laboratório de Geografias Populares. É professora responsável pelas disciplinas de Geografia Urbana do Brasil, Geografia do Mundo Contemporâneo e Geografia da Música. Formada em geografia humana

pela Universidade de São Paulo- USP (1996) e mestre pela mesma instituição com pesquisas sobre a relação do território e as políticas públicas de cultura (2001). Doutora em Co-tutela pela USP e Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne (2008). Foi pesquisadora de pós doutorado do Centro de Estudos da Metrópole CEM/CEBRAP com investigações sobre a refuncionalização dos centros históricos de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Pós doutora pelo Laboratório de Geografia Política GEOPO/USP com pesquisa sobre música popular e conflitos urbanos. Atualmente investiga a construção das múltiplas territorialidades através da canção e também através dos movimentos culturais urbanos, festas e celebrações, representações iconográficas dos movimentos musicais e a diplomacia cultural. Foi professora da Escola Waldorf de São Paulo e da Universidade de Santo Amaro. Organizou o livro com a biografia e a obra do artista plástico Erich Blaich (2007) Mãe de Lucas, Chico e Pedro.
https://orcid.org/0000-0003-0279-5225

# O PALCO COMO CARTAZ

## Entre espetáculo e participação no Festival do Folclore de Olímpia

Estêvão Amaro dos Reis
Associação Olímpia para Todos
amarodosreisestevao@gmail.com

**Resumo:**
Este artigo analisa o Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) a partir das tensões entre lógica espetacular e participação comunitária que configuram suas práticas performáticas. Embora o festival opere sob dispositivos típicos do espetáculo, como palcos profissionais, cronometragem das apresentações e formatos orientados ao consumo turístico, argumenta-se que as manifestações populares ali exibidas preservam dinâmicas próprias de aprendizagem, sociabilidade e pertencimento. Com base nos conceitos de comunidades de prática (Wenger, 2008), performance participativa (Turino, 1998) e musicar (Small, 1998), evidencia-se que os grupos mobilizam saberes e vínculos que ultrapassam o evento. O FEFOL constitui, assim, um novo contexto de performance, no qual rituais tradicionalmente situados em territórios específicos são condensados e reorganizados para a cena pública. No entanto, em ensaios abertos, encontros musicais espontâneos, convivências em alojamentos e trocas entre grupos, emergem zonas de participação ampliada que reativam lógicas comunitárias. A metáfora do "palco como cartaz" permite compreender o festival como dispositivo de visibilidade que projeta culturas populares a públicos heterogêneos sem suprimir suas dinâmicas internas. Espetáculo e participação coexistem, portanto, em tensão produtiva, configurando o festival como arena híbrida na qual tradição, mediação institucional e reinvenção contemporânea se entrelaçam.
**Palavras-chave:** Espetacularização; Comunidades de prática; Performance participativa; Cultura popular; Festival do Folclore de Olímpia.

# THE STAGE AS A POSTER

## Between spectacle and participation in the Olímpia Folklore Festival

**Abstract:**
This article analyzes the Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) through the tensions between spectacle and community participation that structure its performative practices. Although the event operates under a spectacular logic-marked by professional stages, timed presentations, and tourism-oriented formats, it is argued that the popular manifestations presented there maintain dynamics of learning, sociability, and belonging that extend beyond the festival. Drawing on the concepts of communities of practice (Wenger, 2008), participatory performance (Turino, 1998), and musicking (Small, 1998), the study demonstrates that FEFOL functions as a new context of performance in which rituals originally tied to specific territories are condensed and reorganized for the public stage. Outside formal presentations, however, open rehearsals, spontaneous musical gatherings, daily interactions in lodging spaces, and intergroup exchanges create expanded zones of participation that reactivate community logics. The metaphor of the "stage as poster" clarifies how the festival serves as a visibility device, projecting popular cultures to heterogeneous audiences while preserving internal logics. Thus, spectacle and participation coexist in productive tension, making the festival a hybrid arena in which tradition, institutional mediation, and contemporary reinvention intertwine.
**Keywords:** Spectacularization. Communities of practice. Participatory performance. Popular culture. Festival do Folclore de Olímpia.

## Introdução

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), realizado anualmente desde 1965 no interior de São Paulo, consolidou-se como um dos principais espaços de circulação e exibição de manifestações folclóricas no Brasil. Para além de sua dimensão turística, tornou-se um ponto de encontro entre grupos de diferentes regiões, que compartilham repertórios musicais, coreográficos e narrativos. Essa circulação ampliada insere o festival no campo das disputas simbólicas sobre tradição, cultura popular e folclore.

Entretanto, o evento opera sob a lógica da espetacularização. Como observa José Jorge de Carvalho (2004), ao serem deslocadas para instituições e mercados culturais, práticas tradicionais sofrem metamorfoses que as aproximam da indústria do entretenimento. Em Olímpia, essa dimensão é visível na formalização dos palcos, na cronometragem das apresentações e na hierarquia espacial entre artistas e plateia.

Contudo, a crítica à espetacularização não esgota o fenômeno. Estudos etnomusicológicos apontam a insuficiência da dicotomia entre "autenticidade popular" e "deturpação espetacular" (Reily 2000, 2002). Festivais podem ser entendidos como novos contextos de performance, arenas híbridas em que práticas musicais transitam entre regimes diversos de valor. Conceitos como comunidades de prática (Wenger, 1998) e performance participativa (Turino, 2008) permitem reconhecer que grupos folclóricos mantêm dinâmicas próprias de sociabilidade e transmissão que não se reduzem ao espetáculo.

Este artigo parte desses debates para investigar o FEFOL como espaço de coexistência entre espetáculo e participação. Sustenta-se que, embora o palco imponha uma racionalidade de visibilidade e consumo, as práticas populares ali apresentadas preservam funções sociais e simbólicas que antecedem e transcendem o festival. Metodologicamente, a pesquisa baseia-se em trabalho de campo, com observação participante em diferentes edições do evento, entrevistas com integrantes dos grupos, organizadores e público, além de análise documental e histórica.

Propõe-se aqui compreender o palco como "cartaz": um dispositivo que projeta práticas para públicos externos sem anular suas lógicas internas. Ao tratar o festival como arena híbrida, busca-se ampliar a compreensão dos modos contemporâneos de circulação das culturas populares no Brasil, mostrando que a relação entre espetáculo e participação deve ser entendida em termos de tensão produtiva.

Essas questões evidenciam a necessidade de um enquadramento conceitual capaz de dar conta das múltiplas camadas que configuram o Festival do Folclore de Olímpia e das relações que se estabelecem entre tradição, performance e institucionalização. É nesse horizonte que se inscrevem os debates aqui mobilizados, provenientes da etnomusicologia e dos estudos da performance.

## Fundamentação Teórica

Os estudos de folclore, no Brasil e em outros países, foram marcados desde cedo por disputas conceituais e tensionamentos políticos, especialmente a partir da primeira metade do século XX. Orientadas pela busca da chamada "alma nacional" (Reily, 2000), as pesquisas pioneiras privilegiaram metodologias de base literária e filológica que, conforme argumenta Bem-Amos (1971), acabaram por transformar práticas sociais dinâmicas em "objetos folclóricos". Nesse movimento, os registros de manifestações populares passaram a operar sob uma lógica preservacionista, voltada mais para a conservação de supostos vestígios culturais do que para a compreensão dos sujeitos e contextos que lhes davam vida.

Essa perspectiva se insere no processo mais amplo de consolidação dos Estados-nação, quando intelectuais de diversos países, inclusive no Brasil, engajaram-se em uma busca por símbolos capazes de fundamentar um sentimento de pertencimento nacional (Ortiz, 1994). Como destaca Fonseca (2009), as transformações sociopolíticas vividas pelo Brasil na primeira metade do século XX estimularam uma parcela expressiva da intelectualidade a identificar modelos culturais que pudessem representar a singularidade nacional no cenário internacional. Contudo, ao concentrar esforços na delimitação de um repertório identitário, essas abordagens inicializaram uma tradição de estudos que, muitas vezes, negligenciavam os atores sociais e a diversidade sociocultural que conformam as manifestações populares (Reily, 1990).

Essas tensões teóricas e políticas contribuíram para que o termo "folclore" adquirisse, ao longo do tempo, uma conotação pejorativa, frequentemente associada a visões simplificadoras, românticas ou mesmo estigmatizantes das culturas populares. Tal percepção repercutiu também na avaliação dos festivais de folclore, muitas vezes criticados como espaços de espetacularização e descaracterização, nos quais expressões tradicionais seriam convertidas em performances descontextualizadas e voltadas prioritariamente ao

entretenimento. Ainda que tais críticas tenham sido importantes para o amadurecimento conceitual do campo, elas também consolidaram leituras que pouco reconhecem as negociações, disputas e reinvenções que atravessam esses eventos.

A análise dos festivais de cultura popular e, em particular, do Festival do Folclore de Olímpia, situa-se no cruzamento entre debates sobre patrimônio cultural, processos de espetacularização e teorias da performance. No campo da Etnomusicologia e dos estudos das culturas tradicionais, esses eventos têm sido abordados sob perspectivas diversas, que oscilam entre críticas à mercantilização das tradições e análises que destacam a capacidade dos sujeitos de reelaborar e ressignificar suas práticas em contextos de mediação institucional.

A obra de Carvalho (1994, 2004, 2010) é central nesse debate. O autor identifica, ao longo do século XX, um deslocamento estrutural nas tradições performáticas afro-brasileiras: originalmente inseridas em circuitos comunitários, rituais e festivos, elas passam a integrar repertórios oficiais do patrimônio cultural e, posteriormente, a ser ressignificadas no interior da indústria do entretenimento. Carvalho denomina esse processo de espetacularização, entendendo-o como a transformação de práticas ligadas à sociabilidade cotidiana em produtos culturais destinados ao consumo público e midiático. Complementarmente, utiliza o conceito de canibalização para descrever dinâmicas de incorporação assimétrica da cultura popular por esferas hegemônicas, marcadas por relações desiguais de poder.

Esse referencial permite compreender como, no Festival do Folclore de Olímpia, as manifestações populares são reconfiguradas segundo lógicas de apresentação cênica, temporalidades regimentadas e demandas do turismo cultural. Entretanto, como assinala Reily (2002), tais transformações não devem ser interpretadas apenas como sinais de apropriação ou perda de autenticidade. A autora argumenta que os grupos exercem agência na construção de suas performances, recompondo elementos, estratégias e significados. Mesmo em contextos altamente normatizados, persistem margens para reapropriação e ressignificação.

Embora Carvalho (1999) caracterize a subalternidade como “a condição do silêncio”, torna-se produtivo recorrer à leitura de Marcela Caetano Popoff (2009), que propõe uma abordagem mais relacional do conceito. Para a autora, a subalternidade não se reduz à impossibilidade de determinados grupos manifestarem seus universos culturais;

trata-se de uma categoria dinâmica, marcada por negociações constantes com o poder hegemônico. Essa perspectiva converge com o pensamento de Néstor García Canclini (2010), para quem a negociação, longe de significar mera submissão, constitui uma estratégia histórica dos setores subalternos para produzir visibilidade, disputar significados e redefinir posições sociais.

Entre os aportes que iluminam esse campo, destaca-se a abordagem das comunidades de prática (Wenger, 1998), que permite observar como os grupos constroem sentidos, repertórios e modos de pertencimento a partir de processos contínuos de convivência e aprendizagem. A compreensão dessas dinâmicas internas abre perspectivas fundamentais para analisar a atuação dos grupos folclóricos e parafolclóricos[1] envolvidos com o FEFOL.

## Comunidades de prática

A noção de comunidades de prática elaborada por Etienne Wenger (1998) oferece um referencial sólido para analisar os grupos participantes do Festival do Folclore de Olímpia. Segundo o autor, essas comunidades se constituem pelo engajamento mútuo de indivíduos em torno de um repertório compartilhado de saberes e práticas, continuamente transmitidos e reelaborados. Assim, cada grupo folclórico pode ser compreendido como uma comunidade de prática, na medida em que mobiliza processos de aprendizagem, socialização e construção identitária que extrapolam o momento cênico.

Em obras posteriores, Wenger (2012, 2013) reforça que comunidades de prática se caracterizam pela aprendizagem coletiva em um domínio comum, motivada pelo envolvimento afetivo com a atividade. O autor identifica três elementos estruturantes: o domínio, que circunscreve o campo de interesse; a comunidade, definida pelas interações entre os membros; e a prática, entendida como o repertório de conhecimentos, técnicas e recursos compartilhados (Wenger, 2012).

Embora Wenger não trate especificamente de coletivos musicais, Giesbrecht e Reily (2012) demonstram a pertinência de sua abordagem para compreender comunidades

[1] Trata-se de um conceito êmico amplamente empregado nos festivais de folclore brasileiros para designar grupos performativos cujas apresentações se orientam predominantemente pela lógica do espetáculo. Os chamados grupos parafolclóricos não mantêm, necessariamente, vínculos diretos com as manifestações que encenam; em vez disso, recorrem aos grupos folclóricos como referência estética, fonte de pesquisa e repertório para suas criações artísticas (REIS, 2016).

musicais locais. No caso dos grupos folclóricos e parafolclóricos presentes no FEFOL, a prática musical que fundamenta cada tradição constitui o domínio que organiza a comunidade de prática.

O funcionamento desses grupos envolve processos contínuos de negociação, essenciais à manutenção da prática e à resolução de conflitos internos. Como argumentam Giesbrecht e Reily (2012), a participação constante nas atividades musicais reforça a coesão interna, reduz tensões e contribui para a sustentabilidade do grupo. Nas culturas populares, essa dinâmica é particularmente evidente: tais formações, como outras práticas musicais amadoras, dependem da coordenação de esforços para a realização de festividades religiosas, eventos comunitários e apresentações em festivais.

A execução adequada dos papéis atribuídos a cada integrante assume, portanto, função estratégica. O envolvimento coletivo na performance mantém os membros engajados, reduz conflitos e reforça a percepção das responsabilidades individuais, promovendo o equilíbrio interno necessário à continuidade do grupo.

Wenger (2012) propõe ainda o conceito de constelação de comunidades de prática, útil para interpretar o Festival do Folclore de Olímpia como uma grande comunidade articulada, integrada por múltiplos grupos, equipes organizadoras e demais coletivos envolvidos. O compartilhamento de conhecimentos e expectativas entre esses segmentos assegura tanto o funcionamento cotidiano quanto a continuidade histórica do festival.

Nessa perspectiva, torna-se evidente que os grupos participantes não apenas compartilham um domínio comum, mas constroem modos de agir, pertencimento e cooperação que moldam sua atuação no evento. Essa leitura dialoga com as categorias de performance propostas por Turino (1998, 2008): embora o festival se organize predominantemente segundo a lógica apresentacional, baseada na separação entre artistas especializados e público, ele abriga práticas participativas que emergem das interações cotidianas e dos vínculos internos das comunidades. Nesse ponto, o conceito de musicar (Small, 1998) torna-se fundamental, ao evidenciar que tanto o espetáculo quanto as atividades paralelas constituem ações sociais que atualizam tradições, reafirmam identidades e sustentam a constelação de comunidades de prática que estrutura o festival.

O modo como esses grupos se articulam socialmente se reflete também na forma como concebem e realizam suas performances. As distinções teóricas entre participação e apresentação ajudam a evidenciar como diferentes configurações de engajamento moldam a

experiência sonora e corporal dentro e fora do palco.

## Performance participativa

Thomas Turino (2008) distingue dois modos fundamentais de performance musical ao vivo: a apresentacional e a participativa[2]. A primeira caracteriza-se por uma separação nítida entre artistas e público, como em concertos e espetáculos, nos quais a audiência assume postura predominantemente receptiva. A segunda ocorre quando essa fronteira se torna mais permeável: todos os presentes são potenciais participantes e contribuem ativamente para a construção do evento musical.

A performance participativa mobiliza estratégias que favorecem o engajamento coletivo: formas abertas, alta repetição, finais pouco definidos, letras curtas, limitação do virtuosismo individual e texturas densas que absorvem eventuais erros. Já a performance apresentacional exige competências técnicas específicas e define rigidamente os papéis entre quem executa e quem assiste.

No Festival do Folclore de Olímpia, esses regimes coexistem. Embora a apresentação em palco siga a lógica apresentacional, ensaios, rodas musicais espontâneas e encontros informais aproximam-se do modelo participativo, evidenciando a dimensão comunitária das práticas musicais dos grupos. Assim, mesmo em ambientes marcados por normativas institucionais, subsistem zonas de participação ampliada, nas quais as fronteiras entre artista e público se tornam mais permeáveis.

Esses espaços revelam que, mesmo sob a lógica do espetáculo, persistem práticas que atualizam o ethos participativo das culturas populares. É nesse entrecruzamento que se delineia a dinâmica particular do FEFOL, marcada pelo trânsito constante entre espetáculo e participação.

Essas considerações direcionam o olhar para uma concepção ampliada da ação musical, em que fazer música se revela menos como produto e mais como processo relacional. A noção de musicar (Small, 1998) oferece uma chave especialmente produtiva para compreender como tais relações se materializam no cotidiano do festival.

## O conceito de musicking

[2] Para a performance musical gravada, Turino propõe outras duas categorias: a gravação de alta fidelidade e a arte de estúdio (Turino, 1998, 2008).

Christopher Small (1998), ao propor o conceito de musicar (tradução livre de *musicking*), desloca o foco da música como objeto para a música como ação social. Fazer música inclui todas as formas de engajamento que conferem sentido à prática musical: tocar, cantar, ouvir, organizar, dançar, preparar o ambiente ou simplesmente participar da situação que envolve a música. Essa abordagem amplia o escopo analítico da etnomusicologia, ao evidenciar que um evento musical se constitui por múltiplas interações e relações sociais.

No Festival do Folclore de Olímpia, o musicar permite compreender que a experiência musical excede o espetáculo de palco, envolvendo deslocamentos, convivências e encontros que ocorrem dentro e fora da programação oficial. Tais ações reafirmam identidades coletivas, fortalecem vínculos e atualizam tradições por meio de práticas cotidianas.

A integração dessas perspectivas revela o FEFOL como espaço híbrido, na interseção entre lógica apresentacional do espetáculo e dinâmicas colaborativas próprias das comunidades de prática. Longe de eliminar a participação, a espetacularização introduz um campo de tensões e negociações no qual os grupos reelaboram tradições, atualizam repertórios e reconfiguram pertencimentos. Essa configuração evidencia a complexidade sociocultural do festival, que exige abordagem capaz de apreender simultaneamente dimensões performáticas, relacionais e institucionais.

Ao enfatizar a música como modo de estar com o outro, essa perspectiva também chama atenção para os deslocamentos que ocorrem quando práticas tradicionalmente ancoradas em territórios, temporalidades e rituais específicos passam a circular em ambientes mediados por políticas culturais, turismo e espetacularização. Esses movimentos configuram um campo ampliado de performance que modifica, condensa ou reorganiza repertórios.

## Contextos tradicionais e novos contextos de performance

A perspectiva do musicar, ao enfatizar a música como ação social, amplia a compreensão das práticas presentes no Festival do Folclore de Olímpia ao demonstrar que tais performances ultrapassam a apresentação em palco, desdobrando-se em múltiplos modos de participação e interação. Contudo, para compreender plenamente os efeitos

dessas práticas em contextos contemporâneos, é necessário considerar as transformações estruturais que afetam as manifestações populares quando estas são deslocadas de seus ambientes originários.

O contexto tradicional de performance refere-se às localidades nas quais determinadas expressões das culturas populares se constituíram historicamente. Nesses espaços convergem condições materiais, simbólicas e relacionais que permitem a realização plena da performance segundo suas lógicas ritualísticas, devocionais ou comunitárias. Esses fundamentos podem apoiar-se em narrativas míticas, como no Reinado do Rosário, ou em ações vinculadas a trajetórias históricas específicas, como ocorre com Companhias de Reis, Maracatus ou Bacamarteiros. No caso das Companhias de Reis, por exemplo, o ambiente originário envolve as ruas e casas visitadas durante a jornada, a sede da companhia, o espaço da Festa de Chegada e os sujeitos socialmente implicados na tradição. Trata-se, portanto, de um sistema performativo que articula território, sociabilidade e temporalidades próprias.

Esses contextos têm sido tensionados ou reduzidos em razão de mudanças demográficas, processos de urbanização, transformações nas dinâmicas religiosas, restrições institucionais e pela incorporação de tecnologias como rádio, televisão e internet. Em muitos casos, esses elementos reconfiguram os modos de circulação e realização das manifestações, ocasionando desde adaptações até o desaparecimento de certos ambientes performativos, como no Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte), cuja prática se desfez com a chegada dos meios de comunicação modernos (REIS, 2016). Antigas formas de peregrinação, como longas jornadas das Folias de Reis, tornam-se, em muitos casos, mais difíceis de sustentar nas cidades contemporâneas, onde muitos lares já não acolhem os grupos como no passado.

Apesar dessas transformações, a redução dos contextos tradicionais não implica o fim das manifestações. Muitas expressões registradas por Mário de Andrade persistem, embora deslocadas para novos contextos de performance, entre os quais os festivais de folclore se destacam. Esses eventos, presentes em quase todas as regiões do país e sob múltiplas denominações, reúnem grupos que, em seus ambientes originários, não necessariamente coexistiriam. Nesse processo, frequentemente observa-se uma equalização das lógicas rituais: em muitos festivais, Folias de Reis não cantam para cumprir promessas, Congados louvam Nossa Senhora do Rosário fora de suas festas devocionais, grupos de Boi

apresentam-se fora do ciclo junino e Pastoris atuam em locais desvinculados de seus espaços litúrgicos.

Nesses novos contextos, performances enraizadas em longas tradições passam por processos de condensação e enquadramento, transformando-se em espetáculos (Carvalho, 2004, 2010; Reily, 2015) e aproximando-se do modelo de performance apresentacional descrito por Turino (2008). O público deixa de ser composto majoritariamente pela comunidade envolvida na tradição e passa a ser formado por espectadores externos, frequentemente de perfil urbano e de classes sociais mais altas, configurando relações assimétricas de observação e consumo cultural. Ainda assim, esses espaços têm desempenhado papel central na continuidade das práticas, assim como os Encontros de Bandas contribuíram para a vitalidade das bandas de música (REILY; BRUCHER, 2013). Assim, ruptura e continuidade caminham juntas, articulando novas possibilidades de circulação sem eliminar totalmente as matrizes simbólicas que sustentam essas expressões.

Os novos contextos de performance podem surgir tanto por iniciativa dos próprios grupos, que buscam adaptar-se à perda de seus espaços originários, quanto por iniciativa externa, por meio de eventos que reúnem expressões diversas num mesmo cenário. Em ambos os casos, os grupos negociam suas formas de apresentação, adequando-se a estruturas previamente delineadas ou reinventando modos de atuação. Dessa maneira, festivais como o de Olímpia não apenas incorporam essas transformações, mas tornam-se agentes decisivos na reconfiguração das tradições, oferecendo um espaço no qual as manifestações “renascem”, transformadas, mas ainda reconhecíveis em suas bases simbólicas.

É nesse ponto que se abre a transição para a análise do Festival do Folclore de Olímpia, compreendido como um desses novos contextos de performance. Para além de reunir grupos de diversas regiões do país, o festival opera como dispositivo estruturador que reorganiza temporalidades, espacialidades e modos de engajamento, articulando lógicas espetaculares, dinâmicas participativas e processos de circulação cultural. Compreender sua história e seu modo de funcionamento mostra-se, portanto, fundamental para analisar como tradição, performance e espetáculo se entrelaçam na contemporaneidade.

Nesse cenário de contínuas transformações, o Festival do Folclore de Olímpia emerge como um dos espaços mais emblemáticos de reconfiguração performática no país, articulando práticas oriundas de contextos diversos e reorganizando suas formas de

visibilidade e circulação. Compreender sua história e seus modos de funcionamento é fundamental para situar sua atuação nesse processo.

## O Festival do Folclore de Olímpia: história, estrutura e configuração como novo contexto de performance

A Estância Turística de Olímpia localiza-se na região Noroeste do estado de São Paulo, a aproximadamente 430 km da capital. Situada sobre o Aquífero Guarani, o maior reservatório de águas subterrâneas do mundo, conta com uma população de 55.074 habitantes, segundo dados de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e completou 122 anos de fundação em 2025. A agricultura, especialmente o cultivo de café, laranja e cana-de-açúcar, associada ao comércio e a algumas atividades industriais, constituiu historicamente a base econômica do município.

A partir de meados da década de 2000, contudo, ocorre um progressivo deslocamento da economia em direção ao turismo, impulsionado pelo aproveitamento das águas do Aquífero Guarani, marco que inaugura uma nova etapa no desenvolvimento local. Esse processo conferiu a Olímpia o status de Estância Turística, oficialmente reconhecido pelo Governo do Estado de São Paulo em julho de 2014.

Atualmente, o turismo responde por aproximadamente 70% da atividade econômica do município, que recebe cerca de 5 milhões de visitantes por ano. Esse fluxo coloca Olímpia entre os principais destinos turísticos do estado, impulsionado sobretudo pelas águas termais do Parque Aquático Thermas dos Laranjais e do Hot Beach Parques & Resorts.

A consolidação de Olímpia como importante destino turístico e polo de atividades culturais articula-se, de modo decisivo, à trajetória do Festival do Folclore de Olímpia. Mais do que um evento anual, o FEFOL ocupa posição central na constituição das narrativas identitárias do município e na projeção de sua imagem para além do contexto regional. É nesse entrecruzamento entre a história local, as iniciativas culturais e os processos ampliados de institucionalização do folclore que o Festival do Folclore de Olímpia se configura, na atualidade, como um dos principais organizadores das práticas tradicionais das culturas populares brasileiras no município.

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), criado em 1965, surgiu do esforço de intelectuais locais engajados na valorização das manifestações então classificadas como

"folclóricas". Sua origem dialoga com o contexto nacional de fortalecimento das políticas culturais voltadas à preservação do patrimônio, período em que o folclore era frequentemente representado como guardião da "tradição nacional" (REILY, 1990). Desde então, o festival consolidou-se como uma das principais referências do país, contribuindo para projetar Olímpia como "Capital Nacional do Folclore"[3] e atraindo grupos de diferentes regiões brasileiras ao longo de quase seis décadas.

Imagem 1: Mapa de São Paulo com Olímpia em destaque.




Fonte: Prefeitura Municipal de Olímpia [2025].

Nos primeiros anos, o FEFOL assumiu caráter predominantemente pedagógico, articulado ao ambiente escolar e às iniciativas de formação de alunos e professores. Sua trajetória vincula-se estreitamente ao Ginásio Olímpia e ao Colégio Estadual Capitão Narciso Bertolino (CENE), instituições que reuniam setores influentes da cidade e constituíram terreno fértil para o florescimento das práticas que culminariam na criação do festival. Nesse cenário emergiram figuras fundamentais, como Victório Sgorlon (1923-2011) e José Sant'anna (1937-1999). Sgorlon incorporou o estudo do folclore ao cotidiano escolar, promovendo palestras, organizando exposições de objetos coletados por alunos e

[3] O Projeto de Lei nº 6150/2013 oficializou, em 2014, o título de "Capital Nacional do Folclore".

articulando a presença de pesquisadores renomados, como Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica. As visitas frequentes desses intelectuais fortaleceram e legitimaram o movimento local, impulsionando a criação de cursos, seminários e ações de pesquisa que, gradualmente, ultrapassaram o ambiente escolar.

Desse processo emergiu o protagonismo de José Sant’anna, responsável pela sistematização das pesquisas e das atividades educativas que antecederam a primeira edição do FEFOL. Em 1965, grupos passaram a ocupar ruas e praças de Olímpia, inaugurando um evento que, apoiado por setores influentes da cidade e pelo poder público, alcançaria projeção nacional nas décadas seguintes.

Imagem 2: Victório Sgorlon e José Sant’anna no CENE.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [1970].

Imagem 3: José Sant’anna na Missa dos Violeiros, na Igreja da Matriz.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [198-?].

Paralelamente à sua institucionalização, o FEFOL consolidou-se como espaço privilegiado de convivência entre grupos. Nas edições iniciais, a hospedagem dos participantes em residências de famílias olimpienses fomentou redes de acolhimento, reciprocidade e vínculos afetivos decisivos para a continuidade do evento. Embora a posterior profissionalização, com alojamentos, transporte oficial e logística centralizada, tenha reconfigurado esses arranjos, muitos laços persistem e se manifestam nos reencontros anuais, nas trocas informais e nas práticas de hospitalidade que sobrevivem à margem da programação oficial.

Com base nesse percurso inicial, é possível identificar três fases distintas do FEFOL, definidas tanto por seus marcos cronológicos quanto pelos espaços que estruturaram suas práticas e sentidos sociais. A primeira fase, ainda experimental, estende-se desde meados da década de 1950, quando tiveram início exposições, demonstrações e seminários no Ginásio Olímpia e no CENE, até 1965, ano da realização do 1º Festival Folclórico de Olímpia nas Praças da Matriz e Rui Barbosa.[4] Nesse momento inaugural,

[4] A Praça da Matriz e a Praça Rui Barbosa formam um conjunto de praças contíguas no centro da cidade. Os moradores costumam referir-se a ambas simplesmente como Praça da Matriz, em alusão à igreja dedicada a São João Batista, padroeiro do município, situada no ponto mais elevado do conjunto.

observa-se um processo de organização fortemente ancorado no ambiente escolar, no qual professores e estudantes atuavam simultaneamente como agentes promotores, mediadores e interlocutores.

A segunda fase, compreendida entre o início da década de 1970 e 1982, corresponde ao período de consolidação institucional do festival, momento em que as elites locais e o poder público municipal passaram a reconhecê-lo como dispositivo estratégico de promoção cultural e de afirmação simbólica da cidade. Entre 1983 e 1985, o festival foi realizado no Centro de Esportes e Recreação Olinto Zambon (Ginásio de Esportes), configurando um período transitório necessário à construção do Recinto do Folclore.

Esse novo espaço inaugura a terceira fase do FEFOL, para onde o evento foi definitivamente transferido em 1986. A criação do Recinto do Folclore, projeto defendido há décadas por Sant'anna, foi efetivada em 1982, durante a administração do prefeito Wilson Zangirolami. O crescimento acelerado do festival tornara insuficientes as Praças da Matriz e Rui Barbosa, e a necessidade de um local mais amplo e especializado tornou-se central para a manutenção e expansão das atividades. Assim, a mudança deve ser compreendida como expressão material da complexificação do evento e de sua crescente demanda organizacional.

O Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas e Turísticas "Professor José Sant'anna", popularmente conhecido como Recinto do Folclore, ocupa uma área de 96.800 m². Projetado especificamente para atender às exigências do festival, integra estacionamento, área para parque de diversões, praça de alimentação e um teatro de arena com capacidade aproximada para três mil pessoas sentadas. É nesse teatro de arena, dotado de palco, camarins e sanitários, que se concentram as apresentações dos grupos, compondo um espaço performático adequado às dinâmicas contemporâneas do evento.

Outro setor relevante do Recinto é a Vila Brasil[5], cuja ambientação remete simbolicamente à vida rural paulista, com uma casa de pau a pique, um coreto e uma capela dedicada aos Santos Reis. Durante o FEFOL, um pequeno palco é montado nesse espaço para acolher cantadores e duplas caipiras de Olímpia e região, ampliando a circulação de práticas musicais que dialogam com o repertório identitário do interior paulista.

[5] Atualmente, o espaço encontra-se em reforma para a construção de um restaurante que será concedido à iniciativa privada, com o objetivo de criar novos atrativos turísticos e ampliar a utilização do Recinto do Folclore fora do período do FEFOL.

Em pouco mais de uma década, de 1965 a 1982, o FEFOL deixou de ser uma iniciativa local e relativamente modesta para tornar-se um evento de grande porte, reconhecido por órgãos oficiais e instituições dedicadas aos estudos do folclore. O festival diversificou atividades, ampliou sua duração e consolidou-se como espaço de visibilidade para expressões tradicionais, articulando pesquisa, performance e difusão cultural.

Imagem 4: Igreja da Matriz no 10º FEFOL.




Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [1974].

Imagem 5: Grupos folclóricos no 5º Fefol na Praça da Matriz.




Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [1969].

Imagem 6: Grupo folclóricos Caiapós no Ginásio de Esportes.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [198-?].

Imagem 7: José Sant'anna assistindo ao campeonato de truco no Recinto do Folclore.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [198-?].

Na década de 1960, grupos folclóricos da região, como folias de reis, violeiros e grupos de cateretê, foram sistematicamente estudados nas aulas de Sgorlon e convidados a participar dos seminários do Ginásio Olímpia. Ao integrarem o 1º FEFOL, contribuíram decisivamente para a configuração estética e simbólica do evento. Em 1966, foi criado o Departamento de Folclore de Olímpia e, no mesmo ano, o Museu do Folclore do Ibirapuera inaugurou uma seção especial dedicada à cidade. Em 1967, o governador Abreu Sodré oficializou agosto como o mês do folclore, e a Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, da qual participaram Rossini Tavares de Lima, José Sant'anna e Laura Della Mônica, e atuou para inserir a "Festa do Folclore" de Olímpia no Calendário Turístico do Estado (REIS, 2016, 2012).

A partir da segunda metade da década de 1970, o FEFOL afirmou-se como o principal evento cultural da região, alcançando projeção nacional devido à singularidade de sua proposta e à diversidade de seu repertório artístico. O festival passou a atrair professores universitários, folcloristas, artistas renomados, escritores e jornalistas. Nomes como Ely Camargo e Inezita Barroso tornaram-se presenças recorrentes e, em 2014, durante

o cinquentenário do evento, Inezita gravou um vídeo em homenagem aos que contribuíram para sua criação. Tonico e Tinoco, por sua vez, compuseram, em 1974, a canção “Olímpia, Cidade Moça”, reafirmando o vínculo entre a cidade e seu festival. Em sintonia com essa dinâmica, José Sant’anna produziu dois compactos simples com gravações de duplas caipiras e folias de reis da região, reforçando o caráter documental e a preocupação com o registro das manifestações locais, aspectos que marcam profundamente os primórdios do FEFOL.

Imagem 8. Inezita Barroso, Iseh Bueno e Camila Pedrozo no Recinto do Folclore.



Fonte: Arquivo do FEFOL [198-?].

## A estrutura contemporânea do FEFOL

A estrutura atual do Festival organiza-se em torno de um palco principal[6], localizado no Recinto do Folclore, equipado com sonorização e iluminação profissionais, tempos rigorosos de apresentação (entre 15 e 30 minutos) e ensaios técnicos previamente agendados. O público distribui-se entre arquibancadas e áreas externas delimitadas, compondo um formato marcadamente apresentacional, frequentemente associado aos processos de espetacularização discutidos anteriormente. Nesse modelo, rituais extensos e complexos são condensados em extratos performáticos adaptados a uma audiência

[6] As apresentações realizadas no palco principal são transmitidas ao vivo pela internet.

heterogênea formada por moradores, turistas, familiares, integrantes dos grupos participantes e espectadores ocasionais.

Entretanto, reduzir o FEFOL ao aparato espetacular seria desconsiderar sua vitalidade comunitária. Fora do palco, multiplicam-se momentos que evidenciam a lógica participativa da performance: convivência cotidiana nos alojamentos, encontros espontâneos nos refeitórios, muitas vezes desdobrados em rodas musicais, ensaios abertos, festas organizadas pelos próprios grupos, trocas de passos de dança e coreográficas, toques, ritmos, canções, instrumentos e histórias. Nesses espaços, as fronteiras entre artista e público tornam-se permeáveis, e o Festival do Folclore de Olímpia se configura como uma comunidade de prática sustentada pela convivência contínua, pela observação mútua e pela circulação ampliada de repertórios sonoros e corporais.

A duração prolongada do evento (nove dias) intensifica essa dinâmica[7]. A cada edição, redes entre grupos são reativadas, alianças são renovadas, disputas simbólicas são negociadas e modos de fazer são compartilhados, reinterpretados e ajustados. O festival não se limita, portanto, a apresentar expressões tradicionais: ele cria condições para que elas sejam valorizadas, fortalecidas, transformadas ou reinventadas. Ao reunir manifestações provenientes de contextos diversos, folias de reis, congados, maracatus, pastoris, bois, catopês, congos e moçambiques, cantadores, entre outros, o FEFOL atua simultaneamente como mediador cultural e laboratório performático, possibilitando encontros que dificilmente ocorreriam em seus territórios de origem.

Sob essa perspectiva, o festival constitui-se como um novo contexto de performance, no qual práticas originadas em ambientes específicos, ruas de comunidades rurais, pátios de igrejas, terreiros de reinado, casas de promesseiros, passam a existir em um cenário híbrido marcado por demandas turísticas, midiáticas e institucionais. À semelhança de outros festivais contemporâneos, o FEFOL não apenas regula a circulação dessas performances, mas também redefine seus usos sociais: o palco lhes confere visibilidade; a convivência cotidiana reinsere-as em redes de sociabilidade inter-regional; e a estrutura institucional lhes atribui novos sentidos no âmbito das políticas culturais e da economia simbólica do patrimônio.

Imagem 9. Recinto do Folclore em noite de FEFOL.

[7] Ao longo de seus nove dias de realização, o FEFOL não se restringe ao Recinto do Folclore: os grupos ocupam as ruas da cidade em desfiles e peregrinações, e as atividades do festival se espalham por diversos espaços de Olímpia. Para saber mais ver (REIS, 2016; 2012).



Fonte: Arquivo do FEFOL [2023].

A história e a estrutura do Festival do Folclore de Olímpia revelam, assim, um evento atravessado por tensões produtivas, entre espetáculo e participação, institucionalização e espontaneidade, preservação e reinvenção. Longe de fragilizar as expressões tradicionais, tais tensões constituem a própria dinâmica que lhes confere vitalidade no mundo contemporâneo. Nesse sentido, o FEFOL afirma-se como espaço central na reconfiguração do musicar (Small, 1998) desses grupos, bem como dos modos de fazer, circular e significar as culturas populares no Brasil.

A consolidação de uma estrutura complexa, marcada por palcos, cronogramas, equipamentos técnicos e fluxos turísticos, coloca em evidência a presença de dispositivos que organizam e regulam a performance. Tais dispositivos são constitutivos dos processos de espetacularização (Carvalho, 2004) que moldam tanto a estética quanto a política cultural do FEFOL.

## Espetacularização e suas tensões

A lógica da espetacularização, tal como formulada por Guy Debord (1997) e posteriormente debatida em diversos campos dos estudos da cultura, refere-se aos processos pelos quais práticas sociais são convertidas em objetos de consumo simbólico. Trata-se de uma transformação mediada por dispositivos institucionais e tecnológicos que conferem visibilidade, ordenamento e legibilidade pública. No campo das culturas populares, Carvalho (2004) demonstra que esse movimento não se restringe à estetização ou comercialização das práticas: ele envolve mudanças profundas nas formas de produção, circulação e recepção dos saberes comunitários. O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) constitui um caso emblemático dessa dinâmica. Palcos profissionais, tecnologias de som e luz, delimitação rígida de tempos de apresentação e controle espacial do público configuram um enquadramento performativo claramente orientado ao espetáculo, nos termos analíticos propostos por MacAloon (1984).

Esse enquadramento desloca práticas originalmente comunitárias para formatos apresentacionais (Turino, 2008) ajustados às expectativas do turismo e do consumo urbano. A compressão temporal, que reduz rituais longos a extratos de 15 a 30 minutos, frequentemente elimina dimensões fundamentais do fazer comunitário, como rezas preparatórias, refeições coletivas, narrativas fundantes, gestos rituais ou processos de ornamentação. Como observa Richard Schechner (2006), deslocamentos desse tipo transformam não apenas “o que” se apresenta, mas também “como”, “quando” e “para quem”, reconfigurando a própria natureza da performance.

Ainda assim, interpretar o FEFOL somente como dispositivo de espetacularização seria ignorar sua complexidade enquanto espaço performativo híbrido. Victor Turner (1987) mostra que a transposição de rituais para novos contextos pode gerar tanto perdas quanto expansões de sentido, produzindo situações de liminaridade e reflexividade cultural. Em diálogo com essa perspectiva, Diana Taylor (2003) argumenta que performances deslocadas continuam a produzir conhecimento, mesmo quando mediadas por novas economias de visibilidade.

É nesse ponto que a agência dos grupos se torna evidente. A apropriação criativa do formato espetacular revela dinâmicas ativas de ressignificação. Para muitos grupos, o palco funciona ao mesmo tempo como dispositivo de consagração, próximo ao “front stage”

goffmaniano (GOFFMAN, 1959), e como arena de afirmação identitária. Mesmo sob normas externas, os grupos frequentemente reintroduzem elementos que consideram centrais em seus repertórios. Não são raras as interrupções para inserir saudações, rezas ou explicações; ampliações improvisadas de cantos ou coreografias; e discretas rupturas na gestão do tempo, que funcionam como pequenas estratégias de resistência à homogeneização do formato. Esses gestos remetem às "táticas" de Michel de Certeau (1994), pelas quais agentes subalternos negociam e subvertem os dispositivos institucionais.

As tensões tornam-se ainda mais visíveis na relação com o público. A plateia do festival é composta por diferentes regimes de recepção (MACALOON, 1984). Parte do público se engaja com a lógica turística e estética; outra parte, familiares, conterrâneos, membros de outros grupos e moradores de Olímpia, participa ativamente, cantando, aplaudindo ritmicamente, dialogando com os performers ou dançando nas laterais do palco.[8] Essa convivência de distintos modos de atenção desestabiliza a separação rígida entre artista e espectador e cria zonas de interação próximas à performance participativa descrita por Turino (2008), nas quais as fronteiras entre produzir e assistir se tornam porosas.

Assim, a espetacularização no FEFOL não opera como imposição unilateral, mas como campo de tensões negociações e disputas simbólicas. O palco é simultaneamente um espaço de normatização e um espaço de agência criativa, no qual os grupos atualizam repertórios, testam estratégias de visibilidade e reafirmam identidades. O festival funciona, portanto, como arena performativa complexa situada entre padronização institucional e invenção coletiva, entre turismo cultural e práticas comunitárias, entre disciplina e improvisação.

Nesse duplo movimento, o FEFOL torna-se um objeto privilegiado para compreender os processos contemporâneos de reconfiguração das culturas populares. Sua vitalidade resulta justamente da convivência, muitas vezes tensa, mas produtiva, entre espetáculo e participação, entre regulação e resistência, entre consumo e convivência. Longe de se anularem, essas dimensões se entrelaçam e estruturam o modo como tradições populares se reinventam no Brasil contemporâneo.

[8] Em diversas ocasiões, integrantes do público são convidados pelos próprios grupos a subir ao palco e dançar, gesto que costuma gerar certo desconforto entre os membros da equipe responsável pela operação cênica.

Apesar dessas molduras institucionais, a agência dos grupos se manifesta de maneiras sutis e decisivas, revelando estratégias de adaptação, negociação e reinvenção. As trajetórias etnográficas de diferentes grupos folclóricos e parafolclóricos tornam perceptíveis essas movimentações e permitem observar, de maneira situada, como repertórios e identidades se atualizam na relação com o formato espetacular.

## Participação e vivência comunitária

Se a lógica do espetáculo tende a privilegiar as apresentações oficiais em palcos estruturados, a vivência do Festival do Folclore de Olímpia revela outra camada de performance: a participação comunitária. Inspirados na distinção proposta por Turino (2008) entre performance apresentacional e performance participativa, é possível identificar momentos em que música e dança não se orientam prioritariamente a um público externo, mas ao convívio entre os próprios participantes. Nesses contextos, o engajamento coletivo se sobrepõe à exibição formal, fortalecendo laços identitários e redes sociais que escapam ao enquadramento espetacular.

Nos bastidores e nos espaços informais do festival, multiplicam-se rodas de música que não compõem a programação oficial, mas mobilizam repertórios tradicionais em ambientes marcados pela proximidade e pela horizontalidade. Elas podem surgir em praças, corredores de escolas e hotéis, casas de famílias locais ou mesmo durante deslocamentos pelas ruas. Nesses encontros, a ausência de hierarquia, estética, institucional ou técnica, é tão central quanto o repertório executado. O que importa não é a perfeição performática nem o controle do tempo, mas o prazer da convivência e o compartilhamento de experiências. A música, nesse contexto, assume função social e relacional, em consonância com o conceito de musicking de Small (1998), segundo o qual fazer música é, antes de tudo, um modo de estar com os outros, envolvendo-se em qualquer uma das dimensões que compõem a prática musical.

A interação entre grupos também assume a forma de trocas significativas. Instrumentistas e dançarinos ensinam passos de dança, ritmos, melodias e cantos uns aos outros, construindo redes de aprendizado que ultrapassam as fronteiras geográficas e o tempo do festival. Esse intercâmbio aproxima-se das comunidades de prática descritas por Wenger (1998), nas quais a negociação de significados, a transmissão de saberes e a

formação de repertórios compartilhados emergem de processos cotidianos de participação. O festival, nesse sentido, não cria essas práticas, mas as intensifica, funcionando como catalisador de dinâmicas já existentes nas realidades locais dos grupos.

A participação comunitária também se manifesta na relação entre visitantes e moradores de Olímpia. Muitas famílias acolhem integrantes dos grupos, compartilhando refeições, histórias e rotinas. Essa hospitalidade alimenta vínculos afetivos que se renovam anualmente, fazendo com que o festival deixe de ser apenas um evento a ser visto e se torne uma vivência coletiva que integra a cidade à trama cultural dos grupos.

A dimensão educativa reforça esse processo. Oficinas, conversas em escolas e demonstrações abertas possibilitam que crianças e jovens tenham contato direto com tradições que, de outra forma, lhes seriam distantes. Nesses encontros, a performance funciona como dispositivo de aprendizagem, favorecendo a transmissão intergeracional e ampliando o alcance das culturas populares.

Assim, em Olímpia, o festival estende-se para além do palco. Ele opera como um espaço expandido de sociabilidade no qual espetáculo e participação coexistem, mas em regimes distintos. Se o palco projeta uma versão condensada das tradições, os bastidores, encontros informais e interações cotidianas preservam a vitalidade comunitária das práticas. Essa convivência revela que as culturas populares, mesmo inseridas em contextos espetacularizados, continuam sustentadas por lógicas internas baseadas no pertencimento e no engajamento coletivo.

Quando colocadas em diálogo com o enquadramento do palco, essas dimensões revelam uma articulação particular entre convivência e visibilidade, na qual a cena pública condensa práticas e símbolos que continuam a circular em esferas menos reguladas. Essa articulação permite compreender o palco como superfície de projeção, síntese e disputa simbólica.

Imagem 10. Recinto do Folclore em noite de abertura do FEFOL.



Fonte: Arquivo do FEFOL [2023].

Imagem 11. Bumba meu Boi da Floresta no palco do Recinto do Folclore.



Fonte: Arquivo do FEFOL [2022].

Imagem 11. Folia de Reis no palco do Recinto do Folclore.




Fonte: Arquivo do FEFOL [2022].

Imagem 12 Recinto do Folclore em noite de FEFOL.



Fonte: Estêvão dos Reis [2022].

Imagem 13. Alunos da rede municipal de ensino no Recinto do Folclore.




Fonte: Arquivo do FEFOL [2022].

## O palco como cartaz: entre visibilidade e preservação

A metáfora do palco como "cartaz" ajuda a compreender o Festival do Folclore de Olímpia como uma superfície de projeção das culturas populares. Assim como um cartaz anuncia e condensa informações para torná-las visíveis a públicos diversos, o palco do festival oferece uma versão enquadrada das tradições, adequada à lógica da apresentação pública e ao consumo turístico. Trata-se de um dispositivo mediador que expõe manifestações culturais que, em seus contextos de origem, circulam em formas menos cronometradas e menos orientadas à visibilidade.

Esse processo de visibilidade, porém, não é neutro. A seleção de repertórios, o tempo limitado e o enquadramento técnico moldam não apenas o que é mostrado, mas como é percebido. Ainda assim, a função de cartaz não implica submissão integral à lógica do espetáculo. Para muitos grupos, ocupar o palco significa afirmar identidade, reivindicar reconhecimento e inscrever-se em circuitos culturais mais amplos. Subir à cena é um ato político no sentido apontado por Bourdieu: uma oportunidade de converter tradições em capital simbólico e de projetar discursos de pertencimento, memória e territorialidade.

Importante destacar que os grupos não são agentes passivos. Eles também fazem escolhas estratégicas, ajustando repertórios e formatos para dialogar com o dispositivo

espetacular sem abdicar de suas lógicas internas. Ensaios, festas locais, rituais e celebrações continuam ocorrendo em seus territórios de origem, preservando as funções sociais e simbólicas das práticas. O palco, portanto, amplia a circulação, mas não substitui os contextos originais; apresenta uma síntese, mas não encerra a totalidade da tradição.

Essa convivência entre performance apresentacional e performance comunitária configura o festival como um espaço híbrido. Ele é simultaneamente vitrine e ritual, produto turístico e experiência afetiva, dispositivo institucional e espaço de negociação cultural. Como afirma Reily (2014), não há prática musical desprovida de dimensão política, e o festival de Olímpia torna essa afirmação evidente ao articular interesses turísticos, comunitários e institucionais.

O palco-cartaz, assim, cumpre uma dupla função. Por um lado, projeta as culturas populares a públicos amplos, garantindo visibilidade e reconhecimento. Por outro, preserva e reafirma, ainda que de modo condensado, a vitalidade das práticas tradicionais e os sentidos comunitários que lhes dão sustentação. Na articulação entre espetáculo e participação, o festival produz novas formas de circulação, leitura e ressignificação das culturas populares, revelando a complexidade das performances que ali coexistem.

A análise dessas múltiplas camadas evidencia que o festival opera como um dispositivo complexo de mediação cultural, no qual tradição, espetáculo e participação se entrelaçam de maneira produtiva. É a partir desse entrecruzamento que se delineiam algumas reflexões finais sobre o papel do FEFOL nos processos contemporâneos de circulação e reinvenção das culturas populares.

## Considerações Finais

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) constitui um campo privilegiado para pensar os modos contemporâneos de circulação, mediação e ressignificação das culturas populares no Brasil. Mais do que um espetáculo turístico ou uma vitrine institucionalizada, configura-se como um espaço híbrido no qual diferentes racionalidades, comunitária, institucional, turística, midiática e patrimonial, se encontram, se tensionam e se reorganizam mutuamente. Nesse contexto, o palco assume a função de um “cartaz”, entendido aqui como dispositivo de enquadramento que projeta práticas culturais para públicos amplos e heterogêneos, sintetizando repertórios e conferindo visibilidade. Tal

visibilidade, entretanto, é atravessada pela lógica da espetacularização, que seleciona, ordena e reconfigura performances de acordo com temporalidades, estéticas e protocolos próprios (Carvalho, 2004; MacAloon, 1984; Kirshenblatt-Gimblett, 1998).

A análise demonstrou, porém, que essa visibilidade não dissolve as lógicas comunitárias que sustentam as manifestações. Os grupos preservam modos específicos de socialização, aprendizagem e criação que se expressam em rodas informais, ensaios abertos, trocas entre grupos e experiências cotidianas de convivência. Essas práticas aproximam-se das comunidades de prática de Wenger (1998), nas quais o conhecimento emerge da participação situada, e das formas de performance participativa descritas por Turino (2008), marcadas pela horizontalidade, cooperação e produção coletiva de sentido. Assim, a vitalidade das tradições não pode ser reduzida aos moldes impostos pela cena espetacular, pois depende de tramas relacionais que se manifestam tanto dentro quanto fora do palco, em espaços menos regulados e mais afetivos.

O festival, nesse sentido, desafia dicotomias que opõem "autenticidade" a "deturpação", "tradição" a "espetáculo", "preservação" a "invenção". Como argumenta Small (1998), o musicar envolve múltiplos níveis de interação, e seu sentido se constitui nas relações articuladas no ato performático. Em Olímpia, esse continuum se torna particularmente visível: o palco-cartaz projeta e condensa; as vivências comunitárias sustentam, complexificam e expandem. O FEFOL não é apenas um espaço de apresentação, mas simultaneamente um ambiente de experimentação, negociação estética, reconstrução identitária e reinscrição simbólica.

Sob a perspectiva da Etnomusicologia e dos estudos de performance (Schechner, 2006; Turner, 1987; Bauman, 1971), o festival evidencia como eventos públicos contemporâneos operam como zonas liminares, nas quais grupos atualizam repertórios, renegociam valores e redefinem modos de presença pública. Ao reconhecer a coexistência, e não a oposição, entre espetáculo e participação, o olhar analítico desloca-se de um paradigma centrado exclusivamente em perda ou mercantilização para outro que compreende esses eventos como arenas de agência, invenção e diálogo cultural.

Conclui-se, portanto, que o Festival do Folclore de Olímpia deve ser entendido não apenas como produto turístico ou como patrimônio cultural performado, mas como espaço dinâmico de criação, circulação e ressignificação de sentidos, no qual tradição e contemporaneidade se entrecruzam e se transformam mutuamente. O palco-cartaz, embora

marcado por processos de espetacularização, constitui também um dispositivo de afirmação identitária e comunitária. É nesse equilíbrio tenso, e produtivo, entre visibilidade, negociação e participação que reside a força do FEFOL e sua relevância para os estudos etnomusicológicos, bem como para a compreensão ampliada das culturas populares em contextos públicos contemporâneos.

## Referências

APPADURAI, Arjun. **The production of locality. In: Modernity at large: cultural dimensions of globalization.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance.** Illinois: Waveland Press, 1971.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CAETANO POPOFF, Marcela Liliana. **As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro.** 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

CARVALHO, José Jorge de. **A espetacularização das tradições culturais.** In: VÁRIOS AUTORES. **Folclore e cultura popular no Brasil.** Brasília: Ministério da Cultura, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. **Espetacularização e canibalização das tradições afro-brasileiras.** Brasília: UnB, 2010.

_____. **A condição do silêncio: a subalternidade na cultura brasileira.** *Revista de Antropologia*, v. 42, n. 2, 1999.

_____. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento**. In: *Celebrações e saberes da cultura popular*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, Série Encontros e Estudos, 2004. p. 65-83.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O mundo do folclore**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BEN-AMOS, Dan. **Hacia uma definicion de folclore em contexto.** (1971). In: BLACHE. M. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA. 1995.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians: making music in an English town.** Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FONSECA, Edilberto. **A invenção do Brasil e a construção da identidade nacional.** São Paulo: Cortez, 2009.

GIESBRECHT, Melissa; REILY, Suzel Ana. **Comunidades de prática e musicalização popular.** In: VÁRIOS AUTORES. *Música e comunidade*. São Paulo: Annablume, 2012.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1959.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination culture: tourism, museums, and heritage.** Berkeley: University of California Press, 1998.

MACALOON, John J. Olympic Games and the theory of spectacle. In: MACALOON, John J. (Org.). **Rite, drama, festival, spectacle.** Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POPOFF, Marcela Caetano. **Subalternidade e cultura popular: perspectivas críticas.** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

REILY, Suzel Ana. **Folclore e nacionalismo: música caipira e identidade cultural.** Campinas: UNICAMP, 1990.

_____. **Música, identidade e espetacularização.** *Revista de Antropologia*, v. 43, n. 2, 2000.

_____. **Folclore no século XX: debates e perspectivas.** In: VÁRIOS AUTORES. *Cultura popular em trânsito*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Musical traditions in Brazil**. New York: Routledge, 2015.

_____. **Não há música sem dimensão política: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e cultura popular brasileira.** Entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza. *Proa*, v. 4, n. 1, 2014.

_____. **Folk music, art music, popular music: what do these categories mean today?** [S.l.], 2000.

REILY, Suzel Ana. **Manifestações populares: do "aproveitamento" à reapropriação.** In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Org.). **Do folclore à cultura popular.** Anais do Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. São Paulo: FFLCH/USP, 1990. p. 1–31.

REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine. **Brass bands of the world: militarism, colonial legacies and local music making.** Burlington: Ashgate, 2013.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto nº 43.310, de 11 de julho de 1967. Institui o mês de agosto como "Mês do Folclore" no Estado de São Paulo.** *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1967.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction.** 2. ed. New York: Routledge, 2006.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas.** Durham: Duke University Press, 2003.

TONICO; BIBI; JOSÉ, Nilton. **Olímpia Menina Moça.** Intérpretes: TONICO e TINOCO. In: TINOCO 32 anos. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

TURINO, Thomas. **Signs of imagination, identity, and experience**. *Ethnomusicology*, v. 42, n. 2, 1998.

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

TURNER, Victor. **The anthropology of performance.** New York: PAJ Publications, 1987.

WENGER, Etienne. **Communities of practice: learning, meaning, and identity.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. **Cultivating communities of practice.** Cambridge: Harvard Business School Press, 2012.

_____. **Communities of practice and social learning systems: the career of a concept.** 2021. Disponível em: https://www.wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/. Acesso em: 12 dez. 2025.

ZUÍTA, Cristina. **Entrevista concedida ao autor.** Olímpia-SP, [s.d.]. Não publicada.

**Estêvão Amaro dos Reis** é doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bacharel em Saxofone pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Oriundo de uma família tradicional de reiseiros do interior paulista, desenvolve uma trajetória que articula prática musical, pesquisa acadêmica e atuação cultural. Atuou como instrumentista na música popular e erudita, além de compor e interpretar trilhas para teatro e dança, participando de gravações e turnês no Brasil e no exterior com grupos como Misturada Orquestra, Sarandeiros e GODAP. Como pesquisador em Música e Etnomusicologia, integrou a equipe do projeto temático FAPESP O Musical Local – novas trilhas para a etnomusicologia (Unicamp/USP, 2015–2021), com produção de artigos e participação em congressos nacionais e internacionais. Há mais de duas décadas dedica-se ao estudo do folclore e das culturas populares brasileiras, com ênfase no Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), tema de seu mestrado e doutorado. É autor do livro O Folclore é um processo (2024), no qual propõe uma abordagem dinâmica e crítica sobre o campo. Foi editor do Anuário do Folclore, curador artístico do FEFOL e atua em projetos de valorização do patrimônio cultural brasileiro, colaborando atualmente na concepção do Novo Museu do Folclore de Olímpia.
https://orcid.org/0000-0002-8792-0242

# PAIXÃO E FÉ, IDENTIDADE E MEMÓRIA

## O lugar dos festejos religiosos e populares no imaginário poético-musical do Clube da Esquina

Raabe Andrade
raabeandrade.produtora@gmail.com

**Resumo:**
Este artigo investiga de que modo as festas religiosas e populares de Minas Gerais atravessam a construção da *mineiridade* no imaginário poético-musical do Clube da Esquina. Partindo da compreensão do imaginário como categoria fundante da realidade, o texto tem como objetivo investigar o lugar dos festejos e a própria relação entre memória, religiosidade e narrativa na formação estética e simbólica do movimento. A pesquisa aborda os conceitos de imaginário, memória coletiva e identidade, e lança mão de depoimentos inéditos de Márcio Borges, Murilo Antunes, Nelson Angelo, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta e Wagner Tiso. Nessas narrativas memorialísticas, emergem lembranças da marujada, da folia de reis, dos congados e dos bois-de-janeiro, festejos que vêm como espaços de transmissão de saberes estéticos, religiosos e culturais. O artigo propõe uma leitura dessas memórias como testemunhos de um processo histórico e como matéria constitutiva da criação musical dos compositores, evidenciando o papel das sonoridades dos rituais e das práticas festivas na formação musical dos membros do Clube da Esquina. Ao situar essas experiências no contexto histórico da religiosidade mineira, marcada pela confluência entre o catolicismo popular e religiões de matrizes africanas, o texto busca compreender como a festa opera como lugar privilegiado de produção de pertencimento, atualização da memória coletiva e elaboração da narrativa da *mineiridade* no discurso e na canção do Clube da Esquina.
**Palavras-chave:** Clube da Esquina; mineiridade; imaginário; festejos; memória coletiva.

# PASSION AND FAITH, IDENTITY AND MEMORY

## The place of religious and popular festivities in the poetic-musical imagination of Clube da Esquina.

**Abstract:**
This article investigates how the religious and popular festivals of Minas Gerais permeate the construction of "mineiridade" in the poetic-musical imagination of Clube da Esquina. Starting from an understanding of the imaginary as a foundational category of reality, the text aims to investigate the place of festivities and the very relationship between memory, religiosity, and narrative in the aesthetic and symbolic formation of the movement. The research addresses the concepts of imaginary, collective memory, and identity, and makes use of unpublished testimonies from Márcio Borges, Murilo Antunes, Nelson Angelo, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, and Wagner Tiso. In these memorial narratives, memories of the marujada, the folia de reis, the congados, and the bois-de-janeiro emerge—festivities that serve as spaces for the transmission of aesthetic, religious, and cultural knowledge. This article proposes a reading of these memories as testimonies of a historical process and as constitutive material for the musical creation of the composers, highlighting the role of the sounds of rituals and festive practices in the musical formation of the members of Clube da Esquina. By situating these experiences within the historical context of Minas Gerais' religiosity, marked by the confluence between popular Catholicism and religions of African origin, the text seeks to understand how the festival operates as a privileged space for the production of belonging, the updating of collective memory, and the elaboration of the narrative of Minas Gerais identity in the discourse and songs of Clube da Esquina.
**Keywords:** Clube da Esquina; mineiridade; imagery; festivities; collective memory

## Introdução

Surgido na década de 1970, em Belo Horizonte, o Clube da Esquina é hoje considerado um dos mais importantes movimentos musicais e culturais do Brasil contemporâneo. Em suas obras, podemos identificar – não só nas letras das canções, mas também em suas melodias, harmonias e instrumentações – elementos indicados por determinados autores como aqueles que caracterizam o povo mineiro. Tendo em vista que a religiosidade dos mineiros e seu apego à tradição são alguns dos elementos que mais se destacam nesse conjunto de características, e que os ritos e as celebrações nos fornecem um rico campo de investigação e conhecimento sobre uma identidade, uma vez que transmitem "saberes estéticos, filosóficos, religiosos, dentre outros, além de procedimentos e técnicas moldados por uma determinada estrutura simbólica e discursiva" (BRETTAS; FROTA; 2012, p. 34), neste artigo, iremos tratar especialmente da religiosidade cantada, contada, vivida e praticada pelo Clube da Esquina. Em entrevistas inéditas, Márcio Borges, Murilo Antunes, Nelson Angelo, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta e Wagner Tiso, acessaram memórias individuais e coletivas dos festejos religiosos e populares mineiros que acabaram por compor o imaginário que se tem em torno da *mineiridade* e que no Clube da Esquina se revela no discurso e na canção.

Gilmar Rocha (2016) entende o imaginário como um sistema cultural e busca destacar as categorias e ideias principais que o compõem. Embora o imaginário tenha sofrido grande desvalorização ao longo da história, sendo associado à ilusão, à fantasia, ao simbólico, Rocha afirma que a partir da segunda metade do século XX ele deixa de ser visto como epifenômeno da realidade tornando-se uma categoria fundante. Para melhor ilustrar a força que o imaginário adquire, o autor evoca o trabalho de Benedict Anderson (1989) sobre a constituição das nações modernas como "comunidades políticas imaginadas", revelando o quanto os imaginários são, inclusive, fontes instituintes das identidades nacionais.

A partir do cotidiano observado de memorialistas mineiros, Maria A. do Nascimento Arruda em *Mitologia da mineiridade (1990)* aponta para uma "mineirice" relativa à características e costumes das gentes daquela região, buscando desvelar como se dá a formação da identidade em relação ao espaço vivido e construído, levando à noção de *mineiridade*. Nessa linha de passe, a autora relaciona a memória com a história das Minas Gerais indicando haver uma mitificação dessa *mineiridade*, algo que gira em torno de um imaginário do que é ser mineiro, que chega ao ponto de exceder limites regionais difundindo-se a nível nacional. Dessa forma, ela busca por nexos entre a formação da *mineiridade* e o modo como a mesma é imaginada. É o que nos sugere, por exemplo, Alceu Amoroso de

Lima, um dos primeiros intelectuais a contribuir para a construção desse imaginário identitário. Em meados dos anos de 1940, em *Voz de Minas – Ensaio de sociologia regional brasileira* (1945), apresenta aquilo que seria o "tríplice papel" - ou a missão - de Minas Gerais: o de compensação, de equilíbrio e de moderação. Não demorou para que o elemento religioso fosse incorporado, devido à sua coerência com os outros três.

A *mineiridade* no Clube da Esquina passa por uma reflexão a respeito da memória, da identidade e da narrativa. Os depoimentos apresentados neste trabalho me deram as bases para pensar no lugar dos festejos religiosos e populares sobre a *mineiridade* (ou o imaginário que se tem dela) e sua influência sobre a música do Clube da Esquina, na medida em que tais depoimentos se afiguram como testemunhos de um momento histórico, de um processo, atestando assim a relevância epistemológica da memória. A história que verão a seguir foi gestada a partir das narrativas dos meninos Márcio, Murilo, Nelson, Nivaldo, Toninho e Wagner - repletas de causos, lendas, histórias, estórias e canções.

## Entre memórias e identidade, mineiridade

Pierre Bourdieu, em *O poder simbólico* (1989), nos ajuda a pensar a ideia de identidade partindo do conceito de região. Segundo o sociólogo, região é um ato régio de alguém que, por estar em uma posição de poder, de autoridade, delimita, define, institui seu início e seu fim, inaugurando assim uma separação. Por essa razão, o conceito de região também pode ser visto como qualquer possibilidade de se fechar, de definir, uma identidade.

> [...] acto mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por decreto uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço mas também entre as idades, os sexos, etc.). *Regere fines*, o acto que consiste em traçar as fronteiras em linhas retas, em separar o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro, é um acto *religioso* realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regeres sacra*, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser, por um dizer executório, o que se diz, de fazer sobrevir o provir enunciado. (BOURDIEU, 1989, p. 113)

Nas relações sociais, as identidades são estabelecidas por meio de sistemas classificatórios, que aplicam um princípio de diferença a um determinado grupo.

> As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo sociais e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos

> princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo. (BOURDIEU, 1989, p. 113)

Portanto, se todo sistema de classificação é um ato régio, toda identidade é um sentido instituído que presume uma exclusão – nós e eles.

Paul Ricoeur (2012) aponta para o fato de que é o conjunto de narrativas que nos permite chegar à identidade. Nesta perspectiva, não há como separar os gêneros narrativos da vida real e da ficção. Seguindo essa mesma linha, Arruda vai em busca do mito da *mineiridade* no “horizonte da literatura”, numa viagem em que percorre desde o universo de Drummond até o sertão *roseano*. Michael Pollak (1992), por sua vez, defende o trabalho de história oral, que pode ser também história de vida, como um instrumento privilegiado para se abrir novos caminhos de pesquisa, mesmo que esse método tenha sido criticado por aqueles que acreditam que as narrativas – diferentemente das fontes escritas – são capazes de produzir apenas representações, e não reconstituições, do real.

O conjunto de características que compõem o imaginário da *mineiridade* é resultado de uma série de fatores, inclusive culturais e históricos, e uma das características que mais a destaca frente à nação é essa suposta religiosidade do povo mineiro. O Clube da Esquina não cessa de produzir narrativas carregadas de memórias que trazem o sentido de pertencimento e que reforçam esse imaginário.

Maurice Halbwachs, em meados do século XX, revoluciona o pensamento de sua época ao propor o conceito de *memória coletiva*, aquela que é firmada pelo grupo com o qual se convive e do qual extraímos nossas lembranças, podendo, portanto, ser herdada. Para ele, a memória está intimamente ligada à nossa convivência enquanto sujeitos sociais, à nossa imersão naquilo que chamou de comunidades de afeto, os grupos que coletivamente nos instauram. Em conversas registradas entre os anos de 2020 e 2023, as memórias dos festejos religiosos e populares do interior de Minas, sobretudo entre os anos de 1950 e 1970, emergiam enquanto os meninos do Clube buscavam recordar seus primeiros contatos com a música, os sons que marcaram suas infâncias e sua relação com o território. Uma leitura desses depoimentos nos permite observar, em suas histórias de vida, o quanto tais festividades, além agirem sobre seu imaginário - na medida em que traduzem um modo de existência cultural -, enriquecem seus repertórios musicais ao apresentar novas cores e novas sonoridades.

As narrativas memorialísticas e autobiográficas, numa aproximação com perspectivas sociológicas, antropológicas e filosóficas, além de abrirem espaço para a troca de experiências entre diferentes gerações, quando somadas à análise das obras musicais (que são também uma espécie de narrativa), nos permitem um estudo de caso em torno das construções narrativas da memória e da identidade, e uma nova interpretação do discurso da *mineiridade* a partir do ponto de vista de quem fala de si, de sua própria cultura, tendo assim grande relevância para o entendimento do lugar das festas da cultura mineira, em especial.

Antes, uma breve incursão pela história nos vale, ao imaginário das festas e da religiosidade da Minas colonial até chegarmos ao Clube da Esquina.

## Paixão e fé em Minas Gerais

A religião católica foi levada para Minas pelos portugueses. Os tropeiros, que saíam do litoral paulista, levavam em seus baús oratórios com seus santos de devoção. "Surgindo uma aglomeração humana, em curto período de tempo, cantava-se um cruzeiro em um monte próximo, como a se evocar para o povo, as bênçãos e a proteção divina." (MASCARENHAS, 2015, p. 1[1]). Os primeiros oratórios foram erguidos ali à sombra desses cruzeiros e logo depois foram substituídos pelas primeiras capelas. Com o crescente povoamento e chegada da máquina administrativa portuguesa, a Sociedade Colonial foi se organizando.

> Aquele santo de devoção particular se tornou um motivo para rezas em conjunto em alguma casa.
>
> Logo se construíram oratórios públicos. Em Ouro Preto ainda se preservam alguns, o mais famoso ali está na esquina da Rua dos Paulistas no bairro de Antônio Dias.
>
> Viajantes estrangeiros que visitaram as minas e a cidade de Ouro Preto, nos sec. XVIII e XIX , como Antonil, Mawe, Auguste Saint-Hilaire, Luccock, Walsh, Gardner, Castelnau, Millet de Saint-Adolphe, Burton; deixaram registrado em seus diários, hábitos comuns dos moradores, como se reunirem cotidianamente defronte a estes oratórios por volta das dezoito horas para as rezas do terço e canto das ladainhas.
>
> Bem, essa devoção pública acabava por reunir algumas famílias… daí surgem as primeiras irmandades ou confrarias. (MASCARENHAS, 2015, *online*)

Enquanto a elite, brancos e ricos, se dividiam entre as Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco, e a poderosa Irmandade do Santíssimo Sacramento, os negros tinham seu lugar na Irmandade do Rosário, e os pardos, nas Confrarias das Mercês, de São Miguel e Almas, de São José e outros. No Curral Del Rey, território que foi quase completamente demolido para

[1] *Online:* https://santanafm.com.br/a-religiosidade-das-minas-gerais/

ceder espaço à construção de Belo Horizonte, era possível ouvir as serenatas, as festas e as bandas de música. Entre seu calendário festivo estavam as festas do Divino, de Santa Efigênia, do Reinado do Rosário, da Semana Santa e da Padroeira. Ali, como em toda a Capitania das Minas, tanto as manifestações festivas quanto as práticas católicas, de funerais às procissões cheias de alegorias, eram acompanhadas por corais e orquestras. Alfredo Camarate, em uma de suas crônicas, descreve com detalhes o ambiente que encontrou ao visitar o Arraial de Curral del Rey[2]:

> Em todas as solenidades religiosas que tenho assistido, sempre houve cantoria. Todos os motetes são executados a três vozes, por um grupo de fiéis, que fica junto ao sacerdote, e repetidos, quase sempre também a três vozes pelo povo. Entre o primeiro grupo há uma voz de senhora, potente, vibrante, muito afinada; mas também com todos os vícios de emissão, aliás, muito naturais de quem nunca cultivou a arte do canto e que de mais a mais nas repetidas festa desta igreja dá, em voz, tudo quanto tem e mesmo mais do que era lícito exigir-lhes. (...) As outras partes conjugam afinadas com a primeira e, como a música fosse escrita por bom e sábio mestre antiquíssimo, e de quem nem sempre a tradição fornece o menor dado, há intervalos difíceis, mas que os cantores atacam com elogiável firmeza. Entre os coros do primeiro grupo, há uma voz de baixo clara e que, em certos trechos, mantém um pedal de grande beleza. O povo responde sempre ao primeiro coro, com igual afinação e sobretudo com o imponente efeito das grandes massas corais. Entre os fiéis, há um meio-soprano-contralto, com uma voz muito bem timbrada, arredondada nos centros e sempre muito igual em todos os registros. Está, talvez, perdida, naquela coletividade de cantores, uma prima dona de primeira ordem. Entre os homens que cantavam no coro da igreja, ouvi também um barítono e dois baixos cantantes muito aproveitáveis. (CAMARATE apud BARRETO, 1995, p.56)

As duas Irmandades existentes naquele arraial, a do Santíssimo Sacramento e a do Rosário, eram responsáveis pela organização de festas. Os musicólogos Francisco Curt Lange (1979) e Maurício Monteiro (2008), em suas pesquisas sobre a musicalidade em Minas Gerais, apontam que as corporações musicais vinculadas a essas irmandades religiosas eram compostas por um grande número de músicos, sendo, no século XVIII, responsáveis pela maior produção musical religiosa e popular da capital colonial. Francisco Martins Dias, em *Traços Históricos e Descriptivos de Bello Horizonte* (1897), comenta que havia no arraial "banda de música quase todo o dia, missa cantada e, no dia seguinte uma extensão profana da festa com cavalhadas, danças e um certo batuque" (DIAS, 1987, p.57).

No início do Império, as práticas celebratórias das irmandades do Rosário (dos homens pretos) começaram a ser banidas pelas autoridades por serem consideradas profanas e disruptivas da ordem pública. Na contramão disso, Minas adotou leis municipais que autorizavam a continuidade das coroações no dia da festa do Rosário, e então estas festas se multiplicaram e as irmandades continuaram a ser criadas por toda província. Mas com a proclamação da República e a separação Estado e Igreja, um ideário de progresso foi se

[2] Revista do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales. (III), 1894

popularizando e as festas tradicionais mineiras ficaram sob ataque da Igreja e da classe intelectual do país.

> Entretanto, a comunidade que participou das festas já tinha suportado a escravidão e a exploração na assimétrica ordem social brasileira e sempre encontrara caminhos para resistir. Sua devoção a Nossa Senhora do Rosário e os modos de expressar essa devoção derivavam de um catolicismo africano, entendido como parte fundamental do que a comunidade definia como sua identidade.
>
> Seguindo a onda de mudanças ideológicas, depois dos anos de 1950, os congadeiros estavam aptos a recomeçar suas festas, já então divorciadas da Igreja e transformadas, ao menos para fora das comunidades congadeiras, em entretenimento. (KIDDY, 2001, p. 4)

## Identidade na narrativa: memórias de fé e de festas

Diante da dificuldade de se definir o tempo e sua relação com a identidade, a narrativa vem como uma saída, pois "a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração" (RICOEUR, 2012, p. 411). Portanto, a narrativa dos fatos temporais constitui nossa identidade na medida em que supera a problemática da permanência no tempo.

Murilo Antunes relembra sua primeira mudança, de Pedra Azul para Montes Claros, ainda menino, quando passou a ter contato com outras manifestações e festejos populares, principalmente com as festas de Nossa Senhora do Rosário, e conta do dia em que conheceu e se apaixonou pela *Marujada,* uma dança folclórica cujo canto representa a vitória dos cristãos sobre os invasores mouros, na Península Ibérica, no fim da Idade Média:

> Eu fui pra Montes Claros, eu tinha 7 anos. E em Montes Claros eu tô lá um dia… A gente mudou pra estudar nos colégios melhores. Chegamos em Montes Claros, eu tô na casa da minha avó - morava lá. E esse circuito era muito normal, você sair do Jequitinhonha e ir pro norte de Minas. Eu estava um dia… Poucos dias depois que eu tinha chegado, a gente chegou lá perto das festas de agosto, festas da Nossa Senhora do Rosário. E aí o meu pai me pediu pra comprar um cigarro pra ele e eu fui num boteco lá perto. E aí, quando eu tô pedindo isso aí, do meu lado chegou um sujeito alto, esguio, negro, com uns espelhos na cabeça, com as fitas coloridas, todo vestido de branco. E eu olhei aquilo, fiquei curioso - "que legal isso, e tal". E o cara saiu dali, eu acompanhei ele. Eu já tinha comprado o cigarro pro meu pai. Eu fui atrás dele. Falei "que que é isso aqui?". Aí, próximo da casa da minha avó tinha uma igrejinha do Rosário. E aí, na hora que ele chega lá, tinha uma quantidade de pessoas vestidas do mesmo jeito e mais uns menininhos vestidos de índio, os caboclinhos, e aquela quantidade de gente fardada, né? O maior barato. E eles foram, começaram a cantar e tal. E eu demorei lá com o cigarro do meu pai - azar dele. E foi a minha apresentação à marujada. Aí que eu conheci a marujada e eu fiquei apaixonado. A marujada era nossa escola de samba, que ela vinha na avenida assim, umas 300 pessoas, 400 pessoas, vestidas assim, dançando em blocos, e violão, e viola, e coisas lindas. E elas contavam a história da Nau Catarineta. Então é uma história bem conhecida na cultura popular. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)
>
> Aí, assim, o enigma pra mim até hoje: é uma história marítima, toda passada no mar, que é a história dos negros escravizados que vieram de Africa pro Brasil. Então a história se passa nessa viagem, que aí eles fazem a rebelião e chegam no Brasil. Eles

> tinham tomado o navio. Então eles conquistaram o navio. É uma história muito linda e toda versificada. E essa história é muito atraente. Então isso me deixou enlouquecido. O enigma que eu falo é isso: como que lá no miolo do sertão mineiro é desenvolvida essa história, uma história do mar? Ou seja, os escravos trouxeram… O Brasil foi o último país a "desescravizar". Mesmo assim, a gente ainda vê um preconceito absurdo até hoje. E essa história, esse som, não sai da cabeça da gente, que é muito puro, é muito genuíno, né? Então isso aí foi o, os sons primeiros, assim, que eu fui me apaixonando e me aprofundando mais. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Trata-se de uma comemoração da vitória do catolicismo sobre os mulçumanos, uma representação dos marinheiros perdidos no mar, enfrentando suas batalhas. Murilo também se lembra do *Boi-de-Janeiro*, outra festa popular tradicional que acontece há décadas na cidade de Pedra Azul, onde nasceu, e que faz parte das festividades de Santo-Reis. O Boi-de-Janeiro é um dos festejos mais expressivos da região: o boi percorre as ruas da cidade acompanhado pelos reiseiros, que fazem o ritmo para que o boi saia 'sambando'.

> Em Pedra Azul tinha essas músicas do Boi-de-Janeiro - que chama lá. Então são grupos - hoje ainda tem, mas menos do que antes. Era um boi, todo paramentado, né. E vai uma pessoa dentro. E fora, tocando, vai sempre uma viola e as flautinhas de pífanos. Basicamente é esse o som. E é muito alegre e muito rápido também. Sabe? Os compassos muito acelerados, "pra poder pro boi dançar". E isso é uma coisa muito bacana. Como o nome fala, era em janeiro, né? Era do Natal até o dia de reis. Né? Sempre saía. Isso eu tenho na memória. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Wagner Tiso se diverte lembrando do reisado, de vê-los passando de janela em janela com sua bandeira, e do quanto achava bonita aquela tradição. Ele também se recordou do show que fez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao lado de Bituca, em comemoração aos seus 60 anos, em que fez questão de levar a congada do tzumba, que é o Rei do Congo em Minas Gerais.

> Eu via muito isso aí mesmo, o Reisado, eu via muito. Eles passavam na janela pedindo ajuda, pedindo não sei que, com a bandeira. Até fiz uma música que chama *Joga na Bandeira*. Eles passavam com a bandeira, paravam nas janelas e pediam: "joga na bandeira" - um brinde, uma coisa. E eu achava muito bonito aquilo, aquelas pessoas todas tocando. Inclusive o tzumba, que é o rei do Congo lá de Minas Gerais, quando eu fiz 60 anos eu fiz um concerto com sinfônica no Theatro Municipal do Rio - que eu levei Caubi, Gal, levei o próprio Bituca, levei um monte de gente -, e levei a congada do tzumba. Eu lembro daqueles meninos, daqueles pretinhos, assim, olhando pro teto, eles não conseguiam nem tocar de motivação, né, olhando pro teto. E foram pro palco, fizeram o show lá com a gente, três ou quatro músicas. Isso ficou marcado pra mim. (entrevista realizada no dia 10/08/2023)

*Calix Bento*, canção popular adaptada por Tavinho Moura e lançada por Milton Nascimento no álbum *Geraes* (1976), traz uma religiosidade que sai da igreja e ganha as ruas:

CALIX BENTO
*Adaptação de Tavinho Moura*

Ó Deus salve o oratório
ó Deus salve o oratório
onde Deus fez a morada
oiá, meu Deus, onde Deus fez a morada, oiá
Onde mora o calix bento
onde mora o calix bento
e a hóstia consagrada
oiá, meu Deus, e a hóstia consagrada, oiá
De Jessé nasceu a vara
de Jessé nasceu a vara
da vara nasceu a flor
oiá, meu Deus, da vara nasceu a flor, oiá
E da flor nasceu Maria
e da flor nasceu Maria
de Maria o Salvador
oiá, meu Deus, de Maria o Salvador, oiá

Apesar de a Folia de Reis ser um festejo de origem ibérica, ligado às celebrações do culto católico do Natal, no Brasil acabou agregando elementos de outras culturas, principalmente da cultura afro-brasileira. Nela, cada grupo é formado por músicos tocando instrumentos de confecção artesanal, como tambores, reco-reco, flauta e rabeca, além dos instrumentos mais tradicionais, como a viola caipira e o acordeon - em *Geraes* (19761-, executados por Nelson Angelo e Dominguinhos, respectivamente. A percussão ganha destaque e seu ritmo foi ganhando, ao longo do tempo, contornos de origem africana. A intenção de Tavinho Moura de manter a linguagem popular mesmo adaptando um cântico da Folia de Reis se expressa logo no título: *Calix Bento*, e não *Cálice Bento*, seu título original. *Paixão e Fé*, música de Fernando Brant e Tavinho Moura, evoca o clima dos preparativos das procissões da Semana Santa em Minas Gerais, com seus tapetes de serragem e intensa participação popular:

PAIXÃO E FÉ
*Tavinho Moura e Fernando Brant*

Já bate o sino, bate na catedral
E o som penetra todos os portais
A igreja está chamando seus fiéis
Para rezar por seu senhor
Para cantar a ressurreição
E sai o povo pelas ruas a cobrir
De areia e flores as pedras do chão
Nas varandas vejo as moças e os lençóis
Enquanto passa a procissão

Louvando as coisas da fé
Velejar, velejei
No mar do Senhor
Lá eu vi a fé e a paixão
Lá eu vi a agonia da barca dos homens
Já bate o sino, bate no coração
E o povo põe de lado a sua dor
Pelas ruas capistanas de toda cor
Esquece a sua paixão
Para viver a do Senhor

Nivaldo Ornelas, criado no bairro Nova Suíça, em Belo Horizonte, fala, em sua entrevista, sobre as festas regadas à música que vivenciou em sua infância:

> Bom, num tempo em que a televisão não tomava conta, né, existiam muitos saraus, né? 19h, assim, sempre acontecia alguma coisa e a minha casa era assim direto porque meus pais eram músicos amadores, eles tinham um grupo de seresta que chamava *Revendo o Passado*. Interessante, né? Era uma festa. Nesse tempo, minha mãe era costureira, ela colocava na rádio nacional do Rio de Janeiro, então era música o dia inteiro. Ouvia de tudo. A infância nossa foi muito rica porque acontecia muita coisa. A vida não era dentro, a vida era fora. Hoje é tudo dentro. Nesse tempo, a gente ficava na rua e… A folia de reis, os congados, a música religiosa, a música infantil, né? (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Fernando Brant afirma que a "espinha dorsal" da música mineira é justamente essa fusão das tradições católicas e os elementos herdados da cultura africana:

> A mistura de tradições católicas com elementos místicos africanos encontrou aqui, nesta farofa de cores e semblantes que somos, o lugar ideal para se materializar. A riqueza da música mineira vem daí; é do beber nessas tradições que está o principal veio da nossa musicalidade. (BRANT, 2007, p.134).

## Considerações Finais

Neste artigo, as narrativas dos integrantes do Clube da Esquina foram tomadas como objeto literário[3] para que assim eu pudesse realizar uma cartografia afetiva, com o intuito de localizar e explorar as festas religiosas e populares no imaginário poético-musical do Clube da Esquina, percebendo assim as Minas Gerais presentes em suas vozes. Essas narrativas, feitas de flashes de memória, flagrantes das falas dos mineiros, também nos permitem entender os territórios e as identidades, deixa de ser lida apenas como fonte de informação histórica e cultural, passando a ser vista como fonte de perspectiva para o entendimento de parte bastante significativa da cultura popular brasileira.

[3] Na esteira de Guimarães Rosa, podemos compreender que a literatura nunca é literal uma vez que ela nunca é palavra por palavra, exata, rigorosa, mas sim polissêmica. A literatura é o excesso e é nesse sentido que, tanto as obras quanto as narrativas dos integrantes Clube da Esquina, neste trabalho são tomadas como objeto literário.

No início do texto, busquei apresentar alguns conceitos que são chave para nossa reflexão. Maria Arruda levanta o conceito de *mineiridade* e busca investigar sua formação e o modo como é imaginada, uma vez que esse imaginário difundiu-se a nível nacional. Com isso, a autora conclui que são os mitos que dão as bases para a construção das identidades culturais.

> Tipicamente uma construção intelectual, a mineiridade preserva três dimensões essenciais: mítica, ideológica e imaginária. O mito, ritualisticamente trabalhado, abriu espaço para a codificação. Desponta, aqui, a mineiridade revigorada pela seiva que percorre o cerne do pensamento mítico, permitindo-lhe alçar-se às alturas das grandes edificações. (ARRUDA, 1990, p. 257)

Vimos em Gilmar Rocha (2916) que o imaginário, mais que apenas simbólico, fantasia, é categoria fundante da realidade. Quer dizer, o imaginário é capaz de constituir uma realidade antes mesmo que ela seja vivenciada. O autor, que em *A imaginação e a Cultura* (2016) lança seu olhar para o imaginário que se tem em torno do circo no Brasil, evoca Paul Ricoeur quando diz que o circo "dá o que pensar". Aqui podemos dizer que a *mineiridade* dá o que pensar, já que o imaginário é também fonte instituinte das identidades nacionais.

> Em suma, podemos dizer, então, que o imaginário social é um conjunto de símbolos, representações e imagens por meio das quais a sociedade se pensa, se reproduz, se classifica, portanto, institui uma ordem social, confere sentido às experiências humanas, promove relativa coerência entre as palavras e as coisas, distribuindo os papéis e as identidades dos indivíduos e/ou grupos sociais, legitimando as crenças e os saberes populares, ao mesmo tempo em que expressa suas necessidades, seus conflitos, suas utopias e mitos. Enfim, é onde a sociedade acolhe as emoções, os desejos, os medos, e se percepciona, instituindo padrões de sensibilidade e de visualidades. É onde o imaginário e a paisagem se encontram. Produto social e histórico de uma coletividade, o imaginário é um sistema complexo de símbolos, valores, imagens, representações e pensamentos fundamentais à existência da sociedade e à significação da realidade. (ROCHA, 2016, p. 184 - 185)

Pierre Bourdieu vai pensar a identidade partindo do conceito de região, como uma delimitação antes de tudo simbólica, mesmo quando manifestada fisicamente. É um ato performativo – pois performa, cria o mundo – que, embora arbitrário e totalmente aleatório, institui a realidade. Os critérios objetivos de uma identidade regional ou étnica, conforme apontados por Bourdieu, são objeto de *representações mentais* – atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e reconhecimento – e de *representações objectais* – em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em estratégias que têm por objetivo determinar a representação mental que os outros podem ter de tais propriedades e de seus portadores (1989, p. 112). Ou seja, há um conjunto de representações que formam um imaginário, que, por sua vez, constitui uma identidade que existe para além do campo simbólico, mas que é introjetada e se manifesta fisicamente.

Vários autores buscaram precisar quais seriam as principais características da gente mineira, mas foi a partir do ensaio *Voz de Minas – Ensaio de sociologia regional brasileira* (1945), de Alceu Amoroso de Lima, que aos mineiros foi atribuída uma ideia de equilíbrio, de compensação e de moderação, como uma espécie de missão em que a religiosidade logo foi incorporada formando assim boa parte do imaginário que existe em torno da *mineiridade*.

Gilberto Freyre criou o termo *mineiridade* quando discorreu sobre o papel político dos mineiros em sua conferência *Ordem, Liberdade, Mineiridade*. Argumentando com a existência de polarizações e, ao sugerir que elas fossem superadas por novas formas de atuação política, evoca como modelo a história de Minas Gerais. Segundo ele, através da *mineiridade* seria possível transgredir esses antagonismos, apontando assim uma conotação de equilíbrio, talvez a mais frequente no imaginário em torno de Minas Gerais. Essa e outras características que acabaram por sustentar uma visão essencialista da identidade mineira podem ser justificadas por uma série de fatores históricos, políticos, econômicos e até geográficos, portanto as percepções em torno da *mineiridade* também variaram ao longo do tempo.

Em uma incursão pelas Minas desde o período colonial, vimos que a religião católica, com seus santos e rituais, foi levada a Minas pelos portugueses, que foram levantando seus oratórios e suas capelas, organizando assim a Sociedade Colonial. Isso nos leva a pensar na organização da sociedade da época, como um todo, mas, em especial, na presença africana no povoamento de Minas Gerais. Se até o século XVII a economia açucareira era a atividade predominante na colônia, mais especificamente no Norte, no século XVIII o eixo econômico é deslocado para o Sul devido à busca e à exploração das minas de ouro e pedras preciosas. A capital brasileira é transferida de Salvador para o Rio de Janeiro, que se torna o principal centro de comercialização de escravos do país, e Minas Gerais passa a ser o grande consumidor desse mercado. "As estimativas mais modestas calculam que durante o século XVIII entraram no Rio de Janeiro e aí foram vendidos mais de 800.000 africanos, dos quais a maioria foi encaminhada para Minas" (Coaracy, 1950). Com isso, os negros africanos foram presença marcante no processo de desbravamento e povoamento do território mineiro, chegando a ser apontados por Aires da Mata Machado Filho (1950) como os primeiros moradores das terras mineiras. De acordo com Sônia Queiroz (2018), até o século XIX, a população mineira era predominantemente negra[4]. Ivan Vilela (2010, p. 21-22), lançando mão

[4] Sônia Queiroz (2018) apresenta dados que demonstram a quantidade expressiva da população negra na capitania das Minas Gerais: "em 1776, numa população total de 319.769 habitantes, 249.105 – 77,90% – eram negros ou mestiços de negros; nos anos de 1786 a 1805, os escravos constituíam 47,94% e 46,38% da população, donde se pode inferir que os indivíduos de cor continuavam sendo maioria, pois, por essa época, muitos deles já eram alforriados; em 1821, há 383.061 negros e mestiços de negros, num total de 514.108 habitantes, o que

do trabalho de Roberto Moura em *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*, apresenta as diferenças entre os negros escravizados que foram para a Bahia e os que foram para Minas:

> Segundo ele, os negros que foram para a Bahia era, na maior parte das vezes, de etnia ioruba, normalmente negros islamizados, alfabetizados e muito organizados em suas lutas. Mantiveram seus traços de origem de maneira mais intacta que os nagôs, etnia que predominou em Minas Gerais. Estes, para sobreviverem, mesclaram seus traços à cultura dominante, ao catolicismo. Suas religiões foram amalgamadas a elementos do catolicismo popular para assim preservarem a sua essência.

O congado, por exemplo, se institui como uma manifestação cristã e africana, de origem banto, por meio do qual é exercida a devoção a santos católicos (Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora das Mercês), porém com rituais de estilo africano. O reisado trazia características do congado, no entanto "a dança dos marujos foi apropriada pelos negros, para suas festas em honra a Senhora do Rosário, passando a assumir sentidos e significados vinculados a essa prática" (GAETA, 2013, p. 18). Mesmo que depois de um tempo algumas dessas manifestações tenham se divorciado da igreja, elas mantiveram-se como festividade popular tradicional. Nos depoimentos dos integrantes do Clube da Esquina, vimos como esses festejos estão presentes em suas memórias e como atravessam suas identidades na medida em que fazem parte do imaginário comum de Minas Gerais, da vida no interior, e da *mineiridade*.

Murilo Antunes narra seu encontro com a marujada, fala das festas de Nossa Senhora do Rosário, tradicionais no norte de Minas, região onde o poeta cresceu. O poeta também se recorda dos Bois-de-janeiro, que marcam os seis primeiros dias do ano em Pedra Azul, sua terra natal, com muita festa, cultura e tradição, saindo pelas ruas em homenagem a Santo Reis. Wagner Tiso traz à lembrança o reisado que via de sua janela no sul de Minas, e também o congado, bastante presente na região. Nivaldo Ornelas fala das festas, da folia de reis, dos congados, que davam cor e ritmo aos seus tempos de menino na Nova Suíça, em Belo Horizonte, em contraposição ao silêncio imposto pelos conventos. Essas narrativas mostram como as sonoridades presentes nessas festas operam na organização de uma memória coletiva que reforça pertencimentos culturais, reafirma tradições e modos de re-existir.

Todas as festividades tinham a música como elemento central guiando seus cortejos, procissões e encenações. Mas se por um lado as corporações musicais vinculadas às irmandades religiosas católicas, responsáveis pela organização das festas, no século XVIII foi

equivale a 74,51% da população; mas em 1872, passados aproximadamente vinte anos da extinção do tráfico, os escravos se reduzem a 16,99% da população de Minas. Entretanto, se o número de escravos vai-se reduzindo de modo assim tão significativo, até que a lei de 13 de maio de 1888 extingue o regime escravocrata de todo o território brasileiro, os negros e seus descendentes continuam constituindo um alto percentual da população mineira. Assim é que no primeiro recenseamento demográfico da República, realizado em 1890, eles são ainda 53,32% dos habitantes de Minas Gerais" (QUEIROZ, 2018, p.26).

também responsável pela maior produção musical religiosa e popular da capital colonial, por outro, os principais festejos religiosos e populares de Minas Gerais apresentam um ritmo e uma sonoridade muito mais próxima da música africana[5], como vimos anteriormente. Não à toa, essas expressões sonoro-musicais dos festejos mineiros são tão evocadas na música do Clube da Esquina: elas tiveram importante papel na organização da sociedade, em Minas, e, consequentemente, na formação musical de seus integrantes, por isso compõem seu imaginário poético-musical. Isso fica claro quando Antunes fala do seu encontro com a marujada, ou do boi-de-janeiro e das festas do Rosário, quando perguntado sobre os primeiros sons guardados em sua memória, quando começou seu encanto pela música, por exemplo. Ou quando Tiso lembra que na comemoração dos seus 60 anos, em um concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ele leva para o acompanhar a congada do tzumba, que é o rei do Congo em Minas Gerais. A música do Clube da Esquina, em geral, traz uma África que, diferentemente de toda expressão da musicalidade negra na MPB, não vem pela via do samba, da Bahia, do Rio de Janeiro[6]. "É a África dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões" (VILELA, 2010, p.22). Temos adaptações de canções populares, arranjos formados por elementos que compõem as sonoridades das festas. As letras mexem com nosso imaginário a tal ponto que constituírem uma realidade, não importando de onde vem esse imaginário, se é inventado, se é real, já que ele ressoa até os dias de hoje.

O Clube da Esquina é esse resultado de múltiplas vozes e experiências que costuram a *mineiridade* e suas narrativas indicam o modo como ela é imaginada e, sobretudo, como esse imaginário se materializa nas festas como práticas artísticas que incidem e se dobram sobre os territórios, distinguindo-os, fortalecendo-os, extremando-os em seus próprios potenciais.

## Referências

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, p. 213-240, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A identidade e a representação.** In: BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Bertrand, 1989, p. 107-132.

BRANT, Fernando. **Música e Mineiridade**. In: Cadernos de história. Belo Horizonte: vol. 9, no 11, 1o sem. 2007.

[5] Alguns dos instrumentos mais utilizados são as gaitas, sanfona, pandeiro, triângulo, caixa e bumbo.
[6] Um exemplo dessa outra África presente no Clube da Esquina é a música *Cravo e Canela, de* Milton Nascimento e Ronaldo Bastos: trata-se de uma pulsação balanceada em compasso ternário que, embora seja comumente chamada de samba em três, nada mais é do que a rítmica do congado e do moçambique mineiro que se apresentam em forma ternária ou em pulso binário composto.

BRETTAS, Aline Pinheiro. FROTA, Maria G. da Cunha. **O registro do Congado como instrumento de preservação do patrimônio mineiro: novas possibilidades.** Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 1, p. 29 - 47, 2012. Disponível em: http://200.156.20.26/index.php/ppgpmus/article/view/138/176

CANTON, Ciro A. P. **Sou do mundo, sou Minas Gerais: Milton Nascimento, o Clube da Esquina e a mineiridade**. Anais do Congresso da Anppom, vol. 14.

COARACY, Vivaldo. **Escravos para as Minas Gerais**. In: CARNEIRO, Edison. Antologia do negro brasileiro. Porto Alegre/ São Paulo: Globo, p.99-100, 1950.

DIAS, Francisco Martins. 1897. **Traços históricos e descriptivos de Bello Horizonte.** Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro.

GAETA, Filipe G. B. Murta, 2013. **O panorama atual da marujada de Conceição do Mato Dentro/MG: uma análise da interferência de agentes externos sobre sua cultura musical tradicional.** 2013. Dissertação (Mestrado em Música e Cultura) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/items/acc49de6-ff3a-4a27-a496-64a4348ce9ea

KIDDY, Elisabeth W. ***Progresso e religiosidade: Irmandades do Rosário em Minas Gerais,*** 1889-1960. Revista Tempo, Niterói, vol. 12, p. 93-112, 2001. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018164005

LIMA, Alceu Amoroso. **Voz de Minas: ensaio de sociologia regional.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 200-212, 1992.

QUEIROZ, Sônia. **Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga** [online]. 2nd ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – Tomo III.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1997.

ROCHA, Gilmar. **A imaginação e a cultura.** Teoria e Cultura. Juiz de Fora, v. 11 n. 2, jul/dez. 2016.

_____, Gilmar. **De volta ao picadeiro: lembranças do circo de antigamente.** Teoria & Sociedade, Belo Horizonte, n. 25.1, p. 23-48, 2017.

ROSA, João Guimarães. **Aí está Minas: a mineiridade.** Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1957.

_____. **Clube da Esquina: um movimento cultural.** Revista de Economia Política das Tecnologias da Informação e da Comunicação/UFS, São Cristóvão, vol XIII, n 1, Ene, abril/2011.

VILELA, Ivan. **Nada ficou como antes**. Revista USP, São Paulo, n.87, p. 14-27, 2010.

**Raabe Andrade** é bacharel em Produção Cultural (RAE/UFF) e mestre em Cultura e Territorialidades (IACS/UFF). Foi bolsista do PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de

Iniciação Científica), entre 2017 e 2018, com o projeto "O Corpo em Perspectiva - da antropometria à virada ontológica". É integrante do Grupo de Pesquisa "Artesanias - Corpos, Paisagens e Culturas Populares" (CNPq/UFF). Atua profissionalmente como produtora executiva, com atuação mais constante na indústria audiovisual, sendo sócia da empresa produtora Rio Verde Filmes e Produções Artísticas. Autora do livro “Ladeiras da Memória: paisagens do Clube da Esquina" (2025) e diretora do filme documentário homônimo, que será lançado em 2026. Dedica-se ao campo de estudos da música popular brasileira e do cinema, com interface nas áreas da Teoria Antropológica; Corpo, Performances, Memória, Paisagens, Narrativas e Identidades.

# AS DANÇAS E RODAS DE SÃO GONÇALO QUILOMBOLAS E CAIÇARAS E A TEMPORALIDADE HELICOIDAL

## Uma teoria etnográfica músico-cosmológica

Gabriel Bertolo
Universidade Federal do Piauí
gabrielbertolo38@gmail.com

**Resumo:**
Este ensaio deriva das Danças e Rodas de São Gonçalo entre comunidades quilombolas e caiçaras brasileiras uma teoria etnográfica da temporalidade helicoidal. Partindo de uma abordagem etnográfica e musicológica, o trabalho problematiza a origem histórica dessas festas, tradicionalmente associadas a Portugal, e propõe uma análise que considera o conceito de *ancestralidade* e as práticas culturais como constitutivas – no sentido forte do termo – da comunidade política dessas populações. Fundamenta-se em teorias sobre ritmo como aparato técnico (Foucault, 1979) e sobre temporalidades não-lineares (Mbiti, 1969; Martins, 1997), que reconhecem a circularidade, espiralidade e helicoidalidade do tempo vivido. A metodologia incluiu análise de fontes históricas, relatos etnográficos e entrevistas com mestres e participantes das rodas de São Gonçalo em Lagoa das Emas (PI) e Cananéia (SP). Os resultados evidenciam três marcadores helicoidais: (i) reinício com diferença, em que cada festa cria uma temporalidade própria vinculada a cosmo-lógicas ancestrais; (ii) acoplamento multi-escala, integrando ritmos naturais e sociais; (iii) reversibilidade de causalidades, em que origens e efeitos são performativamente constituídos no presente. Conclui-se que o movimento das danças, especialmente o das saias e corpos em roda, constitui uma forma de produção comunitária e política, em que o passado é continuamente presente e o tempo se experimenta como evento, não como linha linear. Assim, São Gonçalo atua como um agente cósmico mediador de uma temporalidade que se produz e é produzida pela vinculação comunitária.
**Palavras-chave:** São Gonçalo; danças populares; temporalidade helicoidal; comunidades quilombolas; comunidades caiçaras.

# THE DANCES AND CIRCLES OF SÃO GONÇALO AMONG QUILOMBOLAS AND CAIÇARAS AND HELICOIDAL TEMPORALITY

## A Music-Cosmological Ethnographic Theory

**Abstract:**
This essay derives from the Dances and Circles of Saint Gonçalo among Brazilian maroon and caiçara communities an ethnographic theory of helicoidal temporality. Drawing on ethnographic and musicological approaches, the work problematizes the historical origin of these festivities, traditionally associated with Portugal, and proposes an analysis that considers ancestry and cultural practices as constitutive—in the strong sense of the term—of the political community of these populations. It is grounded in theories that conceive rhythm as a technical apparatus (Foucault, 1979) and in reflections on non-linear temporalities (Mbiti, 1969; Martins, 1997), which recognize the circular, spiral, and helicoidal dimensions of lived time. The methodology included the analysis of historical sources, ethnographic accounts, and interviews with masters and participants of the Saint Gonçalo circles in Lagoa das Emas (PI) and Cananéia (SP). The results highlight three helicoidal markers: (i) restart with difference, in which each festivity creates its own temporality linked to ancestral cosmo-logics; (ii) multi-scalar coupling, integrating natural and social rhythms; and (iii) reversibility of causalities, in which origins and effects are performatively constituted in the present. It is concluded that the movement

of the dances—especially the swirling of skirts and bodies in the circle—constitutes a form of community and political production in which the past remains continuously present and time is experienced as an event rather than as a linear sequence. Thus, Saint Gonçalo operates as a cosmic agent mediating a temporality that is both produced by and productive of communal bonds.
**Keywords:** Saint Gonçalo; popular dances; helicoidal temporality; maroon communities; caiçara communities.

## Las Danzas y Rondas de São Gonçalo entre Quilombolas y Caiçaras y la Temporalidad Helicoidal

Una Teoría Etnográfica Músico-Cosmológica

**Abstract:**
Este ensayo deriva de las Danzas y Ruedas de San Gonçalo, entre comunidades quilombolas y caiçaras brasileñas, una teoría etnográfica de la temporalidad helicoidal. A partir de un enfoque etnográfico y musicológico, el trabajo problematiza el origen histórico de estas festividades, tradicionalmente asociadas a Portugal, y propone un análisis que considera la ancestralidad y las prácticas culturales como constitutivas —en el sentido fuerte del término— de la comunidad política de estas poblaciones. Se fundamenta en teorías que conciben el ritmo como aparato técnico (Foucault, 1979) y en reflexiones sobre temporalidades no lineales (Mbiti, 1969; Martins, 1997), que reconocen la circularidad, la espiralidad y la helicoidalidad del tiempo vivido. La metodología incluyó el análisis de fuentes históricas, relatos etnográficos y entrevistas con maestros y participantes de las ruedas de San Gonçalo en Lagoa das Emas (PI) y Cananéia (SP). Los resultados evidencian tres marcadores helicoidales: (i) reinicio con diferencia, en que cada fiesta crea una temporalidad propia vinculada a cosmo-lógicas ancestrales; (ii) acoplamiento multi-escala, integrando ritmos naturales y sociales; y (iii) reversibilidad de causalidades, donde los orígenes y efectos se constituyen performativamente en el presente. Se concluye que el movimiento de las danzas —especialmente el de las faldas y los cuerpos en rueda— constituye una forma de producción comunitaria y política, en la cual el pasado está continuamente presente y el tiempo se experimenta como evento, no como línea lineal. Así, San Gonçalo actúa como un agente cósmico mediador de una temporalidad que se produce y es producida por el vínculo comunitario.
**Palabras-clave:** San Gonçalo; danzas populares; temporalidad helicoidal; comunidades quilombolas; comunidades caiçaras.

## Introdução - O Andamento de São Gonçalo

Dentre tantas danças, folguedos, festividades e festivais que recaem sob a pecha do popular no Brasil, dentre tantos os povos que são considerados tradicionais e/ou originários*, uma das mais constantes e perseverantes é a Dança de São Gonçalo. Tido como santo católico português, originário da cidade de Amarante, no norte daquele país (muito embora não tenha sido canonizado pela Igreja), suas danças, independente de características particulares assumidas em diferentes regiões no Brasil e em Portugal, são costumeiramente remetidas à origem do próprio santo, confundindo sua história pessoal com a história de suas danças. Este ensaio tem como propósito esta afirmação um tanto paradoxal: São Gonçalo veio de Portugal,

mas suas danças não necessariamente. Ao tentar qualificar e justificar tal afirmativa que em primeiro momento parece absurda, o que propomos é uma nova perspectiva sobre o que é considerado – do ponto de vista cultural, musical, coreográfico, hagiográfico e, porque não, cosmológico – sobre o que chamamos de "origem" e o que chamamos de "originário". O que, a um só tempo, desloca o que consideramos como coetâneo, simultâneo e temporal.

Deste modo, comecemos com as andagens do santo.

São Gonçalo é um santo que se destaca no panteão católico não apenas pelas celebrações em seu nome, que datam de mais de oito séculos em Portugal e estão presentes no Brasil praticamente desde a chegada dos colonizadores; mas também pelo caráter específico dessas celebrações e da história de vida do santo em relação a seus pares. É tido como um santo "milagreiro e folgazão", "casamenteiro de velhas" e monge cuja história é disputada entre beneditinos e dominicanos. "Brincalhão e galhofeiro", como dizem os versos das "Quadras à São Gonçalo", cantadas nas festividades em Amarante, Portugal (local de seu túmulo), um aspecto de destaque em suas celebrações é justamente a sua "profanidade", que o fazem um dos santos do catolicismo popular menos ortodoxos.

Seja nos bolos, pães, doces e bandeirinhas em formatos fálicos, os caralhos de São Gonçalo, ou nas barulhentas farras realizadas no mês de junho; ou ainda nas lendas populares sobre seus milagres e feitos e sua fama de casamenteiro de velhas, os elementos que compõem o culto à São Gonçalo do Amarante em sua terra natal remetem a uma corporeidade que não costuma ser celebrada no cristianismo católico, mas antes reprimida ou literalmente martirizada.

Também considerado o padroeiro dos violeiros e das prostitutas (Amorim, 2023), o "espírito galhofeiro" e a "lascividade" do culto à São Gonçalo foram tema de profundas reflexões entre teólogos e pesquisadores do santo, que se perguntavam como um monge que viveu a maior parte de sua vida como um ermitão, "uma figura austera de apóstolo, de sacerdote e de homem de penitência, [….] tenha sido adulterada e tenha dado lugar a um São Gonçalo galhofeiro, folclórico, com culto caracteristicamente pagão, de cantigas e bailados" (Fernandes, 2018: 37).

Nascido em uma família rica de Tagilde, por volta de 1187, e educado em escola beneditina, assim que foi nomeado pároco de São Paio de Vizela distribuiu sua fortuna e seus bens e partiu em uma peregrinação que durou mais de quatorze anos, com o objetivo de orar junto aos túmulos dos Apóstolos e Mártires. Nesse meio tempo, seu sobrinho, a quem havia

deixado a responsabilidade da paróquia, enviou cartas ao arcebispo fazendo-o acreditar que São Gonçalo havia morrido em peregrinação, apoderando-se da paróquia e dos bens do santo.

Ao retornar de sua peregrinação, São Gonçalo não protestou e nem reivindicou seu lugar junto à paróquia; em vez disso, encarou a situação como uma provação de Deus e continuou sua peregrinação, desta vez em direção à margem direita do rio Tâmega, se estabelecendo em uma ermida em ruínas nos arredores de Amarante. (Fernandes, 2018: 40-42).

De todas as lendas, histórias e causos que envolvem São Gonçalo em Amarante, a que mais nos interessa aqui é aquela que conta como ele ganhou a sua fama como santo festeiro e padroeiro das prostitutas (cf. Carvalho e Silva, 2018: 8). Conta-se sobre o método peculiar, digamos assim, que São Gonçalo empreendia em suas pregações para as "mulheres da vida": empunhado de uma viola, tocava e dançava exaustivamente junto com elas, desde o pôr do sol até o amanhecer, de modo que as raparigas já não tivessem mais energia para pecar naquela noite. O fazia preferencialmente aos sábados para que, cansadas, elas não caíssem em tentação aos domingos. E para que ele mesmo não sucumbisse aos desejos de se perder na noite, durante o baile, enchia sua bota de pregos, fazendo de seus passos de dança algo cambaleantes e inusitados, devido às dores que sentia em seus pés (Oliveira, 2024: 10-11).

Um detalhe que não podemos deixar escapar é que São Gonçalo organizava esses bailes dentro das igrejas e paróquias. E assim foram celebradas as suas festas até pelo menos meados do século XVIII, época em que se tem os primeiros registros das festas e danças de São Gonçalo no Brasil. É por volta do mesmo período em que ocorre a travessia de São Gonçalo para o Brasil, no séc. XVIII, que as autoridades católicas começam a considerar a dança dentro das Igrejas como atividades profanas demais para serem consideradas como um ato de louvor divino, o que levou à proibição da dança no interior das igrejas, que passa a acontecer nas ruas (Fernandes, 2018: 45). No famoso relato de La Barbinais, do começo do século XVIII, o viajante francês afirma sobre a festividade realizada na Paróquia de São Gonçalo, em Salvador:

> Partimos em companhia do Vice-Rei e de toda a Corte. Próximo da igreja dedicada a São Gonçalo nos deparamos com uma imensa multidão que dançava ao som de suas violas. Os dançarinos faziam vibrar a nave da igreja chamada de São Gonçalo [do Amarante]. Tão logo viram o Vice-Rei, cercaram-no e o obrigaram a dançar e pular, exercício violento e pouco apropriado tanto para a sua idade quanto posição: seria porém aos olhos de tal Povo uma impiedade digna do inferno ter ele se recusado a prestar aquela homenagem ao santo cuja festa se celebrava. Nós, queiramos ou não, acabamos por dançar e foi muito interessante ver dentro de uma Igreja Padres, Mulheres, Monges, Cavaleiros, e Escravos dançar e pular

> misturados [pêle-mêle], e a gritar a valer Viva São Gonçalo do Amarante. Em seguida, pegaram uma pequena imagem do santo de sobre o altar e começaram a jogá-la para o alto, de um para outro: a bem-dizer, faziam o mesmo que os antigos pagãos no ritual que costumavam realizar todos os anos em honra à Hércules, durante o qual açoitavam e enchiam de xingamentos a estátua do semideus (Le Barbinais apud Cruz Santos, 2003, p. 2).

São Gonçalo (FIG. 1) trouxe consigo de Portugal a sua dança, a sua viola - que, no Brasil, passou a fazer parte da imagética do santo, o que não ocorria em terras lusitanas - sua fama de casamenteiro de velhas e protetor das prostitutas (curiosamente, não há registro da chegada dos doces fálicos às terras tupiniquins). Também o acompanharam as qualidades de cuidador das enfermidades dos ossos e das pernas. E sua travessia o tornou também marinheiro, fato crucial, de acordo com um número considerável de celebrações em seu nome, especialmente em Mussuca, no Sergipe (Falcão, 2006), e em Afrânio, no Pernambuco (Gomes, 2023).



Fig. 1: São Gonçalo Violeiro (Alencar & Amaral, 2018) e São Gonçalo Padre (https://igrejasaogoncalo.weebly.com)

Um dos aspectos mais destacados em relação às danças de S. Gonçalo brasileiras é a grande diversidade rítmica, sonora e estética em cada localidade em que é realizada, de acordo com as fortíssimas influências de origem africanas e indígenas, peculiares a cada contexto etnográfico[1]. E, tão impressionante quanto sua diversidade, são suas homologias estruturais, especialmente em termos simbólicos e coreográficos. Muito embora também variem as motivações pelas quais os diferentes povos originários brasileiros dancem para São Gonçalo, há uma constante: "os outros [santos] pedem reza, São Gonçalo quer que dança!", como dizem os tradicionais versos cantados no Terço de São Gonçalo, em mais de uma região do Brasil, como em Lagoa da Pedra, no Tocantins (Almeida e Farias, 2016) ou em São Gonçalo Beira Rio, no Mato Grosso (Santos, 2009).

Em Cananéia, no Vale do Ribeira (faixa litorânea sul do estado de São Paulo), tive a oportunidade de presenciar a importância do culto à São Gonçalo pessoalmente, nos extensos períodos de pesquisa de campo que realizei, ao longo de dez anos, tendo como foco o *fandango caiçara*. Aqui devo mencionar que não conhecia nem o santo e nenhuma de suas danças até chegar à pequena cidade de Cananéia, para trabalhar junto aos fandangueiros em minha etnografia sobre suas práticas musicais. A primeira vez que testemunhei a Dança de São Gonçalo se deu no contexto da IVª Festa do Fandango, no ano de 2012, ocasião que se repetiu ininterruptamente até o ano de 2017, tendo tido a oportunidade de trabalhar junto à organização em algumas de suas edições. Assim, a primeira vez que acompanhei uma Dança de São Gonçalo foi em um contexto distinto das festividades dedicadas ao Santo, já que a Festa do Fandango de Cananéia costuma ocorrer entre os meses de outubro e novembro, e as festividades do Santo ocorrem no mês de janeiro.

Nesse contexto, as danças se dão em modo apresentativo, ou seja, segundo a inferência de seus próprios praticantes, em uma modulação um tanto distinta do contexto de origem da performance em questão. Como apresentação, as danças são mais ensaiadas – "treinadas" é o termo vernacular –, as vestimentas são arregimentadas como uniformes (saias feitas da mesma

[1] Presenciei, ao longo de anos de pesquisa, pelo menos três "tipos" de Danças/Rodas de São Gonçalo de diferentes comunidades: a Roda de São Gonçalo do Fandango Caiçara, de comunidades caiçaras e quilombolas do Vale do Ribeira, do litoral norte paranaense e do litoral sul fluminense (onde, na verdade, se chama Ciranda Caiçara o gênero que acopla a dança de São Gonçalo; cf. Martins, 2018; e Bertolo, 2020, para estas distinções); Ainda no estado de São Paulo, mas fora da faixa litorânea e do território caiçara, presenciei as Danças de São Gonçalo do município de Itaoca, cerca de 350 km em direção sul da capital do estado. No Nordeste, no estado do Piauí, acompanhei uma apresentação de dança na tradição da Lezeira, dança afro-indígena do município de Floresta do Piauí que, apesar de não estar inscrita como dança de São Gonçalo no repertório cultural de seus praticantes, é deveras similar em sua forma, rítmica, melódica e lírica. A apresentação ocorreu por ocasião do 23º Salão do Livro do Piauí – SALIPI e do lançamento do livro "Vamo Vadiá Nesta Lezeira: Ancestralidade e Simbolismo na Dança de Lezeira do Sertão do Piauí", semifinalista do Jabuti acadêmico de 2025 (Pontin e Souza, 2024).

estampa, de chita, para as mulheres, camisetas personalizadas com o nome do grupo de fandango), e as apresentações não tem a mesma duração que costumavam ter nos bailes de outrora, no “tempo de primeira”, ocorrendo em ocasiões em que há outros espectadores que não aqueles de sua própria comunidade, como apresentações em escolas e festividades de cultura tradicionais impulsionadas pelos setores públicos e privados. Na ocasião de um evento como a Festa do Fandango (FIG. 2), que tem como propósito unir diversos grupos e comunidades caiçaras para festejar sua cultura, boa parte do público espectador é caiçara, conquanto não sejam todos da comunidade local.



Fig. 2: Festa do Fandango em Cananéia-SP - Grupo de Fandango Bacurau/Ubatuba/SP
(Fonte: acervo pessoal)

De maneira similar às outras modulações da Dança de São Gonçalo brasileiras, os dançarinos formam duas fileiras separadas por homens e mulheres, lideradas por mestre e contramestre, que cantam loas ao Santo. A dança divide-se em “voltas”, de 5, 7, 9 e 21 sequências, com sapateados sincopados que se imiscuem ao ritmo da viola e da rabeca, e cada volta termina com genuflexões ao altar, onde são lançados beijos ao Santo, onde em ato contínuo se reinicia a volta ao retornar ao final da fila. Enquanto os homens, portando tamancas de madeira feitas de canela ou cataia, marcam o ritmo da dança, as mulheres abanam sua saia alternando as mãos, “como se”* estivessem varrendo o chão. Ao chamado do mestre violeiro, os homens formam se concentram no meio do salão em atos circulares concêntricos, formando

uma espiral, entre a roda interior de tamanqueiros e a exterior das mulheres abanando as saias. Nesse momento, ocorre uma espécie de "solo coletivo" de tamancas, determinando uma variação rítmica na musicalidade melodicamente circular das violas, rabecas e outros instrumentos de percussão, como adulfe e caixa-de-folia. Em seguida, reinicia-se o processo, que só termina quando o mestre violeiro determina. A dança, que pode durar até mesmo horas em contexto religioso, tem duração de 15 a 20 minutos em um contexto de apresentação.

Em que pese a dança ser ritualmente restrita a promessas e festividades de São Gonçalo, na ocasião de uma Festa de Fandango, a dança é executada como apresentação não tanto com o intuito de demonstração a um público exterior, caiçara ou não (muito embora também cumpra esse propósito), mas sim mais precisamente como uma espécie de pagamento de tributo ao Santo, abertura dos trabalhos, pedidos de benção para as apresentações vindouras – de maneira similar ao que fazem os praticantes de religiões de matriz afro-indígena ao abrir suas giras e quizombas com cânticos e danças para Exu. Se não se faz nada sem Exu, em matéria de religiões afro, da mesma maneira não se faz fandango sem louvor a São Gonçalo.

No território caiçara, no contexto do fandango, São Gonçalo assume o posto de padroeiro. O fandango é considerado a principal expressão cultural dos povos caiçaras do litoral sudestino, tendo sido declarado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Imaterial Brasileiro, no ano de 2012. Mais que isso, o complexo cultural do fandango (que envolve a música, as danças e a poesia), é também considerado um dos principais meios de luta pela autonomia territorial caiçara, frente aos deslocamentos forçados e perda efetiva de território, provocadas pelas políticas de proteção ambiental anacrônicas e a especulação imobiliária, apenas para dar os exemplos mais citados, que fustigam o território caiçara e de outros povos originários na região do Vale do Ribeira. Entre outro muito citado exemplo de efeito *negativo* na vida comunitária, segundo relatos locais, está a redução no número de brincantes e tocadores de fandango por motivos religiosos, devido a uma dupla proibição de algumas denominações evangélicas na região em relação à dança e à adoração de ídolos.

Cito estes exemplos pra contextualizar a fala de Dona Cleuza da Silva dos Reis, a Dona Creuzinha, uma das mais importantes representantes do fandango em Cananéia, uma das líderes do Grupo Vida Feliz do Acaraú e, na época, representante da comunidade caiçara no Comitê de Salvaguarda do Fandango, instituído pelo IPHAN para tomar as ações necessárias para proteção do Patrimônio Histórico Imaterial do Fandango. A fala em questão foi parte da abertura da IVª

Festa do Fandango Caiçara de Cananéia, realizada em Outubro de 2017. A fala de Dona Creuzinha, segue mais ou menos as seguintes linhas: "a importância do fandango, a importância da nossa dança, é que ela faz parte da nossa comunidade, ela faz a gente quem a gente é (….) a gente dança pra São Gonçalo, não é só porque é bonito, mas é porque é assim que a gente constrói o que é nosso. Tem gente que fala que não é de Deus, mas isso não é certo, porque Deus gosta de brincadeira. A gente faz com Ele essa comunidade".

Trago a fala de Dona Creuzinha para nos levar para uma interessante observação técnica sobre a constituição e formação da comunidade através das danças do fandango, incluídas as de São Gonçalo, mesmo que estas não gozem hoje da popularidade de outrora. Se, por um lado, o fandango caiçara como processo técnico e estético, principalmente através de suas danças, músicas e poesias, é um dos principais formadores da comunidade caiçara (longe de ser o único), por outro, as técnicas implicadas por ele não são exclusivamente humanas: a comunidade (o social) é feito em conjunto não apenas através das interações humanas, mas através de relações com entidades cósmicas e/ou "sobrenaturais" (como Deus e São Gonçalo) e naturais (como o mar, os animais, a lua e a terra; cf. Coelho, 2024, p. 170). Ou seja, as técnicas de fazer o social, a um só tempo, precedem e ultrapassam o elemento humano.

Essas agências e posicionalidades "pré" e "extra" humanas - neste caso, principalmente na figura *sobre-humana* de São Gonçalo - se cruzam na constituição do saber e das práticas sobre o som, a música e a dança e, no limite, sobre a formação e manutenção da comunidade e de sua história. E são elas que podem nos levar a uma consideração sobre o ritmo como categoria analítica. Ritmo, como conceito, seja em estudos e pesquisas musicológicas ou não, costuma aparecer como algo eivado de considerações epistemológicas e ontológicas, costumeiramente sem definição operacional: o termo aparece como andamento musical, cadência, técnica, métrica, temporalidade. Uma polissemia interessante, mas que precisa deNota de rodapé recorte: o que exatamente será chamado de ritmo e em que nível analítico cada uso opera (Gramani, 2008; You, 1994)[2].

Em primeiro lugar, se formos considerar ritmo a partir das perspectivas etnográficas, entre fandangueiros e fandangueiras de Cananéia, vamos encontrar não apenas considerações

[2] Ritmos e ritmicidades são, ao mesmo tempo, duas das noções mais importantes para o pensamento antropológico e das menos discutidas. É importante frisar que ritmos, como afirma Haili You em uma revisão bibliográfica sobre o tema (You, 1994), são coisas distintas de temporalidades e periodicidades, embora envolva também essas duas noções, como discutiremos adiante. O ritmo, como já afirmavam tanto Mauss (2003) quanto Radcliffe-Brown (1964) e, depois deles, Lévi-Strauss (2007) e Stanley Tambiah (1985), atingem mais diretamente o que é sociológico e o que é fisiológico a um só tempo, um embricamento e cumplicidade material, "união direta", que parece elidir o psicológico, o biológico e o antropológico em uma densidade individuada/singularizada.

sobre a música e a dança do fandango, mas uma percepção mais generalizada de ritmos de vida particulares à cultura caiçara, em claro contraste com o ritmo de vida das "cidades grandes" ou "modernos" – o que não deixa de ser uma curiosa homologia com os termos analisados com aquilo que Henri Lefebvre constituiu como método de sua ritmoanálise (Lefebvre, 2004 [1992]). Não à toa, essa grande diferença rítmica é marcada, principalmente, pela diferença nos regimes de trabalho, supostamente acelerados nas cidades modernas, e cadenciados, mais próximos dos "ritmos naturais", dos caiçaras (em uma oposição comum entre povos tradicionais e originários e habitantes das cidades modernas; cf. Lyon, 2019, p. 4). É inclusive, uma das grandes bandeiras do turismo local, que busca ventilar a ideia de que uma estadia no Balneário de Cananéia equivale a diminuir o ritmo e encontrar um pouco de paz e tranquilidade.

Essa relação entre o ritmo com os regimes de trabalho se torna especialmente interessante se lembrarmos que os ritmos de vida caiçara, principalmente os relacionados com o fandango caiçara, não são pautados pela lógica e temporalidade do trabalho, mas antes, são vinculados às sazonalidades, frequências, cadências e padrões de repetição de outros seres e entidades que não apenas os humanos, mas naturais e sobrenaturais - como exemplificado com o caso São Gonçalo. É esse processo de diferenciação rítmica que pode ser entendido nessas comunidades como *aparatos técnicos*: conjuntos de técnicas, meios, ferramentas, enfim, modos de criar a própria comunidade e a singularidade de cada uma delas através dos corpos que dançam e se entrelaçam com forças de vida ficam aquém e vão além do elemento humano, bagunçando, inclusive, a própria hierarquia que se centraliza no *anthropos*.

Ou, para roubar as palavras de um dos grandes cânones das ciências sociais, Michel Foucault, pensar ritmos como um conjunto "de estratégias das relações de força que sustentam, e são sustentadas por certos tipos de conhecimento", um tipo de

> manipulação das relações de forças, seja desenvolvendo elas em uma direção particular, as bloqueando, estabilizando elas, utilizando elas, etc. O aparato está sempre inscrito em um jogo de poder, mas também está ligado a certas coordenadas de conhecimento que derivam dele mas, em um certo nível, também o condicionam (….) um aparato é um caso muito mais generalizado da episteme; ou ainda, a episteme é especificamente um aparato discursivo, enquanto que o aparato em sua forma generalizada é tanto discursivo quanto não-discursivo, seus elementos sendo bem mais heterogêneos (Foucault, 1979, p. 194)

O salto de dispositivo foucaultiano para "ritmo como aparato técnico" demanda explicitar funções estratégicas: dispositivos de condução de condutas, efeitos de saber-poder. O

ritmo organiza práticas, regula corpos, seleciona memórias, distribui autoridade: Quem marca o compasso? Quem pode puxar canto? Quem legitima a roda? Entender o ritmo como aparato técnico é, portanto, especificar quais são esses elementos heterogêneos que constituem a musicalidade, a corporeidade "imaterial" dos passos das danças, a estética sonora e visual das rodas de São Gonçalo, mas, além disso, o próprio modo, as técnicas singulares de se fazer comunidade, de se fazer política. A "extensão" produzida por Foucault em relação aos dispositivos epistêmicos para além dos seus aspectos discursivos, é essencial nesse movimento, pois nos permite jogar o ritmo como forma de controle das relações das forças que atravessam os corpos-comunidade para a sua dimensão política mais básica, não-estatal e não-institucional.

E, nesse sentido, podemos conferir, de acordo com a descrição da dança fornecida anteriormente, que suas próprias modulações e marcações rítmicas, seja no sentido musicológico, coreográfico ou lírico, marcado pera oralitura fandangueira, são espiralares: acompanhando toda uma multiplicidade de linhas cosmológicas, sociais, culturais, etc., que, longe de serem unívocas – diríamos, justamente por não serem unívocas – apresentam essa cosmológica em modulações fractalizadas de temporalidades, sejam elas históricas *e* musicais, corporais *e* espirituais, sociológicas *e* mitológicas, as quais antes de criar uma indistinção entre essas diferentes dimensões temporais, estabelece uma conexão entre elas. Em realidade, devemos acrescentar que a rítmica de São Gonçalo, seja entre caiçaras e quilombolas, como veremos, constata a mesma espiralaridade marcante de sua rítmica coreográfica e musicológica; talvez, de modo suplementar, pudéssemos falar em uma rítmica-poética espiralar, de acordo com Leda Maria Martins (Martins, 1997); mas vamos além: essa ética espiralar da rítmica destes povos originários (e, na verdade, também daquela apresentada por Martins) apresenta um caráter helicoidal, como argumentaremos, a partir dos dados das danças de São Gonçalo do samba de roda piauienses.

## Metodologia - Ritmo, tempo e história: o movimento helicoidal

Toda essa discussão pode parecer um tanto etérea, abstrata, teórica demais a princípio, mas creio que ela nos leva a considerações sobre um dos aspectos mais importantes quando estamos lidando com populações tradicionais, populações originárias, quilombolas e indígenas.

Não só brasileiras, mas de um aspecto que permeia todo o campo das culturas populares, que é a questão do conceito de origem. Preciso notar que as danças, rodas, festejos

em homenagem a São Gonçalo estão presentes em pelo menos, dos que eu consegui angariar até agora em termos de bibliografia e/ou presencialmente, em todas as regiões do país (com uma presença um pouco menor na região norte), e majoritariamente presente entre populações quilombolas e ribeirinhas. E em todas as que pude verificar os dados, sem exceções, a origem das rodas e danças de São Gonçalo constam como tendo sua origem histórica em Portugal, nas festividades ibéricas - afinal, o Santo fez a travessia. O que não é impreciso como fato histórico, mas se torna uma simplificação diante das abordagens antropológicas/musicológicas/coreográficas propostas aqui.

As questões sobre origem e temporalidade sempre nos foram caras, dada a constatação de que são elementos centrais para muitas das culturas populares brasileiras, constatação essa feita a partir de pesquisa etnográfica realizada junto aos caiçaras do Vale do Ribeira, no litoral sul de São Paulo, entre os anos de 2010 e 2018. Período em que convivi na região de maneira intermitente, chegando a morar na cidade de Cananéia-SP por dois anos. Essa mesma constatação veio na esteira das questões levantadas pela declaração do fandango caiçara como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, já que tal processo é marcado "de cabo a rabo" pelo conflito entre diferentes visões históricas e concepções de temporalidade. Logo, além da convivência com os povos caiçaras e da análise do que chamamos de complexo cultural do fandango (as relações entre as formas coreográficas, musicológicas e líricas de suas modas com suas festividades e eventos culturais e políticos), também foram analisadas as formas que instituições estatais (como o IPHAN, o Ministério da Cultura e órgãos ambientais), e entidades privadas se relacionam com esses povos, além das cosmovivências atreladas a esses atores, especialmente no que diz respeito às questões da temporalidade e história[3].

Foram essas mesmas preocupações que me levaram ao Piauí, iniciando no ano de 2025[4] uma pesquisa sobre o mesmo processo de declaração do samba de roda quilombola como patrimônio histórico pelo IPHAN, processo este ainda em andamento e que apenas agora começamos a acompanhar, especialmente junto aos povos quilombolas da comunidade Tronco/Custaneiras, localizadas nas proximidades do município de Paquetá[5].

Mesmo entre as abordagens antropológicas, é um fato difícil de se explicar - e

[3] Pesquisa esta que trabalhada desde minha iniciação científica, passando por mestrado e culminando no meu doutorado, onde boa parte dos dados apresentados aqui constam de maneira mais detalhada (Bertolo, 2020).

[4] É por esta mesma razão que há um certo desequilíbrio entre os dados etnográficos fornecidos sobre as expressões caiçaras e quilombolas, já que a produção dos dados sobre o samba de roda quilombola encontra-se em uma etapa inicial.

[5] Em menor medida, também serão analisados dados sobre o Bumba-meu-boi na comunidade Boa Esperança, localizada na capital Teresina. Neste caso, a questão da origem suscita um outro debate, marcada por regionalismos: há uma certa disputa sobre a origem do Bumba-meu-boi, se ele é piauiense ou maranhense.

constantemente simplificada - a questão da originalidade das rodas de São Gonçalo entre as populações quilombolas, ribeirinhas, caiçaras, etc., e sua relação de origem nas festividades católicas portuguesas. Poderíamos aqui aplicar uma abordagem difusionista, necessariamente, sempre "incompleta"… ou, pelo menos, em termos metodológicos, uma abordagem estruturalista, também necessariamente parcial, mas que já nos traz um pouco mais pontos de interesse. Contudo, essas abordagens, entre outras consideradas clássicas, não vão nos trazer a baila a diferença da ideia de origem entre as populações que aqui tratamos e o que a historiografia vai colocar em termos gerais e generalizantes, seja ela das disciplinas antropológicas, sociológicas, históricas, etc. Trocando em miúdos, a diferença entre essa historiografia que trava a origem de um determinado evento social, cultural, comunitário, em um determinado ponto histórico em uma determinada linha do tempo, e o modo como essas populações - de origem étnica e racial afro-indígenas, é importante frisar - entendem o que é a origem de suas comunidades e sua história, ou em outras palavras, sua cosmogonia.

A questão de posicionar a origem das festas e danças de São Gonçalo em Portugal, na história da Península Ibérica, como afirmei, é no máximo uma simplificação, na melhor das hipóteses, ou um equívoco negligente em termos etnográficos, na pior delas. Trago aqui, novamente, as palavras da historiadora Beatriz Cruz Santos, que nos remonta a uma origem anterior ainda, das danças de São Gonçalo:

> A festa de São Gonçalo é oficialmente celebrada a cada 10 de janeiro, desde o século XVI [do latim janua, "porta"], e, nesse sentido, tem a particularidade de conservar aspectos dos rituais que assinalam um tempo de renovação. A festa que coincide pela via do calendário com a "festa de Jano", evoca o Deus romano que é representado com dois rostos que se opõem, um olhando para a frente e outro olhando para trás. Se tivermos em mente esta representação, que aponta para abertura, reinício das coisas e as habituais características da Idade de Ouro atribuídas ao reinado de Jano, tais como a ideia de abundância talvez possamos compreender melhor a associação entre São Gonçalo do Amarante e elementos contidos no seu ritual de fertilidade tanto em Portugal, quanto no Brasil. (Cruz Santos, 2003, p. 3)

O objetivo aqui não é traçar uma linha de origem histórica anterior, "mais verdadeira", que posiciona a origem de São Gonçalo em outro lugar que não Portugal, mas justamente ressaltar esse método historiográfico, tão latente nas disciplinas "humanas", incluindo a antropologia, que posiciona justamente a origem como uma linha, ou seja, a concepção histórica da temporalidade como algo linear, que procede "adicionando" uma linha de tempo anterior, uma origem anterior, àquela que está se falando no presente - mas que determina

uma progressão desse tempo, algo naturalizado. A linha de tempo começa no ponto A e esse ponto A necessariamente se tornará o ponto B. O problema não é exatamente em que ordem se colocam os eventos, mas em quais ordens cosmológicas se vinculam a elas, onde se localizam no plano ontológico e onde se praticam os eventos que constituem uma questão histórica: em linhas.

Contudo, o movimento histórico implicado por essas linhas, implicada por esses movimentos históricos lineares, cria um profundo contraste entre a historiografia "como um todo", por assim dizer, de cosmovisão europeia, para a noção de origem empregada pelas populações quilombolas, caiçaras, afro-indígenas e originárias de maneira geral. A questão não é apenas a linearidade do tempo ("progressivista"), mas a forma, a verdade e a razão que se estabelecem através do movimento atravessado por múltiplas linhas de tempo, advindas de uma outra interpretação cultural, de uma outra geo-ontologia histórica, de outras cosmovisões de mundo.

Já existem, em termos de teoria social e filosófica, algumas imagéticas da história que procuram abordar a diferença da ontologia temporal de populações fora do eixo euro-americano, em contraste com a linearidade do tempo histórico ocidentalizado/colonizado[6], - e como a própria colonização do tempo foi crucial para a sanha expansionista das forças políticas europeias[7] do século XIV em diante. O problema justamente está na forma de progressão desse tempo, em que, por mais que se considere como linhas múltiplas, cruzadas e diversas, seguem uma progressão contínua, num direcionamento "à frente", indefinido e

[6] Em que pese a referência à teoria social-democrata na crítica de Benjamin, essa perspectiva do progresso histórico é caudatária do positivismo e do evolucionismo do século XVIII que, por diversas vias, estabeleceu-se como "padrão ouro" científico em sua visão de história – e não apenas nas disciplinas das ciências sociais, sendo a principal força motriz do colonialismo dos séculos XVI-XX. Para Benjamin, tal noção de progresso (i.e. uma linearidade de via única e indefinida) poderia se considerar até mesmo uma *catástrofe*: "A presentificação anamnésica como a palhinha;{A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe}; A catástrofe como o contínuo da história" (Benjamin, 2012: 181).Para uma consideração mais aprofundada da colonização do tempo e das diferenças das temporalidades pré-, pós-, e contra-coloniais: cf. Mbembe, 2001; Gell, 2020; Lopes e Simas, 2020; Oyěwùmí, 2021.

[7] Deveras simplificado no chamado "senso comum"; cf. as críticas de Walter Benjamin às noções de progresso histórico: "A teoria social-democrata, e ainda mais a sua prática, foi determinada por um conceito de progresso que não levou em conta a realidade, mas partiu de uma pretensão dogmática. O progresso, tal como o imaginavam as cabeças dos social-democratas, era, por um lado, um progresso da própria humanidade (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos). Em segundo lugar, era um progresso que nunca estaria concluído (correspondendo a uma perfectibilidade infinita da humanidade). E era visto, em terceiro lugar, como essencialmente imparável (com um percurso autônomo de forma contínua ou espiralada). Qualquer desses atributos é controverso, e a nossa crítica poderia começar por qualquer um deles. Mas, quando as posições se extremam, a crítica tem de recuar até a raiz desses atributos e fixar-se num ponto que é comum a todos. A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso" (Benjamin, 2012: 15).

constante - o evolucionismo cumulativo histórico que é dado como naturalização do tempo. Na linguagem de populações originárias/diaspóricas, seja nas Américas ou na África - ancestrais (Martins, 2021: 85-86) - embora se possa falar de linearidades (no plural) a maioria delas não tem uma concepção de tempo progressiva, em sentido único e unívoco, sendo melhores tratadas sob as imagens da circularidade e da espiralidade:

> A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p.42)

Contudo, uma análise das festas e danças dos povos diaspóricos e originários pode acrescentar às imagens espiralares da história e de seu movimento mais um elemento: uma toponímia helicoidal, onde os ciclos - sempre abertos - começam e retornam, mas o fazem através de pontos ligados em infinitas curvas, as suas "pás", que têm um mesmo centro, ou seja, ele está sempre começando e retornando, ao mesmo tempo, em ato, a seu movimento iniciático (ancestral)[8].

Antes de prosseguirmos com a comparação e a título de aprofundá-la, façamos uma breve análise de uma cifra de uma moda de fandango, "A Volta que o Mundo Dá" (FIG. 3), do Grupo Manema, registrada em Iguape/Peruíbe (SP), pelo etnomusicólogo Ary Giordani (Giordani, 2019, p. 50)[9]. A escolha de uma peça do complexo cultural do fandango pode nos indicar como a estrutura musical se conecta com com outros vetores, como o histórico e o cosmológico.

[8] Descrito por Leonhard Euler em 1774 e por Jean Baptiste Meusnier em 1776, o helicoide, ou superfície helicoidal, é uma superfície lisa imersa no espaço tridimensional, uma superfície traçada por uma linha infinita que é simultaneamente rotacionada e elevada ao longo de seu eixo fixo de rotação, voltando a seu próprio eixo: em uma só imagem, temos a ancestralidade dos povos originários/diaspóricos, como descrita por Leda Maria Martins (2021) e o eterno retorno nietzschiano. A própria concepção do helicoide e do tempo espiralar a partir de "linhas infinitas" assume que o problema da imagética histórica colonizada/ocidental não está exatamente na linearidade, mas na redução fenomenológica da história a uma linearidade chapada, planificada, e progressiva: o tempo vazio de que fala Benjamin (2012: 15). A questão da infinitude do movimento (seja ele progressivo ou não) é ainda uma problemática filosófica que deve ser abordada especificamente, como também afirma o próprio Benjamin.

[9] Devo ressaltar que, na fonte original da cifra, a análise segue por outros caminhos, menos formais, ou seja: qualquer equívoco na análise aqui presente é de total responsabilidade do autor.

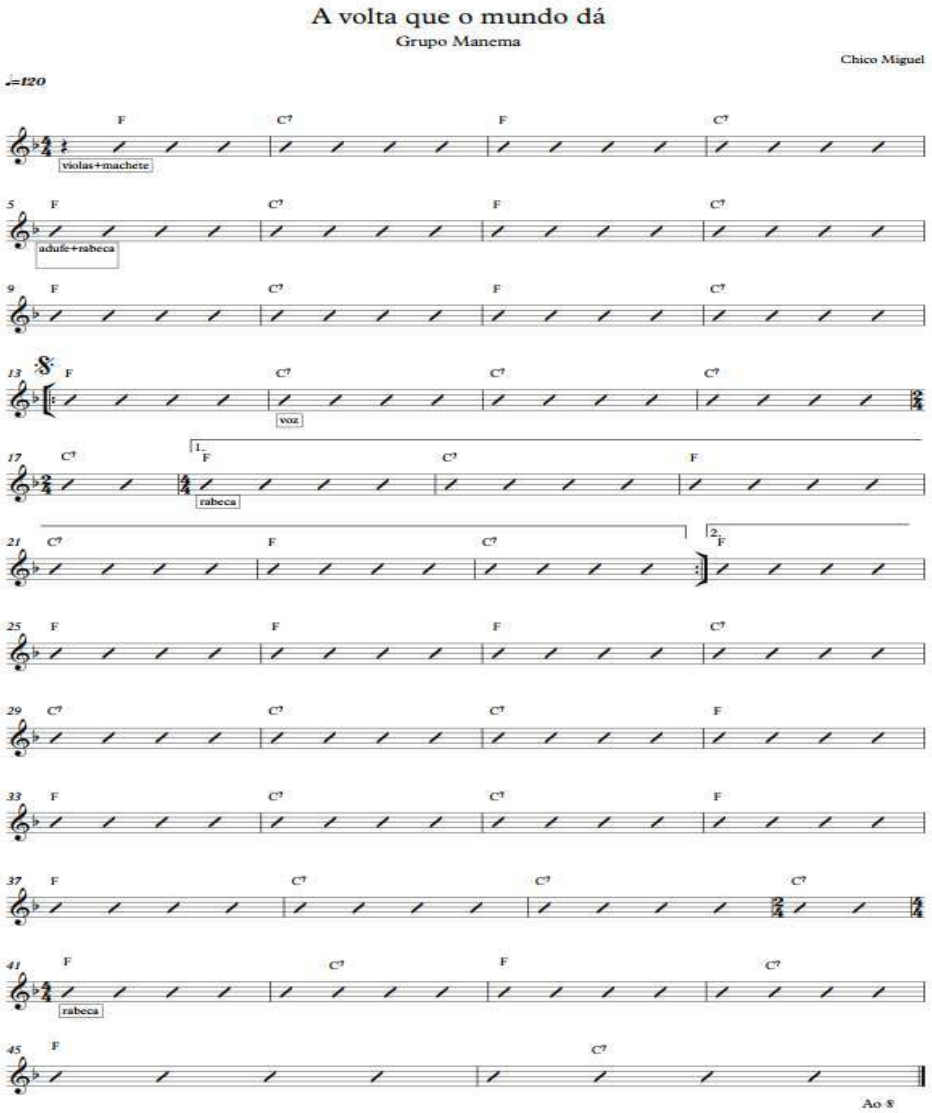



Fig. 3 - Cifra da moda "A Volta que o Mundo Dá", do Grupo Manema, registrada em Iguape/Peruíbe (SP), de autoria do fandangueiro Chico Miguel (Giordani, 2019, p. 50).

Em termos rítmicos, a peça está grafada em compasso quaternário (4/4), com uma breve alternância com um compasso binário simples (2/4), com andamento de 120bpm, o que define um andamento moderado, típico de ritmos dançantes do universo da cultura caiçara, como o fandango. A repetição de células rítmicas ao longo de toda a cifra indica um ostinato rítmico que sustenta a moda, criando uma estrutura rítmica organizada em seções com repetições (indicadas por chaves de repetição e os finais 1. e 2.), o que aponta para uma forma estrófica comum em músicas de tradição oral: introdução, versos, refrão e possíveis solos instrumentais. A escrita para os instrumentos de percussão (violas + machete, adufe) sugere uma base rítmica constante, com acentuação nos tempos fortes e semi-colcheias que delineiam uma levada percussiva na viola, sendo a melodia (não demarcada na cifra) dividida

em duas camadas, relegadas ao machete e à rabeca.

A melodia principal é conduzida pela rabeca e pela voz, com trechos dedicados exclusivamente à rabeca (solos). A cifra indica momentos de “rabeca” onde o instrumento assume a linha melódica principal. Embora não haja na cifra a notação exata das alturas, a alternância entre os acordes F e C7 define um campo harmônico que direciona as melodias para as notas características do modo de fá maior (escala de Fá maior). As melodias exploram frases curtas e repetitivas, com ênfase nas notas dos acordes (tônica, terça e quinta) e ornamentações típicas da rabeca. A peça demarca de maneira explícita a estética do fandango caiçara, com sua instrumentação típica (rabeca, viola, adufe, machete) e estrutura harmônica elementar que privilegia a repetição, a circularidade. A relativa simplicidade da progressão harmônica (F – C7) contrasta com a riqueza rítmica e a ornamentação melódica própria da tradição.

A harmonia, relativamente simples, é baseada nos acordes F (Fá maior) e C7 (Dó com sétima menor). Essa dualidade harmônica cria um movimento de tônica–dominante que caracteriza a música como um exemplo típico de harmonização modal/funcional em tons maiores. O acorde F atua como centro tonal (tônica), enquanto C7 (dominante) gera tensão que se resolve naturalmente em F. A recorrência constante desses dois acordes ao longo de toda a cifra confere uma sensação de estabilidade e circularidade, ou, como argumentamos, de uma espiralidade helicoidal.

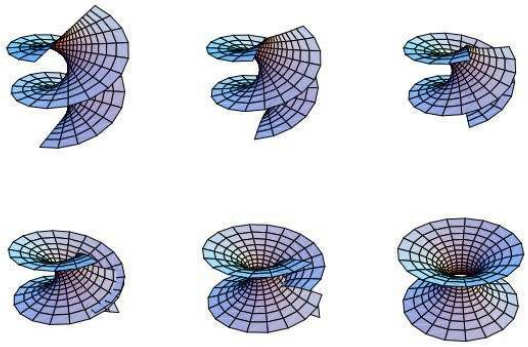


Fig. 4: Em ordem: helicoide generalizado regrado fechado; helicoide generalizado regrado aberto; helicoide generalizado oblíquo fechado; helicoide generalizado oblíquo aberto; helicoides generalizados circulares meridiano; helicoides generalizados circulares horizontal.
(Weisstein, 2025).

Podemos, assim, prosseguir com a análise. Vemos que as estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas da moda em questão se constroem em camadas de sobreposição de circularidades: a circularidade rítmica, composta pelos instrumentos de percussão + viola + machete, criam um espaço, um “plateau” que redunda nas extremidades da harmonia; a

melodia circula em padrões curtos de repetição de temas, enquanto a harmonia, reduzida à dualidade tônica-dominante (F–C7), estabelece um movimento de vai-e-vem que não avança para outra região tonal, mas retorna sempre ao mesmo centro. Essa tripla circularidade – rítmica, melódica e harmônica – não se esgota, contudo, no fechamento de um círculo perfeito. Pois cada retorno não repete exatamente o mesmo: a introdução de pequenas variações nos padrões de percussão, as ornamentações da rabeca e as inflexões da voz, somadas à própria sucessão das seções (introdução, versos, refrão, solos), produzem um deslocamento sutil que faz com que cada volta se realize em um patamar ligeiramente diferente do anterior. É justamente essa combinação entre repetição e diferença, entre o retorno ao centro e o avanço incremental, que inscreve na própria estrutura musical o princípio de uma temporalidade helicoidal: as camadas circulares sobrepõem-se e giram em torno de um eixo comum, mas, ao fazê-lo, deslocam-se ao longo dele, compondo a figura de uma espiral que se expande sem romper o vínculo com sua origem.

Em geometria, um helicoide generalizado (FIG. 5) é a superfície obtida no espaço euclidiano quando uma curva geratriz é simultaneamente rotacionada e deslocada ao longo de uma linha fixa, que funciona como eixo[10]. Tem a forma do parafuso de Arquimedes, mas se estende infinitamente em todas as direções. Assim, em vez de fechar o círculo, como é feito pelo tempo circular, ou de criar, mesmo que com curvas, um tempo que seja igualmente progressivo, de maneira linear, como é o tempo "puramente" espiralar, que apesar de dar suas primeiras voltas, "sobe" ou "desce" em uma direção, o tempo helicoidal cria uma topologia diferente da maneira como nós podemos entender, compreender esse tempo ancestral diaspórico/originário.

Adicionando uma camada de geometria à teoria filosófica do tempo[11], voltamos aqui das abstrações para as questões mais etnográficas. Afinal, a crítica à linearidade progressivista, através da proposta do helicoidal, precisa sair da imagem abstrata para critérios analíticos: que indicadores etnográficos evidenciam o que chamamos aqui de helicoidalidade?

[10] Cada ponto dessa curva descreve, assim, uma hélice circular, categorizados de duas maneiras: a) os helicoides generalizados regrados, formados quando a curva geratriz é uma linha reta, resultando em superfícies regradas; e b) helicoides generalizados circulares, produzidos quando a curva geratriz é um círculo. Como superfície regrada (e um conoide reto), significa que é o traço de uma linha, onde para qualquer ponto da superfície, existe uma linha sobre ela que passa por esse ponto, tornando-a uma superfície de translação no sentido da geometria diferencial, parte de uma família de superfícies mínimas chamadas helicoide-catenoide.

[11] Em nome do rigor científico, é preciso dizer que não é comum compreender o tempo como uma topologia e que a interseção entre as disciplinas aqui propostas (matemática, geometria, filosofia e etnografia) deve ser submetida a verificações posteriores. A princípio, para aqueles que pretendem se aprofundar no tema, ficam as seguintes indicações: Do Carmo (1986); Gray (1997); Steinhaus (1999).

## Análise dos Resultados - Temporalidades em rodas e voltas

Podemos começar pelos padrões de recomeço/retorno em calendários, pelos modos da festa/dança como acontecimento e como a Dança de São Gonçalo cria suas temporalidades através do movimento dos corpos-que-dançam. A princípio, podemos propor três marcadores helicoidais como critérios analíticos:

**(I) Reinício com diferença** - cada festa, cada dança, reabre um "início", uma temporalidade que é própria, singular mas que, ao mesmo tempo, vincula essa singularidade a uma cosmo-lógica anterior (em sentido ontológico); Isto pode ser conferido não apenas no calendário litúrgico, na vinculação entre as festividades realizadas em janeiro com as temporalidades sazonais da realização de outras rodas para São Gonçalo (como veremos no terceiro marcador); no interior de cada estrutura sobreposta, seja na estrutura musical (como pudemos ver no caso do fandango) ou nas estruturas coreográficas, em, pelo menos, dois aspectos: a forma das rodas, formadas pelas sequências de passos de seus praticantes – que não apenas formam círculos concêntricos entre si, mas que também formatam o "oito" na passagem do fim de uma "volta" para o início de outra; e na própria contagem das voltas (no máximo 21, em Cananéia, no contexto do fandango, e 30 no contexto quilombola do território de Tronco/Custaneiras). De acordo com o Mestre de São Gonçalo Dotô Gagá, de Custaneiras, "a promessa certa, uma jornada que chama, é 12; duas jornada é 24; aí de 30 roda arriba aí já [passou] do limite, o limite é 30 roda abaixo" (Dotô Gagá, entrevista concedida no documentário "Promessa se Paga Dançando").

O tipo de contagem de rodas realizadas na Dança de São Gonçalo, marcado pelo número de promessas realizadas e que devem ser pagas ao Santo, vincula, ao mesmo tempo, a singularidade do tempo da tradição com a abertura de um tempo de presença marcado pela necessidade de se pagar a promessa ao Santo. Deste modo, o movimento cíclico dos corpos dançantes e da musicológica caiçara e quilombola, no que concerne à Dança de São Gonçalo, efetiva performativamente a ontológica da própria dança, que é a promessa. Obviamente, não é necessário notar que cada promessa, em si, carrega uma motivação particular, um desejo, um pedido, um acolhimento, uma súplica, etc., carregando particularidades e diferenças que são atualizadas no ciclo promessa-pagamento – que é a dança/festa. O eidológico se diferencia do etológico não por uma questão de diferença essencial, mas de diferença

temporal.

**(II) Acoplamento multi-escala** - A maré, o ciclo lunar, o calendário litúrgico: as temporalidades imiscuídas em cada festa/dança, as singularidades efetivadas e concretizadas através dos passos e corpos que dançam inscrevem o tempo em si. De maneira um tanto contraditória em relação à percepção[12] costumeira que fazemos do tempo cronológico ("o tempo do relógio"), este não ocorre fora do acontecimento, dos eventos, das coisas e pessoas: é, antes, através deles que o tempo é feito;

Podemos verificar este acoplamento em uma dupla perspectiva, no caso de São Gonçalo:

a) a presença do Santo é atualizada (em sentido vernacular e conceitual) pela realização das festas e homenagens realizadas a ele. Não somente o Santo "se mantém vivo através da festa, mas também presente", como me afirmou certa feita o mestre de fandango Amir Oliveira, na ocasião de uma festa de fandango realizada em Cananéia. Nesta fala, são duas as efetivações que, segundo Amir, são concretizadas através das danças de São Gonçalo: a escala temporal, que traz o Santo de um passado que se preserva justamente através da prática de suas danças e músicas; e a escala ontológica, onde o Santo, mais que uma presença etérea, é um ser-vivente – precisamente por ser presente;

b) o tempo da comunidade, que faz a comunidade acontecer – a comunidade não existe de antemão, como uma substância, mas como um evento, ou ainda, como um acoplamento de eventos, sendo no caso das comunidades estudadas a dança de São Gonçalo um dos principais. Como vimos na fala de D. Creuzinha, "é isso que faz a gente ser o que a gente é", a dança é uma modulação do tempo dos acontecimentos que marca a própria comunidade como existente (e daí a grave preocupação que os jovens "não dancem mais" (Martins, 2006; 2018; Bertolo, 2015).

**(III) Reversibilidade de causalidades -** as origens, longe de serem fixadas em um ponto histórico cronológico, são múltiplas e performadas no presente, no "aqui-agora" da performance que, não estando em si eivada de referências ancestrais, trás, antes, a ancestralidade como modo de acesso ao futuro através da inversão das flechas do tempo. É a própria causalidade do tempo que é invertida, através da referência ao passado, seja ele

[12] Utilizo aqui termo "progressivista" de forma a se diferenciar da forma "progressista", para evitar confusões entre a política subscrita nos dois termos: enquanto o último é associado aos ideais socialistas e/ou de esquerda dentro da sensibilidade política contemporânea, o primeiro é mais associado a uma postura intelectual daquele que defende o "progresso" como objetivo científico/político ou inevitabilidade histórica – progresso esse que, não raro, tem uma única direção.

distante ou recente, mitológico ou histórico, cronológico ou cosmológico.

Isto pode ser evidenciado pela importância da promessa na cosmogonia da Dança de São Gonçalo. A promessa, como solenidade, é um ato em que um ser se lança ao encontro do outro, não apenas com palavras, mas com a própria temporalidade como penhor. Mais do que um voto, ela se constitui como uma declaração que, ao se dirigir ao futuro, o convoca para o presente, transformando a incerteza do que ainda não é em um vínculo antecipado de garantia. Nela, há algo de um envio: o sujeito projeta para diante de si uma ação ou uma abstenção, como quem solta uma flecha cujo percurso já não lhe pertence inteiramente, mas cujo compromisso de chegada lhe foi confiado. Assim, a promessa não apenas assegura de antemão um feito; ela instaura um tempo que se curva sob a força de uma palavra que, por ter sido dita, já não pode ser desdita sem que o próprio ser que a emitiu se desfaça em sua consistência. O que significa, então que uma promessa se pague com dança, como no caso de São Gonçalo?

Se a promessa é esse ato de se lançar para diante, uma flecha que se arremessa na direção do futuro comprometendo o próprio ser, então o seu pagamento, sobretudo quando se dá em dança, como no caso de São Gonçalo, não pode ser entendido como uma quitação que simplesmente conclui um ciclo temporal. Pois a dança não vem depois, como termo de um percurso que se encerra; ela é, antes, o lugar em que a própria direção das flechas do tempo se inverte. Aquilo que se tomava por origem, a promessa feita em um passado, o voto lançado como causa, revela-se, no movimento do corpo que dança aqui e agora, como efeito que se performa. Logo, o passado não determina o presente; é antes o presente, no ato performático da dança, que convoca as origens, fazendo emergir a ancestralidade não como referência fixa e cronológica, mas como modo de acesso ao futuro. Se a promessa é uma flecha lançada ao futuro, o pagamento na dança não é o ponto de chegada que encerra o ciclo. Antes, ele reinverte a seta: o cumprimento se dá num gesto que, por ser público, corporal, partilhado, renova o vínculo. O devoto que dança não se desobriga para simplesmente retornar ao estado anterior; ele se inscreve numa temporalidade em que a promessa, ao ser paga, já pode ser feita novamente. É nesse sentido que a dança, e não um objeto entregue ou uma reza silenciosa, se mostra forma adequada ao pagamento.



Fig. 5: Lagoa das Emas: Evoluções com arcos de cipó para alto.
(Silva, 2017 *apud* Amaral; Silva, 2018, p. 15)

Verifiquemos esses três princípios na Dança de São Gonçalo (FIG. 4) como praticada em Lagoa das Emas, no território de Lagoas, sudeste do estado do Piauí (FIG. 5).

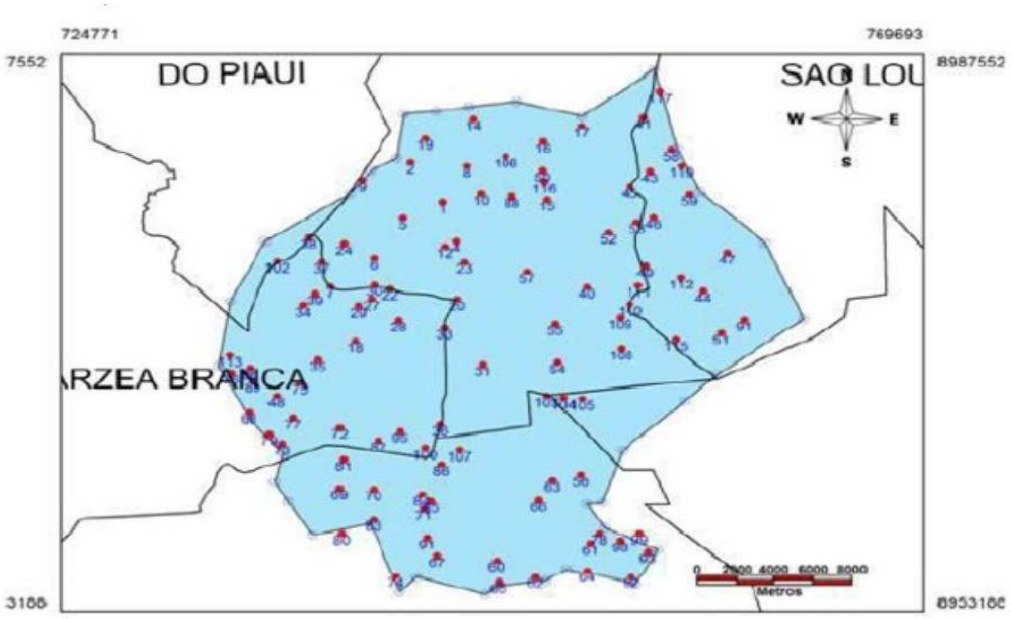



Fig. 6: Cartograma do Território Quilombola das Lagoas (RITD-INCRA, 2018)

As danças de São Gonçalo serem consideradas como tendo origem em Portugal não é algo incorreto, impreciso, mas trata-se de, no mínimo, uma simplificação. O ponto é que essa colocação, essa fixação da origem das danças de São Gonçalo em Portugal não explicam nem sua variabilidade em território brasileiro, nem suas semelhanças, suas homologias estruturais, na verdade, nem em território brasileiro e nem em território lusitano. Por mais que lá essas

festividades sejam realizadas apenas em uma localidade, a questão é que a concepção de origem (algo que poderia ser considerado até um tanto redundante) não se localiza na linha do tempo, mas na fabricação dessas linhas de tempo e no movimento implicado por seus pontos e curvas. É por isso que ele se torna helicoidal. Vejamos.

As arqueólogas Vanderleia Lima da Silva e Alencar de Miranda Amaral (Alencar; Amaral, 2018, p. 10), informam que, em Lagoa das Emas, as Rodas de São Gonçalo foram introduzidas em uma temporalidade relativamente recente, que consta dos últimos 80 anos. Isso não torna, ao contrário do que se poderia imaginar dentro de uma historiografia linear, as Danças e Rodas de São Gonçalo menos tradicionais nessa localidade. Não é uma questão de menos tradição ou de uma exterioridade que provoca uma causalidade, como seria o caso do tempo histórico linear, já que Seu Raimundo Marques, o mestre que introduziu as rodas de São Gonçalo em Lagoa das Emas, é de outra localidade do território de Lagoas.

Isto não cria uma "artificialidade" na tradição da roda de São Gonçalo para o quilombo, para a comunidade quilombola de Lagoa das Emas. Ou, melhor dizendo, é justamente o aspecto "produzido", "feito", "artificial", não-dado da história em si e de todas as tradições que torna o movimento histórico em tradição. Mestre Raimundo Marques introduziu na comunidade de Lagoa das Emas não apenas uma nova forma de dançar: mas antes uma nova causalidade, uma nova forma de constituir e "fazer" o tempo ou a própria temporalidade em acontecimento e, assim, por consequência, a própria história. Em contraste com outras comunidades em que, devido a fatores justamente externos, suas populações vêm deixando de dançar a roda de São Gonçalo e, assim, de fazer/performar a própria comunidade, Seu Raimundo Marques, constituiu um novo modo de se fazer uma comunidade política que coaduna com a percepção do tempo e da questão de origem, que entra em contraste direto com o tempo histórico linear.

E isto não é tudo: a constituição deste tempo, desta temporalidade, se dá através da repetição dos eventos que trazem essa causalidade na história e não através da produção de um evento "sempre novo", embora ele também não seja "a mesma coisa" que os eventos já transpassados. A repetição - e isto é um tanto polêmico dentro da área de estudos tradicionais, que foi muito marcada desde Câmara Cascudo, José Ramos Tinhorão, passando pelos estudos de comunidade, com figuras como Antônio Cândido e depois até no período mais recente da antropologia com Carlos Rodrigues Brandão –, sempre foi marcada a questão da sobrevivência, da persistência, da permanência, da repetição como algo que encerrava as populações tradicionais dentro de um tempo perdido, um tempo que não tinha competição com o tempo linear da produção de eventos sempre novos do tempo moderno, da

modernidade, do tempo ocidental. Prossigamos com mais uma volta no parafuso.

Diante disso, nós temos uma noção de temporalidade que se pratica através da repetição instituída pela devoção ao santo ou pela padronização dos passos de dança, que cria uma causalidade diferente na constituição do tempo em fases: seja no tempo moderno, ocidental, histórico, linear, progressivo, em uma linha única de tempo, como a flecha do tempo; ou em outras linhas que tem curvas, voltas, mas que também não se encerra em si mesma. O truque aqui é não se deixar determinar pelas relações de causalidade, isto é, as fases em ambas as temporalidades, seja no tempo linear ou, como venho afirmando, helicoidal, são sucessivas na medida em que elas são sucedidas em tempos entendido no sentido musical, e que fazem, assim, suceder esses tempos através da própria ação e da própria prática, criando no interior das relações a própria causalidade. Toda causalidade, nesse caso, pode ou deveria ser reversível, isto é: as relações de origem são múltiplas e não podem ser fixadas em um único ponto.

Não se trata apenas de como as festas e danças são multiplicadas, de como os fandangos ou as Rodas de São Gonçalo são multiplicadas, ou seja, criadas por distintas fases técnicas; mas sim, de como elas criam a comunidade “em si” e não são apenas subproduto de sua “história” - o sentido é inverso. Porém, essa criatividade é limitada em, pelo menos, um sentido exterior à própria comunidade: o substrato político e a atmosfera cultural-política que envolve, seja através de políticas públicas especificamente direcionadas a essas populações ou das políticas territoriais do Estado. Ou ainda, em outro exemplo, citado pela Dona Creuzinha, do Grupo Vida Feliz (Cananéia-SP), de que, devido às restrições impostas pelas religiões neopentecostais, muita gente vem deixando de fazer a dança e, consequentemente, de fazer a comunidade. A comunidade é algo que se faz acontecer; não há nada de natural no tempo.

Então, sempre pelas condições próprias, seja das rodas de São Gonçalo ou de outros tempos, como o tempo dos sítios, o tempo de primeira, o tempo das atividades particulares de cada comunidade, de constituição do grupo, dos coletivos, relações, redes, etc., cada temporalidade se cruza, de certa maneira, fazendo aquele movimento que Nego Bispo (Santos, 2024) ressalta: começo, meio, começo, mas que, no entanto, não se encerram dentro de uma temporalidade específica. Dito de outro modo, essas populações não estão “presas no tempo” através dessa repetição, mas elas estão criando tempos e temporalidades (ou ritmos e movimentos temporais) novas, repetindo as velhas. Toda atividade, geralmente, tem um ciclo, usualmente tratados sob a égide da progressão de um “início, meio, fim”: coisas que, a princípio, nem culturas e nem pessoas têm, de novo - de acordo com Nêgo Bispo (Santos,

2024: 77).

Mesmo que nossas atividades sejam constantes, ininterruptas, repetitivas o que acontece é que o ciclo que é expresso através de uma atividade, de uma técnica, de um ritmo específico, é um ciclo aberto, em formato de hélice: ele começa e retorna, mas faz através de pontos ligados a infinitas curvas, as pás que constituem a hélice, que tem no mesmo centro, ou seja, ele está sempre começando e retornando, ao mesmo tempo, através desse movimento, sendo seu próprio movimento. Então, a partir disso, nós podemos entrar na fase do acontecimento, em como a comunidade acontece como evento.

E, se essa hipótese estiver alguma coisa correta, estamos falando de uma espécie de fase de pré-individuação da comunidade em si. É sempre um problema (filosófico e antropológico) se considerar um aspecto como lógica ou ontologicamente anterior a outros, porém, na medida em que se trata de um acontecimento cosmológico (como indicam não apenas as personagens envolvidas, no caso de São Gonçalo) ele é tanto anterior, no sentido ontológico, quanto simultânea, no sentido pragmático, tomando o conceito emprestado da (e um pouco deturpado pela) política. Tanto começo quanto fim, tanto já-antes, como um será-agora: esse é o dilema maravilhoso do tempo, colocado entre o simultaneísmo e o sequencialismo do tempo.

Nas teorias em que podemos já considerar como um dos grandes clássicos dos estudos de performance – aos quais este artigo deve bastante[13] – Richard Schechner analisa como diferentes culturas produzem o tempo de forma não-linear e teleológica (Schechner, 1995). O *Ramlila de Ramnagar*, na Índia, é um exemplo paradigmático: no festival, que reconta de maneira dramática a vida de *Rama*, uma das encarnações do deus hindu *Vishnu*, a performance se estende em um ciclo de 31 dias em que o tempo não é apenas simbólico, comprimindo a vida de *Rama* em um mês, mas sobretudo processual e peregrino. Os espectadores não apenas assistem; eles se movem com os atores entre os diferentes locais sagrados que compõem a paisagem da cidade. O tempo do *Ramlila* é cíclico e ritualístico, marcado por uma dilatação do tempo e do espaço que permite que o passado mítico (o *Ramayana*) se torne presente e acessível (*darshan*) na vida cotidiana. Nas palavras do autor, "é uma performance das interrealidades coexistindo em diferentes escalas simultaneamente" (Schechner, 1995, p. 33).

A performance, assim, é um *continuum* que vai desde os rituais (do passado) até os eventos cotidianos do presente. A temporalidade e a cosmologia do ritual/performance não

[13] Agradeço enormemente aos pareceristas do artigo por terem reparado na ausência de uma elucubração sobre as teorias de Schechner na versão original do artigo.

são, deste modo, meros cenários para a ação, mas sim os próprios elementos estruturais e dinâmicos da experiência performativa do tempo, no sentido forte, cosmológico: a performance não representa a realidade, mas a cria ou transforma. Para Schechner (cf. 1977; 1995), desafiando a visão linear e homogênea do tempo, o tempo na performance é maleável, múltiplo e opera em diferentes magnitudes, que vão desde o "tempo do cérebro" (milissegundos) até o "tempo cósmico" (ciclos de anos).

Em *Performance Theory*, (Schechner, 1977, p. 6-7) o autor categoriza os tipos de tempo em tempo do evento (*event time*), onde a performance determina sua própria duração, completando todas as suas fases independentemente do tempo de relógio; tempo determinado (*set time*), quando uma estrutura arbitrária é imposta à performance, criando uma tensão entre a atividade e o relógio, como em uma peça de teatro comercial; e tempo simbólico (*symbolic time*), quando o tempo da performance representa um período diferente do tempo de relógio, condensando vidas inteiras em horas ou abolindo a linearidade para reatualizar um passado mítico, como no exemplo citado do Ramlila. Os entrelaçamentos radicais entre estas três temporalidades são experimentados na distinção entre drama, roteiro, teatro e performance, onde os dois últimos (teatro e performance) são esferas de interação concreta e transformação que moldam o drama e o roteiro, sendo a performance o domínio do público e da ação, deixando de ser o "como se" e se tornando "é". Portanto, Schechner se afasta, da tradição ocidental que hierarquiza realidades, onde um mundo real (como por ex. o trabalho ou a ciência) é "mais real" que o mundo da performance, tido como algo não-real[14], adotando uma perspectiva em que o próprio cosmos é uma performance contínua, na qual múltiplas realidades coexistem e se interpenetram sem uma hierarquia fixa.

É nesse sentido que acreditamos que a temporalidade espiralar/helicoidal se (des)enquadram. Como indicam os trabalhos de Leda Maria Martins (Martins, 1997), sobre performances coreográficas, e também os trabalhos musicológicos de Luis Ferreira Makl (Ferreira, 2002 [1997], p. 161; 2013, p. 240)[15] sobre o candombe uruguaio, o tempo espiralar

[14] Discussão ainda em voga na antropologia contemporânea, com a crítica ao multiculturalismo relativista: na discussão do chamado perspectivismo ameríndio (Lima, 1996; Viveiros de Castro, 1996); na discussão sobre o "dado" e o "feito" nos modos de "invenção da cultura", de Roy Wagner (Wagner, 2010) e sobre a ciência moderna de Bruno Latour (Latour, 1994); e na discussão de performances de gênero (especialmente na Papua Nova Guiné, mas não apenas) de Marylin Strathern (Strathern, 2006).

[15] Novamente agradeço aqui aos pareceristas pela indicação do trabalho de Luis Ferreira Makl, o qual desconhecia até então. Segundo o autor, "*En sistemas musicales auto-organizados y polirrítmicos como el analizado [o candombe uruguaio], la pulsación responde a concepciones del tiempo cíclicas y en forma espiral. […] La microestructuración de los patrones básicos que caracterice por distintas formas de rugosidad de la pulsación, revela una organización musical dinámica, resultante de procesos sociales, cognitivos y corporales que no parece tener equivalentes conceptuales y estéticos en el seno de las teorías musicales euro-occidentales. Entiendo que estas rugosidades y juegos de lenguaje musical definen configuraciones propias a varios de los géneros musicales afroamericanos*". (Ferreira Makl, 2013, p. 257).

das tradições afrodiaspóricas (e indígenas brasileiras, note-se) por ser performático é real; neste ponto, podemos inverter a fórmula: não é que a performance produz tempo, mas o tempo produz a performance, e todo o cosmos, como Schechner também já indicava, é um entrelaçamento de performances contínuas. Aqui, remontamos ao sentido original da palavra, que sofreu de um esvaziamento semântico no ocidente precisamente pela imagem da performance como algo "irreal", "falso", "ilusório": per-formar é dar forma, é produzir, criar/transformar (um)a realidade, em si mesma ou em outra realidade.

Esse problema é colocado pela lei da entropia, tomando emprestadas as teorias de Mauro Almeida (Almeida, 1999), como colocado também por Úrsula Le Guin em uma de suas obras-primas, "Os Despossuídos", onde, nas palavras do astrofísico Shevek, quando ele discorre sobre o tempo: "nós temos a flecha, o rio que corre, sem o qual não temos mudança, nenhum progresso, direção ou criação. E temos o círculo, ou ciclo, sem o qual há apenas caos, uma sucessão de instantes sem significados, um mundo sem relógios, estações ou promessas" (Le Guin, 2017 [1974]: 205).

Resumindo, quando nós juntamos a imagem da flecha àquela do círculo, como colocados aqui nessa metáfora que eu fiz, o movimento preciso que nós desenhamos é o movimento das saias, das dançarinas de São Gonçalo ao redor do Brasil. Um movimento helicoidal. É ela que faz esse movimento num sentido metafórico, mas também pragmático. Então, se nós quisermos observar como as comunidades originárias brasileiras produzem suas histórias, o que nós temos que observar é o movimento das saias, e devemos encarar esta inferência de maneira bastante séria.

## Considerações finais - A Dança In-visível do Tempo

Assim, o caminho teórico que essas reflexões apontam é para uma consideração de certas filosofias do tempo não-ocidentais, ou, pelo menos, não euro-americanas. Estamos falando da já citada Leda Maria Martins, com a espiralidade nas performances afro-brasileiras (Martins, 1997); Muniz Sodré com as temporalidades de terreiro e sua diferença para a cidade (Sodré, 1988); mas chamo a atenção para uma consideração mais antiga: os estudos de John Mbiti (Mbiti, 1969), sobre temporalidade e religiosidade Swahili, que contém um aspecto primordial que creio ser de nosso interesse.

Segundo Mbiti, na interpretação da jovem poeta Lisa Mumbi Macharia (Macharia, 2024, p. 77), o conceito de futuro, entre os Swahili, não existe. Tempo, para os Swahili, é um fenômeno bi-dimensional, constituído por um longo passado (comparável à duração de

Bergson) e um presente, vivo e vibrante (comparável à noção de tempo Nuer, como nos aponta em seu clássico Evans-Pritchard (Evans-Pritchard, 1992 [1940]). O futuro, por sua vez, seria virtualmente inexistente. Porém, quando Mbiti diz que os povos Swahili não têm "nenhum conceito de futuro", ele não quer dizer que eles não sejam capazes de planejar, se preparar ou pensar adiante; o que ele está afirmando é que o futuro não existe como um horizonte abstrato e infinito. As duas dimensões de tempo Swahili são: o agora, *sasa*, que compreende também o futuro próximo, imediatamente perceptível, e *zamani*, um passado inacabável, infinito, onde os eventos acontecem indefinidamente - algo similar ao tempo mítico ameríndio, como nos indicam Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 2007 [1966]) e Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (Carneiro da Cunha; & Viveiros de Castro, 1985).

O importante aqui é que o tempo é feito de eventos, deve ser experimentado e experienciado para existir em primeiro lugar[16]. Como os eventos do futuro não foram ainda experienciados, eles não podem fazer parte, ontológica e cosmologicamente, do tempo-realmente-existente. São os eventos que criam o tempo, mesmo que eles não sejam estritamente humanos: as estações, as cerimônias, uma conversa ou uma obrigação ritual, são os eventos que criam e produzem o tempo, não há nenhuma naturalidade em sua conceitualização.

O que traz a consequência de que as pessoas produzem ou esperam o tempo ser produzido, de acordo com sua necessidade - o tempo é inesgotável porque ele é feito por alguém, o que o coloca em direto contraste com o tempo como mercadoria ocidental que informa as noções de desenvolvimento e progressismo euro-americanas (Macharia, 2024). Na temporalidade Swahili, o futuro é apenas uma suposição até se tornar zamani, passado, o que coloca a ênfase convencional no passado, na ancestralidade, e não em um futuro hipotético "que nunca vem". O futuro só pode ser agora e são as pessoas que devem se mover no sentido contrário do tempo, constituindo quase que uma negação da lei da entropia. O tempo só se dá em ato, assim como as comunidades políticas quilombolas e caiçaras.

São Gonçalo, portanto, como entidade, não é apenas uma referência histórica a uma personagem católica de um passado medieval que resiste/sobrevive: ele é um agente cósmico que parte do presente em direção ao passado, fazendo-o acontecer novamente em cada passo dado e toque de viola que é feito em seu nome. O fato dele ser "originalmente" europeu, nesse caso em específico, pouco importa para as comunidades caiçaras e quilombolas e ribeirinhas: o que interessa é que, como personagem cósmica, como entidade, ele estabelece uma aliança política com essas comunidades e entre seus participantes, assim como entre as comunidades

[16] Aristotélica por excelência; para uma consideração sobre este tema cf. Romandini, 2014.

que praticam suas danças, em si. Através de sua dança e de seus toques de violas e tambores, o passado dá cabriolas, sai de um momento inacessível ao presente e se torna o próprio acontecimento que dá liga à formação da comunidade política. A presentificação do passado - assim como no "caminhar ao passado" Swahili –, tem como efeito a criação de múltiplos pontos de origem, de temporalidades singulares, característica de perform/ação que mantém a associação participativa como ato coeso (embora nem sempre harmônico) e contemporâneo. Se, como Deleuze dizia, "a única subjetividade é o tempo", a temporalidade é, portanto, o único modo de associação/participação política que subverte a estabilização e congelamentos provocados pelo contratualismo progressivista que herdamos do Ocidente.

## Referências

AMARAL, Alencar de Miranda; da SILVA, Vanderléia Lima. **Uma festa para o santo de Amarante em um quilombo do Piauí: a Roda de São Gonçalo em Lagoa das Emas.** Revista Noctua – Arqueologia e Patrimônio, v. 1, n. 3, p. 22-37, 2018. DOI: https://doi.org/10.26892/noctua.v1i3p22-37

ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. **Simetria e entropia: sobre a noção de estrutura de Lévi-Strauss**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 42, n. 1-2, p. 163-197, 1999. DOI: https://doi.org/10.1590/S0034-77011999000100010

AMORIM, Géssica; Coletivo Acauã. **Conheça a Roda de São Gonçalo, uma festa para quitar as dívidas com o santo**. Marco Zero Conteúdo, Pernambuco, 4 fev. 2024.

BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BERTOLO, Gabriel. **1000 Fandangos: Amanhecer.** 2020. 322 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

CARMO, Manfredo Perdigão do. **The Helicoid. §3.5B in Mathematical Models from the Collections of Universities and Museums** (Ed. G. Fischer). Braunschweig, Germany: Vieweg, 1986. pp. 44-45.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Vingança e temporalidade: os Tupinambá.** In: Journal de la Société des Américanistes, Tome 71, 1985. pp. 191-208.

COELHO, Karina da Silva. **Terras e gentes do mar Movimento, conhecimento e composição entre territórios caiçaras.** Tese (Doutorado em antropologia social) - Universidade de São Paulo, 2024.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota.** Tradução de Isaías Raw. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1940].

FALCÃO, Christiane Rocha. **A Dança de São Gonçalo na Mussuca — SE.** In: 58ª Reunião Anual da SBPC, Florianópolis, SC, 2006. Anais. Florianópolis: UFSC, 2006. Sessão: G. Ciências Humanas – Antropologia das Populações Afro-Brasileiras.

FARIAS, Marizeth Ferreira de; ALMEIDA, Maria Zeneide Carneiro Magalhães de. **As mulheres do Quilombo Lagoa da Pedra e a dança Roda de São Gonçalo.** Fragmentos de Cultura, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 57-65, jan./mar. 2016.

FERREIRA, Luis. **Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana. Un estudio a partir del candombe en Uruguay.** In: AHARONÍAN, Coríun (Coord.). La Musica Entre África y América. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. 2013.
FERNANDES, Albino Gonçalves. **S. Gonçalo de Amarante, seu culto entre portugueses e luso-descendentes do Nordeste brasileiro.** Revista Ládic, Campo Grande, v. 7, n. 2, p. 35-47, 2018. DOI: https://doi.org/10.30612/ladic.v7i2.10769
FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.
GELL, Alfred. The **Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images.** Abingdon; New York: Routledge, 2020 [1992].
GIORDANI, Ary. **O Fandango Caiçara nos Tempos de Comunicação Instantânea: Musicologia Política ou Etnografia do Estado da Arte?** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica viva.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.
GOMES, Adnael José Almeida. **História, memórias e cultura da dança de São Gonçalo no interior de Afrânio-PE.** 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Afrânio, 2023.
GRAY, Alfred. **Modern Differential Geometry of Curves and Surfaces with Mathematica**, 2nd ed. Boca Raton, FL: CRC Press, 1997. pp. 449 e 644.
LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos: Ensaios de Antropologia Simétrica**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. 152 p.
LE GUIN, Ursula K. **Os Despossuídos**. 1. ed. [Reimpressão]. São Paulo: Editora Aleph, 2017 [1974].
LEFEBVRE, Henri. **Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life.** London: Continuum International Publishing Group Ltd. 2004 [1992].
LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].
LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Tradução de Tânia Pellegrini. 12. ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2007 [1969].
LIMA, Tânia Stolze. **O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi.** Mana, v. 2 (2), 1996, p. 21–47.
LYON, Dawn. **What is Rhythmanalysis?** London: Bloomsbury Academic, 2019.
LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução.** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
MACHARIA, Lisa Mumbi. **"Eastlando Sitawahi Hama": expressing identity and belonging through spoken word poetry in urban hoods in Nairobi**. 2024. Master's Thesis (Master of Arts in African Studies) – University of Copenhagen, Copenhagen, 2024.
MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá.** Belo Horizonte: Mazza, 1997.
MARTINS, Patrícia. **Sobre tamancos e violas: uma descrição do fandango na ilha dos Valadares.** in: Enciclopédia Caiçara: festas, lendas e mitos caiçaras. Antonio Carlos Diegues (org.) vol.V. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2006.
MARTINS, Patrícia. **Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeca: uma etnografia dos movimentos de fazer musical caiçara.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2018.
MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
MBITI, John. **African Religions and Philosophy.** Oxford: Heinemann, 1969.

MBEMBE, Achille. **On the Postcolony.** Translation by A. M. Berrett. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001.
OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Dança de São Gonçalo de Amarante: reflexões sobre práticas e transformações.** MANZUÁ – Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, Natal, v. 7, n. 1, 2024. Disponível em: https://orcid.org/0000-0003-2622-1277
OYÈWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 [1997].
PONTIN, Eduardo; SOUSA, **Francisca. Vamô vadiá nesta lezeira: ancestralidade e simbolismo na dança da lezeira do Sertão do Piauí.** São Paulo: Banquinho Publicações, 2024.
RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. **The Andaman Islanders**. Londres: The University Press, 1964 [1922].
ROMANDINI, Fábian Ludueña. **Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual.** Devires, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, jan./jun. 2014, p. 154-185.
SANTOS, Beatriz Catão Cruz. **A festa de São Gonçalo na viagem em cartas de La Barbinais.** In: ANPUH. XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa: ANPUH, 2003.
SANTOS, Giordanna. **Cultura popular e tradição oral na festa de São Gonçalo Beira Rio.** In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 27 a 29 de maio de 2009, Salvador, BA. Anais… Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2009.
SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** New York: Routledge, 1977.
SCHECHNER, Richard. **The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance.** New York: Routledge, 1995.
SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2024.
SÃO GONÇALO - **Promessa se paga dançando (Doc.) Quilombo Custaneira/Tronco - Pi.** Direção: Francisca Sousa; Eduardo Pontin. Produtor: Francisca Sousa; Eduardo Pontin. 1 vídeo (19min). Publicado pelo canal Cultura Regional Brasileira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JuN5X0vOKGw&t=936s Acesso em: 19 mar. 2026.
SILVA, Márcio Douglas de Carvalho e. **Devoções populares no Brasil: o ritual de pagamento de promessa a São Gonçalo de Amarante**. Forum Sociológico, v. 33, II Série, p. 7-18, 2018.
SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
STEINHAUS, Hugo. **Mathematical Snapshots**, 3rd ed. New York: Dover, 1999. pp. 231-232.
STRATHERN, Marylin. **O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia.** Tradução de André Villalobos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006 [1988].
TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. **Culture, Thought, and Social Action.** Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.** Mana, 2 (2), 1996, p. 115–144.
WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac & Naify, 2010 [1975].
WEISSTEIN, Eric W. Helicoid. **MathWorld–A Wolfram Web Resource.** Disponível em: https://mathworld.wolfram.com/Helicoid.html
YOU, Haili. **Defining rhythm: Aspects of an anthropology of rhythm.** Cult MedPsych, 18, 361–384, 1994.

**Gabriel Bertolo** é antropólogo, poeta, músico, escritor e tradutor. Etnógrafo voltado para culturas populares e tradicionais (comunidades quilombolas, caiçaras e indígenas), com pesquisas direcionadas à musicologia, territorialidade e patrimônio imaterial. Coordenador de projetos de arte e cultura, também atua como consultor em escrita criativa e acadêmica e analista de responsabilidade social. Atualmente, é pesquisador de pós-doutorado (bolsista - PRAPG/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Piauí, com pesquisa focada no samba de roda e outras manifestações culturais de povos originários e de terreiro no Piauí. Tem como principais temas de interesse a teoria antropológica, antropologia política e antropologia das relações étnico-raciais, lecionando na graduação e na pós-graduação, nos departamentos de ciências sociais, antropologia e ciência política.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6797-901X

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê "Etnomusicologia da Festa: Encontros, Confluências e Celebrações"

# O pagode e a identidade do sambista: o caso de Candeia no Partido em 5

Igor de Bruyn Ferraz

**Resumo:** [1]

Em meados dos anos 1970, o sambista e compositor Candeia (Antonio Candeia Filho, 1935-1978) envolveu-se com pelo menos três projetos, quais sejam, a fundação do G.R.A.N.E.S. Quilombo (1975), o lançamento de dois discos intitulados *Partido em 5* (Vols 1, 1975, e 2, 1976) e o lançamento do livro *Escola de Samba, Árvore que Perdeu a Raiz* (1978), escrito em parceria com Isnard Araújo. Julgamos que estas três ações possuíam um ponto em comum: buscavam reaver o protagonismo do sambista em relação ao próprio samba frente àquilo que diversos sambistas (especialmente Candeia) enxergavam como descaminhos do gênero. O presente artigo tratará especificamente dos LPs, sem perder de vista que tais ações parecem compor um único projeto. Em nossa argumentação, os Lps *Partido em 5* são parte fundamental da ação de Candeia e demais sambistas presentes nas gravações que, ao buscarem simular o ambiente de um pagode por meio de gravações comerciais, também recuperam e divulgam práticas tradicionais relacionadas às escolas de samba, como o samba de terreiro e o samba de partido-alto. Através de uma breve descrição tanto dos discos como dos eventos percebidos nas gravações, procuramos demonstrar que, ao invés de propor mudanças técnicas ou estilísticas, apontam para a valorização de aspectos sonoro-afetivos de uma reunião de sambistas, trazendo para o primeiro plano a relevância desses eventos na construção simbólica de sua própria realidade e delineando a importância da prática coletiva na construção da identidade (sonora) do sambista.

**Palavras-chave**: Candeia, samba de partido alto, identidade sonora, pagode

**Abstract:**

In the mid-1970s, samba artist and composer Candeia (Antonio Candeia Filho, 1935-1978) was involved in at least three projects: the founding of G.R.A.N.E.S. Quilombo (1975), the release of two albums entitled Partido em 5 (Vols 1, 1975, and 2, 1976), and the publication of the book Escola de Samba, Árvore que Perdeu a Raiz (1978), written in partnership with Isnard Araújo. We believe that these three initiatives had one thing in common: they sought to reclaim the samba artist's leading role in samba itself, in the face of what many samba artists (especially Candeia) saw as the genre's misdirection. This article will focus specifically on these LPs, bearing in mind that these initiatives appear to comprise a single project. In our argument, the Partido em 5 LPs are a fundamental part of the work of Candeia and other samba artists present in the recordings who, by seeking to simulate the environment of a pagode through commercial recordings, also recover and disseminate traditional practices related to samba schools, such as samba de terreiro and samba de partido-alto. Through a brief description of both the records and the events perceived in the recordings, we seek to demonstrate that, rather than proposing technical or stylistic changes, they point to the valorization of the sound-affective aspects of a meeting of samba musicians, bringing to the foreground the relevance of these events in the symbolic construction of their own reality and outlining the importance of collective practice in the construction of the samba musician's (sound) identity.

[1] Este trabalho é uma adaptação de um subcapítulo de uma tese de doutoramento (FERRAZ, 2023) que dá continuidade a uma pesquisa preliminar, produto de uma dissertação de mestrado (FERRAZ, 2018), na qual realizamos um levantamento empírico em relação às gravações dos Lps *Partido em 5*, *Vols 1* e *2*. Uma versão dele foi apresentada por ocasião do 6º Congresso Nacional do Samba, realizado pela UFRJ, em dezembro de 2023.

**Keywords:** Candeia, partido alto samba, sound identity, pagode

## O SOM DA FESTA

"É isso aí, gente: é um samba na intimidade. É uma roda de samba, um samba negro, um samba que brota lá do fundo do coração... Vou levar... meu recado".

Depois de soarem, um após outro, os instrumentos surdo, repique de anel e cavaquinho, cuíca e reco-reco, ouvimos essas palavras acima proferidas por Candeia (Antônio Candeia Filho, 1935-1978) abrindo o disco *Partido em 5 Vol 1.* Gravado e lançado em 1975, esse Lp reuniu cinco compositores e cinco instrumentistas[2], sendo quatro percussionistas e um cavaquinista. No ano seguinte, houve o lançamento do *Partido em 5 Vol 2*, no qual há a mudança de um compositor, e ao qual soma-se mais um percussionista. E neste, após ouvirmos a entrada instrumental realizada pelo repique de anel, seguido de dois cavacos, o surdo situa o apoio inicial para o início efetivo do samba. E, novamente, ouvimos Candeia: "Olha aí, gente! Este é o som do Partido em 5, novamente. Um samba puro... um samba sem poluição... um samba que nasce do povo... de gente do povo... e que vai para o povo novamente...".

Esses discos deram origem a mais dois, ainda com o mesmo nome, *Partido em 5*, além de outro intitulado *Partido em 6*, com praticamente as mesmas características. Todos os primeiros quatro foram lançados pelo selo Tapecar, sendo o último, *em 6*, pela Premier/RGE, todos ainda no final da década de 1970[3]. Porém, os únicos nos quais Candeia está presente são os dois primeiros, e são justamente aqueles nos quais o ouvimos com seus avisos, sua descrição daquilo que nos será apresentado alguns segundos depois. Mais do que um aviso, uma advertência, em tom afirmativo, dizendo aos ouvintes que estão prestes a ouvir *um*

[2] Além de Candeia (Antonio Candeia Filho, 1935-1978), no *Partido em 5 Vol 1* estão presentes Casquinha (Otto Enrique Trepte, 1922-2018), Velha da Portela (Euzébio do Nascimento, ? - 1982), Joãozinho da Pecadora (João de Souza Barros, 1933-1986); Wilson Moreira ("Alicate", 1936 -2018) e Anézio do Cavaco (Anézio Tavares da Silva, 1930 - ?), enquanto os instrumentistas são Marçal (Nilton Delfino Marçal, 1930-1994), Dotô (ou Doutor, Edmundo Pires de Vasconcelos), Luna (Roberto Bastos Pinheiro) e Osmar do Cavaco (Osmar Procópio da Silva, 1931 - 1999). Já no *Partido em 5 Vol 2* há apenas uma troca em relação aos compositores, onde temos Hélio Nascimento no lugar de Joãozinho da Pecadora, e entre os instrumentistas há o acréscimo de Elizeu Félix, (1924 – 2009), completando o trio de tamborins ao lado de Marçal e Luna, além de Gordinho (Antenor Marques Filho, 1946-2021) no surdo. Não foi possível saber com certeza quem estava ao surdo no *Vol 1.*

[3] Além dos Vols 1 (1975) e 2 (1976), há ainda os Vol 3 (1977), Vol 4 e Partido em 6 (1979).

samba, mas possível ou eventualmente não *esse* que estão acostumados a ouvir nos discos: um samba "negro", um samba "do povo".

A pergunta (Quê?) positiva que certamente se faz nesse momento é justamente "*o que seria um samba negro*, *do povo*"? Desmembrando-a em outras, na tentativa de elucidar a questão: o que faz esse samba ser considerado pelo seu principal interlocutor um samba negro? Quais razões Candeia tinha para dizê-lo, ou quais seriam as diferenças que ele ou ouvintes em geral poderiam distinguir entre um samba negro e um samba "outro"? Somente sonoras? Que tipo de elaboração ou particularidade existiria na produção desse samba, e o que estaria envolvido nele? As expressões "um samba negro" e "um samba do povo" são associadas por Candeia em uma espécie de operação linguística que propõe equivalência entre ambas, ou que ao menos põe em relevo "o povo" a partir de uma característica evidente, e que vai ao encontro de seu protesto. Mas talvez, mais importante, a expressão "samba negro" provoca também uma cisão com o sentido de "povo", no senso comum, tanto lhe atribuindo uma característica marcante, como impondo aos ouvintes uma distinção objetivamente desveladora de diferenças.

Ao mesmo tempo, tais falas seriam bastante esvaziadas se vistas somente como retórica, ou somente como uma maneira de diferenciar "um samba negro" de quaisquer outros tipos de samba que existem em diversas partes do país. Essa questão seria apenas um dos elementos a serem analisados, mas as implicações parecem ser bem maiores. Vamos examiná-las um pouco mais.

O que se ouve em ambos os discos nos faz supor que estamos diante de uma roda de samba. Mais especificamente, um pagode, como afirmam os próprios compositores[4] durante a gravação. Os sambas são tocados de forma ininterrupta, os instrumentos não param de tocar, o cavaquinho às vezes muda a tonalidade para ajustar o tom do compositor e o samba segue. Em diversos momentos os compositores falam, conversam, fazem piadas uns com os outros, às vezes contam rapidamente a temática de seu samba que será dito, até ouvimos uma bronca dada por um compositor a outro. Não há introduções, coros ensaiados ou arranjados, nenhum

[4] Todos os compositores presentes em ambos os Lps- exceção feita a Hélio Nascimento, presente no Vol 2 - são compositores de escola de samba, e à época, ligados ao GRES Portela. Ver mais em FERRAZ, 2018, p. 49-56. Sobre compositor de escola de samba, ver ARAÚJO, 2021 [1992], p. 132-7, e especificamente sobre o caso em questão, ver FERRAZ (2018; 2023).

tipo de elaboração[5] que costumeiramente há em gravações comerciais, efeitos etc.. E segue o samba.

A sonoridade desses discos é bastante diferente daquela comumente ouvida em discos de samba. Além da ausência de cortes entre as faixas, procedimento bastante comum ou típico de Lps comerciais, nota-se que a gravação foi feita "ao vivo" [6], com todos os participantes em ação ao mesmo tempo, sem correções posteriores, com troca de instrumentos de percussão durante os sambas. Desde a captação dos instrumentos, que parece deixar "vazar" [7] o som entre os microfones, e até pela maneira que conversam durante a gravação deixam nítida a intenção de diferenciação em relação àquilo que é comumente feito na indústria de discos. A escuta permite inferir que há destaque para o aspecto acústico e local de um samba. E ele continua, desenfreadamente.

As letras dos sambas também revelam algumas questões. Todas elas têm uma temática ligada ao universo popular, contando de um episódio da "preta aloirada" [8] que vai ao samba,

[5] O termo "elaboração", aqui, não se reveste de qualquer juízo de valor que possa "elevar a qualidade" do objeto, mas simplesmente se refere ao procedimento comum adotado em gravações comerciais, como citado no próprio parágrafo. Como bem salientado por Samuel Araújo, nesse caso das gravações dos Lps *Partido em 5*, *Vol 1* e *2*, podemos inferir uma mudança importante nas relações valorativas de uso e de troca, uma vez que a produção de valor contida nessas gravações "a leva a um patamar além de um respeito antropo/etnomusico-lógico à diferença", no qual evidencia-se "o valor-de-troca sendo substituído por qualidade sonoro-afetivas diferentes das padronizadas comercialmente" (comunicação particular com o autor, a quem agradeço mais uma vez). Sobre as relações de produção e circulação musicais analisadas a partir de categoria marxianas como valor-de-troca e valor-de-uso, ver ARAÚJO ([1992], 2021; e principalmente 2013). Como exemplo contido nos discos, há um "acidente" causado pela melodia de *Preta Aloirada*, cantada por seu autor, Casquinha, e a harmonia proposta pelo cavaco do Osmar, no Lp *Vol 1*, que ocorre no mesmo trecho em todas as segundas partes. Em regravação feita pelo mesmo Casquinha, no Lp Casquinha da Portela (Azul Music, 2001), com produção "elaborada", a harmonia foi modificada. Em um pagode, essa questão tem pouca importância, pois se privilegiam as trocas e a interação entre os presentes; já no disco gravado em estúdio esse cuidado precede a própria gravação. Ver a descrição desse fato em FERRAZ, 2018, p. 153-4.

[6] Outros discos de partido-alto já haviam sido gravados, ou, pelo menos, que se anunciavam como partido-alto, como *Um Partido Mais Alto* (CBS, 1969), gravado pelo *5 Só*, composto por compositores do Salgueiro e da Portela, como Velha, Jair do Cavaquinho, além de Anescar, Gracia e Zuzuca; também a série *Partideiros do Plá* (Tapecar, *Na Cucuruca do Samba, 1972;* Metem Bronca, 1973; *Cobras Criadas,* 1973). O destaque em relação ao *Partido em 5* se dá justamente pela conjuntura histórica, pelo protesto de Candeia, pelas características de gravação; ou seja, de modo geral, características que julgamos suficientes para uma análise mais aprofundada. Ver FERRAZ, 2018.

[7] Esse termo, "vazamento", costuma ser utilizado nos estúdios de gravação quando o som de um instrumento individualmente captado por um ou mais microfones está soando em outros microfones destinados a outros instrumentos. Isso pode trazer problemas, por exemplo, quando há algum erro ou algo indesejado na gravação de um dos instrumentos, o que pode eventualmente resultar na necessidade de regravação de todos. Essa opção pelo "vazamento" costuma destacar justamente o aspecto da performance, aproximando o ouvinte do próprio evento, como discos gravados em "show ao vivo", muito embora, mesmo nesses casos, pode haver regravações para correção.

[8] *Preta Aloirada* (Casquinha, presente no Vol 1).

uma confusão entre dois valentões na porta da "birosca do Zé" [9], do "defeito de mulher" [10] que deixa os homens apaixonados, da companheira "briguenta" [11], do "time do coração" [12], que fala do "cabelo da nega" [13], um samba em homenagem a "minha preta" [14]; eles parecem cantar sobre eles e para eles mesmos[15]. Mas há também protesto contra o crítico que fala mal do samba – e do sambista, negro [16] -, sobre o sambista que está sendo procurado pela justiça[17], sempre cantados pelo compositor e respondido em coro pelos demais participantes. Candeia anuncia em um momento que vai cantar um samba de terreiro[18], mais à frente outro sambista, em vez de cantar, passa pouco mais de dois minutos "conversando com o ouvinte"[19], fazendo piadas com os demais, mas sem esquecer-se de elogiar "esse time de crioulo" [20] que sabe levar "esse nosso sambão bem autêntico, p'a frente!..." [21]. Em alguns momentos os compositores instam uns aos outros a dançarem um partido-alto, "sem tirar o pé do chão", e Candeia explica: "é um samba do povo... um samba que traz um ar do cume dos morros, entendeu?! Não é esse samba de ar condicionado, de apartamento... é um samba livre!"[22]. E aqui, finalmente, está outra questão: ouvimos os compositores dizerem por diversas vezes que estão em um partido-alto, muito embora os versos improvisados intercalados por um mote - marca bastante característica dessa prática - aconteça somente em dois sambas. (*História de Pescador*

[9] *Chico Alegria* (Anézio, presente no Vol 2).
[10] *Defeito de Mulher* (Velha, presente no Vol 1).
[11] *Dendeca de Brisa* (Casquinha, presente no Vol 2)
[12] *Continuo ser Flamengo* (Hélio Nascimento, presente no Vol 2)
[13] *Cabelo Danado* (Casquinha, presente no Vol 2)
[14] *Minha Preta* (Anézio, presente no Vol 1)
[15] As transcrições de trechos das melodias, das letras e das conversas entre os presentes nos discos pode ser vista em FERRAZ (2018), Apêndice (p. 194-244). Em FERRAZ (2023) ainda fizemos novas observações acerca de aspectos sonoros e modificamos um pouco a compreensão dos eventos; nesse caso, sobrepondo a fórmula rítmica (em relação à duração/divisão de tempos) típica do samba urbano (KUBIK, 1979; MUKUNA, 2006), realizada em quatro tempos, sobre a fórmula do surdo de marcação, em dois tempos. Ver FERRAZ (2023; 2025).
[16] *Sinal Aberto* (Casquinha, presente no Vol 2)
[17] *Sessão de Manjamento* (Wilson Moreira, presente no Vol 2)
[18] *Luz da Inspiração* (Candeia, presente no Vol 2).
[19] *Papo do Velha* (Velha, presente no Vol 2).
[20] Expressão dita por Velha da Portela, logo antes de cantar seu primeiro samba no Vol 1, e repetida por diversas vezes em ambos os Lps.
[21] Dito por Velha, ao final do samba *Maria Tereza* (autoria de Anézio), presente no *Vol 1.*
[22] Ao final de *Batuqe Feiticeiro* (autoria de Candeia), presente no *Vol 2.*

n *Vol 1* e *Linha de Candomblé* n *Vol 2*, embora haja "fuleiragem"[23] de Velha em *Festa de Rato não Sobra Queijo*, no *Vol 1*)

Todos esses detalhes, ainda reforçados pelas falas dos compositores durante as gravações, não nos deixam dúvidas de que estaríamos diante de uma reunião de samba feita por sambistas, um "pagode armado na frente da tendinha" [24], "autêntico", da maneira que ocorrem nos quintais das casas, nos bares e na própria escola de samba[25]. Isso reforça não somente o aspecto acústico da gravação, mas nos remete a uma preocupação de seus autores em deixar registradas diversas questões que fazem parte da reunião entre sambistas, das quais suas qualidades sonoras são somente uma parte delas.

As próprias escolas têm origem nas reuniões de samba como um modo de institucionalização da prática, cujos efeitos também se mostram no reforço da sociabilidade, da convivência e da troca entre as pessoas do local. Esses fatores nos levam mais além do fenômeno acústico como objeto único de investigação, obrigando-nos a refletir sobre as relações existentes nesses grupos cujo denominador comum é a prática sonora do samba. Nesse sentido a reunião para se tocar e cantar samba é vista como o pilar principal que sustenta essa comunidade, e ela pode tomar parte de qualquer festejo que enseje a reunião do grupo[26]. Portanto, a origem desses grupos e agremiações surge do costume de se fazer samba; sua institucionalização envolve a própria criação da escola, a disputa festiva de seus desfiles com outras comunidades e escolas, como da mesma forma isso implica também na ocupação e reivindicação de espaços sociais a partir de sua atuação pública. Finalmente, como apontado por Alberto T. Ikeda, as escolas de samba são fortemente vinculadas às "comunidades negras

[23] Pequenos improvisos estrategicamente incluídos ao final das gravações de determinados discos. (CCC-IPHAN, 2007, p. 43)

[24] Como se refere Velha, um pagode "na porta da tendinha, com essa autenticidade", logo antes de *Sinal Aberto* (Casquinha), no *Vol 2*. Segundo Nei Lopes e Luiz A. Simas (2015, p. 286), "tendinha" significa "Pequeno estabelecimento comercial característico dos morros e favelas cariocas; espécie de birosca. Ponto de encontro e de socialização, muitas vezes serve como palco de rodas de samba improvisadas. Em 1978, o compositor e cantor Martinho da Vila, a propósito do lançamento de seu LP *Tendinha*, recriou no palco esse ambiente. Nele, entremeando a interpretação dos números musicais constantes no disco, encenaram-se cenas características, entregues principalmente à verve humorística do grande sambista Neoci Dias, o Neoci do Cacique (1937-1988), fundador e integrante da primeira formação do Grupo Fundo de Quintal". Vale dizer que essa fala de Velha está mais reforçando a ideia de "autenticidade", ou seja, "como se estivessem na tendinha". Sobre questões de "autenticidade" e samba especificamente relacionados a este caso, ver FERRAZ (2023, p. 76-9).

[25] Ver, por exemplo, IPHAN-CCC, 2007; Candeia & Isnard, 1978.

[26] Ver, nesse sentido, o capítulo Cultura própria da Escola de Samba, em CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 67-70; também em MOURA (2004).

do Rio de Janeiro pelo final da década de 20 e início da década de 30, sendo, então, motivo de fortes desqualificações pelos grupos mais abastados" [27] (2006, p. 74).

Nesse caso, as gravações dos sambas e as conversas acabam sendo a corroboração da prática/vivência, algo que pode propiciar uma espécie de etnografia imaginativa, para constituir o contexto no qual se insere o som gravado. Em tese, todos os elementos constitutivos dessas gravações simulam o ambiente cotidiano partilhado por aqueles presentes.

Assim, a pergunta inicial feita a partir das declarações de Candeia possui outros desdobramentos, uma vez vista a partir de outros aspectos importantes e diretamente relacionados à própria formação dos sambistas[28] envolvidos no registro dos Lps. É possível inferir, nesse sentido, que a proposta da gravação desses Lps implica uma defesa de valores populares e diretamente relacionados às formações das escolas, algo ao qual a própria escolha da formação acústica – um "pagode", com sonoridade tão simples e "crua", e com letras tão distintas da maioria ouvidas nos discos do gênero até então – está relacionada. Essa espécie de cisão entre o gênero popular "brasileiro por excelência" desde os anos 30, menos do que "refundar" suas origens, aponta, em nosso ver, para uma defesa de aspectos centrais em relação às comunidades do samba.

Ainda devemos perguntar qual o papel de Candeia, como mediador/interlocutor entre a roda e o ouvinte, nessas gravações? Quais as pretensões dos compositores em marcar uma cisão entre o gênero "samba" e aquele samba? Há relação entre o partido-alto e "um samba negro"? Pode-se considerar o samba de partido-alto como uma forma em que não necessariamente se versa, mas somente se dança? Qual a ligação do acabamento sonoro, do formato escolhido, da conversa ouvida entre os presentes nos Lps e sua associação com "um samba negro"? A conjuntura histórica dos anos 1970 pode ser vista como condicionante desses eventos?

[27] Ao mesmo tempo em que corroboramos a afirmação do autor, é preciso dizer que não estamos nos referindo a qualquer tipo de homogeneização tampouco totalizando as reações de tais grupos frente ao samba, uma vez que sua aceitação do entre extratos socialmente abastados também é um fato.
[28] Sobre as origens do GRES Portela, ver CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 9-16, principalmente.

Esses questionamentos partem da percepção dos próprios sambistas que já vinham notando a diminuição gradativa de sua participação nas decisões e rumos de suas escolas. O aspecto central dessa discussão está ligado à

> participação mais efetiva de grupos "estranhos ao mundo do samba", nas palavras de diversos sambistas (dentre eles, Candeia), que começam a transformar o ambiente de algumas escolas em suas festas, ensaios e na própria divulgação e produção de seus sambas. A figura do carnavalesco, por exemplo, é outra que passa a ser ocupada por artistas especializados, com curso superior, e que passam a trazer para os desfiles – cada vez mais inchados e submetidos a rígidas regras – características que, no ponto de vista dos membros das escolas, estavam se distanciando daquelas usuais e costumeiras; notadamente ao relegar o sambista, que "diz o samba no pé", para um segundo plano e, paradoxalmente, valorizando artistas de televisão e outros destaques que passam a "agregar" valor simbólico para um carnaval altamente comercializável. (FERRAZ, 2018, p. 25-6)

O princípio dessa mudança tem origem no ano de 1960 [29], justamente quando Fernando Pamplona, artista plástico e professor da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi convidado para ocupar o cargo de carnavalesco na escola Acadêmicos do Salgueiro. "A escola foi campeã e deu-se continuidade à temática do negro nos desfiles de 1963, com o enredo *Chica da Silva*; 1964, com *Chico-Rei*; 1969, com *Bahia de Todos os Deuses*; e em 1971, com *Festa para um Rei Negro*, ou *Pega no Ganzê*" (CUNHA, 2009, p. 30). Se por um lado a presença do carnavalesco a partir de então pode ser considerada um novo marco estético, por outro pode também ser um ponto de inflexão

[29] RODRIGUES (1984, p. 44). No caso do Salgueiro, justamente em 1959, os "carnavalescos" ("técnicos") que precederam Fernando Pamplona foram: Marie Louise Nery, suíça de nascimento e que veio ao Brasil em 1957, casada com o cenógrafo pernambucano Dirceu da Câmara Nery (1919-1967), que se conheceram na Suíça. Na verdade, pessoas que criavam e cuidavam dos figurinos e cenários sobretudo como também fazem os chamados carnavalescos depois da década de 1970, existiam nos carnavais do Rio de Janeiro e outras localidades, nos Ranchos Carnavalescos, e mais antigamente nas chamadas Grandes Sociedades (Carnavalescas), pelo menos desde os meados do Século XIX, mas que não tinham destaque e eram chamados de "técnicos" (até praticamente os anos da década de 1960, no Rio de Janeiro). Em tempos anteriores as próprias mulheres das escolas de samba se encarregavam na maioria das vezes de idealizar e até confeccionar muitos figurinos, mas nunca tiveram reconhecimento desse papel, que anos depois passou a ser valorizado e reconhecido nos carnavalescos. Elas eram identificadas como simples costureiras, mas algumas tiveram grande importância até como figurinistas, mesmo, que depois passou a ter mais valor no mundo da Moda (como é o caso da própria Marie Louise Nery). Muitos eram os especialistas que colaboravam, como "técnicos" (nome antigo do que hoje é o carnavalesco), como: figurinistas, cenógrafos, desenhistas etc. Ver, em bibliografia, Helenise Monteiro Guimarães (1997). Houve ainda um precursor nessa atividade, o artista plástico negro Miguel Moura, que desde os anos 30 atuava como pintor e escultor em escolas de samba. De origem humilde, retratou em diversas obras a realidade de subúrbios e favelas. Segundo Vinícius Ferreira Natal e Felipe Ferreira (NATAL; FERREIRA, 2022, p. 11), Moura apresentava um modelo de arte carnavalesca que a partir do final da década de 1950, "foi deliberadamente rechaçado pelas escolas de samba, dando privilégio ao modelo promovido (e imposto) pela Escola de Belas Artes, cristalizado no conceito de "Revolução Salgueirense". Essas observações foram passadas pelo Prof. Alberto T. Ikeda, a quem agradeço imensamente a contribuição.

importante no sentido da presença de "elementos estranhos" ao cotidiano das escolas. É nesse âmbito que as queixas de Candeia tomam corpo.

Apesar da preocupação acadêmica em relação ao samba urbano/carioca, notadamente na área da musicologia, ser razoavelmente recente, com poucos trabalhos relacionados a ele, a grande maioria concentra o assunto nas escolas de samba, seus desfiles e suas baterias[30], além de outros que tratam de suas gravações iniciais[31]. Porém, não encontramos algum que tratasse sobre partido-alto ou pagode, este notado como uma formação inerente às práticas oriundas das escolas de samba, e que se espalhou pelas periferias, subúrbios e botequins[32], e, obviamente, na indústria de discos. A questão do pagode ganha maior importância, acreditamos, na medida em que foi uma escolha do compositor Candeia em relação à formação que se desejava registrar, tanto quanto pelas razões que dela são associadas às manifestações, de ser "um samba negro", "do povo": a própria vivência pessoal e familiar/histórica desses sambistas e de seus iguais, negros, pobres, excluídos.

Há diversos trabalhos noutras áreas das ciências humanas cuja perspectiva "situa-se noutra vertente, qual seja, nos processos de socialização decorrentes dos encontros culturais que proporcionaram e legitimaram a emergência do gênero samba" (FERRAZ, 2018, p. 30). Nesse sentido o samba é visto tanto a partir de sua "criação" enquanto gênero gravado, em meados dos anos 1910, e que adquire força ao ser transformado em música nacional, já nos anos 1930, amparado pela escrita memorialística de alguns importantes personagens (GARCIA, 2017; MORAES, 2000, 2013). Por outro lado, esses trabalhos tratam o samba sob o mesmo aspecto, ou seja, enquanto "música", sendo esta entendida como categoria válida e indiferenciada em relação aos demais aspectos relacionados à sua criação, como, especificamente neste caso, o valor de uso para seus praticantes e criadores, ou, como proposto em termos marxianos por Samuel Araújo, "como produto constituído por/constituinte de seres humanos situados em determinado espaço e tempo, sob determinadas

[30] CARNEIRO (1962; 1969); KUBIK (1979); MUKUNA ([1979], 2006); IKEDA (1990; 1992; 1997); ARAÚJO ([1992], 2021); PINTO (2001a; 2001b, muito embora as questões sejam mais abrangentes nesses casos, envolvendo questões sobre música afro-brasileira, de modo geral); SIQUEIRA (2012); GRAEFF (2015).
[31] SANDRONI (2012), cuja primeira edição é de 2001; SIQUEIRA (2012), que embora seja produto de uma tese de doutoramento em história, é de autoria de um músico.
[32] Exceção feita ao trabalho de Roberto Moura, oriundo de sua tese de doutoramento no PPG em Música (UNIRIO, 2003), posteriormente lançado em livro (Rocco, 2004). A forma de samba realizada no partido-alto é considerada como uma das matrizes do samba carioca, por exemplo. Ver IPHAN-CCC (2007).

condições" (ARAÚJO, 2021, p. 183). Outra questão é que tais contestações se utilizam na maior parte das vezes exclusivamente de métodos históricos de investigação – às vezes até nos quais são imiscuídos alguns conceitos ou opiniões "musicais" genéricas – e talvez (ou possivelmente) compromissados com a identidade brasileira e os efeitos do samba em sua constituição. Nesse sentido sua origem "mestiça" ou "étnica e socialmente diversa" enquanto "gênero brasileiro por excelência" acaba por se sobrepor inclusive às contestações de grupos, que, como nesse caso em questão, apontam tanto para os silenciamentos e as contradições embutidas nesse processo.

Como apontam Samuel Araújo e Gaspar Paz (2011, p. 214)

> o emprego muitas vezes irrefletido da categoria música no debate acadêmico e a consequente assimilação inadvertida de hierarquias e esquemas de dominação entre visões hegemônicas e subalternas, o que certamente se adensa atualmente sob a égide global do capital pós-industrial, em que a linguagem se afirma como bem de pronunciado valor econômico e político, tornando a disputa pela hegemonia simbólica ainda mais crucial que em outros momentos das relações entre as diferentes culturas.

Uma das facetas ligadas à disputa por hegemonia em relação ao samba é intensificada na década de 1970, época do *boom* do samba-enredo[33], mas também pela presença mais marcante de temas afro-religiosos em letras de samba (BAKKE, 2007; AMARAL; DA SILVA, 2017), além, é claro, de uma presença maior de artistas e sambistas negros que acabavam por fomentar e retroalimentar tanto as discussões sobre samba como a reivindicação desse espaço por sambistas.

A perspectiva do artista Candeia enquanto sambista é indissociável de sua postura como militante das causas populares e contra injustiças sociais, algo que se nota facilmente em seus discos autorais, gravados na década de 1970; e o samba, à sua perspectiva, era o "objeto" que poderia delinear a forma mais eficiente de explicitar seu protesto e sua agência política. Como comenta David Treece (2018, p. 10)

> o conteúdo informativo dessa narrativa e sua crítica à pauta modernizadora deixam patente o argumento, já bem mais contundente, acerca do imperativo *político* da resistência enquanto questão de consciência de raça e classe. Longe de ser um simples antimodernismo "preservacionista", a crítica ao modelo industrial das escolas agora se tornava uma defesa explícita da identidade *negro-popular*, que vinculava as lutas anticapitalistas e democráticas à história da resistência negra desde a era da escravidão (destaque do autor)

[33] ARAÚJO, 2021, p. 145.

Nesse ponto, a operação realizada por Candeia, a partir de duas de suas iniciativas nesse período – a fundação de uma escola de samba e o lançamento de um livro crítico sobre as origens e descaminhos das escolas de samba - já poderia ser entendida como um processo de enunciação política que procurava resgatar não somente a primazia dos sambistas acerca daquilo que eles próprios criaram – os desfiles e toda a tecnologia/sabedoria envolvida nesta criação – mas também recuperar a autonomia dos processos que se relacionam diretamente com a construção das subjetividades e das vidas dessas pessoas. A contestação de Candeia se liga a modificações em determinados eventos que eram percebidos por ele como determinantes na formação de uma identidade que se mostrava em crise: era o próprio samba, no ponto de vista desses compositores, que estava sofrendo mudanças (inerentes ao seu processo de estilização e comercialização) fora das escolas, e que estava provocando mudanças dentro das escolas, agora ocupadas em seus espaços por espectadores de classe média que pagavam ingressos para assistir aos ensaios, desejosos em ouvir sambas de enredo e provocando a diminuição ou quase extinção das práticas de outros sambas vitais para a manutenção daquele, como ocorriam nas reuniões de partido-alto[34] e dos sambas de terreiro[35].

Mas um dos aspectos mais importantes nesse sentido foi que, para dar corpo a essa contestação, Candeia tem a iniciativa de gravar discos nos quais o principal argumento é o resultado sonoro de um trabalho lentamente forjado no tempo gasto entre sambistas em suas reuniões. Seria um modo de se expressar que poderia ir mais longe e de modo mais efetivo do que se fosse realizado somente por palavras, e a escolha da formação de um pagode tem mais implicações, das quais o resultado sonoro é somente uma delas.

Sobre o aspecto sonoro há que se destacar a intenção de diferenciação desejada pelos presentes na construção de seu protesto. Assim, o processo de (re)construção de uma "identidade sambista", nesse caso, implica uma dupla operação: não somente uma suturação deles para com o samba, mas também do samba para com eles. Isso não significa que a diferenciação fosse parte de uma estratégia essencialista pela qual os sambistas reivindicariam, a partir da recuperação de uma "tradição imemorial" de sua "propriedade", mas uma elaboração sonora na qual inscrevem parte daquilo que lhes permite uma

[34] Ver FERRAZ, 2018, p. 72-86.
[35] Ver FERRAZ, 2018, p. 62-6.

identificação com um universo produzido e vivido por eles próprios. Uma maneira de levar o registro daquele trabalho para fora dos limites da própria escola, com a consciência política do alijamento sofrido em seu próprio fazer. Em suma, há uma via de mão dupla na caracterização tanto dos sambistas quanto do próprio samba[36].

Portanto, do registro desses pagodes ouvidos em *Partido em 5 Vols 1 e 2* acreditamos haver elementos suficientes a serem discutidos que corroboram certas particularidades constitutivas dessa manifestação em defesa da prática do samba, das relações de construção identitária e existencial recíprocas entre autor e obra, a partir da qual o sambista forja sua própria realidade.

Finalmente, e retomando a questão sobre os estudos sobre o samba, acreditamos que se faz necessário um aprofundamento acerca desses eventos, tanto pelo que problematiza em relação às classes sociais menos favorecidas, subalternas, pobres, diretamente envolvidas com a criação do samba, como também pela crítica intrínseca nela contida, na forma de uma resposta histórica contra essa mesma exclusão, que não só coloca a ligação do samba à "identidade brasileira" sob rasura[37], como tenciona maior reflexão acerca das operações que procuraram apaziguar ou suavizar os conflitos inerentes à tal formação identitária, como o racismo.

## Referências

AMARAL, Rita; DA SILVA, Vagner Gonçalves. **Foi conta para todo canto**: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Ásia, n. 34, 2017.

ARAÚJO, Samuel Mello. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. 1992. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign.

_____. **Samba, sambistas e sociedade**: um ensaio etnomusicológico. Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-book. 2021.

[36] Ver FERRAZ, 2023, especialmente o capítulo 3, no qual tecemos considerações acerca do essencialismo em relação àquilo que, nesse caso, é tratado como "acusação".
[37] Como se refere Stuart Hall (2014, p. 104), em relação aos conceitos que "não são mais bons para pensar em sua forma original".

_____. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante**, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2013.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora. **Terceira Margem**, v. 15, n. 25, p. 211-231, 2011.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião & Sociedade**, v. 27, p. 85-113, 2007.

CANDEIA & ISNARD. **Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz**. Editora Lidador, SEEC-RJ. 1978.

CARNEIRO, Édison. **Carta do samba**. In: I Congresso Nacional do Samba. Confederação Brasileira das Escolas de Samba, Associação Brasileira das Escolas de Samba, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Conselho Nacional de Cultura e Ordem dos Músicos do Brasil. Rio de janeiro. 1962.

_____. **Partido Alto, Portela. Revista Brasileira de Folclore.** Ano IX N. 24 – Maio/Agosto de 1969. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, (p. 219 – 23).

CCC (CENTRO CULTURAL CARTOLA), IPHAN/ DPI. Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo. 2007.

CUNHA, Ana Cláudia. **O Quilombo de Candeia**: um teto para todos os sambistas. Dissertação de Mestrado. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS. MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS. 2009.

FERRAZ, Igor de Bruyn. **Um samba sem poluição:** o partido-alto de Candeia em Partido em 5 Vols I e II. 2018. Dissertação de Mestrado. PPGMUS-ECA, Universidade de São Paulo.

_____. **Quem quiser pode ir; eu vou ficar aqui:** política, antirracismo e identidade sonora no samba de partido-alto do Candeia. 2023. Tese de Doutorado. PPGMUS-ECA, Universidade de São Paulo.5

_____. Paradigma (ou paradoxo) do Estácio? questões sobre etnocentrismo e limites da musicografia sobre a linha de tempo do samba. **Música Popular em**

**Revista**, Campinas, SP, v. 10, n. 00, p. e025003, 2025. DOI: 10.20396/muspop.v10i00.19941. Disponível em: https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/19941. Acesso em: 7 abr. 2026.

GARCIA, Tânia. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda:** tradição e transformação no samba de roda. EDUFBA, 2015.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalescos das escolas de samba cariocas-Origem, resistência e afirmação de um profissional. **INTERFACES** Ferramenta de Leitura, 1995, v. 1, n. 1, p. 91-103.

IKEDA, Alberto T. **Do lundu ao Manguebeat**. Revista História Viva – edição especial temática, nº 3. ISSN 1808 – 6446. Março de 2006.

_____. **Escolas de samba ou de marcha**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*. 24/02/1990.

_____. **O samba no carnaval pós-moderno**. *Jornal da Tarde*, 29/02/1992.

_____. **No carnaval pós-moderno, negro não tem vez**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*, 8 de Fevereiro de 1997 p. D8-D9, 1997.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**. A study of African cultural extensions overseas. Estudos de Antropologia Cultural. Junta de Investigações Científicas de Ultramar Lisboa, n. 10, p. 1-55, 1979.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba**. 1º Ed, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2015.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, parido-alto e outros pagodes. Rocco, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.

_____. Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 14, p. 344-363, 2013.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. Terceira Margem, 3º Edição, 2006.

NATAL, V. F. ; FERREIRA, F. . Miguel Moura: Negritude, Pintura e Carnaval nas Artes Cariocas. In: Ana Barone; Gleuson Pinheiro; Maria Feitosa. (Org.). Samba e Cidade. 1ed.São Paulo: **Intermeios**, 2021, v. 1, p. 93-114.

PINTO, Tiago de Oliveira. **As cores do som**: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África. Revista do Centro de Estudos Africanos, 22-23, USP, São Paulo, 1999/2000/2001, p. 87-109, 2001a.

_____. **Som e música.** Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001b.

RODRIGUES, Ana Maria; RODRIGUES, Rodrigues Ribeiro. **Samba negro, espoliação branca**. Editora Hucitec, 1984.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Jorge Zahar Editor Ltda., ([2001], 2012).

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional:** das origens à Era Vargas. Editora Unesp, 2012.

TREECE, David. **Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970**. Rev. Inst. Estud. Bras. no.70 São Paulo May/Aug. 2018.

Fonogramas

Partido em 5 Vol 1 (Tapecar). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=NGjr2NfvtkM>. (Acesso em 10/10/2023)

Partido em 5 Vol 2 (Tapecar). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ePiafVcZOKI&list=OLAK5uy_ml0pbitVP2ffnVTeZufchpUVAssmhb6l4>. (Acesso em 10/10/2023)

**Igor de Bruyn Ferraz** é doutor em Musicologia/Etnomusicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP; músico e professor (guitarrista e violonista), ex-membro do Quarteto de Guitarras Kroma, do grupo O Terço; já se apresentou com os grupos Samba Solto e Samba Só, dirigiu o espetáculo musical Amor nos

Tempos de Baden e Vinícius, com a *Cia Jazzcira de Repertório*. É professor de Artes no departamento de Educação de Jovens e Adultos no município de Santo André, SP.
https://orcid.org/0009-0008-8558-6683

# Marujadas e Cheganças na Bahia
# Transformando a 'guerra' numa festa de paz e liberdade

Katharina Döring
Universidade do Estado da Bahia
katharina.doring@gmail.com

**Resumo**
O presente artigo traz a apresentação de uma pesquisa inicial sobre o movimento das Cheganças e Marujadas na Bahia, que não são exclusivas desse estado, porém, formam uma grande rede renovada em torno de 30 grupos, reconhecidos como patrimônio imaterial da Bahia (IPAC). Há 25 anos sendo retratados por alguns documentários da TVE pelo projeto *Bahia Singular e Plural*, a maioria das Cheganças e Marujadas não se conhecia e muitas vezes estava a ponto de desistir, quando se iniciou um movimento a partir da pesquisa e liderança do professor e marujo Rosildo Rosário de Saubara no Recôncavo baiano, sendo que nesse pequeno município, já havia uma concentração de três grupos de Marujada, incluso a primeira Chegança feminina do Brasil. Depois de uma excursão histórica em vários lugares do Brasil, tratando das características, origens e particularidades desses grupos, inspirados entre outros na narrativa da Nau Catarineta, são apresentados alguns desses grupos específicos do território baiano, desde do Norte da Bahia até o extremo Sul. Trazendo de volta o cenário de Saubara, conhecemos o movimento dos Encontros das Cheganças, Marujadas e Lutas de Mouros e Cristãos, que acontecem anualmente desde o ano 2013 em Saubara, onde a Chegança de Marujos Fragata Brasileira conseguiu instalar um Pontão de Cultura. Seguem-se algumas observações e reflexões acerca da pesquisa em fase inicial sobre o processo de aculturação dessas representações festivas luso-mouro-ibéricas que de acordo com cada região brasileira, assumem características e influências diferentes, inclusive indígenas e africanas, sendo que no caso da Bahia, mais especificamente no Recôncavo baiano, percebem-se com mais ênfase, traços centro-africanas (Kubik, 2008) nas expressões cênicas e musicais. Termina com uma reflexão sobre a transformação das festas e celebrações da tradição oral na contemporaneidade que se reinventam em novos formatos, criados pelas comunidades e suas lideranças, revelando estruturas complexas que abraçam a diversidade das suas expressões estéticas, poéticas, musicais e cênicas, atravessadas pelas baianidades diversas em seu imenso território.

**Palavras-chave:** Cheganças e Marujadas na Bahia; Reinvenção das festas locais; Tradições Transatlânticas Afro-Ibéricas.

**Abstract:**
This article presents preliminary research on the Cheganças and Marujadas movement in Bahia. While these groups are not unique to this state, they form a large, revitalized network of approximately 30 groups, recognized as part of Bahia's intangible cultural heritage (IPAC). For the past 25 years, they have been featured in several TVE documentaries as part of the "Bahia Singular e Plural" project. Most of the Cheganças and Marujadas were unknown to one another and were often on the verge of giving up when a movement began, based on the research and leadership of Professor and Marujo Rosildo Rosário de Saubara in the Recôncavo region of Bahia; in this small municipality, there was already a concentration of three Marujada groups, including Brazil's first all-female Chegança. After a historical tour in some Brazilian regions, exploring the characteristics, origins, and particularities of these groups—inspired, among other things, by the narrative of the Nau Catarineta—we present some of these specific groups from the Bahian territory, ranging from northern Bahia to the far south. Returning to the setting of Saubara, we learn about the Encontros das Cheganças, Marujadas, and Lutas de Mouros e Cristãos movement, which has taken place annually since 2013 in Saubara, where the *Chegança de Marujos Fragata Brasileira* managed to establish a *Pontão de Cultura*. Below are a few observations and reflections on the preliminary research into the acculturation process of these Luso-Moorish-Iberian festive traditions, which, depending on the Brazilian region, take on different characteristics and influences—including Indigenous and African ones: in the case of Bahia, and more specifically in the Recôncavo Baiano, Central African traits (Kubik, 2008) in the scenic

and musical expressions. It concludes with a reflection on the transformation of festivals and celebrations rooted in oral tradition in the contemporary era, which are reinventing themselves in new formats created by communities and their leaders, revealing complex structures that embrace the diversity of their aesthetic, poetic, musical, and theatrical expressions, interwoven with the diverse "Baianidades" across its vast territory.

**Keywords:** Cheganças and Marujadas in Bahia; Reinvention of local festivals; Afro-Iberian Transatlantic Traditions.

## Introdução

No ano 2000, antes do avanço devorador do turismo desenfreado no litoral baiano, mergulhei no mundo marítimo na Baía de todos os Santos, participando de uma excursão do grupo de Capoeira Angola, que nos levava de barco de Valença até a pequena localidade de Gamboa na Ilha de Tinharé, perto do turístico Morro de São Paulo. Gamboa na época era uma vila sossegada de pescadores e marisqueiras que celebrava todos os anos a festa do São Pedro, no dia 29 de junho com o samba de roda e a encenação dramática da luta entre os Mouros e Cristão, apresentado pela *Chegança da Flor do Dia* que tinha retomada suas atividades desde do ano 1994, após um tempo de inatividade. Neste dia, pela nossa surpresa, a Chegança foi chegando literalmente de barco no cais da Gamboa, cantando e dançando e se dirigindo ao pátio da pequena igreja da comunidade, onde encenava todo seu enredo entre conflito e conciliação, ao som dos pandeiros e uma grande variedade e ritmos e coreográficas. A performance ritualizada, naquele ano foi filmado pela equipe da TV Educadora para o programa *Bahia Singular e Plural*[1]! O documentarista e pesquisador de culturas populares, Josias Pires Neto, relatou como tem sido importante para o mestre, o registro e divulgação pela TVE naquele tempo:

> Veja o exemplo da Chegança de Mouros de Gamboa do Morro, na ilha de Tinharé, município de Cairu, no litoral Baixo-Sul da Bahia. A gravação do folguedo foi solicitada pela própria comunidade, que remeteu uma correspondência para a TVE-Bahia acompanhada de um "Projeto de Resgate Cultural do povoado de Gamboa", elaborado por Urânia Rodrigues e Sérgio Ricardo de Assis. Na correspondência, a comunidade solicita da TVE a divulgação da festa de São Pedro, da qual participa a Chegança de Mouros. O documento estava acompanhado por um abaixo-assinado com 121 assinaturas, autorizando os autores do projeto a representarem "todos os interesses da comunidade no que se refere à festa da Chegança". (...) Quando chegamos ao povoado para as gravações, o mestre do folguedo, Sinézio Ribeiro dos Santos, declarou estar tão feliz com a nossa presença e que "podia morrer em paz"

[1] https://www.youtube.com/watch?v=7f-XKYSPkO0

> pois estava muito satisfeito com o fato de que a "sua" Chegança estava sendo registrada. (Pires Neto, 2004, p. 64-65)

Um ano mais tarde, meu primeiro encontro, ou melhor desencontro, com as Cheganças de Saubara[2] aconteceu durante minha pesquisa de mestrado em etnomusicologia, quando viajei para este lugar pouco conhecido na época no Recôncavo baiano, sendo que a concentração de interesse turístico e cultural era direcionado para Santo Amaro, sobretudo nas festas da Lavagem da Purificação e para Cachoeira, nos dias de celebração da Boa Morte, assim como nos festejos juninos. Devido à longa viagem de ônibus e de van, chegamos atrasados e o cortejo da *Chegança de Marujos Fragata Brasileira* tinha acabado de terminar, mas ainda assim, encontramos as pessoas reunidas e nos dirigimos à casa e ao terreiro da Dona Jelita - famosa sambadeira e também madrinha da Chegança –, onde havia um banquete de diversas moquecas e mariscadas, especialidade das marisqueiras e cozinheiras de Saubara. A importância de Dona Jelita para a chegança pode se entender pelo fato, de que já nos anos 80, ela como mulher negra da zona rural, empregada domestica sem escolarização, conseguiu mobilizar até o historiador Cid Teixeira que mediou com a Marinha para uma apresentação da Chegança em Salvador:

> A viagem para Salvador foi uma grande luta, não somente porque precisava da autorização da Marinha, mas porque em torno do grupo havia muitos homens que não botaram fé ou se incomodaram pelo fato de que ela, como mulher, tomasse a frente. (...) Mas Dona Zelita não desistiu e conseguiu levar a Chegança Fragata Brasileira para uma apresentação no Campo Grande, que foi até notícia do Jornal A TARDE, no dia 28 de agosto do ano 1980, (...) chamando atenção para 'uma das raras oportunidades para adultos e crianças verem algo que dentro de mais vinte ou trinta anos terá desaparecido.' Passaram-se trinta e cinco anos, e felizmente o jornal estava errado, porque a chegança está mais viva do que nunca, sob a liderança de Rosildo do Rosário, que organizou nos últimos anos vários encontros de cheganças de toda Bahia e lançou um livro, com DVD e CD Etá Marujada – A Arte de Soltar as Amarras que conta a história das cheganças de Saubara e refaz toda a memória e a continuidade dessa linda cultura, a qual, segundo o Jornal A Tarde (28/08/1980) seria 'uma bela manifestação folclórica que os colonizadores nos deixaram'. No entanto, em Portugal não se conhece uma tradição popular com nome de chegança, marujada, ou 'a barca' do nordeste brasileiro, mas apresenta alguns traços em comum com o fandango, bugios e cavalhadas no norte de Portugal, sem o enredo complexo da chegança que lembra mais os romances populares da Nau Catarineta. (Döring, 2016, p. 213-214)

[2] Município do Recôncavo baiano, era uma terra habitada por indígenas tupis, de onde deriva seu nome que vem de saúvas (formigas). A emancipação de Santo Amaro da Purificação se deu em 13 de junho de 1989, dia de Santo Antônio. Sua história é marcada por lutas sociais, sobretudo na guerra pela independência do Brasil (1822-1823).

Nesse dia conheci Rosildo Rosário, importante liderança do movimento do Samba de Roda a partir da patrimonialização, e dos diversos grupos culturais de Saubara. Filho herdeiro do seu pai Raimundo Bento do Rosário, chamado *Mundinho*, na liderança da *Chegança de Marujos Fragata Brasileira*, criou ao longo de mais de 20 anos uma impressionante pesquisa e rede de todas as cheganças e marujadas no Estado da Bahia. Quatro anos depois, eu iria finalmente ver a Chegança acontecer nas ruas de Saubara, na ocasião da festa e missa do padroeiro São Domingos de Gusmão, dia 4 de agosto 2005, quando ela rendeu sua homenagem ao padroeiro para depois percorrer as ruas de Saubara! O pesquisador e teatrólogo Nelson de Araújo traz em seu livro *Pequenos Mundos*, recordações dessa chegança:

> Ele e a domestica Maria Joana do Rosario (*avó de Rosildo*), de oitenta anos, cuja casa abriga um dos melhores ranchos dentre os que participam regularmente dos festejos populares de Saubara. (...) Neste capitulo nada mais se acrescentara, senão uma noticia a sua chegança de mouros e sobre a Fragata Brasileira de Saubara, denominação formal da marujada, velho brinquedo saubarense que por mais de vinte anos permaneceu inativo e reviveu em 1978, graças aos moradores que ainda retinham a lembrança das suas "rezingas", num exemplar mobilização sem a ingerência de estranhos a comunidade. A partir daquele ano, a marujada de Saubara ganhou novo alento, voltou as ruas, e não tem carecido apoio, que lhe tenham chegado de muitos lados, inclusive de pesquisadores da cultura popular do Recôncavo. (1986, p. 96-97)

Desde então, tenho participado do cortejo da chegança em inúmeros encontros e festejos, tanto em Saubara, como também em Salvador em algumas ocasiões, como p. ex. no famoso desfile do *2 de Julho*, na Lapinha em Salvador, contribuindo com seu cortejo cênico-musical para essa grande celebração da independência da Bahia há mais de 200 anos! Assim como tenho acompanhada o surgimento da nova modalidade de suas festas em rede na Bahia: o **Encontro das Cheganças e Marujadas** da Bahia, que celebrou o I. Encontro no ano 2013 com apenas oito Cheganças de quatro municípios mais próximos, festejando no ano 2025, sua XII. Edição em Saubara, já com a nomenclatura nova que desde da VII. Edição se chama **Encontro de Cheganças, Marujadas e Lutas entre Mouros e Cristãos**, reunindo 20 grupos neste ano. Em seguida trago um pouco do contexto histórico e da presença dessas manifestações no Brasil, com foco no Estado da Bahia, sobretudo no Recôncavo baiano.

**Histórias contadas e cantadas na confluência de muitos enredos**

O tema das cheganças e marujadas desde o início do século XX tem sido pesquisado sobretudo enquanto fato folclórico numa perspectiva mais saudosista sobre um passado longínquo desde da península ibérica. Esse auto brasileiro teria sido influenciado pela narrativa *Nau Catharineta*, segundo Arinos, que afirma que essa lenda "não e somente cantada e dansada, mas ainda representada ao vivo num auto ou drama popular chamada no norte do Brasil 'Chegança de marujos' e conhecido em Minas, onde o vir e outr'ora em Paracatu e posteriormente em Bello Horizonte, sob o nome de 'Marujada'." (Arinos, 1937, p. 22).

O Folclorista Maynard Araújo confirma a procedência das diversas marujadas brasileiras, enquanto variações da *Nau Catarineta*, seguindo as pesquisas do seu colega português Castro Pires de Lima, que dedica um livro inteiro a este enredo que nos conecta com as travessias marítimas dos portugueses, com inúmeras versões transatlânticas:

> A *Nau Catrineta* nasceu em Portugal, encontrou-se na Madeira e Açores, e chegou ao Brasil. (...) o sofrimento dos grandes capitães do mar largo sem ter fundo e bem descrito nesses versos admiráveis da *Nau Catrineta*. Os *Lusíadas* cantam a Índia e seu descobrimento; a *Nau Catrineta* canta o drama intenso da história trágico-marítima. (Pires de Lima, 1954, p. 92)

Maynard (1967) descreve a grande expansão geográfica das Cheganças pelo território brasileiro, onde encontramos essas manifestações e suas variações no Nordeste (Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe), assim como em presença notável nos estados Minas Gerais e Bahia, e ainda de forma mais pontual e espalhado, nos interiores de Espirito Santo e São Paulo, sendo que as denominações variam de acordo com cada região: "Maruja, nau catarineta, barca (Minas Gerais), barquinha (interior baiano, certamente fragmentos da marujada), fragata (interior baiano), fandango (na região da jangada) e a designação erudita de chegança. Esta e ainda dividida em chegança de mouros e chegança de marujos." (Maynard Araújo, 1967, p. 297). Essa divisão foi confirmada por Mário de Andrade, que atesta o caráter transitório desde a luta dos cristãos contra os mouros para mesclar os temas do mar no Brasil:

> Chego mesmo a afirmar que é justamente nestas duas danças dramáticas brasileiras, intituladas por Silvio Romero "Chegança de Mouros" e "Chegança de Marujos", que os trabalhos do mar português e as lutas contra o Infiel tiveram a sua mais notável, mais bela e profunda celebração popular. Foi a gente brasileira que, reunindo e amalgamando um mundo de tradições diversas aqui chegadas, fez nestes dois

> bailados a rapsódia mais admirável que jamais cantou o ódio ao infiel e os trabalhos do mar. (Andrade, 1982, p. 94)

Maynard Araújo ainda apresenta dois estudos de caso, minuciosamente etnografados, sobre a marujada de Iguape na região litorânea sul de São Paulo que celebra anualmente sua tradição no dia 6 de agosto, dia dedicado ao São Bom Jesus, assim como da marujada de Piaçubuçu em Alagoas que geralmente acontece no dia 3 de janeiro, para homenagear o Bom Jesus dos Navegantes. O viajante inglês Henry Koster descreve com detalhe no início do século 19 em Pernambuco um auto de Cristãos e Mouros que foi realizado no próprio mar: "Fomos à praia do mar para assistir ao batismo do Rei dos Mouros. Nesse dia, todas as jangadas e canoas foram requisitadas, e seus proprietários, assim como os moradores das redondezas, são divididos em dois grupos: Cristãos e Mouros." (1978 [1816], p. 324). A descrição da batalha entre os barcos dos grupos de mouros e cristão vem sendo comentado pelo folclorista e seu tradutor Luís de Câmara Cascudo nas notas de rodapé, complementando a temática:

> Os autos de **cristanos y moros** vivem desde o México e são no Brasil representados pela 'Chegança', nome de uma dança portuguesa do século XVIII, de par solto, muito lasciva, que dom João V e não o marquês de Pombal, como pensava Mário de Andrade, proibiu em maio de 1745, a pedido de frei Gaspar da Encarnação, grande amigo do rei. Da popularidade das 'cheganças' resta um ou outro versinho, chorando a proibição:
> ***Já não se dançam cheganças***
> ***Que não quer o nosso Rei,***
> ***Porque lhe diz frei Gaspar***
> ***Que é coisa contra a lei.*** (Cascudo em Koster, 1978, p. 328)

O cearense Antônio Osmar Gomes afirma que a chegança teria se originado dos autos da *Nau Catarineta* encenados na Península Ibérica. No entanto, Gomes considera que no Brasil as cheganças perdem algumas das suas características originais, tornando-se, portanto, danças verdadeiramente brasileiras, visto que os temas históricos portugueses foram adaptados. Gomes ressalta as características das cheganças diferenciando-a do Fandango Pernambucano e dos autos remanescentes da *Nau Catarineta*, mostrando a sobrevivência e a manutenção da tradição da chegança por meio do romanceiro, influenciado por histórias e lendas do mar.

No Recôncavo baiano temos menção às cheganças, sob o nome de 'farsas mouriscas', pela primeira vez por Francisco Calmon em 1760, quando relatou as festividades acerca do

casamento da princesa no Brasil com seu tio, o infante dom Pedro, que foram celebradas entre outros na Vila Santo Amaro no Recôncavo baiano. Lara (2002) cita Calmon sobre as danças e os reinados de congos presentes nos festejos, os quais por:

> ...vários dias foram ocupados com a apresentação de dança oferecidas por corporações de ofício: farsas mouriscas dançadas pelos oficiais de cutelaria e carpintaria; contradanças, pelos alfaiates etc. no dia 14, os ourives apresentaram uma 'dança dos congos' que, em forma de 'embaixada', anunciava o 'reinado' [...]. No dia 16, 'saiu o Reinado dos Congos, que se compunha de mais de 80 máscaras, com farsas ao seu modo de trajar riquíssimas pelo muito ouro de diamantes de que se ornava, sobressaindo a todos o Rei e a Rainha'. (Calmon apud Lara, 2002, p. 71-72)

O relato surpreende pela menção do 'reinado dos congos' que desapareceram na Bahia ao contrário de Minas Gerais, como sobretudo pelas 'farsas mouriscas', que devem se referir aos chamados folguedos de cristãos e mouros, na região hoje conhecidos como marujadas e cheganças! No Recôncavo, há muito tempo não tem memórias de congadas, nem de cucumbi, mas a provável continuidade da 'farsa mourisca' como chegança e marujada. O relato das festividades da visita da princesa na Bahia, na visão do colonizador, elogia as formas festivas da corte portuguesa, inclusive a participação das manifestações africanas, que não foram consideradas uma ameaça, porque, foram infantilizados: "Neste contexto, as 'danças de pretos' pertenciam ao registro do cômico, do universo da farsa" (Lara, 2002, p. 74), portanto o nome da 'farsa mourisca'. Em Salvador também havia registros sobre a existência das cheganças, que assim como os cucumbis antigos eram presença consagrada na Festa do Senhor do Bonfim, o que já não se ouve falar há muito tempo, segundo Odorico Tavares:

> Através dos anos, através dos séculos, algo pode ter mudado nos festejos do Senhor do Bomfim [...] Já hoje não aparecem à porta da igreja os 'cucumbis', grupos de pretos africanos, [...] que marchavam dançando e cantando na sua língua ao som de um instrumento africano, canzás e berimbaus de arco, corda e cabaça, contendo pequenos seixos, chererés ou chocalhos, tabaques, etc. **Nem mais as cheganças, grupos de crioulos, negros nacionais, vestidos a maruja** [...]. (Tavares, 1961, p. 64)

O pesquisador, jornalista e defensor das culturas populares, Manoel Querino destacou sua presença nas festas dos Reis Magos, nos festejos juninos e ainda no 2 de julho, a celebração da independência da Bahia, quando ressalta que a chegança seria a festa predileta dos pesquisadores, representando "uma cena ou auto das cruzadas, relembrado pela festa de Reis, S. João e 2 de Julho." (1955, p. 62). Ele destaca também de que a chegança seria uma

criação brasileira, mesmo que o tema seja português: “Convém frisado que os fandangos gaúchos nada tem de comum com o fandango ou a chegança do nordeste, como também a chegança portuguesa se afasta completamente da brasileira.” (Querino, 1955, p. 63). A tradição dos ternos de Reis se manteve vivo em Salvador no dia 6 de janeiro no Largo da Lapinha, lugar emblemático para o inicio do cortejo do 2 de Julho com a cabocla. Esses festejos locais, aconteciam também em outros pontos da cidade, quando ainda eram vilarejos de pesquisadores, como em Itapuã e na península da Ribeira, onde as festas de Reis, que se deram no “formoso largo da Penha, são os mais concorridos e animados. Este anno foram ainda maiores. O povo, tradicionalmente festivo, delirou de contentamento, assistindo aos bailados populares, às cheganças, aos ranchos phantasiados das saloias e das marujadas.”[3]

Como não temos testemunho da origem dessas marujadas, podem ter vindo de lugares vizinhos, como p. ex. das Ilhas, ou dos entornos rurais que apresentam tradições populares relacionadas à vida perto do mar e da pesca. Na Ilha de Itaparica havia o registro de uma chegança na comunidade da Gameleira, segundo o Mestre de Capoeira e das culturas tradicionais, Gerson Quadrado que

> (...) guarda na memória um tesouro da tradição oral da Ilha de Itaparica que desde os versos, melodias e ritmos dos samba chula e samba-de-roda, até os cantos do Afoxé (Netos de Ghandi), do Terno de Reis (Terno de Rosas), da Chegança, do Batuque e das músicas do Zé do Vale, manifestação cênico-musical da Gameleira. (Doring, 2005, p. 76)

Durante algumas décadas (1950-1980), muitas cheganças e marujadas sumiram, assim como outros grupos e folguedos da tradição oral, porque as pessoas deixaram de se reunir e celebrar suas festas tradicionais, que ficaram na mão dos mais velhos que aos poucos fizeram a passagem e/ou aderiram ao pentecostalismo. Enquanto isso, seus filhos e suas filhas migraram das zonas rurais para Salvador, complexos petroquímicos e outras cidades para melhorar de vida através de empregos fixos na indústria, no setor público ou no comércio, esvaziando a manutenção das culturas populares regionais. A partir das décadas de 80 e 90, pouco a pouco, com novas politicas públicas de combate ao racismo, maior ênfase nos estudos culturais (antropologia, poéticas orais, etnomusicologia e -cenologia, história social da cultura) e também a introdução do conceito do patrimônio imaterial, percebe-se um

[3] A BAHIA ILUSTRADA, n. 26, jan. 1920. Rio de Janeiro, (apud. Paz, 2023, p. 66)

interesse renovado pelas tradições quase esquecidas das comunidades locais, que se afasta da representação folclórica de outrora, em direção à autonomia dos seus representantes, no que se refere à pesquisa, à atuação artística e performática em festas locais e festivais (inter-)nacionais, a produção cultural e gestão de projetos diversificados, assim como a organização sócio-política, educacional e econômica. Essa nova fase do empoderamento dos grupos de tradição oral, fortalecido pelas politicas públicas em torno do patrimônio imaterial pode ser muito bem ilustrado pela instalação e consolidação da Rede das Cheganças e Marujadas na Bahia e seu encontro-festa anual, a qual vou apresentar em seguida, a partir das impressões do seu último evento em Saubara.

## O Movimento da Rede e dos Encontros das Cheganças e Marujadas em Saubara

O XII. Encontro de Cheganças, Marujadas e Lutas entre Mouros e Cristãos da Bahia, aconteceu com a participação com 20 grupos de nove territórios de identidade da Bahia entre os dias 4 e 9 de agosto de 2025, apresentando suas performances itinerantes, assim como promovendo oficinas de canto e movimento, além da participação nas rodas de conversa com as mestras e os mestres, debatendo a construção do plano de Salvaguarda das Cheganças, Marujadas e Lutas de Mouros e Cristãos. A construção dessa festa-evento, que conta com mais de 20 grupos participantes de toda Bahia, é fruto sobretudo da luta da Associação *Chegança dos Marujos Fragata Brasileira*, que foi contemplado no ano de 2014 com o Ponto de Cultura 'Saubara em Movimento', e que recentemente foi ampliado para o status de Pontão de Cultura, incluindo os demais territórios de chegança e marujada na Bahia. O Pontão garante as ações para a continuidade, ampliação e profissionalização dos grupos culturais através de cursos, oficinas, encontros, reuniões, formação de jovens e lideranças, além de intercâmbio cultural e musical entre os territórios e elaboração de produtos culturais (livros, vídeos documentários, catálogo virtual), sendo que o Encontro das Cheganças pode ser considerado o ponto alto das atividades.

Como todos os anos, o XII. Encontro foi realizada pela Associação Chegança dos Marujos Fragata Brasileira, sendo que a festa principal, aconteceu no dia 9 de agosto, com as apresentações dos grupos pelas principais ruas da cidade, saindo em cortejo um por um, a partir do portal da Rua da Rocinha. O dia da culminância foi precedido pela tradicional participação das cheganças de Saubara na missa de São Domingos de Gusmão no dia 4 de

agosto, feriado municipal. Quando a *Chegança de Marujos Fragata Brasileira* entrou na igreja lotada com seus cânticos de louvor e a cadência rítmica dos pandeiros, com as vozes masculinas ecoando pelo vão da igreja no silêncio da multidão, entoando uma sequência de cantigas em clima de devoção, sentimos um arrepio, chegando às lagrimas pela pujança e seriedade destes homens que ajoelharam no chão e sacudiram seus pandeiros, trazendo recordações da resistência do povo negro de Saubara. Momento que reflete a história do tempo presente (Gonçalves, 2016), que se cultiva, não de forma saudosista, mas atualizado pelos debates da contemporaneidade e pela afirmação da cultura saubarense e baiana na sua pertença afro-diaspórica.

Figuras 1 e 2: Chegança de Marujos Fragata Brasileira posando na frente e cantando dentro da igreja de São Domingos de Gusmão no dia 4 de agosto 2025





Fonte: arquivo pessoal

A importância do Santo Padroeiro Domingos de Gusmão e da Igreja Matriz no alto de Saubara se explica pela luta da independência da Bahia, para a qual Saubara contribuiu de forma explícita com toda população, incluindo o padre da igreja:

> Na época da luta pela Independência da Bahia, a Igreja de São Domingos de Gusmão da Saubara, serviu de quartel-general, pois, do alto desta, avistavam-se os portugueses vindos por mar para nos atacar. As tropas portuguesas encontraram resistência por parte das tropas de defesa que, chefiados pelo Pe. Manuel Jose Gonçalves Pereira, reuniram uma guarnição de 400 homens saubarenses, como também uma grande munição de armas. O próprio padre Manuel dava aula na igreja, ensinando os soldados voluntários a manejar com o armamento. Estas tropas eram formadas por pescadores e roceiros de Saubara, que não mediram dificuldades para

lutar para nossa pátria. (Barros, 2006, p. 45)

Parece que o espirito combativo da cidade continua vivo nas manifestações populares diversas, e sobretudo na Cheganças que estão celebrados com muita firmeza, postura e orgulho de ser um povo livre que lutou para este fim. Este ano foi mais uma vez, uma festa brilhante com centenas de visitantes e a população de Saubara toda em pé, percorrendo as ruas para alcançar todas as encenações dos mais diversos grupos, com a imensa variedade de suas indumentarias, vestimentas e sobretudo instrumentos musicais diferenciados, que embora destacando-se o pandeiro, revelam uma riqueza musical e performática impar de região para região na Bahia. Os grupos presentes vieram do extremo Sul da Bahia até a região no Norte da Bahia que faz divisa com Pernambuco, assim enfrentando longas viagens de ônibus com grupos enormes, chegando a ter mais de 40 integrantes em alguns casos.

Figura 3 – Marujada do Divino Espirito Santo – Paratinga BA




Fonte: Arquivo pessoal

As apresentações revelavam a riqueza musical e performática que testemunha em primeiro lugar, a força e a grande diversidade das culturas populares em todo Estado a Bahia, que celebram sua singularidade, sem padronização e na alegria das suas mais variadas origens e influências que se percebem pelos instrumentos e ritmos dos grupos que mesclam elementos dos Reisados, Congadas, Samba de Roda, Festas do Divino, Cavalhadas, Cocos entre outros. A maioria dos grupos tem no pandeiro e seus mais variados ritmos seu

instrumento principal, mas tem também a presença de violões, flautas e sanfonas que se destacam em alguns grupos, sobretudo aqueles que tem forte parentesco com a tradição de terno de reis na sua região.

Figura 4 e 5 – Apresentação de diversos grupos no XII. Encontro de Cheganças 2025

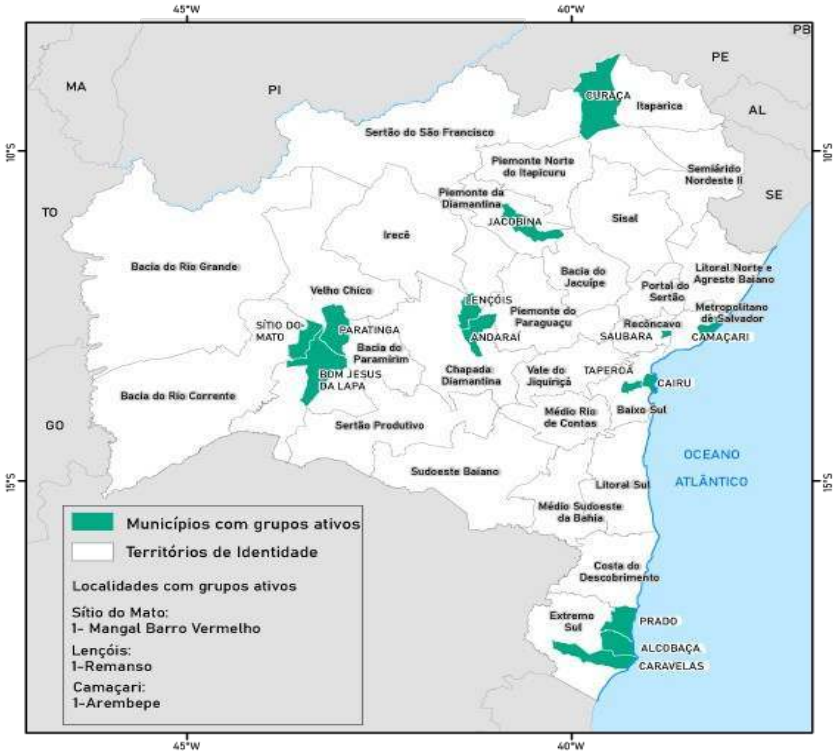





Fonte: Acervo pessoal

Todos os grupos saíram do portal da concentração no bairro da Rocinha para iniciar seus cânticos e suas dramatizações ali mesmo perante o banner, sendo recebido por uma multidão de pessoas e sobretudo fotógrafos e jornalistas que registraram todas as saídas em audiovisual e fotografia, assim como a própria numerosa equipe da Rede das Cheganças, sobretudo composto por jovens que profissionalmente acompanharam os grupos, garantiram espaço e segurança e uma equipe de filmagem. Todos os grupos ao longo da tarde seguiram o dia todo pelas ruas de Saubara, garantindo um animado cortejo para o público que foi atras.

Figura 6 – Mapa da Bahia com os municípios que contam com cheganças e marujadas




Fonte: https://chegancasdabahia.org.br/index.php/calendario/

A Rede[4] das Cheganças, Marujadas, Embaixadas e Lutas entre Mouros e Cristãos da Bahia, aos poucos tem sido construído por Rosildo Rosário e equipe desde o ano 2012, mas foi constituido formalmente em 2021, na ocasião da inscrição no Livro das Expressões Lúdicas e Artísticas do Estado da Bahia (IPAC, 2019). O título de Patrimônio Imaterial expressa o reconhecimento do Bem cultural como referência para o Estado da Bahia, destacando sua singularidade, continuidade histórica, relevância para a memória e identidade cultural baiana, segundo o site do IPAC, que detalha suas presenças nos territórios geográficos da Bahia:

> As Cheganças, Marujadas e Embaixadas são expressões cênicas e coreográficas, compostas por dança, performance ritualizada, música e canto. Segundo historiadores, representam as façanhas marítimas dos portugueses entre os séculos XV e XVIII, misturando tradições ibéricas e culturas locais. Na Bahia, são 21 grupos inventariados, em 16 comunidades dos territórios de identidade Extremo sul, Região Metropolitana de Salvador, Piemonte da Diamantina, Baixo Sul, Chapada, Velho Chico, Recôncavo Baiano e Sertão de São Francisco.[5]

[4] https://chegancasdabahia.org.br/

Passados quatro anos do reconhecimento, os quase 30 grupos de Cheganças, Marujadas e Lutas entre Mouros e Cristãos ativos na Bahia, mantem ativamente sua Rede de conexão, mediante a qual compartilham suas memórias e práticas culturais, divulgando publicações, vídeos e documentários, assim como cadernos de apresentação de cada grupo no seu território e contexto histórico. Em seguida, apresento uma pequena seleção desses grupos na Rede:

- **Chegança de Marujos Fragata brasileira – Saubara**

Figura 7 – Chegança de Marujos Fragata Brasileira em Saubara 2025



Fonte: Acervo pessoal

Esse grupo, como as demais cheganças de Saubara, possivelmente tenha raízes desde do tempo da Independência da Bahia ou antes (lembrando as 'farsas mouriscas', registradas no século 18), sem sabermos a data exata da sua fundação oficial. Segundo depoimentos dos mais velhos, o grupo ficou um tempo desativado em meados do século XX, quando no ano 1977, alguns remanescentes resolveram se encontrar e ensaiar novamente os repertórios antigos, para sair no dia 4 de agosto de 1978, dia de São Domingos de Gusmão, levando suas cantorias para dentro da Igreja Matriz, documentado pelo pesquisador do Samba de Roda

[5] https://www.ba.gov.br/ipac/noticias/chegancas-marujadas-e-embaixadas-sao-reconhecidas-como-patrimonio-cultural-da-bahia

Ralph Waddey, no Recôncavo baiano dos anos 70 e 80, que ficou admirado por sua riqueza musical e cênica:

> Nos seus 'passeios' lentos e nas ruas, suas 'marchas', a Chegança canta as durezas e os perigos humanos e naturais da vida nas velhas embarcações dos tempos do Brasil colônia e louva os santos que salvam os marujos para que possam chegar em terra. As 'rezingas', que são verdadeiras óperas populares curtas, elucidam dramaticamente, com diálogos cantados e com coros, as causas e consequências dos apuros em que a fragata entra. (Waddey, apud. Gumes; Rosário, 2014, p. 25-26)

Desde então, vem sendo sacramentada a presença da chegança nestes festejos, honrando a tradição e ao mesmo tempo inovando o cenário com a criação do Encontro de Cheganças e Marujadas, desde de 2013, nessa primeira semana de agosto, todos os anos! As cantorias da Fragata Brasileira contam a história de uma marinha de guerra genuinamente brasileira que participa da guerra de independência da Bahia, assim como relatam entre outros, os acontecimentos e as dificuldades que os marujos passam nas embarcações. As histórias cantadas são acompanhadas por uma orquestra de pandeiros com um repertório rico de ritmos diferenciados que se destacam também pelos passos específicos, sem evidencia de outro instrumento, diferente de outras cheganças e marujadas como veremos em diante.

A *Chegança de Marujos Fragata Brasileira* foi corajoso e inovador ao viajar e se apresentar em Salvador, em agosto 1980 no Campo Grande, pela persistência da sua madrinha, Dona Jelita (Zelita), a qual com sua ousadia e alegria, no seu tempo de empregada doméstica em Salvador, fazia ilustres amizades, tais como Gilberto Sena (jornalista) e Nelson Araújo (pesquisador das artes cênicas), o etnomusicólogo Ralph Waddey, e o historiador baiano Cid Teixeira, lembrando sua luta na época, enquanto mulher negra:

> "Eu fui muito criticada, diziam que com tanto homem na Saubara, nenhum tinha tirado a marujada daqui... Aí, amarrei tudo e fomos. A primeira vez, levei no Pelourinho, a segunda vez no Campo Grande...". Zelita conta que os Marujos não queriam ir para Salvador, com medo da Marinha: "Aí, acertei com Cid Teixeira (historiador), que foi na Marinha comigo, para pegar o papel, porque sem o papel, eles não viriam...". As primeiras articulações devem ter acontecido no começo da década de 80, como mostram os recortes de jornal na época, que inclusive traziam a previsão de que aquele grupo "não duraria mais 20 anos"! (Rosário, 2021, p. 32-33)

Felizmente, as previsões pessimistas sobre o sumiço das tradições orais singulares da Bahia em muitos casos não se comprovaram, e muito pelo contrário, a chegança de Saubara, como tantos outros grupos, hoje tem uma agenda cultural cheia de atividades, apresentações,

gravações, pesquisas e sobretudo oficinas e rodas de conversa para a comunidade e toda uma geração nova de jovens: homens e mulheres que participam ativamente.

- **Chegança de Mouros Barca Nova – Masculina e Feminina – Saubara**

Segundo os depoimentos dos mais velhos integrantes, a Chegança Barca Nova, teria sido a primeira chegança de Saubara, se confundindo com a própria história desse município que até o ano 1989 fazia parte do município de Santo Amaro. A Chegança feminina Barca Nova, vem do mesmo grupo, fundada pelas esposas e irmãs e filhas dos marujos, no ano 1990, contabilizando 36 anos de atividade contínua, como talvez a primeira chegança feminina em todo Brasil. As cheganças da Barca Nova se localizam na rua da Rocinha, espécie de bairro de Saubara, famoso também pela Associação das Rendeiras de Bilro. A chegança masculina sob a liderança de José Alves de Jesus representa a disputa entre mouros e cristãos, com a predominância dos pandeiros e muitas cantigas voltadas para o louvor ao padroeiro São Domingos de Gusmão. José Alves assumiu seu lugar na Barca Nova desde os 13 anos de idade, seguindo os passos do pai Quirino Pimenta de Jesus e passou por vários papeis, desde de guarda até o mouro velho, além da responsabilidade da presidência há vários anos, enquanto seu filho e também seu neto já fazem parte do grupo, contando seu entusiasmo: ”A alegria que tive com todo mundo, como os camaradas, quando saiam vestidos, eu achava bonito, pra mim era a marinha mesmo. Mas o que mais encanta, são as vestes, as músicas, os bailados, e principalmente o combate. É tudo pra mim!” (Gumes, Rosário, 2014 p. 100). O repertório traz uma variedade entre as cenas que representam a velha guerra medieval entre os mouros e cristão, até o rendimento do imperador dos mouros, assim como várias miniaturas poéticas que remetem à luta da independência da Bahia:

*|: Eu não vejo o mar, eu não vejo a terra :|*
*|: Só vejo marujo em campo de guerra :|*
*|: Marcha marujada ao clarear do dia :|*
*|: Vamos de viva! Ao povo da Bahia! :|*

Os marinheiros da ‘corte vermelha’ representam os mouros e os marinheiros em branco e azul, representam os cristãos que contam com a presença de um oficial do exército, que enfrenta o filho do imperador turco num duelo de espadas. A saubarense Angélica da Silva investigou marcos históricos importantes do grupo que enfrentou dificuldades na

continuidade com uma parada duas décadas, que corresponde ao que outros grupos passaram:

> Florineia já tinha 24 anos, em 1957, ano em que se casou quando viu a apresentação da Chegança de Mouros na festa do Dia de Reis. D. Nina, 89 anos, informou que a Fragata, após vinte anos e recesso, voltou as atividades em 1978 e o Sr. Edmundo Passos informou que a Chegança de Mouros foi reativada em 1977. (...) O certo e que a Cheganças de Mouros Barca Nova, com a sua apresentação na festa do Dia dos Reis, em janeiro 1957, ensaiou uma tentativa de retorno as atividades culturais da então vila e Saubara. Época em que, para chegar-se ate lá, o único caminho era o mar. (Silva, 2024, p. 89)

A Chegança feminina da Barca Nova, sob a liderança segura da Mestra Aurelita Rocha por várias décadas, revolucionou a tradição das cheganças no ano 1990, a qual até então só permitia a participação de homens, criando uma chegança composta por mulheres que mostram sua garra e seu talento com um destacado coro de vozes femininas. Um dos integrantes da Barca Nova masculina lembra com alegria o momento histórico da sua fundação:

> Desde que a Chegança Feminina iniciou suas atividades, a única alteração comentada refere-se a saia, que era rodada, toda pregueadinha e passou a ser saia justa. “O grupo feminino foi formado a partir da iniciativa de Maria de Tome, Ângela, Ceiça de Cabeça de Sardinha e Barbinha de Pero. Essas quatro criaturas estavam em pé e sentadas no passeio de João do Lino. Foi em 1990. Eu vinha saindo de Dona Dete indo pra Lourinho tomar uma cervejinha e elas me chamaram. Elas já estavam falando sobre a Chegança e achavam que se os homens podiam, elas poderiam também”, conta Edmundo Passos de Jesus, Mouro (Gumes, Rosário, 2015 p. 67).

Com exceção das lideranças de alta patente, que levam espadas e usam fardamento diferenciado, todas as demais usam roupas de marinheiras e tocam pandeiros. Elas posicionam-se em duas filas paralelas, o chamado cordão, que formam o contorno de um barco e saem pelas ruas da cidade, depois de mostrar sua devoção a São Domingos de Gusmão no dia 4 de agosto na igreja do padroeiro. Percebe-se que as mulheres valorizam muito o acolhimento das meninas no coletivo, com carinho e firmeza e uma clara proposta pedagógica, segundo Aurelita que afirma: “É uma escola aquilo ali! Essas meninas quando entram, entram sem saber nada. Bate no pandeiro errado e não sabe cantar. Mar, por ver a gente cantar, por ver a gente fazer, elas aprendem. Estamos ensinando. É uma escola!” (Rosário; Barreto, 2021, p. 124).

- **Chegança de Mouros de Arembepe – Masculina e Feminina**

Na Chegança de Mouros de Arembepe, segundo o mais velho Mestre Leonídio Alves de Souza, teria sido criado na década de 30 para 40 do século passado, enquanto continuidade da antiga Chegança de Itapuã, por alguns homens que se mudaram para as praias de Arembepe, na época uma pequena aldeia de pescadores, sendo que a Chegança de Itapuã, hoje extinta, remonta à tradicional lavagem de Itapuã, tendo sido mencionado já no ano 1898, com as atividades de chegança e quebra-pote, mencionado por Cadena (2015) no livro *Festas Populares da Bahia. Fé e Folia*. A Chegança de Arembepe na encenação traz os personagens da marinha com diferentes patentes, que contam a história da época da invasão portuguesa, das guerras de religião e das embarcações piratas, representando a luta dos cristãos contra os mouros dentro de uma embarcação em alto mar, ao som dos pandeiros com coreografias diferenciadas. O grupo, além das diversas festividades no Estado da Bahia, participa sobretudo da festa do Padroeiro São Francisco de Assis, no dia 4 de outubro, assim como em outros festejos na cidade de Arembepe[6], tendo passado por um período de dificuldades, segundo Silva:

> A década de 1930 foi um marco importante para os cheganceiros de Arembepe, tendo em vista que os depoentes marcam este período como o ano de fundação do grupo Chegança de Mouros. (...) As transformações urbanísticas na localidade entre os anos 1970 e 1990 afetaram o cotidiano dos envolvidos com a Chegança. Associado a isto, as mudanças nas mestrias durante esse período interferiram no processo de continuidade da tradição. (Silva, 2023, p. 25-26)

A Chegança Feminina de Arembepe, na liderança firme de Mestre Elizabete de Souza, Dona Bete, é uma das únicas duas na Bahia, formadas exclusivamente por mulheres e foi fundada no ano 2002, por iniciativa de um grupo de mulheres da terceira idade, que também formavam um grupo de Samba de Roda chamado *Nativas de Arembepe*, mas que encontraram inicialmente bastante resistência entre os homens para criar sua própria chegança:

> Aí, fomos na casa do meu cumpadre da chegança, eu disse, meu cumpadre, eu vou fazer a chegança de mulheres, ele virou assim, minha cumadre, mulher não faz chegança não, mulher faz terno de reis e samba de roda! Eu disse, mas eu vou fazer a chegança! mas ele ficou zangado, que ele viu eu ensaiar, mas rapaz, parece que eu nasci pra isso mesmo, não fui buscar papel pra ler, fui buscar tudo aqui dentro, como dançava, como cantava, as músicas todas, o ritmo de pandeiro, tudo! Fui buscar as

[6] https://globoplay.globo.com/v/10076722/

> meninas, ensaiava naquele colégio, onde eu era merendeira. Quando tava tudo pronto, passamos na casa do meu cumpadre, quando eu passei, e cantei a jornada na porta da casa dele, foi muito triste, alegre e triste, ele chorava, eu chorava e ele virou pra mim e disse assim, minha cumadre, a senhora é uma danada![7]

As marinheiras também encenam a chegada dos portugueses no Brasil, representado por uma batalha entre os portugueses e os turcos, sendo que os portugueses venceram a batalha e chegaram ao Brasil para comemorar. Junto com o coro de vozes, tocam pandeiros e cantam músicas que narram esta trajetória num bailado que imita o balanço do mar, se diferenciando em alguns aspectos no enredo e na encenação da chegança masculina:

> A principal delas reside na ausência da dramatização do conflito entre os mouros e cristãos. Não há um momento de representação da luta e do combate assim como foi visto entre o grupo masculino. (...) Outra diferença atribuída à forma de apresentação das mulheres refere-se aos toques empregados nos pandeiros, estes se dão de forma mais lenta e cadenciada. A forma cantada pelas mulheres emprega-se de uma maneira mais arrastada, com toques de poucas dobras quando comparados por aqueles empregados pelos homens. As danças realizadas por essas marujas em Arembepe sofreram alterações com movimentos mais curtos daqueles empregados pelos homens e a adaptação das vestes. Em depoimento, Mestra Bete explicou-me que essa adaptação reside na condição de que as brincantes não sabiam os toques dos pandeiros e, sendo uma Chegança Feminina, era necessário indicar elementos que distanciasse dos comportamentos vistos entre os homens cheganceiros. (Silva, 2023, p. 70)

- **Chegança de Cairu**

A Chegança de Cairu no Baixo Sul da Bahia, uma região que é marcada pela presença das comunidades quilombolas e muitas manifestações negras, tais como o Zambiapunga, Samba de Roda, Capoeira entre outros, tem sua maior devoção também ao Reinado de São Benedito, o Santo negro, preferido entre essas comunidades, associado também à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário desse município. O grupo se compõe de cerca 30 integrantes masculinos, vestidos de marujos, todos com pandeiros nas mãos, formando duas filas laterais, deixando o centro para o mestre, que possui uma espada, um apito e a característica corneta verde, acompanhado do Contra Mestre, com uma espada e a corneta verde.

> No dia 26 de dezembro, tudo começa com um cortejo "puxado" pelos grupos de tradição popular, entre eles a Chegança de Cairu. (...) Cantando e tocando, a Marujada junto com outros grupos da cidade conduz a "corte" pelas ruas da cidade, arrebanhando fieis para participar da missa na Igreja da Nossa Senhora do Rosário. (Rosário, Barreto, 2021, p. 213)

[7] Entrevista com Dona Bete, concedida à autora no ano 2015

No outro dia Chegança percorre a cidade novamente, cantando e tocando de porta em porta para arrecadar fundos para sua manutenção, sendo que durante estes dias de festejos em louvor a São Benedito são também acompanhados pelos Congos e Reinados, que são um dos poucos grupos, ligados aos reinados de congo dessa herança africana na Bahia, dos quais se tenha noticia. Depois da pausa do ano novo, eles retornam para as Festas de Reis entre 6 a 8 de janeiro encerrando o ciclo de festas da festa de São Benedito com a 'Troca de coroas', novamente com a participação dos grupos de Congos e Reinados. Tanto os Congos como a Chegança de Cairu estão bem preservados e ativos com uma nova geração mirim chegando:

Figura 8 – marujos e congos mirins



Fonte: https://oquefazernabahia.com/2018/01/05/tradicional-reisado-de-sao-benedito-em-cairu/

- **Marujada Quilombola do Remanso**

A Marujada Quilombo Remanso tem um histórico relativamente novo e se caracteriza pela composição de homens e mulheres, sobretudo jovens que participam com muito entusiasmo, tocando tambores artesanais, as caixas e os pandeiros, executando os ritmos conhecidos como *marcha dobrada, boiado, gira mundo, remo, marcha descansada* e *gajeiro grande*! O atual Mestre Aurino de Sousa conta de que essa marujada se deu por conta da chegada de pessoas por barco desde da cidade de Andaraí, fundando o quilombo do Remanso e mediante o aprendizado com o primo Manezinho do Remanso, que por sua vez estudou a pratica da marujada com o mestre Siciliano Duarte, que comandou por muitos anos a famosa

Marujada Barcas em Rios de Lençóis, que traz influências mineiras desde dos tempos coloniais pela migração dos garimpeiros mineiros em grande quantidade para a Chapada Diamantina. Na história da Marujada quilombola Remanso, destaca-se

> a presença forte de uma entidade espiritual, conhecida como o "Marinheiro de Manézinho". Esta entidade é conhecida principalmente nos Candombles de Caboclo, na Umbanda, e regionalmente falando, é conhecida no Jare, expressão da religiosidade afro-indigena da Chapada Diamantina. São entidades de vida em alto mar e fazem trabalhos espirituais. (Rosário, Barreto, 2021, p. 107)

Figura 9 – Marujada Quilombola do Remanso ensaiando



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=we-ypi2QxvE

- **Marujada de Jacobina**

*Alerta, alerta quem não dorme*
*O, saia moça, na janela*
*O, venha ver a triste vida*
*Que o pobre Marujo leva*

Com essa cantiga, de madruga, a marujada se encontra perante a Igreja da Missão, para iniciar sua jornada de devoção no dia de São Benedito, o Santo mais admirado pelos negros, ou seja, na segunda-feira após o domingo de pentecostes. A devoção também se estende, como na maioria das regiões ao Santo Antônio, segundo a pesquisadora Carmélia Miranda:

> No dia da festa os marujos desfilam pelas ruas, contando a versão jacobinense sobre a guerra da reconquista da Península Ibérica, ao mesmo tempo que prestam homenagem a São Benedito e Santo Antônio. Nos versos da sua cantoria há

> referencias a um tempo de guerra, de batalhas, de perigos enfrentados e socorridos por estes santos, como bem expressa esse canto abaixo:
> *Mas quando cheguei na Barra, Todos com medo do mar,*
> *Meu padre São Benedito, Vos queira nos ajudar...*
> Com esses e outros versos, os personagens da festa saem as ruas, dando vivas aos seus santos protetores. De acordo com o santo homenageado, os versos são trocados, fazendo alusão ao nome do santo do dia. Inicialmente a marujada só saia no dia de São Benedito. (Miranda, 2004, p. 453)

A sonoridade singular da Marujada de Jacobina se dá sobretudo pela presença das castanholas e violas, e a orquestra dos pandeiros, composto por homens que se caracterizam como marinheiros de diversas patentes, cantando suas aventuras de sobrevivência nas travessias marítimas. Todo ano, nesse dia de São Benedito, depois da matina, a saudação na Igreja da Missão, os homens retornam para suas casas, tomam café, vestem seus trajes de marujo e saem novamente às 9h para a Igreja da Missão, e depois cantando e dançando em direção a Igreja da Matriz, onde continuam os festejos com a participação ativa da população. Segundo a liderança Elias Caetano dos Santos, que participa da marujada desde criança há mais de 50 anos, a Marujada teria chegada em Jacobina na época da febre de ouro, quando "vieram escravos para Jacobina que trouxeram a marujada anônima. Não podiam fazer ou levar ao público, porque eles eram escravos, mas depois da abolição da princesa Izabel, eles se sentiram libertos e um ano após a liberação, saíram em público com a Marujada" (Rosário, Barreto, 2021, p. 114). Ele explica que naquele tempo, a principal festa de Jacobina era a celebração do Divino Espirito Santo, mas que não permitia a participação das pessoas negras:

> Era a festa dos brancos, festa de reinado, de império. Nessa ocasião, os pretos não podiam participar da festa do Divino Espirito Santo, então, quando tinha a festa do Divino durante o dia, eles saiam à noite. (...) Dai, em diante, passaram a cantar as músicas, louvando a São Benedito, foi quando eles colocaram São Benedito como padroeiro da Marujada de Jacobina, que durante muito tempo não aceitava brancos em seu cordão. (Rosário, Barreto, 2021, p. 114-115)

Percebe-se nesses depoimentos e contextualização histórica que a apropriação criativa das comunidades negras remete ao tempo da escravatura e de segregação racial que sobretudo nas zonas rurais se estende também ao período da pós-abolição, que para as comunidades negras, mesmo estando em liberdade oficial, não mudou muito da relação de poder entre os coronéis e fazendeiros que mandaram na politica das terras e mantiveram a população em condições de submissão e baixa renda.

## Marujada do Mangal – Sitio do Mato

Figura 10 – Marujada no Mangal no passado



Fonte: vídeo documentário https://www.youtube.com/watch?v=d5NW4_9wExs&t=626s

A comunidade quilombola Mangal Barro Vermelho, reconhecida pela Fundação Palmares resistiu enquanto comunidade negra que mantém viva muitas expressões e manifestações culturais, tais como as Rodas de São Gonçalo e os Ternos de Reis, além dos festejos para São Sebastião, a trezena de Santo Antônio e da padroeira Nossa Senhora do Rosário, nos quais a Marujada do Mangal se apresenta nos dias da novena entre 30 de setembro e 8 de outubro.

> As rezas nas novenas funcionam como ensaios para os marujos. Eles dançam na porta do "dono", que é pessoa ou a família responsável pela reza daquela noite. Até que na madrugada do dia oito, o Marujada veste o fardamento e todos vao de barco, para a coroa (praia) do rio. De lá voltam, cerca de quatro barcos, em fila, com todos os marujos em pé, cantando no meio do rio.
> *Eu, moura, Eu, mora, eu venho lhe batizar*
> *Eu, moura, Eu, mora, eu venho te confessar*
> *Dou louvor a santa festa, hoje é dia de embarcar*
> (Rosario, Barreto, 2021, p. 77-78)

Os marujos, lindamente ornamentados com papel crepom colorido na cabeça, se posicionam em duas filas paralelas, que se juntam nas pontas, imitando o formato de um barco. Na encenação, marcada pela orquestra de pandeiros artesanais, se destacam os

personagens do Mestre, Piloto, Ração e do Careta. Os marujos respondem aos comandos do Mestre, cantam em coro, e dançam pela batida dos pandeiros em ritmos e passos diferenciados. Essa marujada é mais um exemplo lindo da ressignificação e reconstrução afro-diaspórica de tradições mouro-ibéricas que se firmam sobretudo nas comunidades negras da Bahia, como em todo Nordeste, como no caso da Barca e Barqueata na Paraíba, e Chegança no Rio Grande do Norte e Alagoas, todas tradições populares, ancoradas nas comunidades negras praieiras e ribeirinhas.

- **Marujada dos Negritos de São Benedito e Luta entre Mouros e Cristãos em Prado**

A Marujada dos Negritos festeja o dia de São Benedito na segunda-feira após a Semana Santa, para celebrar este Santo como mensageiro da paz e da caridade, lembrando um fato histórico local, quando uma embarcação escapou de uma forte tormenta, sendo que a presença da imagem do São Benedito no barco, a teria salvado. Seus devotos se vestem de marujos e celebram uma grande festa em seu Louvor, que começa a ser iniciada seis meses antes por um grupo de fiéis que organizam uma esmola cantada (ou folia do sertão) de São Benedito com violão, pandeiros, caixa, peregrinando pela zona rural do Prado e municípios vizinhos (Porto Seguro, Itamaraju e Jucuruçu), percorrendo algumas centenas de quilômetros para ajudar a organização da festa e receber pagamentos de promessas feitas ao longo do ano, levando a imagem de São Benedito. Formalmente, o grupo que foi registrado como Marujada dos Negritos de São Benedito, e fundado em 24 de julho de 2003, se compõe de homens, mulheres, crianças de todas as idades.

> Os instrumentos musicais do grupo são a viola única e o pandeiro que e parte integrante da estética visual, pois todos/as os/as marujos/as carregam e tocam o pandeiro. As musicas são entoadas com a viola, os pandeiros e palmas das pessoas que estão fora do cordão. As letras estão ligadas as experiencias de uma vida ligada ao mar. Chegadas e partidas são ressaltadas nas letras. Conflitos armados, embates e vitória são cantados, trazendo para o presente, através da memoria, o passado vivido pelos ancestrais. (Rosário, 2021, p. 169)

Os Mouros e os Cristãos em Prado por sua vez têm como foco de celebração o dia de São Sebastião, que é festejado no dia 3 de fevereiro, mas também se apresentam na festa de São Benedito junto com a Marujada dos Negritos. Eles se compõem de um grupo de cerca

vinte homens, caracterizados como cristãos em duas alas, que seguem cantando e tocando pelas ruas, sendo surpreendidos pelo grupo dos mouros que esperam numa tocaia, escondidos nas esquinas, quando começam as pelejas de espadas. Depois de um tempo, o grupo azul dos cristãos volta a marchar com o cortejo ao som da flauta e do tambor, até acontecer o próximo ataque dos mouros, em outra tocaia. A pesquisadora Alexandra Dumas fornece alguns detalhes do ritual:

> Ao final da procissão, depois de seguir pelas principais ruas da cidade, retornam à Praça da Matriz, em frente à Igreja, acontecendo o último e o mais duro combate, com maior público e maiores projeções gestuais dos combatentes. Afinal, é deste duelo que sairá o grupo vencedor, o cristão. Após a efetivação cênica da unidade composta por embaixadas, puxada de alarme e luta de espadas, cada um dos cristãos prende um mouro pelas mãos significando a rendição e conversão que se efetiva, com a participação do padre levando água benta e abençoando os mouros. (2011, p. 300)

Com a conversão dos Mouros a festa de encerra quando um dos moradores presente pegam a vara (uma vara de madeira usada pelos capitães dos Mouros e Cristãos para indicar o momento de inicio da batalha) deixada pelo capitão dos Cristãos, a pessoa que ficar de posse da vara será o organizador da festa do ano seguinte. Muitos detalhes da festa foram sumindo:

> Outra cena, associada à peça de madeira, já não acontece mais. A proximidade com o pau era espacial e de evidência cenográfica. Era na base do ―pau‖ que era construída uma fortificação para a guarda do santo roubado. Chamada de forte, era uma construção de palhas de coqueiro e madeira onde ficava guardada a imagem de São Sebastião, depois de ter sido roubada da igreja no dia 01 de fevereiro. É lá que os mouros ficavam durante toda a noite fazendo a vigília para que os cristãos não tomassem de volta a imagem do santo. A vigilância era regada a muita música, chamada de chula, executada com os instrumentos que acompanhavam a representação. A diversão vinha também da dança e do consumo de bebidas alcoólicas. (Dumas, 2011, p. 303-304)

- **Luta entre Mouros e Cristãos de Alcobaça – Alcobaça**

O grupo, denominado de Luta entre Mouros e Cristãos de Alcobaça, é composto por homens e mulheres, que se dividem em dois grupos que representam os cristãos em azul e os mouros em vermelho, usando espadas e vestimentas lindamente ornamentadas para sua encenação. As apresentações acontecem na ocasião dos festejos para o São Sebastião nos dias de 19 e 20 de janeiro, como nas cidades vizinhas Prado e Caravelas. A dramatização tem início com a apresentação dos grupos e a troca de embaixadas, na qual o emissário do rei

cristão propõe aos mouros que aceitem o cristianismo, e, mediante a negativa, declara-lhes guerra, e na seguida os cristãos tentam resgatar a imagem do Santo, roubada pelos mouros. Os dois grupos seguem pelas ruas da cidade acompanhadas da música dos pandeiros, e pela presença melódica de um flautista e alguns tambores marcando o ritmo dos soldados que se enfrentam num determinado lugar da cidade para o confronto.

Figura 11 – Cena do filme *Moirama – Festa de São Sebastiao* (1972) de Luiz Gonzaga Cruz, com o flautista tocando na cena luta entre Mouros e Cristão de Alcobaça




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=oCoCm4QmPSQ

Em Alcobaça também se destaca a Marujada de São Benedito, também conhecido como Folia de São Benedito, cuja festa é celebrada no dia 5 de outubro, enquanto a Folia pode acontecer de forma mais fluida, novamente demonstrando os elos tradicionais entre Marujadas e Folias de Reis. Elas vêm se formando em torno de uma tradição que se chama a *Pascoa dos Pretos* que segundo os mais velhos dessa marujada na região surge da "reclamação dos/as escravizados/as que não tinham o direito de adentrar à igreja durante as celebrações da Semana Santa. (...) os donos de engenhos começaram a permitir que na segunda-feira depois da Pascoa, saíssem das fazendas, para ir à igreja." (Rosário, Barreto, 2021, p. 165).

Algumas cheganças que tinham sido documentadas nos vídeos da TVE do projeto *Bahia Singular e Plural*, deixaram de existir, como no caso da Chegança de Marujos da Boa Esperança de Monte Gordo, porque o mestre principal Antônio Cardoso, faleceu e ninguém

demonstrou força em dar continuidade a seus ensinamentos. Outra Chegança, a Flor do Dia da comunidade de Gamboa na Ilha de Tinharé, a pesar da sua linda documentação pela TVE e sua bela presença nos festejos tradicionais da ilha, também não deu continuidade, porque muitos dos seus participantes saíram da localidade para trabalhar em Valença ou Salvador.

**Travessias transatlânticas em 'mares revoltos'**

*Um barco que é feito de canto/*
*Seu remo é pandeiro*
*Seu mar é seu canto/*
*Navega nas águas da saudade/*
*Ancestralidade*
*Um rio e mares para eternidade...*[8]

A presença bastante difundida das cheganças e marujadas nos países vizinhos da América Latina, sob a denominação de lutas de *cristianos y moros*, traz com mais clareza, uma maior vinculação histórica a origens ibéricas dessa manifestação que se encontra por vários lugares da Espanha em formas anteriores, mas muito pouco presente em folguedos portugueses. Percebe-se também que no contexto histórico de pesquisas folclóricas no Brasil, a maioria compreende essas encenações como heranças europeias, enquanto alguns pesquisadores sensíveis às tradições africanas, como Mário de Andrade e Manoel Querino já apontaram as transformações dessas heranças africanas, pela ação marcante, sobretudo dos centro-africanos desde o século XVIII, processando a memoria da travessia dolorosa, comentado por Pires:

> Esta experiência também foi transfigurada em músicas e danças (re)criadas pelos africanos e seus descendentes no Novo Mundo. "Evém do mar / evém do mar / povo de Nossa Senhora / evém do mar" (MARTINS, 1997, p.65), cantam os congadeiros de Minas Gerais. Acredito, pois, que uma análise circunstanciada do espetáculo das marujadas revelará uma importante contribuição de matrizes africanas para a constituição e difusão do folguedo pelo Brasil. Vejamos alguns indícios que sinalizam nesta direção: muitas marujadas têm o São Benedito por padroeiro. Como se sabe, sempre foi cultuado no Brasil por populações negras. Temos aí, portanto, uma conexão explícita entre o folguedo e o imaginário de populações africanas ou afrodescendentes. (Pires, 2004, p. 79)

O etnomusicólogo e africanista Gerhard Kubik afirma a necessidade de pesquisar os folguedos brasileiros com a percepção de da *Deep structure* (estrutura profunda), de acordo

[8]Versos cantados do Grupo Chegança de Marujos Fragata Brasileira, encenação da Barca, seguindo para um porto seguro.

com Blacking (1971), para rastrear esses traços sensíveis africanos que não se apresentam somente na visibilidade de artefatos e estéticas, claramente atribuídos a origens congo-angolanas, p. ex., mas na imaterialidade das sonoridades e das performances que traduzem as memorias corporificadas dos seus protagonistas. Na tradição de uma etnografia folclórica, percebe-se algumas vezes, a ênfase maior no fator descritivo que trata dos eventos e das encenações com uma visão de *Surface structure* (estrutura da superfície), deduzindo origens e significados sobretudo pelas vestimentas, palavras, representações de objetos e instrumentos.

> Quando, em um "folguedo" como a "Marujada" se fala da navegação portuguesa pelo Atlântico e dos reis e senhores do mar portugueses, esse "folguedo" não é, portanto, uma continuação do folclore português em solo brasileiro. (...) A "Marujada" é uma tradição predominantemente bantu-africana na Bahia. Isso não quer dizer que a "Marujada" remonte diretamente a algum folguedo angolano ou bantu-africano. Estilisticamente, ela é uma extensão bantu-africana. E isso só pode ser percebido quando, em vez de partir da estrutura superficial do tecido, se observa a organização do movimento do todo, como a organização cinética da dança da espada ou o uso dos contra-ataques, o comportamento dos atores durante os diálogos cantados, a polifonia e a estrutura responsorial dos cantos, etc. Aqui, quase nada se percebe de Portugal. (...) **A contribuição mais importante da África para as culturas afro-americanas está na área cinética-motora**. Os "folguedos" brasileiros ainda pouco foram estudados a esse respeito. O que foi dito acima sobre a "Marujada" também se aplica à "Capoeira", ao "Maculele" e a outras manifestações (Kubik, 1991, p. 115 – 116).

A importante percepção de Gerhard Kubik, que esteve visitando e observando a marujada de Saubara, assim como o samba de roda, a capoeira e o maculelê no Recôncavo baiano nos anos oitenta, quando ninguém se interessava por essas tradições afro-baianas, se refere à estrutura profunda e imaterial que se percebe pelas sonoridades, os comportamentos rítmicos e cinéticos, testemunhando heranças centro-africanos que somente alguém como Kubik que conhece profundamente estas praticas musicais e cênicas em países do trono bantu-africano, pode afirmar. O folclorista Maynard Araújo segue mais a visão difusionista do lugar de origem, afirmando que a marujada viria de Portugal, porém reconhece a influência africana sobre essa tradição, em especial mediante as congadas irmanadas:

> Nota-se na marujada a fusão de varias tradições ibéricas. Tais representações rememoram a vitória das armas sobre o mouro invasor. E a reconquista. E também a comemoração de uma vitória do catolicismo romano sobre o maometanismo, tese encontrada na Congada, nas Cavalhadas e ate no Moçambique. Nas Congadas vem de permeio um regular contingente de influencia africana, com seu Rei Congo, Pombeiro de Guerra, Embaixada, etc. Tanto na Congada e no Moçambique como na Marujada Paulista, há o louvor a São Benedito, "primeiro advogado" dos negros

> brasileiros. (Maynard Araújo, 1967, p. 299)

Kubik, como profundo conhecedor e pesquisador das culturas e musicalidades bantus em vários países africanos, ainda vai mais longe, em atribuir um caráter essencialmente centro-africano à marujada na Bahia, pelo menos em Saubara:

> O Brasil está repleto de exemplos de reconfiguração cultural. Assim, a porção de elementos da África Ocidental e da África das culturas bantus é diferente de acordo com a região e mesmo com a manifestação em si. Mesmo assim, quando cheguei aqui, há mais de trinta anos, **espantei-me diversas vezes com o quão pouco se considerava a importância das culturas bantus** para os folguedos como congada de São Paulo e de Minas Gerais, ou **a marujada na Bahia**. Em especial em relação a esta última, os autores subestimavam a porção Africana justamente por acreditarem que essa manifestação representasse unicamente um auto português (em torno do marinheiro). **Justo a corporalidade dessas manifestações já indica de onde provêm as suas bases conceituais**. (Kubik, 2008, p. 97).

Kubik vai mostrando que os fortes traços africanos estariam muito mais presentes na corporeidade e na musicalidade, apesar do seu enredo cênico-poético, o qual na superfície reconta a luta religiosa entre mouros e cristãos, o que remete à história da resistência contra a islamização em Andaluzia, antes de se tornarem Espanha e Portugal. A conexão entre as características cênicas e musicais dos povos centro-africanos e os folguedos populares negros no Brasil, eram também observados por outros historiadores que reconhecem o espaço da rua como predominante dos povos centro-africanos, mencionando a presença das cheganças:

> Como vimos, ainda em 1786, pediam os negros das confrarias licença para, nas ruas da Bahia, dançarem e cantarem em língua de Angola. Na rua quem estava presente era o banto. Às suas festas, feitas a céu aberto, incorporava-se (...) toda a população, inclusive negros sudaneses. Nos folguedos do "Rei congo", nos ranchos do boi, nos sambas, na capoeira, de que tanto se orgulhavam, nas pantomimas das "cheganças" ou do "Imperador do Divino", angolas, congos e cambindas dominavam (Vianna Filho, 2008, p. 195).

Na cosmovisão de vários povos centro-africanos, sendo traduzido e moldado pela realidade da diáspora no Brasil, conhecemos o conceito da linha da Kalunga que também pode ser simbolizado pelo mar e que representa a separação entre o mundo dos vivos e dos mortos, o que se torna especialmente importante, pensando na travessia forçada do Atlântico pelos povos escravizados que em duplo sentido representava a morte: a real pela perda de milhares de vida de africanos em alto mar e a simbólica pelo fato de serem arrancados das suas terras e famílias de origem, sendo forçado num trabalho escravo e supostamente 'sem

memória' e identidade. Portanto, a presença da água e da sua simbologia de morte e luta pela sobrevivência, possui significados místicos e míticos na formação da nova identidade negra que se formou no Brasil colônia, muitas vezes preservando nas diversas manifestações tradicionais a presença do mar nos cortejos, cheganças e congadas:

> A configuração estética de ritual atende, em princípio, à demanda das narrativas sagradas, como se vê, por exemplo, na disposição dos ternos de Congo e Moçambique. O colorido e a movimentação intensa do Congo contrastam com a dualidade de azul e branco e o movimento cadenciado do Moçambique. O fato de um terno específico preceder o outro nos cortejos define a série de alternâncias colorido/bicolor, acelerado/cadenciado que produz uma sensação estética similar às ondulações das águas [...] (Gomes; Pereira, 2002, p. 67-8).

Esse relato cabe muito bem ao universo das cheganças que por alguma razão na Bahia se perpetuaram com mais força do que as congadas, embora vimos que no extremo Sul da Bahia, ainda se encontra o brinquedo dos congos, numa versão bem menor do que as congadas mineiras, as quais, embora distante das águas do mar, preservam as memórias da Kalunga:

> O mito do aparecimento da imagem de Nossa Senhora nas águas é um deles. É descrito por várias autoras e autores, especialmente Marina de Mello e Souza (*Reis Negros no Brasil Escravista*), Glaura Lucas *(Os Sons do Rosário)* e Leda Maria Martins *(Afrografias da Memória)*. Essa última apresenta seis narrativas, com pequenas variações, da mesma história da imagem que aparece nas águas e que foi retirada com o toque dos tambores dos negros do Moçambique, depois que os Congos tentaram e quase conseguiram, e os brancos fracassaram, com sua música. Esse mito é representado nas festas do Rosário de Minas Gerais, seja pela encenação da retirada da imagem de um rio, onde é colocada um dia antes do início da festa, seja pela organização da procissão onde as guardas (grupos) de Congo e Moçambique assumem os papéis descritos nas versões mais extensas do mito. (Fontes de Sá, 2019, p. 287)

O tempo do Folclore, ou melhor os processos e epistemologias da 'folclorização', presente nos pensamentos do século XIX na Europa, não oferecem subsídios suficientes para compreender e trabalhar com as comunidades de tradição oral do século XXI, sendo que o imaginário folclorista historicamente serviu aos ideais de um Estado-Nação que buscava se afirmar como um povo com identidade e autenticidade. O discurso nacionalista não cabe mais para a compreensão a imensa diversidade histórica, social, étnico-racial, linguística, musical e cênico entre outros, que marca as lutas pela singularidade e reconhecimento das distintas identidades culturais, étnicas e locais dos muitos Brasis na contemporaneidade. O multiverso

das culturas populares, da tradição oral das diversas matrizes étnicas e das suas confluências em novas representações e tradições locais, desenvolvidas pelas populações não-brancas, as negras e afro-indígenas, na sua grande maioria, requerem olhares renovados à luz das afirmações identitárias e raciais e das das politicas públicas. Muitos projetos e pesquisas trabalham em favor do patrimônio imaterial, dos quilombos e comunidades indígenas e rurais com suas características particulares, ao mesmo tempo estas se empoderam e autoafirmam, enquanto produtores de saberes e conhecimentos tradicionais e contemporâneos que há muito tempo saíram do seu lugar de objetos de pesquisa, lugar este que não assumiram passivamente, mas que muitas vezes lhes fora imposto. A antropóloga Laura Cavalcanti aponta para essas transformações socioculturais, politicas e conceituais nesse grande campo de estudos interdisciplinar que cresceu e se fortaleceu nas últimas décadas, sobretudo pela influência dos pensadores dos estudos culturais e das ciências sociais e da maior articulação dos grupos e fazedores das festas e culturas populares:

> O reconhecimento da heterogeneidade disciplinar e o interesse pelas diferentes trajetórias nacionais de configuração da antropologia trazem outro beneficio efeito para as pesquisas etnográficas voltadas para o universo das culturas populares. Como qualquer processo sociocultural, aqueles que abarcam as expressões consagradas como folclóricas são dinâmicas, sempre atualizados e ressignificados no curso da ação social. Ao mesmo tempo, ao abrigar diversas artes e ofícios, saberes e fazeres valiosos, tais processos revelam também grande capacidade de permanência ao longo do tempo; tendem a perdurar e foram, por isso mesmo, estudados sob a perspectiva de diferentes paradigmas conceituais. Em muitos casos a maneira de os estudar e conceituar, participou e participa decisivamente do modo pelo qual os próprios produtores das expressões culturais em foco as veem e as conceituam hoje. (2018, p. 17-18)

O racismo estrutural se reflete de certa forma também nos espaços das culturas populares por muitas vezes ignorar os elementos fundantes de características afro-brasileiras e indígenas. A releitura das tradições orais, enquanto legado europeu, era sinônimo de validação cultural, como se não houvesse uma história e memória especifica e singular entre os povos indígenas e africanos, que precisaria ser estudado em cada contexto local. As ressignificações, apropriações e assimilações ao longo dos séculos fazem parte da construção estética e poética das Cheganças e Marujadas, assim como nos Fandangos, nos Sambas de Roda e assim em diante, mas que estão por todo lado se encontrando numa reconstrução de dentro como um terceiro caminho, que descreve um processo de 'escrevivência', usando o

termo de Evaristo, que reconta as memórias e vivências dos povos africanos e seus descendentes na Diáspora:

> [...] as cheganças, apesar da sua ligação estreita com a cultura ibérica, **foram os negros descendentes que assumiram o seu fazer, como maneira de estar inseridos nas atividades em suas comunidades.** O ato de ligar imediatamente a chegança à Portugal e Espanha, de maneira naturalizada, é uma forma de invisibilização da participação negra dessa manifestação. Esse pensar permitiu o crescimento de um processo preconceituoso com esses grupos (Rosário, 2020, p. 33).

As comunidades negras assumem a complexidade das diversidade das heranças europeias, emolduradas pela incorporação das práticas e memórias centro-africanas e indígenas, ao longo do processo de colonização, não como fragilidade, mas como força do poder da comunidade de se reinventar, mediante a criação das festas em rede que concede o espaço para a celebração da diversidade e singularidade de centenas pessoas ali reunidas, afirmando sua união e diferença ao mesmo tempo, sem necessidade de dizer quem seria mais original, no sentido de ser mais europeu, ou mais africano e assim em diante.

## Referências


ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARAÚJO, Nelson de. **Pequenos Mundos – um panorama da cultura popular da Bahia – Tomo I Recôncavo**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/UFBA, 1986.

ARINOS, Affonso. **Lendas e Tradições Brasileiras**. Rio de Janeiro: Briquiet Editores, 1937.

BARROS, Judite Santana. **Saubara dos cantos, contos e encantos**. Belo Horizonte: Relomaq Gráfica, 2002.

BLACKING, John. **Deep and Surfaces structures in Venda music**. Yearbook of the International Folk Music Council, v. 3, p. 91-108, 1971.

CAVALCANTI, Maria Laura; CORREA, Joana. **Enlaces – estudos de folclore e culturas populares**. Rio de Janeiro: CNFCP – IPHAN, 2018-

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Mouros e cristãos – caminhos, cenas, crenças e criações:** análise dos espetáculos de tradição carolíngia – Auto de Floripes (Príncipe, São Tomé e Príncipe, África) e Luta de Mouros e Cristãos (Prado, Bahia, Brasil). Tese de Doutorado em Etnocenologia. Salvador: PPGAC - UFBA, 2011.

FONTES DE SA, Marco Antônio. Congadas e reinados - celebrações de um catolicismo popular, africano e brasileiro. **Revista Mosaico**, v. 12, p. 286-302, 2019.

GOMES, Antônio Osmar. **A Chegança: contribuição folclórica do Baixo São Francisco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1941.

GOMES, Edmilson; PEREIRA, Nubia. **A flor do não esquecimento - cultura popular e processos de transformação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GONCALVES, Janice (org.). **História do tempo presente: oralidade, memória, mídia**. Itajaí: Casa Aberta, 2016.

GUMES, Scheilla; ROSARIO, Rosildo Moreira. **Etá Marujada! A Arte de soltar as amarras**. Saubara: Edição ASCMAFB, 2014.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Tradução Luís de Câmara Cascudo. 2. Ed., Recife: Governo do Estado de Pernambuco – coleção Pernambucana, 1978 [1816].

KUBIK, Gerhard. **Pesquisa musical africana dos dois lados do atlântico:** Algumas experiências e reflexões pessoais. Revista USP, São Paulo, n 77, p 97-99, março/maio. 2008.

KUBIK, Gerhard. **Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien**. Wien: Wiener Ethnohistorischer Blätter, 1991.

LARA, Silvia H. Significados cruzados: um reinado de congos na Bahia setecentista. Em: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas - Ensaios de história social da cultura**. Campinas: Unicamp, 2002, p. 71-100.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. **A Nau Catrineta.** Ensaio de interpretação Histórica. Lisboa: Portucalense Editora, 1954.

MAYNARD ARAUJO, Alceu. **Festas, Bailados, Mitos e Lendas**. Folclore Nacional Volume I. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1967.

MIRANDA, Carmélia Aparecida Silva. Festas e comemorações: versos, danças e memoria – a festa da Marujada em Jacobina. **Projeto História**, p. 451-458, 2004.

PAZ, Daniel. O Ciclo dos Arrabaldes: A configuração urbana de Salvador e seus arredores (1870-1940). **Thésis**, v. 8, n. 16, p. 53-86, 2023.

PIRES Neto, Josias. **Bahia Singular e Plural: registro audiovisual de folguedos, festas e rituais populares**. Dissertação de Mestrado em Etnocenologia. Salvador: PPGAC - UFBA, 2004.

PIRES Neto, Josias. **Música e dança afro-atlânticas: (ca)lundus, batuques e sambas - permanências e atualizações**. Tese de Doutorado em Cultura. Salvador: IHAC, 2020.

PIRES NETO, Josias. Dramas do Mar – Memórias das Grandes Navegações Marítimas nas Cheganças de Marujos ou Marujada. **Revista da Bahia**, v. 32, n. 38, p. 73-80, 2004.

QUERINO, Manoel. **A Bahia de outrora**. Salvador: Progresso, 1955.

ROSARIO, Rosildo Moreira. **Chegança de Marujos Fragata brasileira: um barco feito de canto**. Saubara: Ed. Qualigraf. 2021.

ROSARIO, Rosildo Moreira; BARRETO, Luciana (orgs.). **Cheganças, Marujadas e Lutas entre Mouros e Cristão da Bahia: Um navegar de encantos**. Salvador: P55 Edição, 2021.

SILVA, Angelica Maria da. **Chegança de Mouros Fragata Barca Nova – uma manifestação cultural dramática saubarense**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2024.

SILVA, Tainan Rocha da. **O vento perdeu a fúria e logo se consagrou: a tradição de cheganças em Arembepe, Camaçari – Bahia entre os anos de 1930 e 2012**. Dissertação de mestrado em história. Salvador: PPGEAFIN-UNEB, 2023.

TAVARES, Odorico. **Bahia – imagens da terra e do povo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

**Katharina Döring** é etnomusicóloga e Profa. adjunta da UNEB no campo das Artes, Cultura, História entre outros, pesquisadora do Samba de Roda do Recôncavo Baiano desde 2001, com vários projetos e publicações de pesquisa, extensão e produção cultural. Autora do livro “Cantador de Chula - Samba antigo do Recôncavo Baiano”" (Pinauna, 2016) e da “Cartilha do Samba Chula”" (Umbigada, 2026). Pesquisa na interface de Etnomusicologia; Educação Musical; Artes, História social da Cultura, Estudos culturais e decoloniais, com ênfase nas interfaces de músicas, danças, artes, performances e rituais afro-indígenas e populares; tradições cênico-poético-musicais de matriz africana; história e geografia cultural, memória regional e histórias de vida. Pesquisadora do grupo de pesquisa Núcleo de Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA) desde de 2008. Autora de vários artigos e capítulos em revistas e livros-coletâneas, voltado para o Samba de Roda, Musica da diáspora africana, música de tradição oral e patrimônio imaterial, entre outros. Coordenadora do Projeto e Grupo de pesquisa LAB Koringoma: ”’Koringoma - Laboratório das memórias e práticas cênico-poético-musicais das culturas populares, negras e afro-indígenas na América Latina”, desde 2018. Coordenadora e autora nos e dos livros coletâneas "Artes musicais africanas na Diáspora: corpos, vozes, ritmos e sonoridades em movimento”" (Dialetica, 2023) com M. Conrado; e “'Ritmos em trânsito: História, Música e Musicologia na Bahia Negra”" (CRV, 2025) com F. Mota e M. Santos.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0517-9850

# *DRAPO NOU SE FYETE NOU!* (NOSSA BANDEIRA É NOSSO ORGULHO!): sobre as relações entre música e identidade na Festa da Bandeira haitiana no Brasil

Caetano Maschio Santos
Pesquisador Independente
caemsantos@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo busca realizar uma análise etnomusicológica da Festa da Bandeira Haitiana em contexto brasileiro. Celebrada no dia 18 de maio por haitianos no Haiti e na transnacional diáspora haitiana, tal evento é data marcante no calendário e celebra mais do que a bandeira do Haiti uma identidade haitiana fundada na herança anticolonial e antirracista da Revolução Haitiana (1791-1804). Fundamentado em pesquisa etnográfica colaborativa conduzida entre artistas e a comunidade haitiana na cidade de Porto Alegre (RS), o artigo baseia-se na antropologia dos rituais e festas (DA MATTA, 1979; TESTA, 2014; HANDELMAN, 1990) e na literatura etnomusicológica sobre identidade e práticas expressivas em contextos diaspóricos (TURINO 2004; SLOBIN 1994, 2012; BAILY; COLLYER 2006; ZHENG 2010) para analisar a importância e significado da música e da performance musical para a (re)construção de uma identidade haitiana na diáspora.

**Palavras-chave:** Haiti; Diáspora; Migração; Festa; Bandeira.

# *DRAPO NOU SE FYETE NOU!* (OUR FLAG IS OUR PRIDE!): on the relations between music and identity in the Haitian Flag Day in Brazil

**Abstract:** This article seeks to conduct an ethnomusicological analysis of the Haitian Flag Festival in the Brazilian context. Celebrated on May 18 by Haitians in Haiti and the transnational Haitian diaspora, this event is a landmark date in the calendar and celebrates more than just the Haitian flag: it celebrates a Haitian identity founded on the anti-colonial and anti-racist legacy of the Haitian Revolution (1791-1804). Grounded in collaborative ethnographic research conducted between artists and the Haitian community in the city of Porto Alegre (RS), the article draws on the anthropology of rituals and festivals (DA MATTA, 1979; TESTA, 2014; HANDELMAN, 1990) and on the ethnomusicological literature on identity and expressive practices in diasporic contexts (TURINO 2004; SLOBIN 1994, 2012; BAILY; COLLYER 2006; ZHENG 2010) to analyze the importance and meaning of music and musical performance for the (re)construction of a Haitian identity in the diaspora.

**Keywords:** Haiti; Diaspora; Migration; Festival; Flag.

## 1. Introdução

Dentre as muitas formas ou modos que tomam as festas, festejos e/ou festividades no mundo contemporâneo, uma das mais reconhecíveis e disseminadas (notadamente a partir do século XX) é a das celebrações das "datas nacionais", centradas nas histórias dos Estados-Nação e nas identidades (nacionais, culturais) hegemonicamente associadas a estes. Em ampla parte dos casos, através de um recurso a eventos e personagens do passado nacional e de práticas artísticas e

expressivas como a música e a dança, tais festejos buscam reativar na população a memória da nação como forma de propiciar o sentimento de pertencimento àquilo que Benedict Anderson apropriadamente teorizou como uma "comunidade imaginada" (ANDERSON, 1983). Tais eventos públicos constituem "modalidades privilegiadas para a socialização do espaço e do tempo" (APPADURAI apud TESTA, 2014, p. 61) e evidentemente costumam possuir um profundo imbricamento com questões de poder e hegemonia nas sociedades em que acontecem, marcando o tempo circular do calendário através da "reprodução hegemônica de uma imagem ideológica da sociedade a ser exibida e experienciada pela mesma" (2014, p. 63). Evidentemente, embora os projetos políticos e as visões de mundo hegemônicas de cada Estado-Nação tendam a vicejar nos festejos organizados pelas burocracias estatais, os ensinamentos de Michel Foucault sobre a natureza dialética e microfísica do poder (1978) servem de alerta para sublinhar que tais momentos podem também se materializar como oportunidades de contestação e resistência por parte de grupos subalternos e minorias, constituindo portanto formas de "manifestação cultural em que essas [relações de poder] dialéticas podem ser expressadas e dramatizadas" (2014, p. 64; 67).

Mas o que acontece quando tais festas intimamente associadas com um espaço e tempo "nacionais" são realizadas por migrantes fora do seu país de origem, em contextos diaspóricos? Que papel a celebração de uma identidade cultural centrada na nacionalidade tem para sujeitos diaspóricos? De que forma tais festejos se relacionam com sua posicionalidade enquanto migrantes nas sociedades de acolhimento? Parafraseando Thomas Turino, quais são os efeitos específicos da experiência diaspórica nas práticas expressivas contidas em tais festas, e como elas afetam subjetividades diaspóricas emergentes (2004, p. 4)? O presente artigo buscará oferecer respostas a essas e outras questões através de uma análise da *Fèt Drapo* (também chamada de *Jou Drapo*), a Festa (ou Dia) da Bandeira haitiana, celebrado no dia 18 de maio. Mais especificamente, baseado em nove anos de trabalho de campo etnomusicológico com artistas migrantes haitianos no Brasil, centralizarei a análise nas dimensões musicais tal festa, considerando o papel que a performance musical, a música e a dança ocupam na celebração mais disseminada e recorrente da diáspora haitiana no Brasil e como tal festejo (e suas dimensões musicais) foram afetadas pelas dinâmicas de mobilidade

haitiana durante e após a pandemia de Covid-19 (MONTINARD 2019; MEJÍA; CAZAROTTO, 2021).

## 2. A antropologia das festas/festivais o papel das artes em contextos migrantes/diaspóricos

Categoria de uso abrangente tanto no nível do senso comum quanto das discussões acadêmicas, o termo festival, escreve o historiador e antropólogo italiano Alessandro Testa, pode ser definido como uma categoria comparativa que justapõe diversas características, como a dimensão pública, a dimensão ritual, o comportamento e atmosfera "festivos" e o alto nível de codificações culturais (2014, p. 45-6).[1] Conforme o autor, a genealogia acadêmica do conceito remonta ao sociólogo e antropólogo francês Émile Durkheim e seu discípulo Marcel Mauss, cujas obras propõem uma visão dos festivais (notadamente os ritos de natureza religiosa de sociedades tradicionais) como um fenômeno transcultural que constituía-se em experiências centrais para tais comunidades representarem a si próprias e sua vida social, verdadeiros "fatos sociais totais" (2014, p. 47). Tal visão dominou as discussões acadêmicas sobre o fenômeno até meados da década de 1960, quando os trabalhos dos antropólogos britânicos Max Gluckman e Victor Turner, questionando a premissa funcionalista da "imobilidade" da ordem social voltaram o debate para a dinâmica social dos ritos e festas e sua variável atuação para a contestação ou manutenção do *status quo*, trazendo à tona a questão das relações de poder para a análise (2014, p. 50).

No final da década de 1970, o antropólogo brasileiro Roberto da Matta (1979), tomando como foco de análise o carnaval brasileiro como prisma para a compreensão do "dilema brasileiro", contribuiu para as discussões teóricas sobre as relações entre dramatização e ideologia que compõe parte essencial das festas (ou ritos) das sociedades contemporâneas. Embora com um olhar e enfoque notadamente distinto de teóricos precedentes, o trabalho de da Matta se juntava à crescente produção da época sobre "rituais seculares" e sobre o carnaval, nas quais um dos interesses centrais permanecia nas questões de poder e conflitos sociais e festivais amplamente disseminados como o carnaval eram analisados como prismas para questões de raça, classe, gênero, e identidades nacionais (MOORE; MYERHOFF 1977, BAKHTIN 1984, HANDELMAN 1990). Um dos muitos

[1] Para fins pragmáticos e de concisão teórico-conceitual, tomo aqui o substantivo festa como sinônimo *latu sensu* de termos semanticamente próximos como festival, celebração, festejo, e outros similares.

méritos do ensaio de da Matta consistiu em sublinhar a importância do estudo do que ele chamou de "peculiaridades" sociais,

> essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, *zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada*, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e *a festa que reconstrói o mundo* – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que *se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo*. (DA MATTA, 1979, p. 18, grifos meus)

Como elabora posteriormente o autor, o rito "dá asas ao plano social e inventa, talvez, sua mais profunda realidade", em uma resposta coletiva que marca unidades culturais, ideológicas e de valores (1979, p. 38). O ritual, cujo traço distintivo da Matta aponta como a dramatização, é o que "*dá forma* e realidade" à essa resposta que epitomiza a consciência de uma identidade em comum (1979, p. 36; 38, grifo meu). Nas sociedades "complexas" do mundo contemporâneo, os festejos nacionais emergem como principal manifestação dos rituais, ajudando "a construir, vivenciar e perceber o universo social, frequentemente fragmentado por contradições internas, como uma totalidade" (1979, p. 32). É por tais razões que outros teóricos recentes dos festivais, como o antropólogo israelense Don Handelman (1990), sublinham a relevância do estudo dos eventos públicos (terminologia preferida por Handelman), pontos privilegiados de entendimento de outros universos sociais e culturais (1990, p. 9). Para as análises antropológicas, sociológicas e etnomusicológicas de tais eventos públicos, todavia, quais seriam as implicações e peculiaridades dos casos em que se realizam em contextos de migração/diáspora, quando a coletividade que a corporifica e realiza encontra-se fora de seu local de origem? E qual é o papel/lugar da música neles?

A julgar por trabalhos fundamentais da literatura etnomusicológica sobre migração e diáspora, no que tange sua importância, tais eventos públicos e festejos podem revelar-se como ainda mais importantes para o fortalecimento de um senso de pertencimento comum, ou, mais simplesmente, de uma identidade. Em artigo sobre construção de identidades em contextos migrantes, a etnomusicóloga norte-americana Adelaida Reyes, pioneira nos estudos de uma etnomusicologia urbana e voltada a contextos de refúgio e migração no final da década de 1970, tece diversos apontamentos proveitosos para o presente artigo (REYES, 2014). Retomando o trabalho clássico de Fredrik Barth (1969) sobre a lógica de organização das diferenças culturais através de fronteiras étnicas, estabelece o quadro contextual e

dialógico imanente às definições de si (*self*) por grupos sociais: "O *Eu* é portanto definido através da diferenciação de um *Outro*, em um ambiente ou contexto em que suas percepções sobre o elemento contrário como diferente é articulada, comunicada e realizada" (2014, p. 106, grifos no original).[2] Para grupos migrantes, especialmente aqueles cuja migração poderia ser descrita como "forçada" e para os quais as chances de retorno são escassas (ambas características se adequam ao contexto da migração haitiana ao Brasil), "uma das mais urgentes necessidades é a construção de uma identidade nacional para restaurar ou substituir o que foi perdido, e para cumprir uma necessidade psicológica básica de um sentido de pertencimento" (2014, p. 119). Todavia, como a autora sublinha, tal (re)construção identitária expressa e é configurada também pela nova realidade vivida por tais sujeitos em seus novos contextos, que possuem ampla margem de agência para selecionar, alterar e reconfigurar símbolos e signos identitários importantes de acordo com sua situação presente (idem).

Também ecoando noções sobre música como forma de promover coesão social que marcam a etnomusicologia desde meados do século XX, John Baily e Michael Collyer notavam em 2006 que a "reconstituição e repetição de práticas culturais" é provê uma "fonte de conforto", espécie de "antídoto parcial à hostilidade experimentada na nova sociedade, reforçando e respondendo à sentimentos de nostalgia" (2006, p. 171). Alguns casos, apontam Baily e Collyer, oferecem evidência de que a forma com que comunidades migrantes usam a música "pode ser entendida como servindo uma função terapêutica, para indivíduos e grupos. Embora tais comentários pareçam apontar para fazeres musicais "intra-grupo", os autores também apontam que a produção cultural migrante – e especialmente a música – é também usada para se dirigir à comunidade em geral, "como forma de estabelecer a identidade de um grupo frente aos olhos (e ouvidos) de outros" (2006, p. 175).

Em introdução a livro dedicado às investigações sobre práticas artísticas e identidade em comunidades diaspóricas, Thomas Turino nota que os papéis das artes na criação e continuidade das diásporas ainda carece de mais ampla investigação (2004, p. 4). Ressoando o texto de Baily e Collyer, Turino aponta que, enquanto "formações sociais baseadas em semelhanças culturais subjetivamente reconhecidas e objetivamente articuladas, as diásporas dependem de práticas culturais expressivas para sua própria existência" (idem). Equacionando

[2] Todas as traduções foram realizadas pelo autor.

as comunidades diaspóricas a "unidades de identidade" que são socialmente construídas com base em signos e discursos de semelhança, Turino destaca que

> As práticas artísticas ocupam um lugar especial na concretização e apresentação da identidade, pois são geralmente concebidas como formas representação intensificadas para percepção, prática e efeitos públicos. Uma vez externalizados por meio de formas artísticas públicas, os significados subjetivamente produzidos tornam-se parte do ambiente que molda dialeticamente os modelos emergentes de identidade. (2004, p. 10)

Pesquisadora e também integrante da diáspora chinesa nos Estados Unidos, a etnomusicóloga Su Zheng destaca em seu livro *Claiming Diaspora: Music, transnationalism, and cultural politics in Asian/Chinese America* (2010), a importância do fazer musical como marcador de identidade presente nos festivais multiculturais que costumeiramente contam com a participação de conjuntos musicais de minorias étnicas e migrantes, em meio à tensão dialética entre visibilidade e processos de estereotipagem:

> formas de expressão cultural diaspóricas, especialmente a música, estão entre os poucos marcadores de identidade que podem empoderar um grupo de pessoas deslocadas, mas também podem se tornar significantes dos processos estetizantes, despolitizadores, distrativos, domesticadores e estereotipantes manipulados pelo poder dominante". (ZHENG, 2010, p. 198)

Assim, na intersecção das literaturas sobre antropologia dos rituais/festas/eventos públicos, contextos diaspóricos/migrantes e etnomusicologia, é possível desenhar um quadro teórico para a compreensão da Festa da Bandeira na diáspora haitiana no Brasil como um "fato social total" de grande relevância para a mesma, e mais particularmente das relações desta com a música e do papel e formas que essa possui na celebração. Enquanto um evento que condensa um alto grau de codificação cultural, uma explicitação de divisões e relações de poder (tanto dentro da diáspora haitiana quanto entre esta e a sociedade brasileira), e uma festividade marcadora da identidade e cujo ritmo é ditado por "formas artísticas públicas" (principalmente a música), ela se torna um objeto de análise de grande relevância para visibilizar e pensar criticamente um grupo social ainda marginalizado e pouco conhecido de nosso país.

## 3. A mobilidade haitiana ao Brasil: uma breve contextualização

A mobilidade humana tem sido constitutiva da história e da sociedade haitiana desde os tempos coloniais de Saint Domingue, quando constituía um dos destinos mais importantes

do tráfico transatlântico de escravos no Novo Mundo. Tanto durante quanto após a Revolução Haitiana, importantes rotas migratórias e conexões foram estabelecidas com cidades americanas como Nova Orleans, Charleston, Filadélfia e Nova York, todas as quais receberam um influxo significativo e racialmente diverso de colonos brancos, africanos mestiços e negros ex-escravizados que fugiam do conflito (LAGUERRE, 1998; GEGGUS, 2001). A mobilidade humana permaneceu uma parte fundamental da história do país a partir de então, com o estabelecimento progressivo de uma comunidade diaspórica transnacional abrangendo diferentes países a partir de meados do século XX, especialmente após a instalação da ditadura de Duvalier (1957-1986) e sua violenta política de repressão ao povo haitiano.

Considerada por muitos acadêmicos como um componente constitutivo da nação haitiana e da mentalidade e cultura de seu povo (LAGUERRE, 1998; GLICK-SCHILLER; FOURON, 2001; JACKSON, 2011; AUDEBERT, 2017; JOSEPH, 2015; ZACAÏR, 2010), a diáspora assumiu crescente importância política, econômica, social e cultural para o Haiti nas últimas décadas do século XX, um significado sintetizado por seu reconhecimento oficial como *Dizyèm Depatman* (Décimo Departamento) do país em 1990, durante o governo de Jean-Bertrand Aristide (GLICK-SCHILLER; FOURON, 2001). Mobilidade, migração e diáspora gradualmente se entrelaçaram com noções de identidade cultural haitiana e a realidade material e cotidiana da vida haitiana, em uma progressiva "diasporização" (AUDEBERT, 2022) da sociedade haitiana que impactou as compreensões nativas da mobilidade "como um modo de vida, uma forma de estar no/com o mundo" (JOSEPH, 2015, p. 266).

No início do século XXI, a crise estrutural e endêmica profundamente enraizada no Haiti (BECKETT, 2020) atingiu níveis sem precedentes de insegurança sistêmica (AUDEBERT, 2020). O terremoto de Porto Príncipe em 2010, juntamente com os recentes desenvolvimentos na geopolítica internacional, intensificaram a magnitude e a amplitude da dispersão de haitianos no exterior, com uma expansão significativa e inédita do sistema migratório haitiano em direção a destinos sul-americanos como Brasil e Chile (AUDEBERT, 2017, 2020, 2022; JOSEPH, 2015; AUDEBERT; JOSEPH, 2022). Nesse contexto, embora a migração tenha surgido cada vez mais como uma estratégia de sobrevivência e mobilidade social (AUDEBERT, 2022, p. 77), ela também tem sido "percebida não tanto como uma

fratura – ou um hiato – mas como uma forma de expandir as redes sociais e o espaço de vida" (2022, p. 73). As estimativas do número total de haitianos vivendo no exterior em 2020 variaram entre 1,7 e dois milhões, um número que corresponde a aproximadamente um quinto da população atual do país (AUDEBERT, 2020).

Após o terremoto, Brasil e Chile rapidamente assumiram grande relevância como novos locais de diáspora para haitianos, igualando ou até mesmo superando os números observados em destinos tradicionais como Canadá e França em meados da década de 2010 e reconfigurando os fluxos das redes transnacionais haitianas em direção ao Sul Global (AUDEBERT, 2017, 2020; AUDEBERT; JOSEPH, 2022). Embora a migração haitiana para o Brasil não possa ser dissociada do terremoto de Porto Príncipe em 2010 e da longa e consequente presença militar do Brasil no Haiti por meio da missão MINUSTAH da ONU (2004-2017), sua compreensão exige um exame mais complexo que considere a vulnerabilidade multidimensional dos haitianos (econômica, ecológica, política) e o status do Haiti como fornecedor de mão de obra barata na divisão internacional do trabalho. Handerson (2015) e Audebert (2017) oferecem uma série de elementos que nos permitem vislumbrar as origens complexas da migração pós-terremoto do Haiti: políticas de imigração mais restritivas em destinos tradicionais do Norte Global, a emergência do Brasil como uma potência regional, suas relações geopolíticas e diplomáticas com o Haiti por meio da MINUSTAH, oportunidades de trabalho associadas à realização de eventos internacionais como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, o uso inicial do Brasil como um corredor de migração para outros destinos e notícias falsas sobre o salário mínimo brasileiro, padrões de vida e incentivos governamentais para a migração haitiana.

Pesquisas sobre a experiência de migrantes haitianos no Brasil apontaram inequivocamente para um cenário semelhante, em que a fusão entre identidade nacional e raça contribuiu para a marginalização e a invisibilidade social dos migrantes haitianos por meio de um processo de "xenofobia racializada" (FAUSTINO; OLIVEIRA, 2021). A xenofobia racializada denota uma situação em que os "significantes mobilizados pela aparência de determinados corpos, [sua] corporalidade e vestimenta transcendem a dimensão meramente econômica ou nacional", mobilizando o sentimento antinegro consagrado para se conformar a uma "hospitalidade seletiva". Mesmo em períodos de relativa abertura na política imigratória, a xenofobia racializada condicionou as maneiras pelas quais distintos grupos de migrantes são

recebidos e acolhidos na sociedade brasileira. Geralmente considerados mais escuros do que os afro-brasileiros (UEBEL, 2015), os migrantes haitianos e refugiados africanos enfrentam a "força estruturante" da racialização "com base nas classificações raciais e de cor brasileiras", com a negritude operando como um classificador dominante que substitui todos os outros (nacionalidade, idioma, status legal) para alocar a diferença que representam em espaços de exclusão (MACHADO; PARDUE, 2020, p. 116; 113).

Muitos autores também observam a ideia disseminada entre os haitianos de que o Brasil era um "paraíso racial" devido à herança africana comum (AUDEBERT, 2017; COGO, 2014; JOSEPH, 2015). Nesse sentido, a liderança brasileira na MINUSTAH foi particularmente relevante no estabelecimento de relações geopolíticas, econômicas e diplomáticas assimétricas entre o Haiti e o Brasil. Sua promoção (de forma institucional e ideológica) de uma imagem positiva do Brasil como uma "mão amiga" (GREENBURG, 2013), o país do futebol e uma nação de herança africana ajudou a instalar o país em "um lugar especial e sem precedentes no imaginário do migrante haitiano" (AUDEBERT, 2017, p. 64). Denise Cogo também faz uma breve alusão a como a música também fez parte desse processo, afirmando que a presença de brasileiros no Haiti ajudou a fortalecer "laços afetivos e simbólicos relacionados principalmente a elementos como ancestralidade africana comum, música e futebol" (COGO, 2014, p. 26-7). Em mais uma confirmação do "dilema diaspórico" dos haitianos – "vindos de um lugar sempre associado à negritude e à África" (JACKSON, 2011, p. 8) – os haitianos no Brasil não só foram enquadrados na categoria racializada de "africanos" (DIEHL 2017), um rótulo estereotipado que representa estrangeiros de pele escura, como também foram paradoxalmente "incluídos" em um sistema nacional de representação (HALL, 2013) no qual são submetidos aos mesmos estigmas racistas direcionados aos afro-brasileiros (SOARES; ANDREOLA, 2017; JENSEN; DIAS 2022). Isso foi uma surpresa para a maioria dos haitianos recém-chegados, que antes viam o Brasil como um país predominantemente negro com uma ancestralidade africana comum (COGO, 2014; JOSEPH, 2015; 2015a; AUDEBERT, 2017).

## 4. *Mizik dyaspora*: a música da/na diáspora haitiana

Dada a centralidade das múltiplas experiências de mobilidade humana na história haitiana, não é surpreendente que a música popular haitiana também esteja profundamente ligada a questões de migração e diáspora. A migração de haitianos teve impactos profundos no desenvolvimento de estilos musicais considerados tipicamente haitianos, como o twoubadou (AVERILL, 1997; MANUEL; LARGEY, 2016),[3] além de alguns dos estilos musicais das áreas onde se estabeleceram, como a tumba francesa em Cuba e o gagá na República Dominicana (MANUEL; LARGEY, 2016, LANDIES, 2009). Com o estabelecimento da diáspora haitiana na América do Norte durante a segunda metade do século XX, etnomusicólogos que estudam a música haitiana no espaço social transnacional entre o Haiti e a diáspora enfatizaram como a música desempenhou um papel fundamental na articulação e representação de identidades culturais, religiosas e nacionais, na luta por direitos políticos e de cidadania no Haiti e no exterior, no estabelecimento de conexões étnicas e interétnicas com comunidades anfitriãs e outros grupos migrantes, bem como no combate ao preconceito anti-haitiano (AVERILL, 1994, 1997; GLICK-SCHILLER; FOURON, 1990; MCALISTER, 2002, 2011; MASON, 2012; BUTLER, 2008; LANDIES, 2009; CELA et al., 2022). Na década de 1990, a conexão entre música e diáspora ganhou reconhecimento oficial do estado quando o presidente Jean-Bertrand Aristide nomeou a cantora Farah Juste como primeira-ministra do Décimo Departamento, em reconhecimento ao "papel de liderança dos músicos na construção e sustentação de uma noção de nacionalidade haitiana *lòt bò dlo* (do outro lado do mar)" (AVERILL, 1994, p. 253).

Examinando as "ligações musicais" entre os migrantes haitianos e a terra natal a partir do contexto da diáspora haitiana nos EUA no final do século XX, Averill demonstra como a música popular e os músicos haitianos "ajudaram a configurar novos espaços sociais pós-nacionais e relações sociais que abrangem a terra natal e a diáspora", observando que "tanto o processo musical (a circulação de músicas transnacionais) quanto os produtos discursivos (especialmente as letras) serviram para construir a identidade haitiana transnacional" (1994, p. 254). À semelhança das evidências apresentadas por alguns dos estudos de caso desta tese, ele argumentou que, no contexto acima mencionado, as bandas haitianas "eram o núcleo em torno do qual eventos de construção de comunidade e 'rituais de retorno' foram construídos"

[3] Twoubadou é um estilo moderadamente lento de música dançante haitiana derivado da hibridização do merengue haitiano e do son cubano associado à migração sazonal de trabalhadores da cana-de-açúcar haitianos para Cuba no final do século XIX (MANUEL; LARGEY 2016; AVERILL 1997).

(1994, p. 262) e “letras de canções sobre migração formaram um discurso sobre migração que informou decisões pessoais e familiares” (1994, p. 257), citando também como a necessidade de explorar públicos potenciais e patrocínio fora do grupo étnico de origem foi um motor de mudança musical na prática, no estilo e no conteúdo da performance (1994, p. 263-4). Em um notável contraste com o caso dos artistas haitianos no Brasil, no entanto, ele observa que os músicos haitianos da época eram “capazes de cruzar fronteiras nacionais com relativa facilidade” e “frequentemente chegavam às suas novas comunidades com redes de patrocínio já estabelecidas e promotores dispostos a ajudá-los com autorizações de residência e realocação” (1994, p. 257-8).

McAlister (2011) analisa como diferentes estilos de músicas atuam como “bússolas sonoras” na vida diaspórica haitiana, contribuindo com insights importantes para algumas das questões discutidas aqui. Abrindo espaço para a consideração da heterogeneidade e das tensões religiosas em cenários diaspóricos haitianos, ela oferece uma interpretação original de como a música e o som compõem mapas cognitivos que ajudam a localizar indivíduos e grupos da diáspora haitiana em relação a horizontes étnicos e religiosos. Observando as escolhas musicais, o comportamento e os hábitos de haitianos “autoconscientemente diaspóricos”, ela demonstra de forma convincente como “os sons da música, com sua capacidade de indexar memórias e associações, tornam-se pontos sonoros em uma bússola cognitiva que orienta pessoas da diáspora no tempo e no espaço”, e como “[a] produção musical é uma maneira pela qual indivíduos e grupos se posicionam em relação a geografias privilegiadas e se localizam nos espaços que constroem” (2011, p. 209). Mais significativamente, ao descrever a situação de sua própria propriedade, ela escreve que, para os haitianos da diáspora, o som da “música cria um lugar onde meu marido pode viver em seu corpo” (2011, p. 207). Cela et al. (2022) também discutiram com amplo uso de exemplos musicais como questões de migração, memória e anseio se fazem presentes nas canções populares haitianas, enfatizando (de forma semelhante a Averill) como a música fornece “uma saída para migrantes e a diáspora se comunicarem com haitianos na terra natal e vice-versa”, e “um espaço para haitianos dentro e fora das fronteiras da nação insular expressarem, projetarem, visualizarem e aspirarem a criar um Haiti novo e mais inclusivo”, além de dar vida a “uma comunidade transnacional imaginada” (2022, p. 218).

## 5. As Festas da Bandeira haitiana no Brasil

A *Fèt* ou *Jou Drapo* é uma celebração de um evento importante na história política do Haiti e carregado de significados simbólicos da pauta anticolonial da Revolução Haitiana, único levante de africanos escravizados a obter sucesso definitivo e evento que consagra a criação da primeira república negra do mundo e segundo país independente do hemisfério ocidental. Relatos históricos e a tradição oral no Haiti apontam que no dia 18 de maio de 1803, em meio ao Congresso de Arcahaie, o líder do exército haitiano Jean-Jacques Dessalines, tomando a bandeira francesa nas mãos, arrancou dela a parte branca (que simbolizava o domínio colonial francês), deixando somente a azul e a vermelha (que simbolizaram a união de negros e mulatos) que foram posteriormente unidas por Catherine Flon e formaram o primeiro pavilhão nacional do Haiti, que venceria a guerra e declararia independência no 1º de janeiro do ano seguinte. Embora faça o registro de sua ocorrência em diversos estados e regiões do país, a literatura sobre a diáspora haitiana no Brasil que menciona a festa normalmente se atém a fazer registros curtos e pouco aprofundados sobre as celebrações, normalmente apenas citando a ocorrência da mesma e sua importância enquanto marcador de uma identidade nacional haitiana na diáspora (PACHI 2020; JESUS 2020). Da mesma forma, sobre a música costuma apenas figurar breve nota, ao lado da gastronomia e do uso da bandeira (como lenço, pendurada nos ombros, etc). Os trabalhos de Montinard (2019) e Gavíria e Cazarotto (2021) constituem as poucas exceções que trazem maiores detalhes sobre o festejo e a presença da música.

Com base em sete anos de observação e participação nas celebrações da festa na cidade de Encantado, RS, Gavíria e Cazarotto notam uma "relevância recorrente" para a comunidade haitiana local ao mesmo tempo que evidenciam mudanças em sua organização e nos atores sociais e instituições participantes (2021, p. 171). Dentre as principais razões para sua relevância, segundo as autoras, está seu papel como instância de mediação entre os migrantes haitianos e a comunidade local, sendo a *Fèt Drapo* "um evento que ritualiza simbolicamente as relações dos migrantes haitianos com a cidade de Encantado" (2021, p. 181). Pormenorizando a questão das mudanças em sua organização, as autoras notam a crescente substituição da realização de missas em igrejas associadas ao acolhimento da população migrante por representações teatrais com temas relativos à situação dos migrantes e

à história do Haiti. Nessas performances, o tema da escravidão e da Revolução Haitiana (1791 – 1804) é frequentemente abordado, naquilo que Gavíria e Cazarotto, embasadas nos escritos do antropólogo das religiões romeno Mircea Eliade, diagnosticam como um retorno às origens, ao tempo original (2021, p. 185). Em parágrafo sobre a primeira celebração da festa em 2014, destacam a importância da performance musical por grupo musical haitiano local recém-formado, a Banda Famosa, que, em virtude da grande mobilidade que constitui a diáspora haitiana no Brasil, rapidamente deixou de existir:

> Além do hino do Haiti, os componentes dessa Banda cantaram a música Haiti Cherie, música que tem uma relação muito próxima com o Haiti, considerada o segundo hino do país pela comunidade haitiana dentro e fora do país. Evoca um sentimento nacionalista, a imagem de saudade da pátria, exaltando as virtudes da terra e do povo (Santos, 2018). A Banda Famosa se desfez quando seus integrantes foram embora da cidade de Encantado. (2021, p. 183)

A tese da antropóloga Mélanie Montinard (2019) sobre as dinâmicas e redes da mobilidade haitiana também dedica seção específica para debater as festas realizadas pela comunidade, com especial atenção à festa da bandeira. Em sua pesquisa, Montinard notou como a organização de festas para comemorar datas simbólicas do calendário nacional "tornou-se uma espécie de obrigação para os haitianos", não só por representar a criação de um espaço-tempo que reafirmava e mantinha as ligações afetivas com os locais de origem e demais compatriotas, mas também frente à frustração com a experiência da vida no Brasil, que não correspondia às expectativas de se tornar *dyaspora* (2019, p. 119).[4] Ecoando os comentários de McAlister sobre a música como "bússola sônica" e criadora de espaços íntimos para corpos migrantes haitianos, a autora defende que em momentos festivos o estresse dava lugar ao "prazer de uma atmosfera crioula", um ambiente familiar onde haitianos poderiam "voltar para o país, no tempo de uma noite, como que para fazer reviver as experiências felizes e festivas de um passado de que se deveria comemorar os grandes momentos que marcaram a história do Haiti" (idem). Dentre as festas mencionadas por Montinard, destaca-se o 18 de Maio como um ponto fulcral nas questões de (re)construção de uma identidade haitiana, já que segundo a autora a festa "desempenha um papel importante para os haitianos vivendo no estrangeiro" pois adquire "um sentido de memória identitária a ser transmitida, onde a perda do território de origem em suas fronteiras geográficas exigia o

[4] Apesar de termo fortemente polissêmico, aqui desejo transmitir o sentido explicado por Joseph (2015a, p. 61): "[o] fato de ser diáspora implica, principalmente do ponto de vista dos que ficam e das expectativas dos que saem, possuir dinheiro, ser uma pessoa bem-sucedida economicamente".

recurso à memória coletiva deste mesmo território, como determinante essencial para a identidade das pessoas diaspóricas" (2019, p. 126).

Novamente, encontramos importantes referências sobre a importância da música e, especificamente, do konpa, gênero de música popular de dança haitiano que é frequentemente colocado em relação metonímica com uma identidade nacional. O konpa, segundo Montinard, nunca faltava nas festas, sempre tocado por grupos formados por haitianos que, como a Banda Famosa em Encantado, tinham "uma expectativa de vida efêmera" devido aos custos financeiros, de tempo e energia da atividade musical assim como da instabilidade dos destinos pessoais dos músicos, que como os demais haitianos tinham sempre a perspectiva de novos deslocamentos em busca de buscar uma vida melhor (*chache lavi miyò*) (2019, p. 122-3).[5] Extremamente significativo nesse sentido é o depoimento de André, maestro (nesse caso uma espécie de "diretor musical", ou líder) do grupo haitiano Makòs, citado pela autora:

> O konpa é algum muito importante para os haitianos, sobretudo para aqueles que vivem no estrangeiro. É frequentemente uma das primeiras coisas empreendem assim que chegam ao estrangeiro, pois é nossa cultura. […] E depois, tocar em um grupo de konpa é uma maneira de dizer que existimos, que estamos aí, tanto para aqueles que ficaram no Haiti quando para aqueles grupos de konpa que estão no Chile, em Miami, ou em outros países. É uma maneira de dizer que nós evoluímos, que nós crescemos no Brasil [no sentido de se tornar *dyaspora*]. Mesmo se as coisas são realmente difíceis aqui, nós não podemos abandonar. O prazer do konpa faz parte de nossa cultura e é sem dúvida uma das coisas que nos deixam mais nostálgicos ainda (*sonje lakay*).

As análises da festa da bandeira realizadas por Montinard e de Gavíria e Cazarotto deixam claro o papel e lugar central da música – no caso, das músicas populares haitianas, e especialmente do konpa – na celebração coletiva de uma identidade haitiana na diáspora. O som, o ritmo, as melodias e letras de canções famosas (e efervescência e integração corpórea da dança que estas propiciam em tais eventos) podem ser vistos, portanto, como elementos fundamentais na criação de uma "atmosfera crioula" que acolhe os corpos haitianos, permitindo a recriação de um espaço íntimo associado ao país natal, possibilitando aquilo que Averill, descrevendo a atividade musical haitiana na diáspora dos Estados Unidos, chamou de

[5] Mais do que descrever itinerários fixos específicos, pontos de partida ou de chegada, eles centram-se na omnipresença do movimento constante de procura da vida (*chache lavi*) e são objecto de reformulação contínua de acordo com as perspectivas de uma boa vida (*byen viv*) apresentadas por conjunturas em constante mudança (MONTINARD, 2019, p. 4; 20).

“rituais de retorno”. Na seção seguinte, exploro minhas experiências etnográficas, tanto observando como membro do público quanto participando musicalmente, de diferentes edições da festa entre os anos de 2017 e 2025.

## 6. A música nas festas da bandeira de Porto Alegre

Minha experiência etnográfica em celebrações da *Fèt Drapo* promovidas por migrantes haitianos envolve três eventos realizados na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, nos anos de 2019, 2021 e 2025. É importante notar, contudo, que o período de seis anos compreendido entre a primeira e a última experiência constitui-se em um momento de exceção devido à pandemia da Covid-19, que impactou negativamente na possibilidade e capacidade da diáspora haitiana organizar os festejos até pelo menos 2024 e também acelerou intensamente um processo de saída de haitianos do país para os Estados Unidos a partir de meados de 2020 (MONTINARD, 2019).

Em 18 de maio de 2019, um sábado, a festa da bandeira foi comemorada em um grande evento musical sediado na quadra da escola de samba porto-alegrense Império da Zona Norte, área da cidade que abriga a maior parte da comunidade haitiana até os dias de hoje. O aluguel do local era resultado do crescente empreendedorismo cultural e musical de alguns de meus colaboradores de pesquisa, notadamente de Komandan Kòbòy, que liderava a AfroGlobal, espécie de agência de eventos culturais, juntamente com o grupo de artistas ligado ao estúdio haitiano BTAG Studio PSWARK, sediado na cidade contígua de Canoas e liderado pelos primos Poony BTAG e Prince Amki. Ao longo dos oito anos em que venho acompanhando a comunidade musical haitiana no Brasil (SANTOS, 2024), pude observar como as oportunidades de apresentação para artistas haitianos eram quase sempre resultado de sua própria iniciativa e organização, financiadas por suas próprias economias e/ou empreendimentos de outros compatriotas – que também formavam a maioria absoluta do público de tais eventos. Como bem sintetizou Princeneer Joseph, cantor e empresário haitiano residente no estado de São Paulo, “os haitianos [no Brasil] quase não tem [oportunidades de] entretenimento de sua própria cultura”.

A despeito de tais dificuldades inerentes a essa marginalização (ou “ghettoização”) musical, uma curva crescente de eventos envolvendo artistas haitianos em diversas cidades do país que observei entre 2017 e 2020 demonstrava o florescente ativismo cultural dos mesmos

em prol não só de sua situação individual como artista em busca de maior reconhecimento, mas também de um esforço coletivo em prol do bem-estar e divertimento da comunidade haitiana assim como da apresentação e valorização da cultura haitiana frente à sociedade brasileira. Em casos como o da festa da bandeira de 2019, cujas atrações internacionais foram os haitianos DJ Nal e Mr. Zomo, tal empreendedorismo incluía também a contratação de artistas haitianos famosos residentes no Haiti ou nos Estados Unidos (Fig. 1). A organização dessas turnês envolvia um esforço coletivo, realizado principalmente pelos próprios artistas (que também se apresentavam como atos de abertura nessas ocasiões) e contava com o apoio financeiro de empresas administradas por haitianos em cada localidade. Apesar dos investimentos consideráveis necessários para a realização desses eventos musicais, a maioria dos relatos dos envolvidos na organização frequentemente expressava consternação com perdas financeiras (Alix Georges, entrevista com o autor, 2022; Princeneer, entrevista com o autor, 2023).



Figura 1 - Flyers virtuais da Festa da Bandeira de 2019 em Porto Alegre, mostrando respectivamente Kòmandan Kòbòy e DJ Nal (Fonte: grupo de WhatsApp Artistas Haitianos no Brasil)

Em toda a minha experiência etnográfica com a comunidade haitiana, aquele permanece até hoje como o maior evento musical que presenciei, em termos de público e de número de artistas envolvidos. Conforme a noite avançava, o grande pavilhão de ensaio da escola de samba ia sendo ocupado por homens e mulheres haitianas, muitos utilizando em suas vestes as cores da bandeira, camisetas com o emblema nacional, ou mesmo a própria

bandeira na forma de lenços ou pendurada nas costas. No auge do evento, o público (quase que exclusivamente haitiano) superava facilmente trezentas pessoas, muitas vindas de cidades do interior do estado, como Bento Gonçalves, Caxias do Sul, Lajeado, Encantado. O som do crioulo haitiano das conversas animadas do público tomava conta da paisagem sonora, e ao fundo uma playlist de músicas haitianas, de sucessos de grupos de konpa como Disip ao rap kreyòl do grupo Barikad Crew, criava uma verdadeira "atmosfera crioula" (MONTINARD, 2019), e eu podia facilmente imaginar como seriam tais festivais em cidades como Porto Príncipe ou Cabo Haitiano.

Naquela noite, as performances musicais foram o centro da celebração da identidade nacional haitiana, um claro momento de efervescência coletiva e prazer, no qual as músicas cantadas na língua natal serviam como uma espécie de "bússola sônica", orientando as subjetividades diaspóricas na direção do país natal e simultaneamente oferecendo uma "casa" para seus corpos, uma fonte de conforto. Os shows começaram com apresentações de diversos artistas haitianos residentes no RS e em outros estados do país, como Santa Catarina e Mato Grosso, em performances curtas de cerca de quinze a vinte minutos. Apresentaram-se Dady Semalè, Kòmandan Kòbòy, Mechandou, Mal-Adii, King Kong Lion, entre outros. Para um de meus colaboradores, todavia, aquela noite era ainda mais especial. Poony BTAG, rapper nascido na cidade de Delmas, estava lançando seu primeiro álbum, intitulado "Haitiano *Fòkè*" (algo como "*Fucker*" haitiano), produzido em seu próprio estúdio e contando com a participação de diversos artistas haitianos (tanto residentes no Brasil quanto no exterior) além de alguns brasileiros. Eu havia colaborado no processo gravando de guitarras em duas faixas e também realizando a mediação entre Poony e empresas de prensagem de discos. Membro proeminente da comunidade haitiana local, Poony havia estrategicamente preparado o lançamento de seu CD na festa da bandeira como uma forma de capitalizar socialmente sobre a ocasião, que sem reunia mais membros da comunidade que qualquer outro evento. Tal estratégia foi visível no evento através da banca de produtos organizada pelo artista, que vendia CDs e camisetas promocionais, e na qual ele deu autógrafos e tirou fotos com o público, depois postadas em seus perfis de redes sociais (Fig. 2).

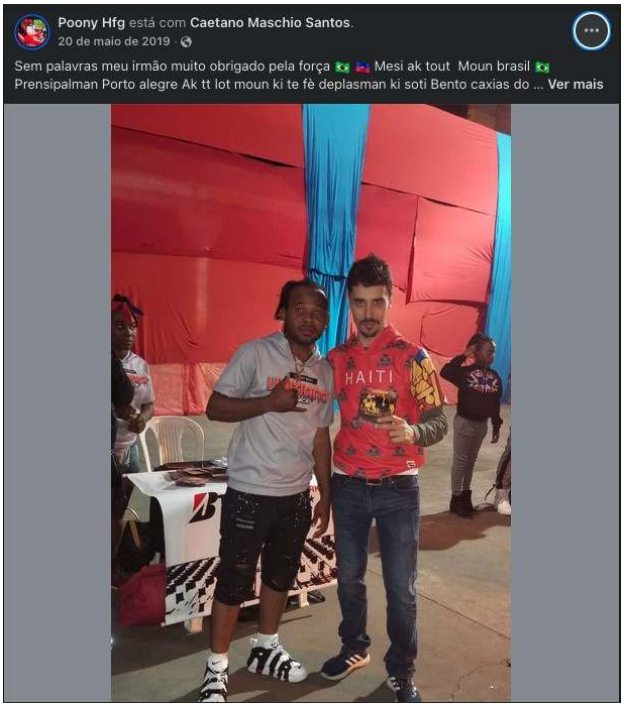


Figura 2 - Poony BTAG e eu (segurando seu CD autografado) no Dia da Bandeira de 2019.
Fonte: perfil pessoal do autor no Facebook

Poony também havia agenciado com os demais organizadores da festa um momento especial para o seu show de lançamento, em um horário mais tarde da noite, próximo aos shows de DJ NAL e Mr. Zomo.[6] Ao longo das performances e nos intervalos, durante os quais diferentes DJs gerenciavam o som mecânico com músicas claramente muito populares no Haiti, grande parte do público dançava com alegria. Como Turino (2004, p. 18) observou a respeito da experiência musical coletiva em comunidades da diáspora, a sincronia sonora e cinestésica entre artistas, DJs e o público que eu estava testemunhando revelava "os sinais sutis de similaridade abaixo do nível de consciência focal" e uma sensação pulsante de haitianidade que emanava dos "poderosos efeitos somáticos e emocionais" da ligação física provocada pela música e pela dança daquele "ritual de retorno" haitiano.

Nada poderia ser mais diferente do que viria a experimentar na festa da bandeira do ano de 2021. Obviamente, as dissemelhanças entre as duas edições se devem ao enorme impacto da pandemia da Covid-19 na vida social ao redor do mundo, impacto que veio a ter desdobramentos particulares na diáspora haitiana no Brasil. O início da pandemia e as medidas governamentais subsequentes promulgadas em diferentes nações das Américas

[6] Parte da apresentação de Poony pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=qkeh5DfzdtA> (Acessado em 21/05/25)

impactariam fortemente a dinâmica do sistema migratório haitiano (AUDEBERT; JOSEPH, 2022; HINOJOSA; CASTILLO; DE HAYMES, 2021). No Brasil, a resposta do governo à Covid-19 foi caracterizada pela minimização do vírus, negacionismo científico motivado por interesses econômicos, rejeição das diretrizes de saúde baseadas em evidências da Organização Mundial da Saúde (OMS), desinformação e notícias falsas, teorias da conspiração antivacina e atraso na liberação de verbas nacionais para assistência à população (DALL'ALBA ET AL., 2021; DUARTE, 2020; THE LANCET, 2020). Liderada pelo comportamento disruptivo e inconsequente do presidente populista de direita Jair Bolsonaro, tal resposta não só abriu caminho para a trágica contagem de mortes no Brasil, mas também teve impactos diferenciados sobre populações marginalizadas e minoritárias (ESTRELA ET AL. 2020), incluindo haitianos e outros migrantes e refugiados no país que enfrentaram negligência governamental, piora das condições de vida e estresse emocional substancial (BERSANI; BRANCO; CASTELLI 2020; BRANCO 2020). Ocorrendo em grande parte "fora do radar" dos governos sul-americanos, o movimento dos haitianos em direção aos EUA através da América Central experimentou um crescimento exponencial durante a Covid-19, a ponto de alguns o rotularem de "êxodo haitiano silencioso" da América do Sul.

Mesmo em meio a tal contexto de incertezas, riscos sanitários e migratórios e dificuldades financeiras, no início de 2021 a maioria de meus interlocutores ainda não havia saído do Brasil. Através da Lei 14.017/2020 (Aldir Blanc), Alix Georges, um dos principais nomes da comunidade musical haitiana no país, e Henrique Lahude, cineasta brasileiro natural de Encantado, haviam assegurado verbas para produzir seu segundo curta-metragem no final de 2020, intitulado *Drapo a* (A bandeira)[7] e haviam me contatado para participar da gravação da trilha sonora do filme no início de 2021. Devido ao precário quadro da saúde pública no país, era então certo que as comunidades locais haitianas no RS não poderiam planejar nenhuma celebração da *Fèt Drapo*, motivo pelo qual Alix e Henrique decidiram utilizar parte da verba para reunir artistas haitianos em uma "live" previamente gravada em estúdio de música, como forma de promover o filme e uma celebração da data de forma virtual, a alternativa encontrada por tantos músicos e artistas ao redor do mundo para lidar com a interrupção de suas atividades (Fig. 3).

[7] Como pode ser observado na figura 3, inicialmente o projeto intitulava-se "*Nan tan grangou, patat pa gen po*" (Em tempos de fome, batata não tem pele).




Figura 3 - Flyer de divulgação virtual do Dia da Bandeira do projeto de Alix Georges e Henrique Lahude, com obra do pintor e houngan (sacerdote do Vodou) haitiano Hector Hypollite (1894–1948).
Fonte: página de Facebook do projeto

Apesar de virtual, novamente a celebração da bandeira haitiana estaria centrada na performance musical de artistas haitianos residentes na localidade, alguns dos quais também haviam se apresentado na festa de 2019, como Poony BTAG e B-Wade.[8] Além dos dois rappers e Alix, outros dois artistas haitianos participariam da gravação: o maestro Nathan Eliassaint (um multi-instrumentista que no Haitia havia tocado com o grupo Boukman Eksperyans e há cerca de dois meses liderava um grupo e coral de música *woship* (gospel) em uma igreja de Lajeado, RS) e a cantora e modelo Najeda, residente em Cuiabá, que havia enviado sua participação por vídeo. Desta vez, ao invés de membro do público, eu estaria presente como guitarrista, integrando o quinteto (bateria, baixo, guitarra, violão e teclado) montado às pressas por Alix assim como de forma individual acompanhando Poony e B-Wade junto ao DJ-Nice, cuja participação envolvia executar os beats pré-gravados dos dois

[8] A live está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EgWYcceM5tQ> (Acessado em 20/08/2025)

rappers. O cenário do estúdio havia sido decorado com a bandeira do Haiti pendurada na parede, e pelas mãos dos artistas passava um chapéu de palha simbólico da cultura rural haitiana, dos habitantes do interior normalmente chamados de *abitan* ou *moun andeyò* (algo equivalente a "camponês" e "gente do interior"). Poony e B-Wade, em consonância também com sua identidade artística como rappers, trajavam vestuário urbano com peças de grife, óculos escuros e, no caso de B-Wade, um boné dos Racionais MCs e a bandeira do Haiti sobre os ombros. Além de se apresentar, Alix também atuou como mestres de cerimônias, apresentando os artistas e demais convidados do evento em português, francês e crioulo haitiano.

A live incluiu a participação de três intelectuais haitianos residentes no Brasil: o antropólogo e professor da UFRGS Dr. Handerson Joseph, o tradutor Eddy Célestin e o influenciador digital Jean Peterson, conhecido nas redes de comunicação da diáspora haitiana como Filozòfanalfabet (o "filósofo analfabeto"). Em suas intervenções, todos analisam aspectos importantes da festividade que estão intimamente ligados à celebração de ser haitiano, ou de uma "haitianidade". Célestin narra a história da criação da bandeira haitiana, destacando a importância política da criação de um novo signo nacional para uma revolução ainda não terminada, que também consagrou a união de negros e mulatos em torno do projeto de nação. Em sua fala, Peterson inicia destacando o resgate da memória sobre o fenômeno da escravidão nas Américas e, frente a isso, da importância de lembrar o projeto abolicionista e antirracista da Revolução Haitiana. Um dos símbolos mais importantes desta, segundo Peterson, encontra-se na própria definição da palavra *nèg* em crioulo, que não comunica cor de pele, mas sim a própria condição humana, significando pessoa (o termo usado para negro é *nwa*, derivado do francês *noir*). Como exemplo, ele cita o fato de que mercenários alemães e poloneses que lutaram do lado haitiano foram beneficiados com a cidadania do país e doravante tratados igualmente como *nèg*, além de lembrar do pensamento do poeta e intelectual negro martinicano Aimé Césaire, que em *Discours sur le colonialisme* (1950) denuncia o *ensauvagement* (o tornar-se selvagem, portanto, menos humano) imanente à lógica colonial e que brutaliza também o colonizador. Handerson Joseph, notável intelectual haitiano-brasileiro e pesquisador da migração haitiana, destaca que a celebração do *Jou Drapo* no Haiti e na transnacional diáspora haitiana não deve ser vista como meramente uma evocação nacionalista, mas sim lembrada em sua intenção anticolonial:

> Assim, o dia 18 de maio, celebrado como o Dia da Bandeira, está para além dos pedaços de tecidos em azul e vermelho, para além do patriotismo haitiano e do nacionalismo exacerbado. Trata-se da profundidade simbólica e humana da bandeira na vida das pessoas haitianas, das populações negras e não-negras no mundo que se engajam em lutas pela independência e pela libertação dos povos, principalmente os mais marcados racialmente, os negros. A bandeira haitiana está entre os maiores símbolos anticoloniais em todo o planeta. [...] Em sua bandeira, estão estampados os primeiros sentidos pragmáticos da democracia, da liberdade e dos direitos humanos. A grandeza dessa bandeira não está só em sua formosura, mas sim na sua profundidade histórica e humana.[9]

Assim como o pavilhão nacional do Haiti, as performances musicais que naquela ocasião a ele se reportavam também se revestiam de si profundos significados para pensar o Haiti e o ser haitiano. B-Wade, cuja alcunha é *pastè rap la* (o pastor do rap), tem como aspecto notável de sua produção artística a crítica social que muitos haitianos denominam de *rap konsyans* (rap consciente), traço marcante do hip-hop enquanto expressão artística afro-diaspórica em diversos contextos. Exemplo de sua produção na vertente, uma das músicas escolhidas para sua apresentação foi "*Ti pale'm ak Ayiti*" (Pequena conversa com o Haiti), na o rapper emula uma conversa com a pátria, simbolicamente retratada como mãe e mulher abusada pelo colonialismo ocidental e pelas elites haitianas que controlam os recursos do país. A letra da música condensa o sentimento de injustiça e de falta de esperança com o futuro do país e, consequentemente, da juventude haitiana da qual B-Wade também faz parte. Ao fim, a letra de B-Wade alude à criação da bandeira haitiana e Catherine Flon e critica a exploração do país através da metáfora da violação do corpo da pátria (igualada ao corpo feminino) e do abandono da mãe/nação pelos filhos da pátria (obrigados a migrar para buscar uma vida melhor. Contudo, antes da música acabar, há também uma sutil mensagem de fé em um futuro melhor, situado no protagonismo (a voz) da pátria, um fio de esperança projetado por B-Wade em sua última frase antes de partir:

> *Yon si bèl peyi tankou w', koulè w' te ini sou ide Catherine*
>
> Um país tão lindo como tu, tuas cores unidas pela ideia de Catherine
>
> *M'oblije fè la sourde oreille, chak fwa y'ap trete w' de latrin*
>
> Finjo que não escuto, a cada vez te tratam como latrina
>
> *Twòp kadejak ou sibi, sa k' fè w' pèdi vijinite w' lèd*
>
> Você foi estuprada muitas vezes, por isso perdeu sua virgindade de maneira horrível

[9] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EgWYcceM5tQ> (Acessado em 20/08/2025)

*Nan fè kwè ou k'pi pa bon, fè lòt peyi fin limite w' nèt*

De tanto mostrar que pode ser melhor, faz com que os outros países te impeçam de vez

*Domaj w'ap dirije pa yon bann blofè san misyon*

Pena que tu estás sendo governada por um monte de blefadores sem propósito

*Tèlman yo gen foli pouvwa pou jwèt yo sou fè tranzisyon*

De tanta loucura de poder, como jogos eles fazem a transição

*Mare ren w' ou pa premye manman pitit abandone*

Força, tu não és a primeira mãe abandonada pelos filhos

*Malgre w' sou dènye soupi w' m'konnen w' gen w' mo avan w' tonbe, m'ale!*

Apesar de estar no último suspiro, sei que tu tens uma palavra antes que tu caias, fui!

A performance de Alix, que fecha a live, também foi marcada por um momento emocionante na execução de sua composição "*Ayisyen kite lakay*" (Haitianos deixam suas casas), música para a qual gravei guitarra no BTAG Studio PSWARK e que era presença constante nas apresentações que fiz com Alix em eventos haitianos e na mídia local.[10] Alix descreve a música como um "retrato do perfil dos migrantes haitianos" em uma de suas versões em seu canal do YouTube. Trata-se, em muitos aspectos, de uma narrativa da migração haitiana contemporânea para o Brasil (e outros lugares), impulsionada pela pulsante força rítmica e poética do reggae. Sua letra é fortemente autobiográfica, condensando imagens e comentários poderosos sobre as dificuldades dos migrantes haitianos, a diversidade dos sonhos dos migrantes haitianos, suas características e qualificações, e os diversos resultados que vivenciam vivendo no exterior. O mais revelador é que a conclusão de cada verso anuncia simbolicamente a morte do Haiti, um destino em construção que, para Alix, está inextricavelmente ligado à fuga de talentos haitianos, frequentemente "desperdiçados" na diáspora.

*Ayisyen kite lakay*

Haitianos deixam suas casas

*Pou yal chache travay*

Para buscar trabalho

*Yo ale au Brezil*

Eles vão para o Brasil

[10] O momento referido, entretanto, ocorreu em take diverso do que foi posteriormente incluído no vídeo da live.

*Pou yal chache lavi*

Para buscar a vida

*Genyen ki vin etidye*

Alguns vem estudar

*Epi yo tou rete*

E acabam ficando

*Paske sa yap chache*

Porque o que buscam

*Se yon avni asire*

É um futuro seguro

*Gen nan yo, menm jan avèm*

Alguns deles, como eu

*Ta vle tounen pou chanje lakay*

Gostariam de voltar para mudar o país

*Genyen pa ka tounen paske*

Alguns não podem voltar

*Lakay pa ofri anyen*

Pois a casa não oferece nada

*Oh, peyi a fin ale*

Oh, o país acabou/morreu

Com os olhos fechados, Alix cantou a coda da canção (que faz referência a locais geográficos no Haiti de onde os migrantes partiam para o Brasil). Seu canto vacilou repentinamente, e ele entrou em colapso emocional, com lágrimas escorrendo dos olhos. Se desculpando, disse que não considerava a canção uma composição individual, mas sim um trabalho coletivo de migrantes haitianos, pois cada novo migrante que conhecia lhe contava sua história de vida pessoal, suas dificuldades e seus sonhos. Ele simplesmente havia reunido as vozes e histórias de tantos haitianos e haitianas tudo forma de música. Tal momento revelador evidenciou o profundo significado emocional que a canção tinha para Alix e como o momento de celebração da identidade e bandeira haitiana também passava pelo

reconhecimento dos dilemas enfrentados pelo país, da angústia relacionada ao sentimento de impotência de sua população frente a tantos desafios.




Figura 4 - Cartaz da Festa da Bandeira de 2025 em Porto Alegre

Após quatro anos sem celebração da data na cidade de Porto Alegre, em 2025 a comunidade haitiana voltou a organizar a festa da bandeira, dessa vez promovida pela Associação dos Haitianos no Brasil, associação formada por haitianos residentes na cidade, e com o apoio de instituições como a da prefeitura de Porto Alegre e da Organização Internacional para a Migração (Fig. 4). O evento, sediado na Praça da Alfândega, centro histórico da cidade, juntou haitianos residentes em diferentes cidades do estado, um grupo de migrantes venezuelanos e também pequeno público brasileiro, totalizando em seu auge cerca de cem pessoas. Como parte da programação do evento, havia gastronomia típica haitiana à venda (além da oferta gratuita de *soup joumou*),[11] apresentações de teatrais e de "marcha típica" promovidas pela associação formada por haitianos CREFODEL (Central de fomento, pesquisa e treinamento para o desenvolvimento local), e uma única apresentação musical, pelo rapper B-God.

[11] Uma sopa de legumes associada às celebrações do Dia da Independência/Ano Novo haitiano.

Ao acompanhar o evento, o quase onipresente fundo musical das diversas atividades (com exceção dos momentos de discurso) marcava fortemente uma "atmosfera crioula", de diferentes formas. Em um nível mais claramente patriótico, o hino haitiano, "La Dessalinienne" foi cantado no palco (e por virtualmente todos os haitianos presentes fora dele), assim como a marcha típica (realizada por crianças e adolescentes membros da CREFODEL) foi embalada por uma única canção fortemente associada à identidade nacional, o "*Hymne de la jeunesse*" (Hino da juventude), peça também executada por Alix Georges na live de 2021. Todavia, o mais significativo para mim sobre as músicas tocadas naquele dia foi a forte presença de canções associadas ao que no Haiti se denomina de *mizik rasin* (música de raiz). O movimento *mizik rasin* na música popular haitiana tem suas primeiras raízes no final da década de 1960 e na atuação de grupos de performance e ativismo anti-Duvalier na diáspora dos Estados Unidos conhecidos como *kilti libète* (cultura da liberdade). Embora sua influência tenha diminuído progressivamente após a queda do regime de Duvalier em 1986, o trabalho político e cultural realizado por tais grupos foi fundamental para instalar uma mensagem de esperança e resistência "bem no fundo da psique haitiana" (FLEURANT, 2006, p.59), exercendo um impacto significativo no desenvolvimento do movimento *mizik rasin* (música de raiz) no Haiti pós-Duvalier e ajudando a "definir o *mizik angaje* (música engajada) e a *chanson patriyotik ayisyen* (canção patriótica haitiana) para uma geração de exilados haitianos" (AVERILL, 1997, p. 153). O movimento *mizik rasin* foi caracterizado pela incorporação de "músicas tradicionais e camponesas na música popular" (GRENIER; AVERILL, 1991), bem como pela incorporação de elementos do ritual Vodou, em um esforço para destacar e visibilizar "a ancestralidade africana de todos os haitianos" (MANUEL; LARGEY, 2016, p. 170).

Dentre seus maiores expoentes estava o grupo Boukman Eksperyans, responsável por uma inovadora fusão de elementos da música ritual Vodou e de gêneros como o rock e o pop além de forte papel político na composição de canções anti-Duvalier que se tornaram verdadeiros hinos populares, além de render ao grupo premiações renomadas como o Grammy. A textura sonora percussiva e empolgante da *mizik rasin* compôs aquilo que para mim foram os dois momentos mais significativos daquela celebração, e que se relacionavam fortemente com os discursos sobre a situação trágica de violência e insegurança que o país enfrenta com sua capital Porto Príncipe e outras áreas no país crescentemente controladas por

gangues, principalmente após o assassinato do presidente Jovenel Moïse em 7 de julho de 2021.



Figura 5 - Haitiano com trajes tradicionais de inspiração africana realiza performance teatral com trilha sonora de percussão evocando um ritual Vodou (Fonte: foto do autor)

O primeiro concerne uma performance teatral em que um homem haitiano, trajado e maquiado em uma estética tribal africana (Fig. 5), protagonizou um 'ritual de retorno' aos tempos da Revolução Haitiana e particularmente à cerimônia de Boïs Kayiman em 14 de agosto de 1791, ritual político-religioso que deu início ao levante nas plantações do norte do Haiti (HURBON, 2018). Como pano de fundo de um longo discurso que criticava a escravização de africanos e exploração colonial do Haiti marcada por gritos de "*pitie pou Ayiti!*" ("pena/piedade para o Haiti!") e "*Haiti stand up*!" (Haiti, se levante!), circundado por crianças haitianas segurando retratos dos grandes líderes da revolução, ouvíamos tambores rituais do Vodou.[12] Próximo ao final do evento, aproveitando-se de um certo vácuo na programação, um dos membros mais entusiasmados da plateia (o professor de educação física

[12] Um trecho da performance pode ser visualizado em: <https://youtube.com/shorts/8W0vWqeqvcU?feature=share> (Acessado em 20/05/25)

haitiano Daniel Duplan, que eu havia conhecido ao participar de eventos com Alix), transpôs as fronteiras entre "performers" e público ao subir ao palco, em um momento de visível sentimento e efervescência. Pedindo ao DJ do evento que colocasse a música "*Imamou Lele*", do Boukman Eksperyans, Daniel dançou e cantou agitando a bandeira haitiana, movendo a plateia e perguntando "*Kote nou, kote ayisyen yo*?" (Onde estamos, onde estão os haitianos?).[13] Simbolicamente, a letra da canção condena o desperdício dos recursos naturais, econômicos e humanos do Haiti, que se esvaem progressivamente em um espiral de exploração, corrupção e migração, mas também reafirma, através de um recurso à cosmologia do Vodou, a esperança em um futuro melhor, ainda que em um "além "desconhecido: Imamou é a embarcação do *lwa* (equivalente ao orixá no Candomblé) Agwe, o grande almirante, espírito e personificação do mar. Para aqueles que *sèvi lwa yo* (servem aos lwas), após a morte seus espíritos vão *anba dlo* (para baixo da água) e ficam um ano no palácio de Agwe, após completar sua jornada de retorno ancestral à Ginen (África). Tal metáfora espiritual, contudo, pode ser vista como possuindo uma relevância política e social na vida de haitianos no Brasil e afora, na luta diária pela sobrevivência na diáspora ou no Haiti, e simboliza como a *Fèt Drapo* catalisa de forma poderosa as mais importantes questões do que significa ser haitiano no mundo atual.

## 7. Considerações finais

> *"O carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo"*
> (DA MATTA, 1979, p. 30).

Parafraseando Roberto da Matta, para haitianos na diáspora a *Fèt Drapo* pode ser pensada como instituição perpétua que permite sentir sua continuidade como grupo, como nação. A realização e experiência desse sentimento cumpre uma necessidade humana básica que se reveste de maior dramaticidade para aqueles que não vivem em seu país natal, e dentre estes de forma especial os que não tiveram escolha. Nesse sentido, ela representa tanto uma fonte de conforto no fortalecimento dos laços afetivos, simbólicos e sociais entre sujeitos diaspóricos quanto também serve como forma de estabelecer uma identidade frente à

[13] Um trecho do momento pode ser visualizado em: <https://youtube.com/shorts/zGNZngbgPJY?feature=share> (Acessado em 21/05/2025)

sociedade em que se encontram. Como a maioria dos rituais (inclusive aqueles que poderiam ser descritos como "seculares" nas sociedades contemporâneas), ela constitui um "fato social total" que abriga um alto grau de codificações culturais (TESTA, 2014), que por sua vez manifestam-se através da dramatização e performatizado em diversas práticas culturais expressivas, mas principalmente na música.

A experiência etnográfica acima relatada e analisada de três edições da festa na cidade de Porto Alegre corroborou não só o papel fundamental e o lugar central da música e sua performance (por artistas e outros haitianos residentes na localidade) para a dramatização do ritual que "dá forma e realidade" a essa identidade em comum como também evidenciou diversos pontos de intersecção com a literatura etnomusicológica sobre música na diáspora haitiana, que destaca o papel dessa na como propiciadora de "rituais de retorno" (AVERILL, 1994), como "uma bússola cognitiva que orienta as pessoas da diáspora no espaço e no tempo" (MCALISTER, 2011) e como "um espaço para haitianos dentro e fora das fronteiras da nação insular expressarem, projetarem, visualizarem e aspirarem a criar um Haiti novo e mais inclusivo" (CELA et al., 2022, p. 218). Através da música na *Fèt Drapo*, haitianos no Brasil suspendem o tempo normal da vida cotidiana e alimentam "a esperança de ver o mundo de cabeça pra baixo" (DA MATTA, 1979, p. 18).

## Referências


ANDERSON, Benedict. **Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism**. Londres: Verso, 1983.

AUDEBERT, Cédric. **The recent geodynamics of Haitian migration in the Americas: Refugees or economic migrants?** Revista Brasileira de Estudos de População, 34, 1, p. 55–71, 2017. https://doi:10.20947/s0102-3098a0007

AUDEBERT, Cédric. **Caribbean migration spaces and transnational networks: The case of the Haitian diaspora.** In: MOÏSE, Myriam; Réno, Fred. (Eds.), Border transgression and reconfiguration of Caribbean Spaces, p. 71–93. Londres: Palgrave Macmillan, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-030-45939-0_4

AUDEBERT, Cédric. **Reconceptualizing the Haitian migration system in the Caribbean basin: A spatial approach to multi-local fields.** The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology, 27, p. 309–327, 2022. https://doi.org/10.1111/jlca.12588

AUDEBERT, Cédric; Joseph, H. **El sistema migratorio haitiano en américa del sur: Nuevos desarrollos y nuevos planteamientos.** Buenos Aires: Clacso, 2022. https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/11/El-sistema-migratorio-haitiano.pdf

AVERILL, Gage. **'Mezanmi, kouman kou ye? My friends, how are you?': Musical constructions of the Haitian transnation**. Diaspora: A Journal of Transnational Studies, 3, 3, p. 253–271,1994. https://doi.org/10.1353/dsp.1994.0015

AVERILL, Gage. **A day for the hunter, a day for the prey: Popular music and power in Haiti.** Chicago: University of Chicago Press, 1997.

BAILY, John; COLLYER, Michael. **Music and migration. Journal of Ethnic and Migration Studies,** 32, 2, p. 167–182, 2006 https://doi:10.1080/13691830500487266

BAKHTIN, Mikhail. Rabelais and his World. Cambridge: MIT, 1984.

BECKETT, Greg. **There is no more Haiti: Between life and death in Port-au-Prince.** Oakland, CA: University of California Press, 2020.

BERSANI, Ana. E.; BRANCO, Alexandre. P.; CASTELLI, Andressa. **A saúde de migrantes e refugiados no contexto da pandemia do coronavírus.** Veja Saúde, jul. 2020. Disponível em: https://saude.abril.com.br/coluna/com-a-palavra/a-saude-de-migrantes-e-refugiados-no-contexto-da-pandemia-do-coronavirus (Acesso em: 6 abr. 2026)

BRANCO, Mariana. **Refugiados e imigrantes denunciam xenofobia no sistema de saúde durante pandemia.** Metrópoles, out. 2020. Disponível em: https://www.metropoles.com/brasil/refugiados-e-imigrantes-denunciam-xenofobia-no-sistema-de-saude-durante-pandemia (Acesso em: 18 mai. 2026)

BUTLER, Melvin. **The weapons of our warfare: Music, positionality, and transcendence among Haitian Pentecostals.** Caribbean Studies, 36, 2, p. 23–64, 2008.

CAVALCANTI, Leonardo; TONHATI, Tânia. **Características sociodemográficas e laborais da imigração haitiana no Brasil** Périplos: Revista de Estudos sobre Migrações, 1, 1, p. 68–71, 2017.

CELA, Toni; CHARLES, Kéthia; DUBUISSON, Pierre; FORTIN, Olriche; ESTINVIL, Dabouze; MARCELIN, Louis. **Migration, memory and longing in Haitian songs.** Zanj: the

journal of Critical Global South studies, 5, 1, p.193–227, 2022. https://doi:10.13169/zanjglobsoutstud.5.1.0013

COGO, Denise. **Haitianos no Brasil: Comunicação e interação em redes migratórias transnacionais.** Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación, 125, p. 23–32, 2014. https://doi:10.16921/chasqui.v0i125.39

DALL'ALBA, R; ROCHA, Cristiane; DE PINHO SILVEIRA, Roberta, DRESCH, Liciane, VIEIRA; Luciana; GERMANÒ, Marco A. **COVID-19 in Brazil: Far beyond biopolitics.** The Lancet, 397, 10274, p. 579–580, 2021. https://doi:10.1016/S0140-6736(21)00202-6

DIEHL, Fernando. **O processo de formação do estereótipo dos imigrantes haitianos em Lajeado, Rio Grande do Sul.** Périplos: Revista de Estudos sobre Migrações, 1, 1, p. 107–117, 2017.

DUARTE, Tiago. R. (2020). **Ignoring scientific advice during the Covid-19 pandemic: Bolsonaro's actions and discourse**. Tapuya: Latin American Science, Technology and Society, 3(1), 288–291. https://doi.org/10.1080/25729861.2020.1767492

ESTRELA, Fernanda; SOARES, Caroline; DA CRUZ, Moniky; DA SILVA, Andrey, SANTOS, Jemima; Moreira Tânia; LIMA, Adriana; SILVA, Márcia **Covid-19 pandemic: Reflecting vulnerabilities in the light of gender, race and class.** Ciência & Saúde Coletiva, 25, 9, p. 3431–3436, 2020. https://doi:10.1590/1413-81232020259.14052020

FAUSTINO, Deivison; OLIVEIRA, Leila. **Xeno-racismo ou xenofobia racializada? Problematizando a hospitalidade seletiva aos estrangeiros no Brasil**. REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana, 29, 63, p. 193–210, 2022. https://doi:10.1590/1980-85852503880006312

FLEURANT, Gerdes. **The Song of Freedom: Vodou, Conscientization, and Popular Culture in Haiti.** In: MICHEL, Claudine; BELLEGARDE-SMITH, Patrick. Vodou in Haitian Life and Culture, edited by Claudine Michel and Patrick Bellegarde-Smith. London: Palgrave Macmillan, p. 51–63, 2006.

GAVÍRIA, Margarita; CAZAROTTO, Rosmari. **A Festa da bandeira haitiana em Encantado (RS), Brasil**. PERIPLOS, Revista de Investigación sobre Migraciones. Volumen 5 - Número 2, p. 169-192, 2021.

GEGGUS, David. **The impact of the Haitian Revolution in the Atlantic world.** Columbia: University of South Carolina, 2001.

GLICK-SCHILLER, Nina; FOURON, Georges. **Everywhere we go, we are in danger: Ti Manno and the emergence of a Haitian transnational identity.** American Ethnologist, 17, 2, p. 329–347, 1990. https://doi:10.1525/ae.1990.17.2.02a00080

GLICK-SCHILLER, Nina; FOURON, Georges. **Georges woke up laughing: Long-distance nationalism and the search for home.** Durham: Duke University Press, 2001. https://doi:10.1515/9780822383239

GREENBURG, Jennifer. **The 'strong arm' and the 'friendly hand': Military humanitarianism in post-earthquake Haiti.** Journal of Haitian Studies, 19, 1, p. 95–122, 2013. https://doi.org/10.1353/jhs.2013.0011

GRENIER, Robert; AVERILL, Gage. **Haiti.** Grove Music Online. Disponível em: https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy-prd.bodleian.ox.ac.uk/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044832. (Acesso em: 12 mar. 2024)

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, S.; EVANS, J.; NIXON, S. (org.). **Representation: cultural representations and signifying practices.** Milton Keynes: The Open University, 2013. p. 1–53.

HANDELMAN, Don. **Models and mirrors: towards an anthropology.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HURBON, Laenec. **Le vodou et la révolution haïtienne.** Tumultes, n. 50, p. 59–72, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.3917/tumu.050.0059

JACKSON, Regine. **Geographies of the Haitian diaspora.** London: Routledge, 2011.

JOSEPH, Handerson. **Diaspora: as dinâmicas da mobilidade haitiana no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa**. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia) – Museu Nacional - UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

JOSEPH, Handerson. **Diaspora: sentidos sociais e mobilidades haitianas.** Horizontes Antropológicos, v. 21, n. 43, p. 51–78, 2015. https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000100003.

JENSEN, Katherine; SOUSA DIAS, Lisa. **Varied racialization and legal inclusion: Haitian, Syrian, and Venezuelan forced migrants in Brazil.** American Behavioral Scientist, v. 66, n. 13, p. 1797–1815, 2022. https://doi.org/10.1177/00027642221083532. (Acesso em: 6 abr. 2026)

LAGUERRE, Michel. **Diasporic citizenship: Haitian Americans in transnational America.** Basingstoke: Macmillan, 1998.

LANDIES, Maurea. **The band carries medicine: music, healing and community in Haitian/Dominican Rara/Gagá*.** 2009. Tese (Doutorado) – Columbia University, New York, 2009. Disponível em: https://www.proquest.com/docview/304863762. (Acesso em: 6 abr. 2026)

MACHADO, Igor; PARDUE, Derek. **Migrant refugee spatialities lived and legislated in São Paulo.** In: BRANDELLERO, S.; PARDUE, D.; WINK, G. (org.). Living (il)legalities in Brazil. London: Routledge, 2020. p. 36–51. https://doi.org/10.4324/9780429345630-5

MANUEL, Peter; LARGEY, Manuel. **Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae.** 2. ed., Philadelphia: Temple University Press, 2016.

MASON, Kevin. **Counternarratives of the diaspora: Haitian musical performance in world beat markets**. 2012. Dissertação (Mestrado) – University of Miami, Miami, 2012. Disponível em: [https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/graduate/Counternarratives-of-the-Diaspora-Haitian-Musical/991031447750702976](https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/graduate/Counternarratives-of-the-Diaspora-Haitian-Musical/991031447750702976). (Acesso em: 6 abr. 2026)

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

MCALISTER, Elizabeth. **Listening for geographies: music as sonic compass pointing towards African and Christian diasporic horizons in the Caribbean**. In: JACKSON, Regine (org.). Geographies of the Haitian diaspora. London: Routledge, 2011, p. 237–258.

MOORE, Sally; MEYERHOFF, Barbara (orgs.). **Secular ritual.** Seattle: University of Washington Press, 1977.

MONTINARD, Melanie. **Pran wout la: dinâmicas da mobilidade e das redes haitianas**. Tese (Doutorado) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PACHI, Priscila. **A imigração haitiana e as mudanças no espaço urbano da cidade de São Paulo.** Ideias, 11, p. 1–29, 2020.

REYES, Adelaida. **Identity construction in the context of migration**. Il Saggiatore Musicale, 21, 1, p. 105–121, 2014.

SHELEMAY, Kay. **Musical communities: rethinking the collective in music**. Journal of the American Musicological Society, 64, 2, p. 349–390, 2011.

SLOBIN, Mark. **Music in diaspora: the view from Euro-America.** Diaspora: a journal of transnational studies, 3, 3, p. 243–251, 1994.

SLOBIN, Mark. **The destiny of "diaspora" in ethnomusicology**. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (orgs.). **The cultural study of music: a critical introduction**. London: Routledge, 2013. p. 284–296.

SOARES, Claudete; ANDREOLA, Neuri. **Branquitude e representações sobre imigrantes haitianos no oeste catarinense.** Temáticas, 25, 49, p. 85–114, 2017.

TESTA, Alessandro. **Rethinking the festival: power and politics. Method & Theory in the Study of Religion**, 26, 1, p. 44–73, 2014.

THE LANCET. **COVID-19 in Brazil: "So what?".** The Lancet, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)31095-3 (Acesso em: 6 abr. 2026)

TURINO, Thomas. **Introduction.** In: TURINO, Turino; LEA, James. (org.). Identity and the arts in diaspora communities. Warren: Harmonie Park Press, 2004. p. 3–20.

VILCHES HINOJOSA, Miguel; RIVAS CASTILLO, Jaime; VIDAL DE HAYMES, Maria. **International migration in the Central and North American regions in the COVID-19 pandemic context.** Journal of Poverty, 25, 7, p. 582–597, 2021.

ZACAÏR, Philippe. **Haiti and the Haitian diaspora in the wider Caribbean**. Gainesville: University Press of Florida, 2010.

ZHENG, Su. **Claiming diaspora: music, transnationalism, and cultural politics in Asian/Chinese America**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

**Caetano Maschio Santos** é um etnomusicólogo que concluiu recentemente seu doutorado na Universidade de Oxford, onde foi bolsista da Fundação Stuart Hall. É mestre em música (UFRGS) e Bacharel em História e em Música Popular (UFRGS). Sua pesquisa aborda a música da diáspora haitiana no Brasil, analisando relações entre música e migração, raça, tradução e convivência intercultural por meio de uma etnografia colaborativa, mediação social e ativismo cultural. Seu trabalho foi publicado em periódicos como Ethnomusicology Forum, Ethnomusicology Ireland, Revista da ABEI e Revista Debates (UNIRIO) e já recebeu prêmios do British Forum for Ethnomusicology e da Society for Ethnomusicology. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6358-1365

# O FOLE NAS FESTAS
## Cartografia social dos sanfoneiros de 8 baixos em Pernambuco

Bruno Pedrosa Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco
Lucas da Rocha
Universidade Federal de Pernambuco

**Resumo:**
Este artigo realiza uma cartografia social dos sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco, compreendendo a festa como território sonoro e político no qual o fole atua como mediador de sociabilidades, trabalho e memória. A pesquisa baseia-se em entrevistas com músicos em atividade e observação etnográfica durante festejos juninos e eventos comunitários, buscando compreender como se organizam os circuitos de trabalho, repertórios e práticas de transmissão oral. Ancorado em autores como Trotta, Ortiz e Martins, o estudo revela que a materialidade do instrumento se manifesta sobretudo em festas informais, marcadas por negociações com o poder público e por estratégias de resistência frente à burocratização das celebrações populares. As práticas musicais dos sanfoneiros atualizam repertórios tradicionais e constroem identidades que atravessam disputas simbólicas por reconhecimento e pertencimento cultural, reafirmando o papel das festas como espaços de reexistência sonora e social no Nordeste.

**Palavras-chave:** sanfona de oito baixos; festas populares; tradição oral; identidade musical; cultura e trabalho

# THE 8-BASS ACCORDION AND THE FESTIVALS
## A Social Cartography in Pernambuco

**Abstract:**
This article presents a social cartography of eight-bass accordionists in Pernambuco, approaching the festival as a sonic and political territory in which the instrument mediates sociability, labor and memory. The study draws on interviews with active musicians and ethnographic observation during São João festivities and community events, examining how circuits of work, repertoires and oral transmission are organized. Grounded in authors such as Trotta, Ortiz and Martins, the analysis shows that the instrument's materiality emerges mainly in informal festive settings, marked by negotiations with public authorities and by strategies of resistance to the bureaucratization of popular celebrations. The musicians' practices update traditional repertoires and shape identities that traverse symbolic struggles for recognition and cultural belonging. In doing so, they reaffirm festivals as spaces of sonic and social re-existence in Northeast Brazil.

**Keywords:** eight-bass accordion; popular festivals; oral tradition; musical identity; culture and labor.

## Introdução

Compreendida como uma das matrizes tradicionais do forró pelo IPHAN, a sanfona de

oito baixos, também chamada de fole de oito baixos ou pé-de-bode, ocupa lugar central nas narrativas de memória e autenticidade mobilizadas por seus tocadores e por discursos de valorização da cultura nordestina. Mais do que um instrumento musical, o fole de oito baixos constitui um mediador de sociabilidades, pertencimentos, regimes de trabalho e formas de transmissão cultural nas festas populares. Embora sua relevância histórica seja amplamente reconhecida, seus modos contemporâneos de circulação, atuação e negociação social permanecem menos explorados.

Para Oswaldinho do Acordeon, trata-se da “verdadeira sanfona, aquele instrumento menor, de 8 baixos” (PERES, 2008), que “antecede historicamente o acordeon de cento e vinte baixos” (PERES, 2011), marcando a linguagem da codificação musical do forró. Felipe Trotta (2014) também aponta que esse foi o instrumento mais comum no sertão nordestino até meados do século XX, sendo central na animação de festas rurais. Apesar disso, a sanfona de oito baixos vem sendo discutida, com frequência, a partir de diagnósticos de escassez de novos tocadores, o que tende a projetá-la sobretudo como herança em desaparecimento. Este artigo parte de outra perspectiva: interessa compreender não apenas o que o instrumento teria sido, mas como ele continua sendo atualizado em práticas festivas, circuitos de trabalho e disputas por reconhecimento no presente.

Nesse sentido, o artigo investiga como sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco organizam seus repertórios, circuitos de atuação e formas de inserção no trabalho musical em contextos festivos marcados por oralidade, informalidade, patrimonialização e disputa simbólica. A questão que orienta a análise é: de que modo a festa opera como território de articulação entre música, trabalho, memória e política na experiência contemporânea desses tocadores? Ao formular essa pergunta, busca-se deslocar a atenção de uma abordagem exclusivamente preservacionista para uma leitura que acompanhe a sanfona de oito baixos como prática social em movimento.

Ao mobilizar a noção de cartografia social, não se pretende produzir um levantamento exaustivo de todos os tocadores de oito baixos em Pernambuco, mas mapear relações, circuitos, mediações e conflitos que estruturam a presença do instrumento em diferentes contextos de performance. Trata-se, portanto, de acompanhar trajetórias, repertórios, formas de aprendizagem, redes de circulação e regimes de trabalho que atravessam a atuação desses músicos, evidenciando como a festa se configura como território sonoro e político no qual o fole adquire materialidade social.

A análise baseia-se em entrevistas com os sanfoneiros de oito baixos Aleixo (Cabo de Santo Agostinho), Aécio (Pontes de Carvalho), Baixinho (Vicência), Cidinho (Camalaú),

Severino (Jaboatão dos Guararapes) e Lula do Acordeon (Recife), além de observação etnográfica realizada em festejos juninos e eventos comunitários em Pernambuco, especialmente em Recife e Caruaru. As entrevistas foram conduzidas mediante consentimento livre e esclarecido, com autorização para identificação dos participantes, e a pesquisa seguiu as diretrizes éticas da Resolução CNS nº 510/2016.

Ainda em 2025, a experiência da sanfona de oito baixos permanece fortemente ancorada em trajetórias de aprendizado oral e empírico. Em geral, seus tocadores possuem longa experiência prática, mais de cinquenta anos de idade e inserção profissional múltipla, não se sustentando exclusivamente da música. Seus repertórios, construídos majoritariamente “de ouvido”, articulam peças instrumentais, temas cantados e diferentes subgêneros, o que situa o instrumento em posição singular no interior das disputas estéticas do forró contemporâneo.

A atuação desses músicos se dá, sobretudo, em contextos festivos informais, como sítios, aniversários, casamentos e eventos comunitários, mas também em circuitos públicos atravessados por negociações com o poder público, disputas por espaço e reivindicações associadas à patrimonialização do forró e de seus instrumentos. Nesses contextos, a festa não aparece apenas como cenário de performance, mas como espaço de atualização de memórias, sociabilidades e conflitos, no qual se articulam tradição, trabalho e política cultural.

Argumenta-se, assim, que a festa constitui o principal território de atualização social da sanfona de oito baixos. É nesse espaço que o instrumento permanece vivo não como resíduo estático de uma tradição, mas como prática relacional, adaptativa e politicamente situada. Ao acompanhar repertórios, trajetórias e formas de organização do trabalho dos tocadores, a cartografia proposta evidencia que o fole de oito baixos continua operando como mediador de memória, pertencimento e reconhecimento cultural no Nordeste contemporâneo.

## Percurso metodológico e cartografia social

Inspirado na perspectiva do método da cartografia, segundo a qual “cartografar é acompanhar processos” (BARROS; KASTRUP, 2010), este artigo compreende a cartografia social como um procedimento qualitativo voltado ao acompanhamento de relações, circuitos e mediações que atravessam a atuação dos sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco. Nessa direção, não se busca produzir um inventário exaustivo dos praticantes do instrumento, mas mapear trajetórias, repertórios, formas de aprendizagem, contextos festivos e regimes de trabalho por meio dos quais o fole de oito baixos adquire materialidade social no presente. Mais do que representar um objeto previamente dado, interessa acompanhar os modos pelos quais

esse universo musical se organiza, se atualiza e disputa reconhecimento em diferentes situações de performance.

O recorte empírico foi construído a partir de entrevistas com seis sanfoneiros de oito baixos em atividade: Aleixo, do Cabo de Santo Agostinho; Aécio, de Pontes de Carvalho; Baixinho, de Vicência; Cidinho, de Camalaú; Severino, de Jaboatão dos Guararapes; e Lula do Acordeon, do Recife. A escolha dos interlocutores levou em conta sua atuação continuada em contextos festivos, sua circulação em diferentes circuitos de apresentação e sua inserção em redes de sociabilidade reconhecidas por outros tocadores. Embora esse conjunto não esgote a diversidade dos praticantes do instrumento no estado e em suas zonas de influência, ele permitiu acompanhar diferentes trajetórias geracionais, profissionais e territoriais, reunindo músicos vinculados tanto a circuitos mais comunitários quanto a apresentações em palcos oficiais e eventos de maior visibilidade.

As entrevistas foram realizadas entre junho e agosto de 2025, em formatos presencial e online, e foram orientadas por eixos comuns que atravessaram os relatos: biografia, processos de aprendizagem, construção de repertórios, organização do trabalho, experiências de circulação musical, relações com contratantes e percepções sobre políticas culturais e patrimonialização. Além das entrevistas, a pesquisa incorporou observação etnográfica em festejos juninos e eventos comunitários realizados em Recife e Caruaru, privilegiando situações em que a presença do fole de oito baixos permitia observar, em contexto, dinâmicas de performance, interação com o público, montagem de repertório e formas concretas de inserção laboral. Parte do material reunido em Caruaru surgiu de maneira contingente, em deslocamentos e experiências de campo atravessadas pela ludicidade da festa, aproximando-se do que Trotta (2014, p. 20) denomina “entretnografias” e do horizonte de uma etnografia brincante, tal como proposto por Acselrad (2013).

Do ponto de vista analítico, o material empírico foi lido a partir de eixos que emergiram da recorrência dos relatos e das observações de campo, especialmente aqueles relacionados à transmissão oral, à circulação e ao compartilhamento de repertórios, às transformações estéticas do instrumento, aos circuitos de trabalho e às negociações com o poder público. Mais do que tomar as entrevistas como fonte de informação isolada, a análise buscou colocá-las em relação com as situações observadas em campo e com a bibliografia mobilizada, de modo a compreender como os sanfoneiros elaboram discursivamente sua experiência e como essa experiência se inscreve em práticas festivas, regimes de valor e disputas por legitimidade cultural.

A posição do pesquisador também atravessa esse percurso. A aproximação com os

interlocutores e com os contextos festivos não se deu a partir de uma exterioridade absoluta, mas de uma inserção interessada nas dinâmicas da música popular, da festa e das políticas culturais no Nordeste. Tal posição exigiu atenção não apenas à dimensão relacional da pesquisa, mas também ao modo como certas categorias mobilizadas pelos próprios músicos, como tradição, raiz, dificuldade, respeito e patrimônio, operam simultaneamente como descrição da experiência e como forma de reivindicação simbólica e política.

## Construção de repertórios

A construção de repertórios entre os sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco se organiza, antes de tudo, por formas orais, empíricas e relacionais de aprendizagem. Mais do que um acervo fixo de peças, o repertório aparece, nos relatos dos interlocutores, como memória incorporada, prática de escuta e capacidade de atualização contínua. Nesse universo, aprender a tocar não significa apenas dominar tecnicamente o instrumento, mas inserir-se em redes de convivência, observação e troca musical por meio das quais a tradição se transmite e se transforma.

Todos os interlocutores relataram trajetórias de aprendizado marcadas pela informalidade e pelo autodidatismo, inclusive aqueles oriundos de famílias de tocadores, como Baixinho, Aécio e Aleixo. Nesses casos, a figura do pai sanfoneiro aparece como referência de continuidade simbólica do ofício, mas não necessariamente como mestre no sentido pedagógico formal. Embora acompanhassem os pais nos forrós e crescessem em contato com o instrumento, esses músicos não descrevem um processo de ensino direto e sistemático, e sim uma aprendizagem realizada sobretudo pela observação, pela escuta e pela repetição prática. Baixinho sintetiza essa lógica ao recordar a negativa do pai em “ensinar”, lembrando que o pai dizia “ninguém me ensinou, não. Nem ninguém me ensinou e nem ninguém nasceu aprendido” (Baixinho dos 8 Baixos, entrevista cedida em 22 de julho de 2025). O relato evidencia que a transmissão do repertório, nesse contexto, se organiza menos como instrução formal e mais como incorporação gradual de um saber prático socialmente partilhado.

Mesmo entre aqueles que não pertencem a famílias de tocadores, como Severino e Cidinho, a trajetória é descrita em termos semelhantes: uma formação à margem da música oficial, sustentada pela escuta e pelo exercício persistente. Severino, reconhecido pelos demais como um mestre de grande habilidade, afirma desconhecer o nome das notas do instrumento, embora diga possuir “mais de 200 músicas de repertório”. Aleixo e Severino relatam que “pegar uma música” pode levar cerca de um mês, o que reforça a centralidade da memória

melódica e da repetição na constituição do repertório. Nesse sentido, a chamada “memória de morcego”, expressão usada por Baixinho, não designa apenas um talento individual, mas uma competência socialmente valorizada entre os tocadores: a capacidade de armazenar, reconhecer e reativar melodias pela escuta.

A oralidade que estrutura esse processo não implica imobilidade nem fechamento a referências externas. Ao contrário, os relatos mostram que a tradição do fole de oito baixos se constrói justamente por sua abertura a absorções, rearranjos e deslocamentos. Cidinho recorda que, no início de sua trajetória, aprendia músicas pelo rádio, ouvindo uma peça e aguardando sua reaparição dias depois para poder fixá-la. Essa experiência exigia atenção intensa ao material sonoro e revela como as mídias modernas passaram a integrar a construção dos repertórios. O rádio e a indústria fonográfica não substituem a escuta oral; antes, expandem seus meios e escalas de circulação.

Esse processo também se manifesta na incorporação de ritmos e temas oriundos de outras tradições musicais. Aécio e Severino apresentaram melodias vinculadas a merengues, tangos e cumbias, repertórios que teriam chegado aos tocadores pernambucanos por meio de discos e gravações de sanfonas botoneiras de outros países, como República Dominicana, Argentina e Colômbia. No entanto, essas peças não são simplesmente reproduzidas em sua forma original. Ao serem absorvidas pelos conjuntos de oito baixos, elas passam por reinterpretações rítmicas, tímbricas e performáticas que as reinscrevem no universo do forró e das festas nordestinas. O que está em jogo, portanto, não é a fidelidade a uma origem, mas a capacidade de metabolizar materiais diversos e reinscrevê-los em uma gramática local de execução e escuta.

É nesse sentido que a reflexão de Leda Maria Martins (2021) se torna especialmente produtiva para pensar o repertório dos oito baixos. Ao afirmar que a tradição não corresponde à repetição fixa de sequências imutáveis, mas a um processo atravessado por atividade e mudança, a autora oferece uma chave importante para compreender o modo como esses músicos atualizam temas conhecidos sem romper com a tradição. Lula do Acordeon sugere algo semelhante ao afirmar que a passagem de um tema deve sempre trazer “uma coisinha diferente”. O valor do tocador, assim, não reside apenas em conhecer determinadas peças, mas em saber reinscrevê-las na performance com marca própria. A tradição, nesse caso, não se opõe à invenção; ela se realiza justamente pela reinvenção situada de um patrimônio melódico compartilhado.

Essa lógica aparece também na própria nomenclatura e na percepção dos temas instrumentais. Alguns dos entrevistados se referem a essas peças como “chorinhos”,

destacando nelas o passeio por escalas, arpejos e passagens melódicas que caracterizam a execução dos oito baixos. Ao mesmo tempo, as transformações trazidas pelas mídias alteraram o andamento e a duração das músicas. Cidinho afirma que hoje elas são “mais rápidas” do que antigamente, enquanto Baixinho observa que peças muito longas tendem a cansar o público. Essas observações sugerem que a construção de repertórios é igualmente atravessada por mudanças nos regimes de escuta e nas expectativas de performance, o que insere os tocadores em dinâmicas mais amplas da música popular brasileira, sem eliminar a especificidade de seu fazer musical.

Se o repertório é aberto à atualização, ele também se sustenta por formas coletivas de circulação. Os entrevistados relatam que, entre as décadas de 1990 e 2000, uma grande diversidade de melodias era partilhada em casas de anfitriões, como as de Arlindo dos 8 Baixos e Luiz Ceará, no Recife. Esses espaços funcionavam como pontos de encontro, troca e experimentação, nos quais os tocadores mostravam temas, observavam execuções alheias e ampliavam mutuamente seus repertórios. Embora esses lugares tenham perdido centralidade, a lógica da troca coletiva não desapareceu. Ela foi parcialmente reconfigurada por meios digitais: todos os entrevistados integram hoje um grupo de WhatsApp com cerca de 150 tocadores de oito baixos de várias regiões do Brasil, onde circulam vídeos, áudios e gravações. As tecnologias, portanto, não rompem com a dimensão comunitária do repertório; elas a deslocam para novos suportes e ampliam sua escala de circulação.

Essa circulação compartilhada não elimina, contudo, a importância da interpretação singular. No repertório tradicional da sanfona de oito baixos, muitas vezes é difícil delimitar um “texto essencial” de cada composição, uma vez que o valor musical não está apenas na peça em si, mas na maneira como ela é executada. A qualidade do tocador é frequentemente medida por sua capacidade de imprimir assinatura própria a uma melodia amplamente conhecida, seja por meio da variação de passagens, da ornamentação, do fraseado ou da improvisação. Nesse ponto, anonimato coletivo e marca individual não aparecem como termos excludentes, mas como dimensões complementares do mesmo processo. Como indica Rugero (2011), a improvisação não rompe necessariamente o fio melódico da peça; ela opera antes como reinvenção controlada, como modo de “inventar” passagens sem perder a referência comum do repertório.

Desse modo, o repertório dos oito baixos não pode ser entendido apenas como um conjunto de músicas transmitidas de geração em geração. Ele corresponde a um sistema de relações que articula solidariedade, pertencimento, hereditariedade e reconhecimento. Como observa Trotta (2014), o repertório do forró constitui também um acervo de pensamentos sobre

sociabilidade, gênero e identidade nordestina. No caso dos oito baixos, isso se intensifica porque o instrumento aparece como mediador de laços afetivos e de continuidades familiares, ao mesmo tempo em que produz um espaço de trocas entre músicos dispersos geograficamente, mas ligados por uma memória sonora comum.

É justamente nesse ponto que emerge uma tensão importante entre coletividade e autoria. Embora o repertório seja amplamente partilhado, os interlocutores identificam, hoje, uma presença maior do debate sobre direitos autorais do que aquela atribuída às gerações anteriores. Baixinho observa que, no passado, “ninguém fazia questão de colocar o nome do compositor numa capa do disco”, ao passo que, no presente, essa identificação passou a importar mais diretamente. Aécio acrescenta que, entre os anos 1990 e 2000, os próprios sanfoneiros financiavam e vendiam seus discos de forma independente, obtendo renda tanto com a comercialização quanto com a atribuição autoral das faixas. Segundo ele, a popularização da internet teria desarticulado parte desse circuito econômico.

Essa mudança revela um deslocamento importante: ao mesmo tempo que o repertório continua sendo produzido e reproduzido em redes coletivas, intensifica-se a necessidade de identificar autoria, formalizar composições e disputar reconhecimento individual. Nesse aspecto, a discussão proposta por Hafstein (2014) ajuda a iluminar o problema ao mostrar que a noção moderna de autoria tende a separar criação individual e tradição coletiva, frequentemente relegando as formas populares de produção cultural a um suposto domínio público indistinto. Rugero (2011), por sua vez, observa que os dispositivos legais de autoria operam com uma concepção individualizante que dificilmente acomoda processos criativos sustentados por circulação comunitária, reelaboração contínua e apropriação partilhada. O repertório dos oito baixos, portanto, tensiona essas categorias ao evidenciar que a criação musical pode ser simultaneamente coletiva em sua circulação e singular em sua performance.

A construção de repertórios entre os sanfoneiros de oito baixos revela, assim, uma tradição musical sustentada por redes de escuta, memória, circulação e reinvenção. Longe de corresponder à repetição de um acervo fixo, o repertório opera como espaço de negociação entre herança, atualização estética, mediações tecnológicas e formas contemporâneas de atribuição de valor. É por meio desse movimento que a tradição do fole de oito baixos permanece ativa: não como permanência imóvel do passado, mas como prática social continuamente recriada nas relações entre músicos, festas e públicos.

## Organização do trabalho

A organização do trabalho entre os sanfoneiros de oito baixos é atravessada, antes de tudo, pela própria materialidade exigente do instrumento. Nos relatos dos interlocutores, o fole aparece como um instrumento de grande dificuldade, que demanda disciplina constante, resistência física e dedicação prolongada. Baixinho o define como um “instrumento traiçoeiro”, enquanto Aécio destaca a necessidade de “constante mudança do repertório”, indicando que tocar oito baixos implica um trabalho continuado de atualização e esforço. Nesse sentido, a dificuldade técnica do instrumento não aparece apenas como obstáculo, mas como um marcador de valor que distingue o tocador e confere prestígio à sua trajetória. Tocar bem um “bicho desse”, para retomar a expressão de Severino, significa demonstrar domínio sobre um fazer musical percebido como árduo, exigente e socialmente reconhecível.

Essa percepção se aproxima da imagem do instrumento como “trabalho desgastante, como a lida no campo” (BARBALHO; CALIXTO, 2013), o que ajuda a compreender por que a figura do sanfoneiro de oito baixos é frequentemente associada, em sua própria narrativa, a valores como persistência, resistência e compromisso com a coletividade. A dedicação ao instrumento, entretanto, não é descrita pelos interlocutores como atividade recompensada prioritariamente pelo dinheiro. Como a carreira musical raramente configura sua principal fonte de renda, o retorno mais valorizado está na experiência social de tocar, no reconhecimento público e na produção da festa. Aécio afirma que tocar é o momento em que “sai do anonimato”, ao mesmo tempo em que define como finalidade maior do ofício a relação com o público: “o sanfoneiro tem que tocar pro povo”. A organização do trabalho, portanto, não pode ser compreendida apenas em chave econômica; ela envolve também dimensões simbólicas e afetivas que atribuem sentido à permanência desses músicos na atividade.

Essa permanência, contudo, não se dá sem transformação. Com exceção de Severino, os interlocutores se identificam como parte de uma geração que reinventou o instrumento pela inserção do canto em suas apresentações. Segundo Rugero (2011), esse movimento vem se consolidando desde a década de 1970, no rastro da disseminação do forró na indústria fonográfica e da centralidade da figura do acordeonista-cantador sedimentada por Luiz Gonzaga. Os músicos entrevistados nasceram ou se formaram nesse contexto e desenvolveram seus repertórios já atravessados pelas canonizações fonográficas do forró e por sua abertura comercial nas cidades. Aécio, irmão de Arlindo dos 8 Baixos, apresenta-se como compositor e cantor sem “jamais deixar de lado a tradição de peças instrumentais”, revelando que a incorporação do canto não significou abandono do repertório anterior, mas ampliação das possibilidades de atuação do instrumento.

A fala de Baixinho ajuda a dimensionar essa mudança geracional e a perceber como a inserção do canto passou a funcionar também como diferencial de atuação, ao lembrar de algo dito a ele por Arlindo dos 8 Baixos: “Você continua que você é diferente. Ninguém canta não, oito baixos por aí não. Ninguém toca oito baixos e canta não” (Baixinho dos 8 Baixos, entrevista cedida em 22 de julho de 2025). Ao contrastar os tocadores mais antigos, descritos como executores “notinha por notinha”, com sua própria trajetória de aproximação aos acordes e à harmonia prática, Baixinho mostra que a transformação do instrumento passou também por uma reconfiguração técnica e estética do modo de tocar. O acesso a outros músicos, a ambientes urbanos e a formas práticas de aprendizado harmônico permitiu que parte desses sanfoneiros expandisse suas possibilidades de acompanhamento, composição e performance. A inserção do canto, nesse contexto, deve ser lida não apenas como inovação musical, mas como estratégia de adaptação a novos regimes de escuta, contratação e circulação. Trata-se de uma reinvenção do instrumento voltada à sua permanência no mercado musical e nos circuitos festivos contemporâneos.

Essa ampliação aparece com clareza nas falas sobre os contextos de trabalho. Aleixo afirma que seu repertório cantado, “somente raiz, com Luiz Gonzaga e Trio Nordestino”, ampliou suas oportunidades em restaurantes e pousadas, reconhecendo que “se não fizer isso, não toca”. Cidinho do Fole, tocador de afinação natural, também integra uma geração em que o fole frequentemente acompanha o canto. Os conjuntos que cercam o instrumento, por sua vez, tornaram-se mais flexíveis, combinando elementos do conjunto tradicional dos oito baixos, do trio pé-de-serra e de formações mais eletrificadas, com guitarra, bateria e baixo. Assim, a organização do trabalho dos sanfoneiros passa por rearranjos que não dizem respeito apenas ao repertório, mas também à composição das bandas, ao formato dos shows e aos mercados possíveis para sua atuação.

Apesar dessas adaptações, são raríssimos os tocadores de oito baixos que vivem exclusivamente do instrumento. Aécio resume essa condição ao afirmar que “hoje o tocador tem que ter seu sustento”. Os interlocutores exercem profissões paralelas como pedreiro, porteiro, professor de História e protesista, e a prática musical convive com outros ofícios que garantem a reprodução material da vida. Mesmo entre músicos que se apresentam com certa regularidade em palcos, a renda do fole aparece como complemento, e não como base exclusiva de sustentação. O caso mencionado por Cidinho é revelador: em sua região, no Sertão do Cariri Paraibano, embora ainda existam tocadores em atividade, apenas ele circula em palcos, enquanto os demais mantêm o instrumento sobretudo no espaço doméstico e afetivo das casas. A organização do trabalho, nesse sentido, caracteriza-se por uma lógica de pluriatividade e por

uma economia híbrida, em que a música circula entre profissão parcial, prática comunitária e valor simbólico.

A pesquisa permitiu identificar ao menos quatro contextos recorrentes de circulação desses músicos: festas privadas, como casamentos, aniversários, festas em sítio, “pegas de boi”, restaurantes e pousadas; instituições sociais, como associações de moradores, igrejas e rádios locais; palcos oficiais organizados por prefeituras e pelo Estado, especialmente no ciclo junino; e, mais raramente, folguedos populares, como bacamartes e reisados. Esses espaços não constituem apenas lugares diferentes de apresentação, mas regimes distintos de mediação do trabalho musical. Nas festas privadas e nas instituições sociais, a contratação tende a depender mais fortemente de redes afetivas, reputação local e trocas de favores. Nos palcos oficiais, por sua vez, a atuação é atravessada por formalizações contratuais, mediações institucionais e disputas mais explícitas por visibilidade, cachê e legitimidade. Já os folguedos populares aparecem como espaços menos frequentes, mas importantes na manutenção de vínculos entre o instrumento e outras expressões da cultura popular.

Esses circuitos também revelam a precariedade material que acompanha o trabalho dos sanfoneiros. Os interlocutores relatam com frequência propostas baixas de cachê, dificuldades de deslocamento e a necessidade de arcar com custos de logística, transporte e direitos autorais, sobretudo quando a mediação de empresas produtoras se restringe à formalização contratual dos shows oficiais. Com exceção de Cidinho, todos os entrevistados trabalham, em alguma medida, com produtoras especializadas em cultura popular, que também representam artistas de maracatus, cavalos-marinhos e cirandas. Ainda assim, parte significativa da organização concreta do trabalho permanece sob responsabilidade dos próprios músicos. Severino afirma que o valor justo para um show de três horas seria, em média, R$ 2.500, destacando que “um bicho desse pra ser tocado mesmo, puxado, é no mínimo duas horas”. A fala evidencia não apenas uma reivindicação de remuneração, mas o descompasso entre a exigência do instrumento e a precariedade das condições oferecidas.

É nesse ponto que a relação com o poder público se torna central. Os relatos indicam que os palcos promovidos por prefeituras e pelo Estado configuram um espaço privilegiado de disputa, tanto por oferecerem maior visibilidade quanto por concentrarem recursos simbólicos e materiais. Ao mesmo tempo, são descritos como ambientes marcados por interferências político-partidárias, aliciamentos para obtenção de apoio eleitoral, atrasos de pagamento e condições de trabalho consideradas insatisfatórias. Os músicos mobilizam, nesse contexto, o argumento do patrimônio cultural para reivindicar maior presença do fole de oito baixos nos eventos públicos e melhores condições de contratação. A patrimonialização do forró e de seus instrumentos,

porém, não aparece entre eles como garantia automática de salvaguarda efetiva; ela é percebida antes como uma linguagem possível de reivindicação num campo institucional difícil de acessar.

As críticas dirigidas à FUNDARPE condensam bem esse quadro. Os sanfoneiros reconhecem o órgão como principal referência estatal no fortalecimento da cultura em Pernambuco, mas o descrevem também como espaço de difícil entrada, pouco permeável às suas demandas concretas. As reclamações se concentram no piso de cachê, no reconhecimento dos custos de deslocamento e na ausência de políticas mais efetivas de promoção e ensino do instrumento. Aleixo e Severino, por exemplo, associam o forró e a sanfona de oito baixos a uma economia do turismo e defendem políticas como pontos de cultura e projetos de ensino em escolas públicas. Sua percepção reforça a ideia de que as políticas culturais não atuam apenas sobre a preservação simbólica das manifestações, mas também sobre a estruturação das condições de trabalho dos músicos e sobre os critérios que definem quem circula, em que espaços e sob quais condições (NOGUEIRA, 2021). A necessidade de adequação à burocracia estatal faz com que os artistas acumulem funções antes distribuídas entre diferentes agentes da cadeia produtiva da música, ampliando a sobrecarga do trabalho artístico.

Os festejos juninos, nesse cenário, constituem o principal campo de disputa em torno da organização do trabalho e dos sentidos públicos do forró em Pernambuco. Tradicionalmente associados ao universo musical que legitimou a presença da sanfona, esses festejos são percebidos pelos interlocutores como espaço de conflito entre valorização patrimonial e novas tendências comerciais. Os músicos criticam a crescente presença de artistas ligados ao piseiro, aos teclados e a formatos altamente programados, que, segundo eles, vêm ocupando palcos e recursos antes vinculados ao forró tradicional. A fala de Baixinho condensa bem essa contestação ao argumento de que o público jovem não se interessaria pelo que eles fazem:

> “Aí fica falando assim que tem que contratar tal artista por causa que o povo não quer, o jovem não quer. O jovem é jovem. Tem espaço para todo mundo. Você só não pode pegar aquela 100% dos jovens. Coloca 60%, 70%, mas deixa 30%. Porque tem tanto adulto aí que gosta, jovem mesmo que gosta do que a gente faz. Jovem. Já teve vários lugares que toquei, quando eu ia saindo assim, criança pedindo para tirar foto comigo, pedindo para ver o instrumento que nunca viu. Entendeu? Isso é bom demais.” (Baixinho dos 8 Baixos, entrevista cedida em 22 de julho de 2025).

A citação torna visível que a disputa não se reduz a uma oposição entre “tradição” e “modernidade”, mas envolve narrativas concorrentes sobre público, valor cultural e legitimidade. Ao reivindicar espaço para o fole de oito baixos, Baixinho não nega a existência de novos gêneros, mas questiona a lógica de exclusão que transforma preferência de mercado em critério quase único de programação. A crítica recai, portanto, sobre a distribuição desigual

de oportunidades e sobre a forma como os palcos públicos vêm redefinindo os limites do que conta como forró legítimo.

Essa tensão se estende à própria configuração visual e sonora das festas. Aleixo afirma que muitos grupos passaram a utilizar uma sanfona “decorativa”, contribuindo para que o ciclo junino se aproxime de uma “festa de rodeio”, com DJs e figuras pop. A crítica indica que a presença do instrumento pode ser mantida apenas como signo visual de tradição, mesmo quando sua centralidade sonora e cultural é esvaziada. Ao mesmo tempo, as exigências para ocupação dos palcos, como a necessidade de bandas com no mínimo seis integrantes, impõem novas adaptações aos tocadores de oito baixos, dificultando formatos mais enxutos, como o pé-de-serra, e favorecendo formações expandidas com guitarra, bateria e baixo. A organização do trabalho desses músicos, assim, não se limita a sua relação com um mercado musical abstrato, mas depende diretamente das formas concretas pelas quais o poder público, os produtores e os festejos definem formatos legítimos de apresentação.

A organização do trabalho dos sanfoneiros de oito baixos revela, portanto, uma economia musical marcada simultaneamente por esforço técnico, recompensa simbólica, pluriatividade, redes afetivas e mediações institucionais. Longe de se reduzir a uma simples oposição entre tradição e mercado, ela se estrutura em negociações constantes entre formas comunitárias de circulação, exigências contemporâneas de performance, políticas culturais e disputas por reconhecimento nos festejos populares. É justamente nesse entrelaçamento entre música, trabalho e festa que o fole de oito baixos permanece socialmente ativo, ainda que sob condições frequentemente precárias e desiguais.

## Considerações finais

Este artigo buscou compreender como os sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco organizam repertórios, formas de trabalho e estratégias de circulação em contextos festivos marcados por oralidade, informalidade, patrimonialização e disputa simbólica. Ao acompanhar trajetórias de músicos em atividade, argumentou-se que a festa constitui o principal território de atualização social do fole de oito baixos, reunindo dimensões de memória, trabalho, performance e política cultural. Mais do que um vestígio fixo do passado, o instrumento mostrou-se uma prática relacional e adaptativa, cuja permanência depende de redes de escuta, circulação comunitária, reinvenção estética e negociação com diferentes instâncias de legitimação.

No plano dos repertórios, a pesquisa evidenciou que a tradição dos oito baixos não se sustenta pela repetição imóvel de um acervo estável, mas pela capacidade de metabolizar

referências diversas, atualizar temas partilhados e reinscrevê-los em contextos específicos de performance. A oralidade, a escuta, a memória e a circulação coletiva das melodias aparecem, nesse sentido, como fundamentos da tradição, sem impedir a incorporação de ritmos, tecnologias e formas contemporâneas de troca musical. O repertório revelou-se, assim, um espaço de negociação permanente entre herança e invenção, no qual a singularidade do intérprete convive com formas coletivas de transmissão e pertencimento.

No plano da organização do trabalho, o artigo mostrou que a atuação dos sanfoneiros de oito baixos se estrutura em uma economia musical marcada por pluriatividade, redes afetivas, mediações institucionais e condições frequentemente precárias de circulação. A reinvenção do instrumento pela inserção do canto, pela ampliação dos formatos de conjunto e pela adaptação a novos regimes de escuta e contratação indica que sua permanência não depende de isolamento em relação ao presente, mas de sua capacidade de responder às transformações do mercado musical, das políticas culturais e dos festejos públicos. Ao mesmo tempo, os relatos deixam ver que a patrimonialização do forró não se traduz automaticamente em melhores condições de trabalho, funcionando também como linguagem de reivindicação por presença, cachê e reconhecimento nos palcos oficiais.

Nesse quadro, a tradição dos oito baixos aparece como uma espécie de terceira via no interior das disputas que frequentemente opõem forró eletrônico e pé-de-serra. Seus tocadores incorporam elementos como repertórios cantados, guitarras, baixos e referências musicais ampliadas, sem abrir mão de um discurso de valorização do forró tradicional e da centralidade simbólica do fole. Essa posição evidencia que a tradição não se define por pureza formal, mas por modos situados de continuidade, adaptação e reivindicação. Também é importante sublinhar que os músicos aqui entrevistados correspondem a uma parcela específica desse universo: são tocadores que, de diferentes maneiras, negociam a tradição em interface com palcos, circuitos institucionais e atualizações midiáticas, enquanto muitos outros continuam circulando sobretudo em comunidades pequenas, zonas rurais e espaços domésticos, menos visíveis nas arenas formais de reconhecimento.

Os interlocutores têm em comum o fato de serem músicos com mais de cinquenta anos, que não vivem exclusivamente do instrumento e que associam o fole a uma memória afetiva das brincadeiras de forró, das festas de sítio e das sociabilidades rurais. Essas lembranças não aparecem apenas como nostalgia, mas como crítica implícita às formas contemporâneas de burocratização, mercantilização e espetacularização das festas populares. Ao mesmo tempo, não se trata de idealizar um passado sem conflitos, mas de reconhecer que, para esses músicos, o valor da música continua fortemente associado à experiência de comungar com o público,

celebrar vínculos e sustentar formas de vida partilhadas. O fole de oito baixos permanece, assim, menos como mercadoria cultural plenamente integrada às lógicas dominantes da indústria e mais como prática social cujo sentido se produz no encontro entre músicos, festas e comunidades.

Em termos mais amplos, o estudo contribui para a etnomusicologia ao evidenciar que a análise de um instrumento e de seus tocadores permite compreender não apenas repertórios ou estilos musicais, mas também regimes de trabalho, disputas por legitimidade, políticas culturais e formas de pertencimento. A cartografia social dos sanfoneiros de oito baixos em Pernambuco mostra que a festa não é apenas cenário de performance, mas arena na qual se articulam memória, mediação institucional e conflito estético. É nesse espaço, atravessado por precariedades e reinvenções, que a tradição do fole de oito baixos segue viva, não como permanência imóvel da cultura popular, mas como prática continuamente recriada no presente.

## Referências

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!: corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

BARBALHO, Alexandre; CALIXTO, Thiago. Toca o fole, sanfoneiro: memórias e práticas no universo nordestino da sanfona de oito baixos. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 11, n. 24, p. 109–121, dez. 2013.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

HAFSTEIN, Valdimar. Celebrando as diferenças, reforçando a conformidade. In: SANDRONI, Carlos; SALLES, Sandro Guimarães de (org.). **Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teórico-metodológicos**. Recife: Ed. UFPE, 2014.

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

NOGUEIRA, Bruno. Música de Pernambuco: relações entre políticas públicas e identidade musical. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 23, n. 3, p. 104–116, 2021.

PERES, Leonardo Rugero. A sanfona de oito baixos e a música instrumental. In: **Músicos do Brasil: uma enciclopédia**. Rio de Janeiro: Petrobras, 2008.

PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo**. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. **Estudios sobre el Mensaje Periodístico**, v. 26, n. 1, p. 377–388, 2020.

VIEIRA, Maria Sulamita de Almeida. **Luiz Gonzaga, o sertão em movimento**. 1999. 325 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1999.

## Entrevistas

AÉCIO. Entrevista concedida ao autor. Pontes de Carvalho / formato híbrido, jul. 2025.

ALEIXO. Entrevista concedida ao autor. Cabo de Santo Agostinho / formato híbrido, jul. 2025.

BAIXINHO DOS 8 BAIXOS. Entrevista concedida ao autor. Vicência / formato híbrido, 22 jul. 2025.

CIDINHO DO FOLE. Entrevista concedida ao autor. Camalaú / formato online, 29 jul. 2025.

LULA DO ACORDEON. Entrevista concedida ao autor. Recife / formato híbrido, ago. 2025.

SEVERINO. Entrevista concedida ao autor. Jaboatão dos Guararapes / formato presencial, jul. 2025.

**Bruno Pedrosa Nogueira** é Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneo pela UFBA, com pós-Doutorado em Comunicação Social pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Música e do Departamento de Comunicação Social. Coordena o Grupo de Pesquisas em Políticas Culturais, certificado pelo CNPq.
https://orcid.org/0000-0002-

**Lucas da Rocha** é mestrando do PPGMúsica da UFPE e graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Atua como músico percussionista, cineasta, educador popular e produtor cultural, com trabalhos em Recife (PE) e em Rio Grande (RS). É fundador do Núcleo de Produção Audiovisual do IFRS - Campus Rio Grande, da Mostra de Cinema Latino-Americano de Rio Grande e da Pandeirada da Várzea.
https://orcid.org/0009-0003-

# 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

**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. Consequentemente, 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[1].

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

[1] 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[2] (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[3].

[2] 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).

[3] Aqui está uma amostra do trabalho de mídia produzido no Festival Kizomba: https://www.youtube.com/watch?v=dlOFBXBuMRs&list=RDdlOFBXBuMRs&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 papeis 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.[4]

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

[4] 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 (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 consequentemente 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 permeou 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 aprofundei 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.

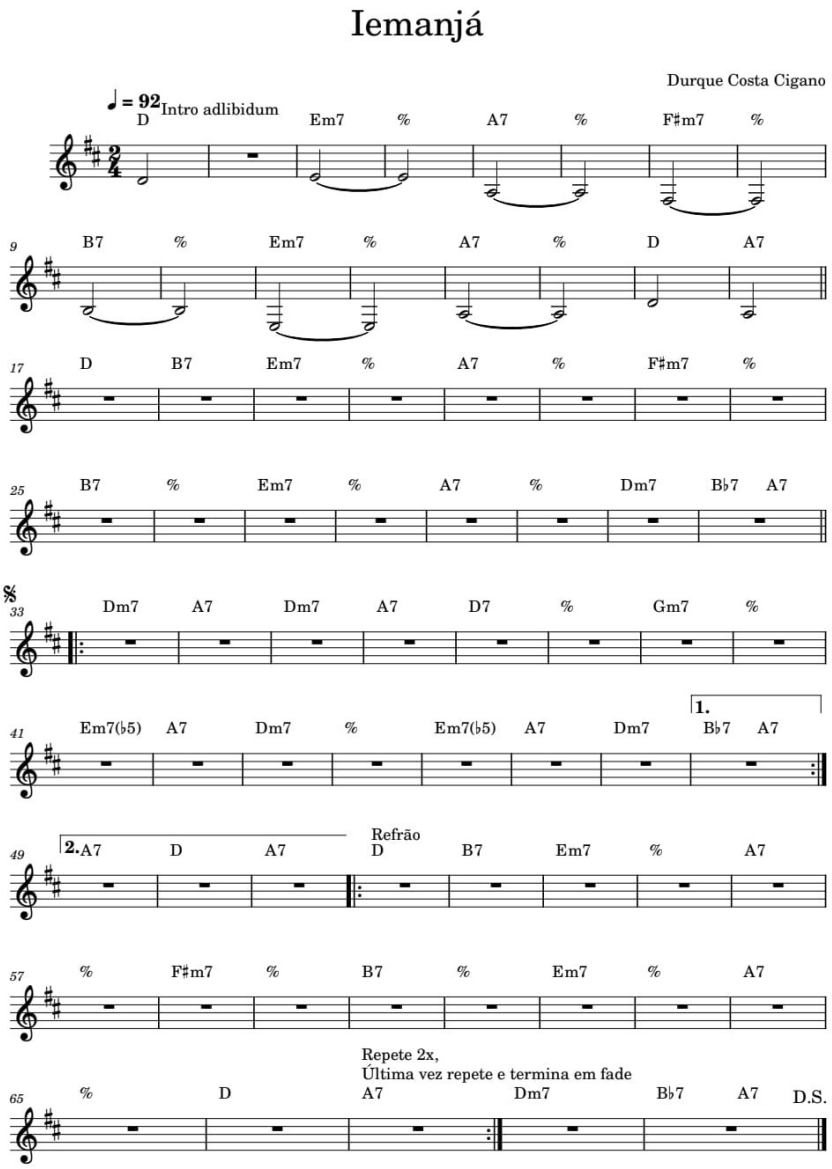



Figura 4: Exemplo de arranjo que elaborei. Utilizei o sistema de cifras para comunicar a leitura de acordes por compasso aos músicos. Por exemplo, o acompanhamento do cavaco dependia dessa notação. Era nossa base harmônica.

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 Candido). 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 Candido 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. 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[5], 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

[5] 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[6] (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

[6] 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 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 Candido 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 Candido 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 (ASSUMPÇÃO, 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, consequentemente, 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 reinvindicações 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 heroi 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 Tradicional 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

ASSUMPÇÃO, 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

# PRÁTICA FEMINISTA EM ESPAÇOS LIMINARES
## Um estudo de caso de Baque de Mina

Abigail Rehard
Florida State University

**Resumo:**
Este artigo apresenta um estudo de caso sobre Baque de Mina, um coletivo feminista de maracatu sediado em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, durante o festival Virada Cultural de 2023. Com base em teorias sobre espaços liminares, examino como o Baque de Mina habita zonas de transição — físicas (túneis, ruas, praças), sociais (entre hierarquia e coletividade) e temporais (festivais e transições da vida) — para transformar a ambiguidade em uma prática de resistência feminista. Dentro desse grupo de mulheres, os ensaios e apresentações funcionam simultaneamente como espaços de treinamento musical, cuidado mútuo e solidariedade política, ao mesmo tempo em que revelam tensões em torno da liderança, inclusão e desigualdade estrutural. Situando o Baque de Mina dentro das hierarquias de gênero e raça mais amplas do Brasil e da esfera historicamente dominada pelos homens do Maracatu de baque virado, destaco como sua prática exemplifica a forma como as mulheres mobilizam as tradições culturais afro-brasileiras para contestar a violência patriarcal e renegociar a identidade. Em última análise, o estudo de caso repensa a liminaridade como um método feminista baseado na prática musical incorporada, que permite às mulheres criar espaços temporários, mas transformadores, onde novas identidades coletivas podem surgir.

**Palavras-chave:** Espaços liminares; festivais; prática feminista; Maracatu de baque virado.

# FEMINIST PRACTICE WITHIN LIMINAL SPACES
## A case study of Baque de Mina

**Abstract:**
This article presents a case study of Baque de Mina, a feminist maracatu drumming collective based in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, during the 2023 Virada Cultural festival. Drawing on theories of liminal spaces, I examine how Baque de Mina inhabits transitional zones—physical (tunnels, streets, squares), social (between hierarchy and collectivity), and temporal (festivals and life transitions)—to transform ambiguity into a practice of feminist resistance. Within this group of women, rehearsals and performances function simultaneously as spaces of musical training, mutual care, and political solidarity, while also revealing tensions around leadership, inclusivity, and structural inequality. Situating Baque de Mina within Brazil's broader gendered and racialized hierarchies and the historically male-dominated sphere of maracatu de baque virado, I highlight how their practice exemplifies how women mobilize Afro-Brazilian cultural traditions to contest patriarchal violence and renegotiate identity. Ultimately, the case study rethinks liminality as a feminist method grounded in embodied musical practice, which enables women to carve out temporary but transformative spaces where new collective identities can emerge.

**Keywords:** Liminal spaces; festivals; feminist practice; maracatu de baque virado.

## Introdução

Este artigo examina como o Baque de Mina, um grupo percussivo de Maracatu de baque virado composto exclusivamente por mulheres, mobiliza música, performance e organização

coletiva para criar espaços feministas de resistência no cenário urbano de Belo Horizonte, MG. Com foco no arrastão auto-organizado pelo grupo durante o festival Virada Cultural de 2023, o estudo mostra como as integrantes ocupam espaços urbanos de transição — ruas, praças e túneis — para desafiar as exclusões de gênero tanto na sociedade brasileira quanto na prática tradicionalmente dominada pelos homens do Maracatu de baque virado. Com base em trabalho de campo etnográfico e teorias da liminaridade, o artigo argumenta que o Baque de Mina funciona como um limiar onde as mulheres experimentam novas identidades, formas de solidariedade e modos de prática feminista. Embora esses espaços sejam marcados por tensões entre hierarquia e coletividade, segurança e vulnerabilidade, inclusão e exclusão, o grupo transforma essa ambiguidade em possibilidade, usando a prática musical incorporada para recuperar o espaço público e reimaginar os papéis das mulheres nos batuques e na vida urbana.

## Uma vinheta etnográfica: A Virada Cultural | BH 2023

Realizada no coração do centro de Belo Horizonte, nos dias 19 e 20 de agosto de 2023, a oitava edição anual da Virada Cultural foi um grande evento cultural, com grande público e boa divulgação, durante uma época relativamente tranquila do ano. Este festival de 24 horas foi amplamente divulgado com o objetivo de promover a visibilidade de artistas de diversas origens. O edital da Virada afirmava que eles estavam procurando artistas alinhados com os direitos dos negros, indígenas, LGBTQ+ e das mulheres, então o Baque de Mina decidiu coletivamente enviar uma proposta. No final, elas não foram selecionadas para o programa oficial. Recusando-se a serem excluídos, o grupo optou por apresentar seu próprio arrastão[1] durante o festival, afirmando seu direito de ocupar o espaço cultural e sua identidade como um coletivo exclusivamente feminino na cidade.

Na semana anterior à Virada, cerca de vinte mulheres lotaram a pequena sala de concreto do Armazém do Campo para o ensaio. Conversamos entre nós enquanto amarrávamos bombos e caixas nos ombros ou envolvíamos nossas mãos em agbês, mineiros e gonguê antes que Dani Ramos, a coordenadora musical do Baque de Mina, soprasse seu apito e nos chamasse à atenção para começar a tocar. Após algumas horas revisando ritmos e ensaiando nosso repertório de músicas, Dani nos reuniu numa roda para conversar sobre os recentes atos de violência contra mulheres que ocorreram em Belo Horizonte.[2] Dani nos lembrou que essas notícias mostram que

[1] Lit. rede de pesca; termo usado entre as nações de maracatu de Recife para quando um grupo de maracatu sai às ruas para tocar, atraindo transeuntes para se juntarem a eles, assim como uma rede de pesca recolhe peixes em seu caminho.

[2] No domingo, 30 de julho de 2023, uma mulher de 22 anos foi estuprada nas primeiras horas da manhã, após ser deixada pelo motorista do Uber na calçada do prédio onde mora, no bairro de Santo André. Então, na quarta-feira, 9

esta cidade não é segura para as mulheres, incentivando-nos a cuidar umas das outras. Selma destacou que Minas Gerais tem o maior número de estupros do Brasil, enquanto Raquel acrescentou que a violência é pior na parte norte do estado. Dani nos incentivou a compartilhar nossas localizações de Uber ou 99 com alguém — um membro da família, uma amiga, um membro do Baque de Mina — pelo WhatsApp. Acabamos nos dispersando com um clima significativamente mais pesado do que quando começamos o ensaio, indo para casa em nossos respectivos veículos, pessoais e de carona. Essas conversas dentro de um espaço seguro e fechado enquadraram nossa produção musical não apenas como arte, mas também como resistência ao ambiente hostil em que as ruas de Belo Horizonte frequentemente se tornam.

No final da semana, surgiram tensões dentro do grupo quando Dani teve dificuldade para finalizar a formação. Como coordenadora musical, Dani organiza cuidadosamente a formação do grupo para cada apresentação, a fim de manter o número equilibrado de fileiras, colocar músicos experientes em posições estratégicas e gerenciar a logística, como instrumentos emprestados, baquetas e talabartes. Com dificuldade para obter respostas suficientes, Dani decidiu que não era musicalmente viável continuar com o arrastão e chegou a cancelar o evento brevemente pelo WhatsApp. No chat do grupo, as mulheres debateram sobre responsabilização e responsabilidade coletiva antes de se reconciliarem e retomarem o plano de se apresentar, ilustrando os desafios da auto-organização e da liderança feminista.

Na noite da Virada, vinte e quatro membros do Baque de Mina se reuniram no centro da cidade, na Praça da Estação. Bruna chegou atrasada com sua filha de dois anos amarrada nas costas e um agbê nas mãos, explicando como teve dificuldade em encontrar uma babá após um conflito de agenda com seu ex-parceiro. Os olhares de compreensão que Bruna recebeu das outras mães do grupo reforçaram o quanto pode ser complicado para as mulheres reservarem tempo para si mesmas e quanta pressão elas recebem para ficar em casa cuidando da família. Com todas no lugar, começamos a nos movimentar para a Rua Afonso Pena. A rua, normalmente movimentada, já estava bloqueada para os eventos do fim de semana.

O arrastão tinha um clima tenso, desde os resquícios dos debates do grupo no WhatsApp no início da semana até a incerteza do que aconteceria durante o evento. Não fazíamos parte da programação oficial. Estávamos invadindo a festa, desafiando os organizadores do evento. Para acalmar esses temores, Dani agradeceu a cada membro e nos convidou a compartilhar palavras ligadas à missão do Baque de Mina — sororidade, liberdade, diversidade, amor, equidade e resistência — em um ritual de afirmação e empoderamento. Então nos organizamos em

de agosto, uma mulher caiu da bicicleta e desmaiou no chão no bairro de Piratininga. Ela foi abordada por dois homens que roubaram seus pertences. Mais tarde, ela foi encontrada morta pela polícia. Sua morte e os roubos subsequentes foram registrados por câmeras de segurança.

formação e saímos para as ruas. Antes de nos chamar para tocar, Dani disse: “As ruas são nossas... Maracatu é da rua!” e nos garantiu que a polícia não nos impediria. Ao meu lado, Letícia e Thalita se entreolharam com sorrisos no rosto: “Vamos bagunçar!”

Com isso, nosso arrastão começou. Enquanto carregávamos o peso dos tambores nos ombros ou segurávamos os mineiros, agbês ou gonguê nas mãos, também carregávamos nervosismo e orgulho, especialmente as novas integrantes que estavam se apresentando em público pela primeira vez. Esses instrumentos são sonoramente poderosos — seu som ressonante naturalmente chama a atenção, e várias mulheres mencionaram que tinham medo de cometer um erro diante do público. Esse nervosismo foi diminuindo gradualmente à medida que andávamos pelo centro da cidade, tocando ritmos de maracatu e cantando canções de empoderamento escritas por Dani, juntamente com toadas tradicionais de maracatu — nossos sons se misturavam com as conversas dos participantes do festival e afirmavam nossa presença fora da programação oficial da Virada. Por fim, viramos à esquerda na Rua Aarão Reis para contornar o Edifício Central e chegar a uma fileira de bares do outro lado. Dani nos interrompeu com seu apito e colocamos nossos instrumentos de lado para fazer uma pausa. Havia uma grande multidão circulando, conversando, bebendo cerveja e rindo. Guida me informou que essa era uma área em que eu precisava ficar atenta. Coisas estranhas acontecem e brigas podem começar, então precisamos cuidar umas das outras. Moradores de rua frequentam essa área, e é por isso que Dani nos fez tocar maracatu aqui, acreditando que a cultura popular é para todos. Enquanto descansávamos, garrafas de água foram passadas pelo grupo para compartilhar, e eu observei Maria Clara mostrar à filha de Bruna como tocar seu mineiro.

Depois que Dani nos chamou de volta à formação, começamos a tocar e a nos dirigir para a entrada da estação de metrô. Atravessamos a entrada e descemos um lance de escada, com os tambores pendurados nos ombros balançando para frente e para trás enquanto descíamos cada degrau lentamente. O eco dos instrumentos ricocheteando no concreto era estrondoso. A passagem se estreitou e os transeuntes abriram espaço para que pudéssemos passar. A essa altura, a filha de Bruna havia saído da mochila e estava sentada nos ombros da mãe enquanto caminhávamos pelo túnel. Sorridentes, as pessoas acenavam para ela enquanto passávamos. Embora nosso som ao descer as escadas fosse avassalador, não era nada comparado à reverberação no túnel estreito em que entramos. As ondas sonoras ricocheteavam nas paredes estreitas ao nosso redor, criando uma barreira para atravessarmos — uma presença física inegável que roçava minha pele e pulsava em meus ossos. Mais tarde, Roxane refletiu sobre aquele momento no túnel: “O barulho ali achei muito perfeito, achei maravilhosa a forma como o som foi se alastrando e ficando e a gente passando ali dentro do túnel.” Os ecos reverberantes

transformaram nossa música no famoso “Maracatúnel”, lembrado como um dos destaques da noite.

A apresentação se espalhou pela rua de pedestres e pela área repleta de bares da Rua Sapucaí, chamando a atenção e incorporando a ideia de que a cultura popular pertence a todos, incluindo aqueles excluídos dos palcos principais do festival. No final, o arrastão foi musicalmente imperfeito e emocionalmente profundo. Por meio do trabalho coletivo, da negociação e da persistência, o Baque de Mina criou um espaço liminar dentro do festival — um espaço que borrou as fronteiras entre o oficial e o não oficial, o seguro e o inseguro, o privado e o público. O arrastão tornou-se uma declaração de solidariedade feminista, resistência cultural e reivindicação do espaço público urbano para as mulheres durante um dos principais eventos culturais da cidade. E, como discutirei abaixo, contribuiu para um tipo específico de construção de comunidade que assume uma postura específica sobre o que significa pertencer nesse contexto, aproveitando o poder gerador dos espaços liminares para reentrar na sociedade com um senso transformado de identidade que vislumbra oportunidades para ultrapassar as fronteiras de gênero.

**Espaços liminares como método**

Uma qualidade de intermediariedade define espaços liminares, estágios ou modos de ser em que se ocupa uma posição em, ou em ambos os lados de, uma fronteira ou limiar. Espaços liminares aparecem todos os dias dentro dos espaços físicos que servem como áreas de transição. Espaços como túneis e corredores não são projetados para serem locais de ocupação prolongada, mas são projetados para o movimento entre lugares, para a passagem de alguém ou algo de um domínio para outro. Como zonas temporárias onde as pessoas se deslocam de um lugar para outro, esses espaços cotidianos de transição são frequentemente ignorados. No entanto, esse estado de intermediariedade permeia minhas reflexões sobre meu trabalho de campo com o Baque de Mina, realizado entre novembro de 2022 e novembro de 2023. Em última análise, entendo o Baque de Mina como um espaço liminar para as mulheres experimentarem novas formas de ser. Na maioria das vezes, o grupo não era um lugar de permanência prolongada para as integrantes. As mulheres entravam no Baque de Mina por um período de suas vidas e saíam quando novas participantes chegavam para substituí-las. Para aquelas com quem conversei que saíram, o Baque de Mina era um estágio liminar onde elas estavam reestruturando sua identidade, comunidade e forma de ser.

Como ilustra a cena etnográfica acima, os estados liminares servem tanto como cenário físico quanto como método de prática feminista para o Baque de Mina: suas participantes habitam espaços e momentos de transição (social, espacial e temporal) que obscurecem as fronteiras e hierarquias convencionais, criando um espaço coletivo e liminar para a resistência e a formação da identidade das mulheres. Esse espaço entre o maracatu e a organização feminista transforma a ambiguidade em possibilidade, à medida que as integrantes saem temporariamente dos papéis tradicionais de gênero para se afirmarem mutuamente e negociarem novas identidades. Ao mesmo tempo, sua prática revela as tensões da liminaridade entre hierarquia e coletividade, segurança e vulnerabilidade, ambiguidade e possibilidade. Trabalhando dentro das hierarquias de gênero e raça mais amplas do Brasil, o Baque de Mina demonstra como as mulheres mobilizam práticas culturais afro-brasileiras, como o Maracatu de baque virado, para resistir à violência patriarcal, ao mesmo tempo em que negociam conflitos internos e restrições estruturais. Em última análise, este estudo de caso mostra que os estados liminares funcionam tanto como método quanto como cenário para a prática feminista — transformando a incerteza em um espaço onde novas identidades e tradições coletivas podem surgir.

## Definindo espaços liminares

Os antropólogos definem os espaços liminares como fases transitórias, intermediárias, nas quais as estruturas sociais normais são suspensas e novas identidades podem surgir. Arnold van Gennep e Victor Turner mostram que os ritos de passagem liminares colocam os participantes “no limiar” entre seu status antigo e o novo; eles estão situados em um momento de incerteza, mas também de transformação (TURNER, 1969; VAN GENNEP, 1960). Van Gennep descreve a fase liminar como uma fase posicionada entre a separação (deixar para trás identidades antigas) e a incorporação (entrar em um novo papel social). Durante a separação, os indivíduos se destacam de seu grupo social e identidade anteriores. No estágio liminar, eles existem em um estado intermediário, marcado por ambiguidade, incerteza e possibilidades de identidade concorrentes. Finalmente, na fase de incorporação, os indivíduos reentram na sociedade transformados, com um senso renovado de si mesmos. No Baque de Mina, essa noção antropológica sustenta a forma como os membros experimentam coletivamente com a identidade — por um lado, eles suspendem as restrições tradicionais de gênero e, por outro, estão em processo de reentrar na sociedade com um novo senso de si mesmos.

Nesses espaços liminares, Turner argumenta que as pessoas podem experimentar um senso de *communitas*, um estado de intenso espírito comunitário e união, que vai além das hierarquias normais. Embora os escritos de Victor Turner sobre liminaridade tenham sido

fundamentais para a antropologia, eles também foram criticados por seu romantismo e limitações. Sua ênfase em *communitas* muitas vezes idealiza os espaços liminares como sendo inerentemente igualitários, ignorando as formas como o poder, a hierarquia e a exclusão persistem dentro deles. Como Bjørn Thomassen aponta, “Turner romantizou a *communitas* como uma forma universal de união social, mas na maioria dos contextos rituais a experiência é parcial, desigual e profundamente marcada pelas hierarquias existentes” (THOMASSEN, 2014, p. 95).

Estudiosos feministas e interseccionais destacam de forma semelhante como as dinâmicas de gênero e raça moldam quem pode ocupar com segurança as zonas de transição, tornando a liminaridade um local de vulnerabilidade e conflito, tanto quanto possível (AVOINE, 2024). Outros estudiosos argumentaram que esse modelo tripartido de ritual (separação-liminaridade-incorporação) é muito rígido para explicar as formas contínuas e confusas de intermediariedade experimentadas na vida cotidiana, nas performances e nos movimentos sociais (HORVATH, et al., 2015). Além disso, a definição de Turner de ambiguidade como politicamente neutra obscurece como os espaços liminares podem reforçar as estruturas dominantes com a mesma facilidade com que podem perturbá-las, como demonstraram as críticas ao Carnaval no Brasil (DAMATTA, 1991; GOLDSTEIN, 2003). Por exemplo, a socióloga Donna Goldstein argumenta que festivais como o Carnaval reforçam a estrutura social dominante simplesmente porque as inversões ocorrem apenas durante um período predeterminado e, em última análise, só acontecem com a aprovação da elite.

Este estudo de caso do Baque de Mina amplia esses diálogos ao reenquadrar a liminaridade como uma condição espacial e um método feminista. Em vez de tratar a liminaridade apenas como uma categoria antropológica de transição e intermediariedade, demonstro como as mulheres habitam coletivamente espaços ambíguos — túneis, ruas e praças — por meio de sua produção musical para transformá-los em locais de resistência e construção de identidade, destacando como a própria ambiguidade pode ser politicamente generativa em ambientes urbanos. Baque de Mina exemplifica uma compreensão mais complexa da liminaridade — em vez de dissolver a hierarquia em pura *communitas*, a prática feminista do grupo navega pelas tensões de inclusão e exclusão, hierarquia e coletividade, segurança e hostilidade, diversão e resistência, transformando a incerteza da liminaridade em um espaço de negociação e transformação para si mesmas.

**Festivais como espaços liminares: VC | BH 2023**

Festivais e celebrações, como ritos de passagem, podem servir como espaços liminares porque oferecem um estado temporário e transitório que proporciona um modo contrastante de operar para resolver relações sociais e experimentar identidade, normas sociais e autoexpressão. Os participantes são separados de suas rotinas normais e entram em um espaço entre seus “eus” passados e futuros. Festivais como o Carnaval do Brasil proporcionam uma fuga da vida cotidiana, permitindo que as pessoas celebrem com abandono e experimentem a liberdade das restrições comuns. Uma experiência compartilhada e um senso de comunidade podem se desenvolver entre os participantes, promovendo a conexão e a identidade coletiva. Esses eventos temporários também podem oferecer oportunidades para levar essas novas formas de vivenciar e expressar a personalidade de volta à performance do “eu” na vida cotidiana. Eles podem servir como um espaço para reflexão, transformação e reincorporação à sociedade com uma nova perspectiva. Ao mesmo tempo, aqueles que examinam festivais de subculturas específicas destacam suas qualidades mais contraditórias e efêmeras, uma vez que esses eventos são, por fim, limitados no tempo e podem reforçar o status quo quando a ordem comum retorna (DAMATTA, 1991; STAM; SHOHAT, 2009). Um festival que mostra essas qualidades contraditórias é a Virada Cultural de Belo Horizonte, que, ao longo de sete edições, contou com cerca de 20.000 artistas e 3.000 atrações, atraindo mais de 2,5 milhões de pessoas (“A VIRADA,” 2023). Inspirado na Virada Cultural de São Paulo — o maior festival cultural de 24 horas do mundo, que por sua vez se inspirou na Nuit Blanche de Paris —, o festival busca reverter o declínio urbano, promovendo o acesso cultural entre todas as classes sociais (JORDÃO, 2024).

A oitava Virada Cultural de Belo Horizonte (2023), com o tema “Virada Cultural de Todo Mundo”, alinhou-se ao plano de revitalização do município “Centro de Todo Mundo”, que visava revitalizar o hipercentro de Belo Horizonte para melhorar o emprego, a mobilidade, a segurança e a acessibilidade cultural (“FUAD,” 2023). O prefeito Fuad Noman enfatizou o objetivo de atrair novos residentes e empreendedores para a área com as iniciativas descritas no “Centro de Todo Mundo”, embora os críticos argumentassem que isso acarreta o risco de gentrificação e deslocamento das populações sem-teto (MARCELINO, 2023). Assim, a Virada Cultural e o plano de revitalização da cidade coexistem dentro desses dois modos opostos de ser: promovem a acessibilidade cultural e, ao mesmo tempo, arriscam o deslocamento de indivíduos marginalizados que vivem nas ruas do centro da cidade.

A marca do festival naquele ano, “VC | BH” (referindo-se à “Virada Cultural” e à forma abreviada de “você” e às iniciais do nome da cidade), enfatizou tanto o protagonismo individual quanto o sentimento de pertencimento, conforme observado pelo organizador Airam Resende Boa Morte (“PREFEITURA,” 2023). Essa intenção de construir uma comunidade e um sentimento de pertencimento está alinhada com os resultados descritos por Turner em espaços liminares. No entanto, isso também pode ser visto como uma tensão direta com a realidade de quem ocupa esses espaços físicos que não se destinam a pessoas que permanecem neles (ou seja, populações sem-teto). Em última análise, a Virada Cultural foi posicionada como um evento municipal fundamental para a promoção da arte local e a democratização da cultura (“A VIRADA,” 2023). Embora fosse gratuita para o público, ela também estimulou a economia local com o aumento das vendas de alimentos, bebidas e varejo, além de proporcionar visibilidade e oportunidades para os artistas alcançarem públicos mais amplos.

## Uma hierarquia de gênero no Brasil

Para começar a compreender as negociações de identidade de Baque de Mina no espaço do festival Virada Cultural, devemos primeiro desenvolver uma compreensão das estruturas rígidas e identidades de gênero sob as quais essas mulheres foram socializadas. Os papéis de gênero no Brasil estão enraizados nas estruturas patriarcais da era colonial e nos processos de racialização, que privilegiam a masculinidade e a branquitude, enquanto relegam as mulheres a posições sociais inferiores (CALDWELL, 2001; CAULFIELD; SCHETTINI, 2017; DUNN, 2016; LEU, 2020; LEWIS, 1996; PARKER, 1990). As mulheres são ainda mais estratificadas por raça, status e classe socioeconômica em uma hierarquia de valor para os homens brancos que o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre resumiu em: “branca para se casar, mulata para fornicar, preta para cozinhar” (FREYRE, 1969 [1933], p. 72). Essas distinções foram reforçadas por conceitos de honra e divisões espaciais entre a vida pública e privada. As mulheres brancas eram idealizadas como necessitando de proteção e reclusão dentro de casa. Em contraste, as mulheres africanas e afro-brasileiras escravizadas eram forçadas a desempenhar papéis como empregadas domésticas, amas de leite ou objetos sexuais e, portanto, permaneciam nas classes socioeconômicas mais baixas. Os estereótipos das mulheres negras e mulatas as posicionavam como subordinadas, ligadas à cozinha ou à prostituição, destacando como raça, gênero e classe moldavam seus papéis sociais marginalizados (CALDWELL, 2001, p. 69).

O tratamento das mulheres como exploráveis, consumíveis e inferiores é um fator significativo para as altas taxas de feminicídio no país — o Brasil tem uma das classificações

mais altas de violência de gênero no mundo, e Minas Gerais, estado onde a Baque de Mina está sediada, tem uma das taxas mais altas de violência contra as mulheres no país, de acordo com o Anuário de Segurança Pública do Brasil 2023 ("BRASIL"; "FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2023," 2023). Embora o antropólogo Roberto DaMatta tenha descrito a sociedade brasileira como tendo "um lugar para cada coisa, cada coisa em seu lugar", grupos marginalizados no Brasil, como as mulheres do Baque de Mina, estão contestando essa rígida hierarquia social (DAMATTA, 1981, p. 23).

## Ambiguidade e hierarquias de gênero no Maracatu de baque virado

Dentro dessa estrutura de desigualdades estruturais no Brasil, Baque de Mina também se situa na história liminar mais ampla do Maracatu de baque virado. O Maracatu de baque virado é uma manifestação cultural afro-brasileira enraizada nas cerimônias de coroação de reis e rainhas negros escravizados na Pernambuco colonial. Cada Maracatu-nação tem seu próprio rei e rainha que realizam seu próprio conjunto de rituais e procissões para honrar os orixás do Candomblé e os espíritos ancestrais. O maracatu, como muitas outras formas de tradições culturais praticadas em bairros predominantemente negros e de baixa renda, foi fortemente perseguido pela elite governante do país ao longo dos séculos XIX e XX. Questões de racismo, discriminação e perseguição religiosa contra os praticantes do maracatu persistem até hoje. Os rituais sagrados de cada nação são normalmente praticados dentro de um terreiro, escondido da vista do público. Ao mesmo tempo, o maracatu é considerado o "Candomblé da rua" — uma expressão externa, mas velada, da identidade espiritual do grupo, misturando cerimônia sagrada e festa pública.

Historicamente, a esfera musical do maracatu era dominada pelos homens: as mulheres eram frequentemente proibidas de tocar tambores no maracatu batuque até o final do século XX. Desde a década de 1980, antropólogos observaram o aumento da participação de mulheres nas nações tradicionais de maracatu em Pernambuco (ALBERNAZ, 2011; LIMA, ET AL., 2012; PINTO, 1994; SOUZA, 2015). Larissa Lima de Souza e Lady Selma Albernaz observaram que as mulheres tendem a circular em espaços específicos dos grupos de maracatu, trazendo uma diferenciação de gênero em termos de classificação de certos instrumentos como femininos ou masculinos (SOUZA, 2011, p. 148-149). Nos batuques de maracatu de hoje, o agbê é o único instrumento tocado exclusivamente por mulheres, ligado à feminilidade por meio de seu estilo de execução e laços simbólicos com a divindade feminina do Candomblé, Oxum. Em contrapartida, o bombo é fortemente masculinizado devido ao seu tamanho, poder sonoro e

exigências físicas, tornando-o o instrumento mais proeminente no baque. A maioria dos tocadores de bombo são homens e meninos, enquanto as mulheres se limitam a versões menores e mais leves dos tambores, refletindo suposições de gênero sobre força e habilidade. Albernaz argumenta que, embora mais mulheres estejam entrando nesses espaços, uma hierarquia de gênero dentro do batuque ainda valoriza a masculinidade (ALBERNAZ, 2011, p. 339).

Recentemente, vários grupos de maracatu exclusivamente femininos surgiram em todo o Brasil para desafiar explicitamente as normas de gênero do maracatu e da sociedade brasileira em geral (ARAÚJO, 2020; MEDVICK, 2021; ROSA; NOGUEIRA, 2015; VITA; WHELDON, 2021). O Baque de Mina foi um desses grupos, formado em 2013, que inverteu o roteiro e tornou as mulheres percussionistas. Essa foi uma medida ousada e radical, e sua audácia só cresceu ao longo dos anos, à medida que o Baque de Mina transformou sua missão para acolher e destacar indivíduos com uma variedade de identidades interseccionais, incluindo mulheres trans, mulheres queer e mulheres negras em papéis de destaque dentro do batuque.

## Espaços liminares no Baque de Mina

Os espaços liminares servem tanto como cenário físico quanto como método de prática feminista para o Baque de Mina. Embora o grupo se identifique como um coletivo feminista, o Baque de Mina ainda opera dentro das convenções hierárquicas do maracatu. Como um coletivo auto-organizado de mulheres, todas têm voz igual nas decisões. As mulheres organizam encontros sociais, compartilham recursos sobre direitos das mulheres e apoiam umas às outras. Ao mesmo tempo, a apresentação do maracatu requer um mestre/a, alguém que conduz os ensaios, escolhe o repertório e sinaliza as mudanças durante a apresentação. O Baque de Mina negocia essa identidade dupla. Na prática, as discussões sobre o empoderamento das mulheres muitas vezes se entrelaçam com debates sobre a forma musical, como ilustram suas conversas durante a semana do arrastão — confundindo as linhas entre um coletivo feminista e um maracatu batuque. Essa tensão em si é liminar: as integrantes simultaneamente mantêm a hierarquia estruturada do maracatu e experimentam a tomada de decisões igualitária, criando um espaço “nem um nem outro” onde se formam novas identidades de grupo.

A prática do Baque de Mina se move deliberadamente por múltiplas dimensões liminares, incluindo zonas sociais, espaciais e temporais. O grupo habita um espaço entre papéis historicamente definidos por gênero e coletividade feminista. É exclusivamente feminino, mas inclui identidades diversas (negras, queer, mulheres trans, etc.). Embora sejam inclusivas e posicionem mulheres negras e trans em papéis de destaque dentro do baque, a demografia do

Baque de Mina é composta em grande parte por mulheres de pele mais clara, de classe média, na faixa dos trinta aos quarenta anos.[3] Reconhecendo essa tensão entre inclusão e exclusão, o Baque de Mina desenvolveu uma iniciativa chamada Dias Mulheres Virão em 2022, que ofereceu quatro meses de oficinas gratuitas de maracatu, mesas redondas com ativistas feministas e apresentações realizadas em toda a cidade para mulheres. Os locais dos eventos foram estrategicamente planejados em toda a cidade para serem mais acessíveis às mulheres de populações marginalizadas. Apesar dos esforços, não houve muita mudança na demografia do grupo, levando a conversas sobre o tempo e os cuidados infantis necessários para que as mulheres participassem da resistência feminista.

Com base em minhas entrevistas com as integrantes, descobri que a maioria das mulheres havia entrado para o Baque de Mina durante momentos de virada pessoal — após a morte de um membro da família, em busca de uma comunidade após a pandemia da COVID-19, com o desejo de aprender sobre feminismo, se envolver mais profundamente com a cultura popular brasileira e aprofundar o autoconhecimento. Embora muitas mulheres tivessem o apoio de familiares e amigos, outras tiveram que lidar com a reação negativa de seus maridos por saírem de casa. O grupo, então, tornou-se um espaço liminar onde as mulheres podiam reestruturar sua identidade, comunidade e modo de ser.

O Baque de Mina costuma se apresentar em espaços públicos de transição, como túneis, ruas e praças, que não são projetados para serem locais de permanência prolongada, mas sim para a circulação entre lugares. Como zonas temporárias onde as pessoas se deslocam de um lugar para outro, esses espaços cotidianos de transição são frequentemente ignorados. Durante a Virada Cultural descrita anteriormente, o grupo percorreu o túnel do metrô, transformando um corredor mundano em uma câmara ritualística ressonante. A acústica ecoante do “Maracatúnel” ilustra vividamente como passagens cotidianas se tornam zonas rituais carregadas de significado. Enquanto marchávamos pelo túnel, o som envolvia tanto os artistas quanto os pedestres. Esse uso do espaço liminar confunde o público e o privado: o Baque de Mina traz ritmos e canções de maracatu, adjacentes ao sagrado, para zonas urbanas liminares, transformando momentaneamente espaços hostis ou desconhecidos em espaços comunitários seguros.

Além das zonas sociais e espaciais de transição, as apresentações do grupo muitas vezes se alinham com estados temporais de liminaridade. Muitas das apresentações públicas do Baque de Mina tendem a corresponder a festividades e protestos realizados em toda a cidade, como a Virada Cultural. A resistência feminista do Baque de Mina usa essa liminaridade temporal: as

[3] Para uma análise mais aprofundada das complexidades da definição das classes socioeconômicas no Brasil, consulte MOURA, JR.; PORTELA 2022.

mulheres tocam ritmos poderosos e tradicionalmente masculinizados no Carnaval e em outros eventos, simbolicamente tomando as ruas em momentos de fluxo social. Embora esses momentos possam ser fugazes, as mulheres podem acumular poder e sentir-se transformadas a cada iteração. Ocupar esses espaços como um grupo oferece às mulheres um vislumbre temporário de uma vida com menos restrições. Cada instância lhes mostra que elas podem fazer suas vozes serem ouvidas. Elas podem ocupar espaço fazendo sons altos.

## Espaços seguros e prática coletiva feminista

Os ambientes liminares do Baque de Mina ajudam a criar um espaço seguro e centrado nas mulheres para a prática feminista. Na teoria feminista, os espaços criados por e para mulheres funcionam como o "*homeplace*" de bell hooks para mulheres negras — um reino comunitário de cuidado e resistência contra a opressão. Hooks argumenta que um *homeplace* seguro permite que as mulheres "enfrentem livremente a questão da humanização e resistam à dominação externa" (HOOKS, 2015, p. 42). Da mesma forma, as oficinas e ensaios do Baque de Mina, exclusivos para mulheres, são zonas intencionalmente protegidas. As integrantes compartilharam que se sentiam mais à vontade para xingar, beber cerveja e aprender a tocar tambor juntas.

Guida falou sobre as estruturas patriarcais na história de Minas e as mudanças que testemunhou nos comportamentos socialmente aceitáveis para as mulheres:

> Minas Gerais sempre foi a sociedade mais conservadora mesmo. As normas eram ditadas por homens, voltando aquela época do coronelismo mesmo onde o chefe de família, que era o provedor, ele que mandava. Antigamente, por exemplo, apesar de vim de uma família simples, a gente não podia usar saia comprida, não podia pintar as unhas, não podia fazer sobrancelha, era bem-vestido, não podia sair fora de tudo que papai buscava, papai levava.
>
> Mudou-se bastante. Quanto que eu poderia estar sentada tanto que eu custei a ter coragem de me sentar no bar sozinha, hoje eu já tenho. Mas quando eu me sentaria com outra mulher assim hoje tranquilo demais. A gente vai aonde a gente quiser. Faz o que você quiser. Antigamente não se podia. (FELIPE, 2023)

Valéria sentiu que podia experimentar coisas novas em ambientes exclusivos para mulheres sem se sentir vergonha:

> Quando eu tô em grupo de carnaval que é misto, eu tenho mais vergonha porque tem uns olhares muito críticos de homens e eu acho que principalmente mulheres que estão inseridas nesse contexto de feminismo, de sororidade, de empatia, eu não sinto nenhum olhar de julgamento. Eu sei que eu posso errar ali, fazer uma coisa ridícula que ninguém vai me julgar. (TEIXEIRA, 2023)

Durante seu tempo no Baque de Mina, as mulheres nutrem reciprocamente a confiança umas das outras, como observa Ângela, enquanto tocam juntas “estávamos cuidando umas das outras” e podíamos “ficar completamente à vontade”, em contraste com a sensação de insegurança fora do grupo.

> No primeiro momento, eu senti um incômodo das coisas mesmo, da vergonha assim de tá né com o ambiente em que a gente não tinha a mesma segurança que aqui dentro do armazém. Mas aí eu fiquei pensando nisso, uma cuidando da outra. Às vezes que a gente tocava na rua, nas tocadas, no próprio desfile, a minha sensação era essa—uma cuidando da outra ali. A gente como um grupo mesmo se cuidando. Que aqui normalmente a gente podia ficar totalmente à vontade né. Então assim, aí nesse momento a gente vê o tanto que realmente o mundo é hostil com a gente. O que que eu me senti segura aqui dentro e quando a gente foi pra rua eu não me senti tão segura e aí eu acho que quando a gente tem esses sentimentos reforça mais ainda a necessidade da gente ter essas conversas, da gente ter esses espaços, pra gente ir transformando as coisas. Porque a insegurança que a gente tem, Nossa, é muito! (CORRÊA, 2023)

O Baque de Mina serve como um ambiente protegido e cuidado que incorpora múltiplas formas de liminaridade que permitem às mulheres marginalizadas fazer a transição entre mundos sem perder sua identidade central. Aqui, elas desenvolvem novos “eus” musicais e políticos, ao mesmo tempo em que reforçam os laços com suas raízes culturais e outras participantes. O resultado é o que os sociólogos chamam de “espaço seguro”: um ambiente afastado do controle dos grupos dominantes, onde pessoas marginalizadas podem compartilhar experiências e construir força coletiva (AMMARI, ET AL., 2022; COLLINS, 1990; LEWIS, ET AL., 2015). No espaço liminar do Baque de Mina, as mulheres ensaiam práticas de resistência, desde protestos nas ruas até o cuidado mútuo, que podem ser impossíveis ou perigosas em ambientes mistos ou públicos.

## Ambiguidade e possibilidade na resistência feminista

Como a liminaridade é inerentemente ambígua, ela tanto perturba quanto empodera as integrantes do Baque de Mina. Como observou Turner, as fases liminares borram as linhas entre identidades antigas e novas. Na prática, isso pode ser extremamente desconfortável; lembre-se do mal-estar que as mulheres sentiram ao se apresentar entre os eventos oficiais programados da Virada. Durante todo o tempo que passamos juntas antes e depois das oficinas e apresentações, as mulheres falaram sobre o Baque de Mina como uma forma de terapia, um alívio de suas vidas diárias. Mesmo que chegássemos com estresse, dores e ansiedades do início do dia, nos reuníamos e tocávamos tambores. Ao final do ensaio ou da oficina, saíamos nos sentindo mais

leves. Esse nem sempre era o caso para Dani. Era um trabalho feminista, era fazer música, mas também era sua principal fonte de renda como alguém que trabalha na precária economia de bicos da cultura popular no Brasil (Enriquez 2022). Em muitos momentos, o grupo teve que lidar com essas ambiguidades, assim como fizeram na semana que antecedeu seu arrastão durante a Virada. Ao longo do meu trabalho de campo, houve muitas discussões sobre a gestão de um grupo profissional de percussão, e separar as operações do Baque de Mina da vida pessoal da diretora tornou-se uma questão significativa dentro do grupo, o que levou algumas mulheres a deixarem o Baque de Mina.

Syonara explicou:

> Muitas dificuldades vivemos ali, né. A gente perdeu muitas alunas, porque muitas aulas eram assim: a Dani chegava e despejava os problemas dela e a gente ficava ali para ouvi-la para ajudá-la em algumas coisas. Dava o suporte que a gente conseguia dar. E aí as pessoas que entraram na oficina com o foco só para aprender maracatu, elas saíram, né. Mas a gente ficou e ninguém se arrepende de ter ficado. Quem ficou até o final, ficou muito feliz até o final assim, né. É um grupo de mulheres que criou uma conexão muito grande e que vai continuar para além do maracatu, para além do Baque de Mina. Mas acho que foi um processo difícil nesse sentido. Hoje a minha avaliação foi ótima. Foi ótima porque eu como eu te falei, eu descobri ali uma habilidade que eu não sabia que eu tinha. Aprendi muita coisa que eu não teria aprendido em outro lugar, mas foi muito difícil porque acabou exigindo da gente posturas e comportamentos além do que o que a gente imaginava que tinha que dar. É um grupo que tem uma relação pessoal muito forte, que não tem nada a ver com maracatu, nada a ver com a música, nem nada. (PINTO, 2023)

Esses conflitos não prejudicam a solidariedade feminista — eles revelam como a prática feminista, como um espaço liminar, é sempre uma negociação. Há uma troca entre as integrantes enquanto buscam um terreno comum com a intenção de chegar a um resultado que satisfaça os diversos interesses. Esses tipos de compromissos nem sempre são bem-sucedidos no Baque de Mina, mas são momentos de criatividade e transformação para quem participa de discussões abertas sobre como melhorar o funcionamento do grupo. A ambiguidade liminar de espaços como o Baque de Mina força as mulheres a lidar com a incerteza. No entanto, essa mesma abertura gera possibilidades. As integrantes do Baque de Mina aproveitam isso durante apresentações como o arrastão, onde se tornam momentaneamente uma comunidade unificada de mulheres percussionistas, unidas em resistência. Essa liminaridade coletiva permite que elas afirmem que as mulheres podem tocar tambores e quebrar tabus de gênero, porque naquele momento “as ruas são nossas”, como afirmou Dani.

Ao mesmo tempo, a prática liminar do grupo não é totalmente libertadora ou permanente. Estudiosos brasileiros alertam que espaços liminares como o Carnaval são, derradeiramente, limitados no tempo e podem reforçar o status quo quando a ordem normal

retorna (STAM; SHOHAT, 2009, p. 485-487). O Baque de Mina negocia essa tensão: a estrutura hierárquica da tradição musical do maracatu entra em conflito com os ideais coletivos de uma organização feminista, as dificuldades pessoais estão ligadas às expectativas profissionais de coordenar um conjunto de percussão, a visibilidade feminista do Baque de Mina durante as apresentações coexiste com as normas patriarcais vigentes na sociedade em geral. No entanto, ao habitar repetidamente palcos liminares por meio do ritmo, do espaço e da solidariedade, o grupo expande gradualmente o que é possível para as mulheres. A ambiguidade liminar torna-se, assim, uma incerteza produtiva — ela cria fissuras na estrutura dominante, onde novas tradições podem surgir. No caso do Baque de Mina, essa tradição emergente é um modelo de prática feminista de percussão, uma identidade coletiva forjada no meio-termo que desafia tanto a hierarquia do maracatu quanto as normas sociais sexistas.

## Considerações finais

Ao traçar como o Baque de Mina mobiliza a percussão do maracatu para recuperar terrenos sonoros e espaciais historicamente masculinizados, este artigo mostrou como a prática feminista dentro de espaços liminares simultaneamente perturba e negocia hierarquias arraigadas de gênero, raça e poder no Brasil. As apresentações e ensaios do grupo para festivais como a Virada Cultural transformam espaços liminares (físicos, sociais e temporais) em locais de resistência, cuidado e construção de identidade, ao mesmo tempo em que iluminam as tensões entre hierarquia e coletividade, inclusão e exclusão, empoderamento e vulnerabilidade. Repensar a liminaridade como um método feminista baseado na prática musical incorporada revela como a própria ambiguidade pode ser produtiva, permitindo que as mulheres criem espaços temporários, mas transformadores, de solidariedade. Ao mesmo tempo, o caso do Baque de Mina ressalta que tais práticas são sempre parciais, frágeis e contestadas. As contradições de sustentar um coletivo feminista dentro das restrições da precariedade profissional, da desigualdade estrutural e da violência patriarcal persistente nos lembram que a resistência feminista tem tanto a ver com negociação quanto com transformação. Explorar a transmissão intergeracional do maracatu feminista e sua recepção por públicos mais amplos pode aprofundar nossa compreensão de como as práticas culturais incorporadas tanto perturbam quanto sustentam novas tradições coletivas. Dessa forma, Baque de Mina nos aponta para possibilidades mais amplas — e desafios — de habitar o meio-termo como um local de construção de um mundo feminista.

**Referências**

A VIRADA. **Portal Belo Horizonte.** 2023. Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/virada/2023/a-virada>. Acesso em: 14 set. 2025.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Gender and musical performance in Maracatu (PE) and Bumba Bois (MA)**. Vibrant, vol. 8, no. 1, p. 321-354, 2011.

AMMARI, Tawfiq; NOFAL, Momina; NASEEM, Mustafa; MUSTAFA Maryam. **Moderation as empowerment: Creating and managing women-only digital safe spaces**. Proc. ACM HUm.-COmput. Interact., vol. 6, no. 2, p. 313.1-313.36, 2022.

ARAÚJO, Héveny Daniele Silva. **"Maracatu pelas mãos de mulheres: Histórias e memórias encruzadas pelo axé, resistência e militâncias no Baque Mulher." Dissertação de mestrado em cultura e sociedade**. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

AVOINE, Priscyll Anctil. **Liminal bodies and spaces: Farianas' gendered contestations in northeast Colombia**. Geopolitics, vol. 29, no. 5, p. 1659-1693, 2024.

BRAZIL. **UN Women Global Database on Violence Against Women – Brazil, UN Women - Women Count**. Disponível em: <https://data.unwomen.org/country/brazil>. Acesso em: 2 jan. 2024.

CALDWELL, Kia Lilly. **Racialized boundaries: Women's studies and the question of "difference" in Brazil.** Journal of Negro Education, vol. 70, no. 3, p. 219-330, 2001.

CAULFIELD, Sueann; SCHETTINI, Cristiana. **Gender and Sexuality in Brazil since independence. Oxford Research Encyclopedia of Latin American History.** 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-296>. Acesso em: 7 out. 2025.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought**. New York: Routledge, 1990.

CORRÊA, Ângela. **Empowering women through maracatu drumming: Baque de Mina's calls for social justice**, Entrevista concedida à Abby Rehard, 23 out. 2023.

DAMATTA, Roberto. **Carnivals, rogues, and heroes: An interpretation of the Brazilian dilemma**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1979/1991.

DUNN, Christopher. **Contracultura: Alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.

ENRIQUEZ, Falina. **The costs of the gig economy: Musical entrepreneurs and the cultural politics of inequality in northeastern Brazil**. Champaign: University of Illinois Press, 2022.

FELIPE, Guida. **Empowering women through maracatu drumming: Baque de Mina's calls for social justice**, Entrevista concedida à Abby Rehard, 31 jul. 2023.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2023**. 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>. Acesso em: 7 out. 2025.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala.** 1969 [1933]. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

FUAD SOBRE REVITALIZAÇÃO DO CENTRO DE BH: OBJETIVO É TRAZER GENTE PARA MORAR. Estado de Minas. 2023. Disponível em: <https://www.em.com.br/gerais/2023/12/6671680-fuad-sobre-revitalizacao-do-centro-de-bh-objetivo-e-trazer-gente-para-morar.html#google_vignette>. Acesso em: 14, set. 2025.

HOOKS, bell. **Yearning: Race, gender, and cultural politics**. New York: Routledge, 2015.

GOLDSTEIN, Donna. **Laughter out of place: Race, class, violence, and sexuality in a Rio shantytown.** Oakland: University of California Press, 2003.

HORVATH, Agnes; THOMASSEN, Bjørn; WYDRA, Harald, orgs. **Breaking boundaries: Varieties of liminality**. New York: Berghahn Books, 2015.

JORDÃO, Pedro N. **Virada Cultural de São Paulo: relembre a história do evento.** CNN Brasil. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/virada-cultural-de-sao-paulo-relembre-a-historia-do-evento/#goog_rewarded>. Acesso em: 7 out. 2025.

LEU, Lorraine. **Defiant geographies: Race and urban space in 1920s Rio de Janeiro**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020.

LEWIS, Clare. **Woman, body, space: Rio carnival and the politics of performance**. Journal of Feminist Geography, vol. 3, no. 1, p. 23-42, 1996.

LEWIS, Ruth; SHARP, Elizabeth; REMNANT, Jenni; REDPATH, Rhiannon. **'Safe spaces': Experiences of feminist women-only space**. Sociological Research Online, vol. 20, no. 4, p. 1-14, 2015.

LIMA, Patricia Geórgia; OLIVEIRA, Jailma Maria; ALBERNAZ, Lady Selma. **Maracatus e Bumba-Bois: Onde estão as mulheres?** Intratextos, vol. 4, no. 1, p. 181-200, 2012.

MARCELINO, Lorena Araújo. **Centro de Belo Horizonte: mudanças geram controvérsias sobre o future da região**. Colab. May 17, 2023. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/colab/influenciadores-comunistas-na-internet/>. Acesso em: 7 out. 2025.

MEDVICK, Amy. **Queens and *batuqueiras*: Race, gender, and knowledge in the transnational migrations of Afro-Brazilian *Maracatu nação*."** Tese de doutrado em estudos latino-americanos. Tulane University, 2021.

MOURA, JR., James; PORTELA, Francileuda Farrapo. **The Brazilian middle class and its illusory search for an elite identity: Impressions from field research on the upper class in the northeast**. ReVista, vol. XXI, no. 2, 2022. Disponível em: <https://revista.drclas.harvard.edu/the-brazilian-middle-class-and-its-illusory-search-for-an-elite-identity/>. Acesso em: 7 out. 2025.

PARKER, Richard. **Bodies, pleasures, and passions: Sexual culture in contemporary Brazil.** Nashville: Vanderbilt University Press, 1990.

PINTO, Syonara Caldeira. **Empowering women through maracatu drumming: Baque de Mina's calls for social justice**, Entrevista concedida à Abby Rehard, 9 nov. 2023.

PINTO, Tiago de Oliveira. **The Pernambuco carnival and its formal organization: Music as expression of hierarchies and power in Brazil.** Yearbook for Traditional Music, vol. 26, p. 20-38, 1994.

**A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE REALIZA A VIRADA CULTURAL DE TODO MUNDO 2023**. Portal Belo Horizonte. August 16, 2023. Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/virada/2023/noticias/prefeitura-de-belo-horizonte-realiza-virada-cultural-de-todo-mundo-2023>. Acesso em: 14 set. 2025.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. **O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: Notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música.** Revista Vórtex, vol. 3, no. 2, p. 25-56, 2015.

SOUZA, Larissa Lima de. **Interfaces entre espaço, gênero e maracatu-nação.** Espaço e Cultura – UERJ, vol. 38, p. 145-157, 2015.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Transnationalizing comparison: The uses and abuses of cross-cultural analogy.** New Literary History, vol. 40, no. 3, p. 485-499, 2009.

TEIXEIRA, VALÉRIA. **Empowering women through maracatu drumming: Baque de Mina's calls for social justice**, Entrevista concedida à Abby Rehard, 23 ago. 2023.

TURNER, Victor. **The ritual process: Structure and anti-structure**. New York: Routledge, 1969.

VITA, Juliana Cantarelli; WHELDON, Schuyler. **Massa: Brazilian music and culture. 1ª temporada, episódio 5. "Maracatu de Baque Virado."** 11 maio 2021.

VON GENNEP, Arnold. **The rites of passage.** Chicago: University of Chicago Press, 1960.

**Abby Rehard** é etnomusicóloga e percussionista, especializada em tradições de percussão e dança da diáspora africana e em questões de género, raça e ativismo social em música. Com o apoio do Programa Fulbright para Estudantes e da Fundação Presser, ela realizou o trabalho de campo com o Baque de Mina em 2022-2023, explorando como a percussão feminina em espaços públicos funciona como performance política, remodelando hierarquias de visibilidade e poder marcadas por género e raça. Atualmente, trabalha como orientadora académica na Universidade Estadual da Flórida e dirige a banda caribenha de steel drum, Mas ’n’ Steel.

# Cantos, corpos e devoções em festa: ensaio etnomusicológico da religiosidade popular na Amazônia

Edgar Monteiro Chagas Junior
UNAMA/UEPA
Magnólia Santos da Rocha
Universidade da Amazônia – UNAMA

**Resumo:** O artigo analisa a religiosidade popular amazônica a partir de uma perspectiva ensaística da etnomusicologia da festa, compreendendo a música como prática social, performativa e ritual que constitui a experiência festiva. A adoção do ensaio justifica-se pela natureza sensível, situada e processual do fenômeno, permitindo articular descrição etnográfica e reflexão teórica, ao mesmo tempo em que reconhece a escuta e a experiência como dimensões centrais da produção de conhecimento. Tomando como referência o Círio de Nazaré e festas de padroeiros no Pará, o texto investiga como cantos, ladainhas, rezas entoadas, silêncios e sonoridades do deslocamento coletivo estruturam a experiência ritual e produzem pertencimento. A festa é compreendida como acontecimento sonoro expandido, no qual corpo, espaço e escuta se articulam de forma indissociável. Em diálogo com a etnomusicologia contemporânea, argumenta-se que a musicalidade não se limita a repertórios formalizados, mas emerge na performance, na repetição e na circulação de vozes e afetos. A escrita ensaística, nesse sentido, assume a abertura e a incompletude como estratégias analíticas coerentes com a complexidade das festas amazônicas. Ao evidenciar a centralidade da performance e da paisagem sonora, o artigo contribui para o debate sobre uma etnomusicologia da festa, destacando a música como mediadora entre fé, memória e território na Amazônia.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia da festa; religiosidade popular; música e ritual; Círio de Nazaré; Amazônia.

## Chants, Bodies, and Devotions in Celebration: An Ethnomusicological Essay on Popular Religiosity in the Amazon

**Abstract:** This article analyzes Amazonian popular religiosity from an essay-based perspective within the ethnomusicology of the festival, understanding music not as an isolated object but as a social, performative, and ritual practice that constitutes the festive experience itself. The adoption of the essay as a methodological approach is justified by the sensitive, situated, and processual nature of the phenomenon, allowing for an articulation between ethnographic description and theoretical reflection, while recognizing listening and lived experience as central dimensions of knowledge production. Taking as reference the Círio de Nazaré and patron saint festivals in the state of Pará, the article examines how chants, litanies, sung prayers, silences, and the sonicities of collective movement structure ritual experience and produce a sense of belonging. The festival is approached as an expanded sonic event in which body, space, and listening are inseparably intertwined. In dialogue with contemporary ethnomusicology, the article argues that musicality is not limited to formalized repertoires but emerges through performance, repetition, and the circulation of voices and affects. In this context, essay writing assumes openness and incompleteness as analytical strategies consistent with the complexity of Amazonian festivals. By highlighting the centrality of performance and soundscape, the article contributes to debates on the ethnomusicology of the festival, emphasizing music as a mediator between faith, memory, and territory in the Amazon.

**Keywords**: Ethnomusicology of the festival; popular religiosity; music and ritual; Círio de Nazaré; Amazonia.

## Introdução

A relação entre cultura popular, religiosidade e música constitui um campo central para a etnomusicologia, especialmente quando observada a partir da festa como experiência ritual, performativa e coletiva. No contexto amazônico, essa relação adquire densidade singular, pois se manifesta em celebrações nas quais canto, corpo, movimento e espaço se articulam como formas indissociáveis de vivenciar o sagrado. A festa não é apenas cenário de práticas musicais, mas um dispositivo social no qual a música organiza temporalidades, mobiliza afetos, estrutura percursos e produz pertencimento.

Inserido no campo da etnomusicologia da festa, este artigo propõe uma leitura interpretativa das práticas musicais e sonoras associadas à religiosidade popular amazônica, compreendendo a música como ação social, performance ritual e forma de conhecimento. Em diálogo com autores como Thomas Turino (2008) e Samuel Araújo (1999), parte-se do pressuposto de que a música não pode ser dissociada dos contextos em que é produzida, escutada e corporificada. Ladainhas, cantos coletivos, toadas, rezas entoadas e sonoridades da procissão configuram, dessa maneira, práticas musicais situadas, inseparáveis da experiência festiva e da vida comunitária.

No contexto amazônico, a festa religiosa articula heranças indígenas, afro-brasileiras e ibéricas, continuamente reelaboradas em práticas sonoras que atravessam gerações. Procissões fluviais, romarias terrestres, promessas pagas com canto e dança, além de performances vocais e corporais, revelam uma paisagem sonora marcada pela circulação de vozes, ritmos e silêncios significativos. A música, longe de funcionar como mero acompanhamento do rito, atua como elemento estruturante da festa, organizando deslocamentos, modulando emoções e instaurando uma temporalidade extraordinária.

Ao tomar como referência celebrações como o Círio de Nazaré e festas de padroeiros no Pará, o artigo analisa a festa como espaço de encontro e confluência, onde práticas musicais produzem sentidos compartilhados e reafirmam vínculos comunitários. O corpo em performance – que canta, caminha, dança e sustenta a devoção – é compreendido como eixo central da experiência musical, conforme

propõem abordagens etnomusicológicas que privilegiam a relação entre som, gesto e território.

Dessa forma, o texto busca contribuir para o debate em torno de uma etnomusicologia da festa, ao evidenciar como as práticas musicais da religiosidade popular amazônica configuram modos específicos de celebrar, crer e habitar o mundo, revelando a festa como acontecimento sonoro, corporal e simbólico que articula tradição, invenção e pertencimento.

## Percurso metodológico: uma etnografia sonora ensaística da festa

Este estudo se insere no campo da etnomusicologia da festa e adota uma abordagem qualitativa de caráter interpretativo, articulada a uma perspectiva ensaística. Tal escolha metodológica decorre da natureza do fenômeno investigado, marcado por dimensões sensíveis, performativas e relacionais que escapam a modelos analíticos estritamente descritivos ou formalistas. Nesse sentido, o ensaio não é tomado como ausência de método, mas como estratégia epistemológica capaz de sustentar uma reflexão situada, aberta e implicada.

O trabalho fundamenta-se em uma etnografia sonora das festas religiosas amazônicas, com ênfase no Círio de Nazaré e em celebrações de padroeiros no Pará. A produção empírica do material analítico baseia-se em três procedimentos articulados: Escuta situada: atenção às paisagens sonoras da festa (cantos, ladainhas, rezas entoadas, ruídos, silêncios e sonoridades do deslocamento) compreendidas como práticas musicais em sentido ampliado; Observação da performance: análise dos modos como o som se articula ao corpo em movimento (caminhar, cantar, carregar, silenciar), entendendo a musicalidade como dimensão incorporada da experiência ritual; Descrição densa de cenas festivas: construção de narrativas etnográficas que privilegiam a experiência vivida, permitindo compreender a festa como acontecimento expandido, no qual som, espaço e afetos se constituem mutuamente.

A escrita ensaística opera, nesse contexto, como forma de mediação entre experiência e interpretação. Em vez de buscar generalizações totalizantes, o texto assume a parcialidade e a abertura como condições do conhecimento, valorizando a descrição sensível e a reflexão teórica em movimento. Tal postura dialoga com

abordagens contemporâneas da etnomusicologia que compreendem a música como ação social (TURINO, 2008) e como prática relacional (ARAÚJO, 1999).

Assim, o método não se organiza a partir da separação entre sujeito e objeto, mas da implicação entre pesquisador, escuta e campo. A festa é abordada como processo, e não como estrutura fixa, o que permite compreender a musicalidade não como repertório, mas como experiência situada, produzida na confluência entre corpo, território e devoção.

## A religiosidade popular na Amazônia

A religiosidade popular, longe de ser apenas pano de fundo, constitui um eixo estruturante da vida social e cultural no Norte. Ela se manifesta em devoções, festas, promessas e rituais que, entrelaçados, formam um sistema simbólico capaz de organizar práticas, tempos e espaços coletivos. Para Michel de Certeau (1994), o cotidiano é também lugar de invenção, e é nesse sentido que a fé popular aparece como prática criadora, que reorganiza o vivido e o reencena sob formas rituais.

No cotidiano das comunidades amazônicas, a presença do sagrado também se reconhece pela escuta. Rezadores entoam ladainhas em andamento livre, sem acompanhamento instrumental, ajustando a voz ao espaço doméstico ou comunitário. O canto surge em tom baixo, por vezes entrecortado por silêncios, criando uma ambiência sonora que antecede a festa propriamente dita. Essas práticas musicais ordinárias não se distinguem nitidamente da fala cotidiana, revelando uma musicalidade difusa que prepara o corpo e a comunidade para o tempo ritual.

A religiosidade que se vive no Norte é, por natureza, plural. Em sua tessitura encontram-se cosmologias indígenas, práticas afro-brasileiras e devoções católicas, entrelaçadas em festas, ladainhas, promessas e ritos de cura. Esse encontro de matrizes não se dá como simples soma, mas como processo histórico de ressignificações sucessivas, em que cada comunidade reelabora símbolos à sua maneira. Em vista disso, mitos da floresta, devoções marianas e pontos de terreiro convivem, transformando-se em linguagem comum.

Essa confluência revela que a religiosidade não se limita ao espaço dos templos. Ela ocupa a cidade e a paisagem, inscrevendo-se nas ruas tomadas por cortejos, nos rios que se convertem em caminhos de fé, nos quintais onde se levantam altares

improvisados. Como lembra Collot (2013), o lugar vivido não é cenário neutro, mas fonte de criação poética. A Amazônia, com sua geografia de águas, florestas e bairros populares, aparece como território simbólico no qual a fé se converte em prática cultural e estética. O resultado é uma experiência que, ao mesmo tempo em que preserva tradições, reinventa continuamente modos de pertencer e de habitar o mundo.

A religiosidade popular no Norte pode ser compreendida como uma estética coletiva, onde fé e invenção se entrelaçam, transformando memória em presença e presença em linguagem. Mais do que assegurar coesão comunitária, ela fornece uma gramática simbólica capaz de interpretar o mundo, orientando gestos, narrativas e modos de habitar o território. Nesse sentido, inscreve-se como campo fértil tanto para a criação artística quanto para o fortalecimento das identidades regionais. Como lembra Durand (2002), o imaginário se alimenta de símbolos que atravessam tempos e espaços, e é nessa vitalidade simbólica que a religiosidade popular encontra força para se renovar, convertendo o vivido em expressão estética.

Ao mesmo tempo, esse universo devocional gera vínculos de pertencimento, reafirma identidades e projeta no território sentidos que conjugam espiritualidade, memória e criação cultural. O sagrado ultrapassa os templos e se materializa nas ruas, nos rios e nos corpos em festa, convertendo o espaço vivido em cena simbólica. É essa dimensão espacial e corporal do sagrado que prepara o olhar para o Círio de Nazaré, em Belém do Pará, onde a cidade inteira se transforma em palco de devoção.

Em Belém do Pará, inscreve-se nesse horizonte o Círio de Nazaré, uma das manifestações mais emblemáticas do país, mobiliza multidões em celebração que transborda o espaço litúrgico, derrama-se pelas ruas, adentra as casas, percorre as vias d’água e envolve a cidade inteira. Para além da festa religiosa, configura um fenômeno social e cultural que transforma Belém em território de devoção, promessa e comunhão coletiva, onde a circulação de símbolos organiza percursos, pertencimentos e formas de convivência.

O Círio de Nazaré pode ser compreendido como uma grande dramaturgia devocional, na qual fé e corpo se entrelaçam em movimento. A corda que conduz a berlinda, as flores que adornam o trajeto, os hinos que ecoam em uníssono, os barcos que acompanham a romaria pelas águas e os gestos silenciosos de promesseiros compõem uma cena ritual que transforma Belém em território sagrado. A cada outubro,

a cidade se refaz pela presença da Virgem, inscrita no corpo da multidão: joelhos que se dobram, braços que carregam, vozes que cantam, passos que avançam em compasso com a imagem da padroeira.

Essa celebração não se limita às ruas e aos rios. Ela se prolonga nas casas, nas cozinhas e nas mesas familiares, onde a fé se traduz em partilha. O arroz paraense, o pato no tucupi, a maniçoba e tantas iguarias típicas tornam-se parte do rito, reforçando laços de parentesco e hospitalidade. Como lembra Paes Loureiro (2015), “a festa é também alimento simbólico: nela, a memória se serve em pratos que conjugam história, fé e sabor”. O Círio, igualmente, mobiliza não apenas o espaço público, mas também a intimidade dos lares, onde a devoção se renova em gestos cotidianos de acolhimento. Constitui um fenômeno social e cultural que projeta símbolos compartilhados e reinscreve tradições na vida contemporânea. O trajeto da procissão, ao mesmo tempo ritual e metáfora, guarda a memória das gerações passadas e abre horizontes para o futuro.

Promessas se cumprem em silêncio, em murmúrios ou em cantos partilhados; imagens seguem erguidas em ombros fatigados ou deslizam sobre barcos que singram os rios. Para além da procissão monumental do Círio, multiplicam-se as celebrações em bairros, vilas e comunidades ribeirinhas, onde a fé se refaz em gestos mais íntimos. Esses rituais cotidianos, muitas vezes invisíveis ao olhar de fora, reafirmam laços comunitários, renovam a memória herdada e inscrevem no território uma espiritualidade que pulsa no compasso da vida social. Neles, o sagrado não se esgota no espetáculo coletivo, mas se espalha em práticas menores que mantêm viva a chama da devoção e a continuidade das tradições.

A festa revela não apenas a força da devoção mariana, mas também a capacidade de articular tradição, identidade e pertencimento em um território marcado pela pluralidade cultural. Ao converter fé em rito público de grande alcance, o Círio fortalece vínculos comunitários, projeta símbolos partilhados e reinscreve, ano após ano, a vitalidade de uma Amazônia que se reconhece em suas práticas devocionais e nas múltiplas linguagens de sua arte.

Durante o Círio de Nazaré, a experiência festiva é atravessada por uma paisagem sonora densa e mutável, na qual música, ruído, silêncio e voz se entrelaçam continuamente. Nas primeiras horas da procissão principal, antes mesmo do

deslocamento da berlinda, o espaço urbano de Belém já se encontra sonoramente marcado por cantos devocionais entoados em pequenos grupos, rezas murmuradas e pela repetição de ladainhas que se espalham pela multidão. Essas vocalizações não seguem uma lógica unificada de execução musical, mas operam como práticas sonoras situadas, acionadas pela memória, pela emoção e pela promessa.

Ao longo do percurso, o canto do hino “Vós sois o lírio mimoso”, entoado de forma coletiva, instaura momentos de relativa unificação sonora. O canto emerge em ondas, ora mais intensas, ora fragmentadas, acompanhando o ritmo irregular da caminhada e o esforço físico dos corpos. Não se trata de uma execução musical afinada segundo parâmetros formais, mas de uma performance ritual em que a força expressiva reside na sobreposição de vozes, no cansaço audível da respiração e na persistência do canto como gesto de fé. Nesse contexto, cantar é também sustentar o corpo em movimento.

A corda que conduz a berlinda produz uma sonoridade própria: o atrito das mãos, os comandos verbais que organizam o avanço coletivo, os gritos de alerta e os silêncios súbitos criam um campo acústico específico, no qual a música se dilui na performance corporal. A ausência momentânea de canto, nesses trechos, não representa interrupção da experiência sonora, mas deslocamento da atenção para outros sons do rito, o arrastar dos pés no asfalto, o choro contido de promesseiros, o barulho dos fogos que irrompem de forma imprevisível.

Nas procissões fluviais que integram o calendário do Círio, a paisagem sonora se transforma. O som dos motores das embarcações mistura-se a cantos marianos, toadas adaptadas e rezas amplificadas por alto-falantes improvisados. A música ecoa sobre a água, criando efeitos de reverberação que ampliam a sensação de comunhão entre barcos, fiéis e imagem. O rio, nesse contexto, atua como mediador acústico, reorganizando a escuta e produzindo uma espacialidade sonora distinta daquela vivenciada nas ruas.

Em momentos específicos, o silêncio também assume valor ritual. Há instantes em que o canto cessa, seja por exaustão coletiva, seja por orientação litúrgica, e o que se ouve é apenas o som dos corpos em deslocamento. Esses silêncios não significam ausência de música, mas suspensão expressiva, funcionando como parte integrante da

dramaturgia sonora da festa. Eles intensificam a escuta e reforçam o caráter liminar do rito.

Essas descrições evidenciam que a música no Círio de Nazaré não se apresenta como repertório fechado, mas como prática relacional, acionada conforme o ritmo da procissão, a disposição corporal dos participantes e a dinâmica do espaço. A etnomusicologia da festa, nesse caso, permite compreender o Círio como acontecimento sonoro expandido, no qual cantar, caminhar, silenciar e escutar constituem dimensões inseparáveis da experiência devocional e celebrativa.

Se o Círio concentra em Belém a maior expressão da devoção mariana, outras festas de padroeiros espalhadas pelo Pará revelam a diversidade das práticas religiosas e a vitalidade das identidades comunitárias. Em Bragança, a celebração de São Benedito mobiliza bairros inteiros em cantos e danças que mesclam heranças afro-indígenas e devoção católica, transformando a cidade em palco de fé e cultura. No Marajó, o festejo de São Sebastião reúne fiéis em promessas e procissões fluviais, onde os rios se convertem em caminhos sagrados. Já em Vigia de Nazaré, a devoção a São Raimundo Nonato reafirma os vínculos entre espiritualidade e pertencimento local, mostrando como cada celebração imprime no território a marca singular de uma tradição que é, ao mesmo tempo, ancestral e continuamente reinventada.

Ao lado das grandes celebrações, subsistem práticas discretas que sustentam a religiosidade no cotidiano das comunidades amazônicas. Em vilas, povoados ribeirinhos e nos próprios lares, promessas são cumpridas em silêncio, terreiros guardam rezas antigas, ladainhas ecoam em línguas nativas e pequenos altares mantêm viva a presença do sagrado. Como observa Maués (1995), a força da religião popular não está apenas no espetáculo das procissões, mas sobretudo na sua permanência no dia a dia, onde fé e vida se confundem. Paes Loureiro (2015) acrescenta que o imaginário amazônico encontra nesses gestos mínimos sua potência poética, capaz de transformar o banal em rito e o espaço doméstico em território simbólico. Desse modo, o que se manifesta em grandes festas encontra ressonância em práticas silenciosas, tecendo uma rede contínua de espiritualidade que atravessa tanto o público quanto o íntimo, o coletivo e o familiar.

A arte que brota do universo de práticas devocionais afirma-se como forma privilegiada de expressão do sagrado. Poemas, cantos, encenações teatrais e imagens plásticas convertem a espiritualidade vivida em formas sensíveis, capazes de condensar

memória, emoção e crença em símbolos partilhados. Ultrapassando as representações de fé, essas criações a traduzem em estética, reforçando a centralidade da religiosidade popular na constituição da identidade amazônica. Diante disso, a produção artística regional projeta no campo da arte a memória coletiva e a vitalidade cultural, conectando tradição e invenção em um mesmo gesto criador.

A relação entre fé e cultura produz um entrelaçamento fértil, do qual nascem criações que preservam a memória e, ao mesmo tempo, projetam novos sentidos para o presente. É nesse espaço de convergência que florescem as múltiplas produções artísticas da Amazônia, onde o sagrado encontra expressão estética capaz de traduzir a vitalidade da fé popular. Poemas, cantos, danças, imagens e rituais oferecem ao Brasil – e ao mundo – um testemunho sensível de como a religiosidade popular se reinventa em arte, reafirmando pertencimento e abrindo caminho para novas possibilidades de criação cultural.

A música da região amazônica se distingue pela capacidade de transitar entre o plano estético e a dimensão ritual da religiosidade coletiva. Cantos, ladainhas e toadas evocam memórias de pajelanças, narrativas míticas e experiências comunitárias que tornam visível o sagrado no cotidiano. Ao articular elementos das tradições indígena, afro-brasileira e cristã, essas sonoridades compõem um tecido simbólico que ressoa tanto no campo artístico quanto no espiritual, conduzindo a escuta para além do entretenimento e aproximando-a da experiência do rito. Nesse movimento, a produção musical regional se afirma como espaço de preservação e invenção, em que fé e arte se encontram para renovar, continuamente, o sentido de comunidade.

Em festas de padroeiros no interior do Pará, os cantos religiosos frequentemente se mesclam a ritmos locais e improvisações vocais. A execução musical não obedece a padrões fixos de afinação ou forma, mas se ajusta à duração da festa, ao deslocamento dos corpos e à interação entre participantes. A música acompanha a celebração como fluxo contínuo, sustentando o rito mais pela repetição e pela presença do que pela precisão formal.

Do mesmo modo, o teatro, a literatura e as artes visuais na Amazônia também se nutrem desse mesmo manancial devocional. As encenações populares, muitas vezes ligadas a festas religiosas, transformam o espaço da rua em palco ritual, onde corpo e voz recriam narrativas sagradas. A literatura regional, por sua vez, transfigura rezas,

mitos e imagens do cotidiano em palavra poética, registrando e reinterpretando tradições. Nas artes plásticas, ex-votos, estandartes e iconografias revelam como o imaginário religioso se converte em forma estética, unindo memória coletiva e invenção criadora. Como observa Jesus Paz Loureiro (2015), “a religiosidade amazônica não apenas inspira, mas funda uma estética própria”, em que o sagrado se afirma como matriz de criação. Por conseguinte, a arte amazônica, em suas múltiplas linguagens, reafirma que fé e cultura não são instâncias separadas, mas dimensões inseparáveis da experiência social e simbólica da região amazônica.

Nos gestos devocionais, o corpo torna-se linguagem: mãos que erguem velas, pés que percorrem caminhos de promessa, danças que traduzem orações silenciosas. Essa fisicalidade ultrapassa a dimensão individual e se converte em rito partilhado, no qual fé e presença se entrelaçam. Cada movimento inscreve no espaço a continuidade de uma tradição que, ao mesmo tempo em que guarda memórias ancestrais, se reinventa no encontro comunitário. Logo, os gestos devocionais configuram-se como escrita simbólica da religiosidade popular, capaz de transmitir memória, pertencimento e criação cultural.

Nos rituais amazônicos, a religiosidade se manifesta na fisicalidade: no joelho que se dobra em promessa, no braço que sustenta andores e imagens, no suor que acompanha a procissão sob o sol. Cada movimento traduz devoção e pertença, convertendo o corpo em altar vivo. Caminhar, dançar, erguer e oferecer tornam-se formas de oração que entrelaçam o íntimo e o coletivo, fazendo da presença física uma experiência espiritual compartilhada, como lembra Paul Zumthor (2007), a performance ritual é lugar onde voz, gesto e espaço se unem, instaurando comunhão. Nessa perspectiva, o corpo devocional não apenas expressa fé: ele a encarna, tornando visível a continuidade de uma tradição que se renova no encontro comunitário.

Essa dimensão corporal não se restringe ao esforço ou à disciplina; ela é também celebração. Nas danças festivas, os corpos se encontram, ritmam o espaço e, em movimento, reafirmam a continuidade da tradição. O rito, portanto, não é mera repetição, mas processo criador, em que a energia coletiva transfigura o ato simples em símbolo de memória e de esperança. Como observa Victor Turner (1974), o ritual é sempre liminar: nele, a comunidade se reinscreve, renovando laços e abrindo horizontes. Nesse sentido, a performance festiva dos corpos amazônicos não apenas conserva o

passado, mas instaura possibilidades de futuro, transformando cada passo em narrativa viva de pertencimento.

A religiosidade popular amazônica, enraizada no cotidiano das comunidades, projeta-se para além de seus contextos imediatos e se afirma como patrimônio cultural de alcance mais amplo, capaz de dialogar com diferentes sensibilidades. Reconhecida tanto pelo enraizamento nas práticas locais quanto pela capacidade de mobilizar universos simbólicos universais, ela articula devoção, memória e invenção. Como observa Candau (2009), o patrimônio imaterial não se limita a conservar tradições, mas se renova continuamente nas práticas sociais que lhe dão sentido. Do mesmo modo, a experiência religiosa amazônica, ao mesmo tempo profundamente territorial e aberta ao mundo, mostra como o sagrado pode ultrapassar fronteiras e converter-se em linguagem de identidade e partilha.

Nos interiores e periferias, o cotidiano se organiza em redes de solidariedade, feiras, festas e práticas religiosas que dão ritmo à vivência coletiva. Nesses espaços, a fé se entrelaça à circulação das pessoas, ao trabalho e ao lazer, convertendo ruas, casas e praças em territórios de encontro entre o sagrado e o comum. Como lembra Michel de Certeau (1994), é justamente no cotidiano que se exercem formas de invenção e resistência, revelando que o religioso não está apartado da vida diária, mas a atravessa, configurando sentidos de pertencimento e comunidade.

Nos objetos e imagens devocionais, a religiosidade encontra uma forma de permanência tangível. Berlindas enfeitadas, andores iluminados, estandartes coloridos e ex-votos de cera ou madeira materializam promessas e agradecimentos, tornando visível a devoção que circula no íntimo das pessoas. São suportes concretos que guardam o invisível, inscrevendo no território símbolos capazes de narrar histórias de fé, milagres e resistências.

Mas não apenas nos objetos se revela o sagrado: o corpo permanece altar e testemunho. No caminhar descalço, no peso carregado sobre os ombros, no joelho que se dobra ou na dança que explode em alegria, a espiritualidade se manifesta como presença encarnada. Esses movimentos transformam ruas e praças em espaços de consagração, onde a devoção se afirma não apenas em palavras ou cantos, mas também no suor, no cansaço e na festa coletiva que renova laços comunitários.

E na mesa compartilhada também pulsa a religiosidade popular. Comidas de promessa, mingaus, chás de ervas e a tradicional maniçoba do Círio revelam que nutrir o corpo é igualmente nutrir a alma. Preparados em mutirão, oferecidos aos santos ou repartidos entre vizinhos e parentes, os alimentos convertem-se em sacramento cotidiano, renovando vínculos de solidariedade e inscrevendo na memória coletiva o sabor do sagrado. Para Mary Douglas (1985), a comida é linguagem simbólica que organiza relações sociais; no contexto amazônico, ela se torna gesto de fé, perpetuando a tradição e transformando o ato de comer em experiência de comunhão.

As celebrações transformam o território em cena viva, onde ruas, praças e rios se convertem em pontos de encontro entre o humano e o sagrado. Nesses ambientes, fé e festa se entrelaçam, movendo corpos e memórias em práticas comunitárias que reafirmam pertencimentos e reconhecimentos mútuos. Trata-se de uma experiência que atravessa gerações, expandindo para além das margens locais a potência criadora de uma Amazônia marcada por intensidades coletivas. Dessa forma, pode-se concluir que as festas religiosas amazônicas não apenas preservam a tradição, mas projetam-na como linguagem cultural capaz de dialogar com diferentes sensibilidades.

O sagrado também se manifesta no visível e no sensível: nas cores dos estandartes que tremulam, nos altares erguidos diante das casas, nas mesas onde se repartem alimentos preparados como oferenda. Cada ação, o corpo que dança até a exaustão, os joelhos que percorrem o chão, o silêncio que acompanha uma promessa, transforma a vida ordinária em rito. A experiência festiva mobiliza todos os sentidos, fazendo da corporeidade uma linguagem plena (Zumthor, 2007), a devoção comunitária não se limita à música ou à palavra, mas envolve visão, tato, gosto e movimento, transfigurando o cotidiano em espaço de celebração contínua.

A religiosidade popular amazônica não se reduz a objeto de estudo: ela se apresenta como experiência vivida, transmitida entre gerações e sustentada por memórias de fé, luta e reinvenção cultural. Nesse campo simbólico, a arte encontra matéria para criar, não apenas representando o sagrado, mas reinventando-o em imagens, gestos, cantos e encenações capazes de emocionar, convocar pertencimento e transfigurar em beleza o que brota da vida comunitária.

Nessa perspectiva, a arte amazônica não se limita a preservar tradições: ela as projeta em novas formas, reinscrevendo práticas devocionais em linguagens

contemporâneas. O canto se torna invocação, o cortejo assume configuração cênica, o objeto ritual se transfigura em obra plástica. O resultado não é simples reprodução, mas passagem, um movimento de transposição simbólica em que aquilo que nasce da devoção comunitária encontra outras plataformas de visibilidade e escuta, sem perder seus lastros de origem e pertencimento.

Transitar entre devoção e criação demanda um cuidado artesanal, em que o gesto artístico não rompe com o sentido comunitário, mas o prolonga em novas linguagens. A obra que se projeta para palcos, ruas ou mídias carrega consigo uma responsabilidade estética e ética: conservar a memória coletiva sem aprisioná-la, permitir novas leituras sem apagar suas raízes. Nessa mediação, a arte torna-se ponte, capaz de preservar afetos e, ao mesmo tempo, multiplicar sentidos, instaurando um diálogo entre tradição e invenção.

O ato criativo assume a delicadeza de um rito: como quem acende uma vela, como quem entoa um canto. O gesto do artista não apenas traduz, mas prolonga a espiritualidade que pulsa na comunidade, inscrevendo-a em novas formas. Assim, rios, praças e vozes se tornam metáforas vivas de uma estética que é também ética, uma forma de honrar memórias e, ao mesmo tempo, reinventar o presente.

Nesta direção, Gaston Bachelard (1993) lembra que a imaginação poética não é fuga, mas potência que trabalha o real, convertendo a experiência sensível em figura e ritmo, ampliando nossa percepção do mundo. Pela via da imagem, - no som, na palavra e na forma – a devoção vivida nas comunidades do Norte se oferece como matéria de criação, dando corpo estético a sentimentos, crenças e modos de habitar o território das águas e das florestas. Água, mata, rio, voz e tambor tornam-se operadores poéticos: condensam memórias partilhadas e, ao mesmo tempo, abrem campo para novos sentidos. A imagem,  não apenas representa; convoca e organiza a experiência coletiva, orientando gestos, percursos e modos de pertencimento.

Essa articulação entre permanência e criação evidencia que a arte na região amazônica se constitui como tradução simbólica do sagrado, ela elabora modos de sentir e pensar que aproximam estética e espiritualidade, projetando a experiência coletiva em linguagens renovadas. Nesse contexto, o debate teórico encontra ressonância fecunda: Michel Collot (2013), por exemplo, mostra como a paisagem, em sua materialidade e simbolismo, informa a criação poética; já para Jesus Paes Loureiro (2015) o destaque

está no papel do imaginário como princípio estruturante, capaz de transformar vivências em memória partilhada e em expressão artística. Suas reflexões convergem para situar a produção devocional e estética da região em um campo mais amplo, no qual fé e invenção caminham inseparáveis, consolidando a poética amazônica como espaço de criação e de memória.

## O corpo como liturgia popular: o sagrado como luz coletiva

O corpo, no universo devocional do Norte, não permanece em silêncio nem se limita ao compasso da procissão: ele se torna altar e testemunho. Nele se inscrevem as marcas da promessa, o cabelo ofertado, o jejum cumprido, a cicatriz que recorda um voto. Nele a fé se traduz em gesto: mãos que batem em cadência, pés que marcam o ritmo da dança, respirações que sustentam cantos coletivos.

O corpo em rito é também corpo sonoro. Passos marcados no chão, palmas que surgem espontaneamente, respirações audíveis e vozes que oscilam conforme o cansaço compõem uma musicalidade incorporada. Mesmo quando o canto cessa, o som do movimento coletivo mantém ativa a experiência musical, revelando que a festa se sustenta tanto pela escuta quanto pela voz.

Essa corporeidade, além de representação, é linguagem viva. Cada palma, cada inclinação da cabeça, cada coro entoado projeta no espaço público uma gramática sensível, dispensando tradução verbal. Bachelard (1993) já lembrava que a imaginação poética não nasce apenas da palavra, mas também do ritmo, do sopro, da cadência que envolve os sentidos. Desta forma, o corpo devoto se revela igualmente corpo poético, lugar onde fé e criação se entrelaçam em ato.

Falar da religiosidade popular na região é reconhecer que o corpo não se reduz a suporte biológico: é arquivo de memórias, espaço de promessa e território de resistência. Ele se oferece como oferenda e, ao mesmo tempo, como criação, inscrevendo no gesto a continuidade de tradições que atravessam gerações. Cada celebração renova, assim, o elo entre indivíduo e coletividade, mostrando que o sagrado não se restringe a templos ou altares instituídos, mas pulsa na própria carne do povo, convertendo presença em testemunho.

O percurso até aqui mostrou que a religiosidade popular do Norte não se reduz a fragmentos dispersos, mas constitui uma força que atravessa corpo, música, imagens,

comida e silêncio. Ela se reacende em cada promessa, em cada canto, em cada gesto de partilha. O sagrado, portanto, não se confina ao templo: expande-se pelas ruas, casas, rios, cozinhas e palcos, fazendo da vida ordinária lugar de epifania. É essa luz que permite compreender a região como espaço onde a fé não apenas resiste, mas cria; não apenas preserva, mas inventa, reinventando continuamente a própria experiência comunitária.

Ao transformar memória em presença e presença em linguagem, a religiosidade popular funda uma estética própria: uma poética do sagrado que articula tradição e invenção, ancestralidade e futuro. Nesse movimento, a arte não apenas retrata o mundo, mas participa da vida que descreve, instaurando diálogos entre comunidade, território e imaginação. Como lembra Michel Collot (2013), a criação se enraíza na experiência sensível do lugar, e, nesse caso, o lugar é também rito. Paz Loureiro (2015) destaca que o imaginário amazônico organiza-se como matriz poética de pertença. O que se revela, então, é uma espiritualidade aberta, em comunhão, uma luz coletiva capaz de manter aceso o sentido de pertencimento e de projetar novos horizontes para a cultura amazônica.

Nas danças devocionais – como as que são reproduzidas nas comunidades ribeirinhas, ou no lundum que remete a tradições afro-brasileiras ou nos giros dos terreiros de santo – o corpo se torna oração em movimento. Cada passo não é apenas gesto estético, mas invocação que atualiza a memória coletiva e convoca a presença do sagrado. José Jorge de Carvalho (2003) lembra que o rito, quando se corporifica em dança, atravessa a fronteira entre espiritualidade e espetáculo, instaurando um espaço de partilha simbólica. Nessa perspectiva, a dança amazônica revela-se como linguagem poética em que fé, ritmo e pertencimento se entrelaçam.

## Considerações finais

Ao longo deste artigo, a religiosidade popular amazônica foi abordada a partir da festa como acontecimento sonoro, corporal e ritual, o que implicou um deslocamento analítico fundamental: da música como objeto para a música como prática constitutiva da experiência. Com isso, cantar, rezar, caminhar e silenciar deixam de ser dimensões auxiliares do rito para se afirmarem como operações centrais na produção do sagrado, configurando uma ecologia sensível na qual som, corpo e espaço se co-implicam.

As descrições do Círio de Nazaré evidenciaram que a musicalidade não se organiza como sistema fechado, mas como processo emergente, relacional e situado, no qual vozes, ruídos, silêncios e movimentos corporais compõem uma paisagem sonora instável e dinâmica. Nesse sentido, a música não representa a festa: ela a produz. Mais precisamente, ela institui condições de experiência nas quais o sagrado se torna sensível, compartilhável e habitável. Trata-se, portanto, de compreender a musicalidade como prática ontológica, isto é, como forma de constituição do mundo vivido.

Do ponto de vista metodológico, a articulação entre etnografia sonora e escrita ensaística não configura uma solução contingente, mas uma escolha epistemológica coerente com a natureza do fenômeno. Ao recusar a pretensão de totalização e ao assumir a parcialidade, a implicação e a abertura como condições do conhecimento, o ensaio permite sustentar uma análise que não separa descrição e interpretação, experiência e conceito, campo e escrita. Nesse movimento, a escuta deixa de ser apenas técnica e se afirma como posição analítica, capaz de produzir conhecimento a partir da relação entre pesquisador, corpo e ambiente sonoro.

A etnomusicologia da festa, tal como aqui proposta, projeta-se, assim, para além de um recorte temático, configurando-se como uma inflexão no próprio campo disciplinar. Ao privilegiar a performance, a paisagem sonora e a dimensão incorporada da música, essa abordagem tensiona modelos centrados na obra, no repertório ou na representação, deslocando o foco para a música como ação, processo e acontecimento. Com isso, abre-se a possibilidade de compreender as práticas musicais como modos de existência, nos quais fé, memória e território não apenas se expressam, mas se produzem mutuamente.

Por fim, ao evidenciar a festa como acontecimento sonoro expandido, este trabalho aponta para a necessidade de abordagens capazes de dar conta da inseparabilidade entre som, corpo e espacialidade, especialmente em contextos como o amazônico, onde o sagrado se realiza na circulação, na intensidade e na experiência coletiva. Nesse quadro, a música deixa de ser compreendida como linguagem representacional para afirmar-se como prática sensível de mundo: um modo de instaurar presença, de produzir pertencimento e de sustentar, em ato, formas de vida que se reinventam continuamente na confluência entre tradição e criação.

## Referências

ARAÚJO, Samuel. **Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de conceitos da etnomusicologia.** Opus, Goiânia, n. 6, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CARVALHO, José Jorge de. **A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela**. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, Série Antropologia, n. 327, 2003.

CANDAU, Joel. **Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade**. Revista Memória em Rede, v. 1, n. 1, dez. 2009. Disponível em: periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9564/6415. Acesso em: 12 fevereiro de 2026.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis, Vozes, 1994.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3. ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica – uma poética do imaginário**. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MAUÉS, Raimundo. Heraldo. **Padres, Pajés, Santos e Festas: catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém: CEJUP, 1995.

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

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007

**Edgar Monteiro Chagas Junior** é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFPA). Mestre em Planejamento do Desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do

Trópico Úmido do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (PPGDSTU /NAEA/UFPA). Bacharel e Licenciado Pleno em Geografia (UFPA). Docente do curso de Licenciatura Plena e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UEPA. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da UNAMA. Desenvolveu trabalhos de pesquisa sobre manifestações culturais da Amazônia paraense junto à Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia (FIDESA); ao Instituto de Artes do Pará (IAP); à Fundação Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP); e ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Neste último, entre outros inventários culturais, coordenou o processo de pesquisa que levou a manifestação cultural Carimbó ao título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. É líder do grupo de pesquisa Batuques: Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (CNPq).

**Magnólia Santos da Rocha** é doutora em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA). Mestrado em Ciencias da Educação (UNISAL/UFRJ), Pós-Graduação Lato Sensu em Docência do Ensino Superior (ESTÁCIO), Pós Graduação Lato Sensu em Didática, Formação Docente e Metodologia do Ensino (UNIAMERICAS, Graduada em Administração (ESTÁCIO). Pesquisa geopoética, imaginário e arte amazônica, com ênfase nas relações entre som, território e memória. Desenvolve o conceito de “entre-mundos” como chave interpretativa de experiências sensíveis e culturais, tendo como eixo a obra de Walter Freitas.

# SAMBA DE COURO EM TRANCOSO-BA E SUAS EPISTEMES CORPORIFICADAS

Marcus Vinícius Carvalho
Universidade Federal do Sul da Bahia

Eloisa Domenici
Universidade Federal da Bahia

**Resumo:**

Este trabalho busca compreender o Samba de Couro que acontece em Trancoso-BA enquanto movimento de resistência, memória cultural e produção de conhecimento. Apresentamos os saberes ancestrais que emergem dessa manifestação popular, saberes estes de origem afrodiameríndia que vieram nos corpos dos negros africanos que foram escravizados, e estão presentes nos ritos que constituem as festas, em especial em homenagem a São Sebastião e São Brás. Os tempos do samba são descritos através dos relatos de dois sambadores nativos que vivenciam essa manifestação popular desde sua infância na região. Pegar o mastro na mata, levá-lo para a preparação, cortar bandeiras, fitas e flores para compor a decoração, são momentos que antecedem a festa propriamente dita, que serão descritos e analisados no decorrer deste estudo. Esta é uma tradição cênico-poético-musical que ocorre em diversos festejos pelo país. Para compreender como o samba de couro se configura enquanto uma episteme, recorro às reflexões de Simas e Rufino (2018), Souza e Barbosa (2012), Domenici (2009) e Kaphagawani e Malherbe (2019), dentre outros.

**Palavras-chave:** samba de couro; etnografia; cênico-poético-musical

## SAMBA DE COURO AND ITS EMBODIED EPISTEMES

**Abstract:**

This paper seeks to understand how samba de couro, as a popular form of knowledge, is configured as a movement of resistance, cultural memory and production of knowledge, and to present the ancestral knowledge that emerges from the popular manifestation Samba de Couro, especially that which takes place in Trancoso, a district of Porto Seguro, located in the extreme south of Bahia. Samba de couro is a scenic-poetic-musical tradition that occurs in various celebrations throughout the country. This knowledge of Afro-diasporic origin was carried in the bodies of black Africans who were enslaved and is present in the rites that constitute the festivals, especially in honor of the Catholic saint São Sebastião. Getting the pole from the forest, taking it to be prepared, cutting flags, ribbons and flowers to compose the decoration, until the day of the festival are present, described and analyzed throughout this study. The times of samba are described through the accounts of two native samba dancers who have experienced this popular manifestation since their childhood in the region. To understand how samba de couro, as a popular manifestation, is configured as a resistance movement, cultural memory and producer of epistemes, I resort to the reflections of Simas and Rufino (2018), Souza and Barbosa (2012), Domenici (2009) and Kaphagawani and Malherbe (2019).

**Keywords:** samba de couro; ethnography; scenic-poetic-musical

## Introdução

O Samba de Couro é uma tradição cênico-poético-musical vivenciada durante os festejos religiosos que ocorrem na cidade de Trancoso, no extremo sul da Bahia. Esses festejos acontecem ao longo de todo o ano, em festas informais em que o samba está presente, porém sua principal devoção está ligada aos santos São Sebastião, São Brás e São João, padroeiros da comunidade. A festa em homenagem a São Sebastião ocorre todo dia 19 de Janeiro, o festejo de São Brás acontece dia 02 de Fevereiro e o festejo de São João ocorre no dia 24 de Junho, nesses três festejos o samba de couro acontece obrigatoriamente. Desde os antepassados dos nativos da região até os dias de hoje, esta tradição é repassada de uma geração a outra através da oralidade (Martins, 2018, p. 87 - 89).

Esses saberes tradicionais, presentes nas culturas afrodiaspóricas[1], não são saberes rígidos e inflexíveis, e se misturaram com as demais culturas presentes. Na verdade, a mistura é a tônica nesta região, pois a devoção a São Sebastião e São Brás é muito forte também nas comunidades indígenas da etnia Pataxó que habitam por aqui, sendo que nas festas de lá ocorre o samba Pataxó, de modo que poderíamos falar de saberes afro-ameríndios. São saberes que precedem a escrita e são, ainda hoje, inscritos e perpetuados nas poéticas dos corpos ancestrais, ecoando nos ritos e festejos espalhados por todo o território.

Esses corpos do samba de couro atuam como nexus onde convergem a ancestralidade e a contemporaneidade, o sagrado e o profano. Desta forma, nas danças como o trançado[2], nas fitas coloridas espalhadas pelos terreiros das casas em dia de festa de santo, os gestos e os movimentos, advindos das margens de lá do Atlântico no processo do que efetivamente se configurou como um sequestro afro diaspórico, persistiram e não só atravessaram as águas; esses saberes que vieram carregados nos corpos africanos, traspassaram a barreira temporal e ainda hoje são repassados de uma geração a outra ganhando novos matizes, se reinventando e resistindo às incontáveis tentativas de apagamento. E foi nos cantos, nas brincadeiras, nas festas de terreiro, nas velas, nos altares, nas cores, nas rezas escondidas, nas cobiçadas simpatias, nas

[1] Termo utilizado para designar as culturas oriundas do continente africano e que chegaram ao Brasil e em outros países das Américas no processo conhecido como diáspora africana. O trançado é uma dança

[2] O trançado é uma dança presente em alguns festejos em que ocorre o Samba de Couro no extremo sul da Bahia.

ervas curandeiras e nas letras das músicas que esses saberes foram se espalhando dentro dos corpos daqueles que foram arrancados de sua terra (Simas; Rufino, 2018).

Às festas dos santos católicos, foram incorporados saberes e práticas ancestrais africanas, e esses saberes e práticas presentes nas diversas manifestações culturais não foram apenas incorporados às festas e rituais vindos do Ocidente; essas tradições foram, de fato, reinventadas e africanizadas pelos negros escravizados e pelas populações ameríndias. Desta forma, para cada manifestação de origem cristã, como as festas em homenagem a São Sebastião, São Brás, Santo Antônio, São João, São Cosme e Damião, Nossa Senhora do Rosário ou Nossa Senhora de Aparecida, entre outros, encontramos seu equivalente afrodiaspórico. São Sebastião tem seu equivalente Oxóssi, São Brás encontra paralelo em Obaluaê e Omolu, Santo Antônio é referido a Ogum e Exu e assim por diante, sendo que em cada região isto pode variar. De igual modo, a vela acesa em oferenda a um santo, também é uma vela acesa para um orixá[3]; para cada hino em devoção a um mártir, tem um tambor tocando; depois de toda reza tem dança para festejar, e a oração se faz em forma de dança. A ancestralidade está presente nos rituais, nas danças, nos tambores, nas vozes e foi assim desde nossos antepassados até os dias de hoje.

Nesse contexto se inclui o Samba de Couro, uma tradição cênico-poético-musical que acontece em diversos festejos espalhados pelo país. Neste texto citamos o Samba de Couro como manifestação popular presente nos festejos que ocorrem no Sul da Bahia, em especial, as festas de São Sebastião e São Brás que acontecem no distrito de Trancoso, lugar onde se desdobraram as nossas vivências.

Esta é uma pesquisa etnográfica que agrega a análise dos saberes corporificados, por meio de pesquisas no campo da Dança, entendendo o corpo como campo de afetação e criação de conhecimentos. Neste enquadramento, o movimento corporal é entendido não como performance, mas como pensamento que se inscreve no mundo enquanto ação.

A narrativa deste trabalho foi construída a partir de diálogos com os mestres, sambadores e festeiros do Samba de Couro em Trancoso. Em nossas conversas, procuramos compreender as histórias de cada entrevistado com o Samba de Couro, como o samba acontece na perspectiva de cada um, quais os momentos do samba, como o corpo está presente nas festas,

[3] Santos que são cultuados em diversas regiões da Bahia e do Nordeste, como parte dos cultos de religiosidade que compreende o catolicismo popular e as religiões de matriz africana.

se existe alguma relação de devoção, além de outros aspectos tais como quem contribui financeiramente e como é a organização das festas. Esses são alguns questionamentos que perpassaram os nossos encontros com os sambadores, porém estávamos atentos e abertos para outros aspectos que eventualmente surgissem nas suas narrativas. Perguntar é um ato de direcionar a etnometodologia.

Oliveira ressalta que "As manifestações populares constituem saberes que irradiam conhecimentos e práticas para diversos campos do saber…" (Oliveira, 2012). Quais são esses saberes? De que forma esse conhecimento resistiu ao tempo, à ausência de registros e às várias tentativas de rebaixamento, conservando-se praticamente intactos ou com poucas modificações? Esses são questionamentos que nos fazem refletir sobre a força e eficácia dos saberes populares, pois dentro de uma festividade como a de São Sebastião há uma sequência de ações muito bem estruturada e definida. Desde a saída dos festeiros para pegar o mastro até o último toque de tambor na roda de samba, há uma sucessão de práticas estabelecidas e seguidas. Desta forma, há uma rede de comunicação muito bem elaborada para que o ritual seja preservado. Neste caso temos saberes envolvidos e sendo repassados em todo o processo de organização das festas e o cuidado com os ritos quando ela acontece, desde os antepassados dos festeiros[4] até os dias atuais.

## Os tempos do samba, suas histórias e contextos

Esta pesquisa teve a contribuição direta de Juliana Alves, que é filha e neta de nativos, festeira desde a infância, toca no Samba de Couro de Trancoso e foi uma das três primeiras mulheres aceitas no samba. Juliana nos apresentou os sambadores mais antigos e nos familiarizou com os tempos do samba, suas histórias e contextos.

O nome Samba de Couro, de acordo com Souza e Barbosa (2012, p. 156) "se deve à utilização da pele e do couro na fabricação dos instrumentos, em sua maioria confeccionados pelos próprios participantes". Além dos tambores, toca-se, o reco-reco, a cuíca, o pandeiro, a viola e, durante muito tempo, também a rabeca. A tradição do samba de couro em várias regiões do país onde ocorre está normalmente vinculada a alguma festividade. Por exemplo, em Monte Alegre (BA), o samba de couro ocorre no dia 19 de Janeiro, ligado aos festejos de São Sebastião.

[4] Aqui o sentido do termo adotado abarca não só o dirigente, mas qualquer outro participante do Samba de Couro.

Já em Eunápolis (BA), o samba de couro ocorre no dia 27 de Setembro, em homenagem a São Cosme e São Damião. E em Vitória (ES) e no Estado de Rondônia, o samba de couro ocorre na Folia de Reis entre os meses de Dezembro e Janeiro. Dentre os tantos sambas que levam esse mesmo nome, cada um apresenta sua constituição, sua história, sua memória, seu jeito de resistir e existir.

Em Trancoso, distrito que pertence a Porto Seguro, BA, o samba de couro está presente em muitos festejos, como a Folia de Reis, nos dia 05 e 06 de Janeiro, nas festividades em homenagem a Iemanjá, que ocorre no dia 02 de Fevereiro concomitante à festa de São Brás, na Festa do Divino e São João e no folguedo do Boi, mas sua principal obrigação se dá nas festas de São Sebastião, no dia 20 de Janeiro, e nos dias 02 e 03 de Fevereiro, em homenagem a São Brás.

Figura 1 – Mestres da velha guarda do samba[5].




Fonte: Arquivo da comissão do Samba de Couro, Trancoso, BA.

[5] Foto do ano de 1998, na foto estão os mestres Seu Pedrinho, Jeová, Seu Flô, Seu Pedro Palma e Seu João Antídio.

Os preparativos para a festa de São Sebastião em Trancoso começam cerca de uma semana antes do dia da festa, com o samba de couro saindo, ao nascer do sol, entre 5h e 6h da manhã, para buscar o mastro na mata (às vezes, para evitar conflito de data, os preparativos podem começar antes). Não há um local de saída específico, porém geralmente o samba sai da casa de Dona Anilza de Oliveira Menezes, que foi a primeira mulher no Samba de Couro, ou da Casa das Festas[6]. Antigamente, o samba saía da casa do próprio festeiro, porém com o crescimento populacional e a chegada dos biribandos[7], muitos se mudaram do centro histórico da vila, que hoje é conhecida como o "Quadrado"[8], para morar mais longe, e desta forma, o ritual de saída do mastro da casa do festeiro ficou impraticável.

Chegando à mata, a árvore que dará origem ao mastro é escolhida, e derrubada com machado. De acordo com Damião da Conceição Vieira[9], um dos festeiros que contribuíram com este trabalho, não se pode utilizar motosserra, e outra árvore é plantada no local após a derrubada; essa tradição se preserva desde os seus antepassados. Depois, os festeiros voltam sambando e o tronco é levado em um caminhão até a casa de um dos membros do samba para ser devidamente preparado. "No passado, como a vila e a mata eram muito próximas, o tronco era carregado nas costas pelos festeiros", relata Juliana. Neste dia, já tem bebida e comida para os que foram "pegar o mastro no mato". No passado o momento de preparação do mastro era mais delongado, de acordo com o relato de Damião, pois o mastro "adentrava a casa do festeiro para abençoar a casa e a família" para em seguida ser levado para o local de preparação.

No decorrer da semana, ocorrem os outros preparativos para a festa. No dia 19 de Janeiro, véspera do dia de São Sebastião, ao nascer do sol, o Samba de Couro vai pegar o mastro já devidamente ornamentado (a pintura do mastro é um presente do artista Valquito Lima que herdou a prática do avô), juntamente com a bandeira que é pintada pelo próprio Damião e segue para a casa das festas. Às 10h da manhã começa a arrumação do almoço, no final da tarde, por volta de 17h, começa a procissão com a imagem de São Sebastião. Ao final da procissão, na

[6] A Casa das Festas é um espaço que fica no "Quadrado" de Trancoso, dedicado às culturas locais.

[7] Biribandos, para os nativos, são aqueles que não nasceram em Trancoso mas vieram morar na vila.

[8] Quadrado que, na verdade, tem o nome histórico Vila de São João Batista dos Índios, refere-se ao espaço formado entre as duas filas de casas de pescadores e a igreja ao fundo formando uma forma retangular.

[9] Damião da Conceição Vieira é um artista plástico que ficou muito conhecido por pintar as paisagens de Trancoso, em especial o Quadrado e o Mirante. Além de artista, Damião é nativo, filho e neto de nativos e festeiro desde o ventre.

frente da igreja de São João Batista, geralmente ao cair da tarde, ocorre a subida do mastro. Neste momento, ao som dos tambores, dos reco-recos, da cuíca e das violas, o hino é entoado pelas vozes de todos os reunidos no local. Um dos trechos mais marcantes, e mais fervorosamente cantados, do hino à São Sebastião e São Brás, diz:

*São Sebastião*
*Ô chegou o dia*
*São Sebastião*
*Ô chegou o dia*
*Viemos festejar com toda alegria*
*Viemos festejar com toda alegria*[10]

Enquanto os tambores tocam e as vozes de todos os presentes cantam, acontece a Dança do Marimbondo. Um dos mestres festeiros responsáveis pela dança, se dirige ao centro da roda formada pelos espectadores, que aqui serão chamados de festeiros sambadores, se posiciona na frente da estátua do santo que fica em um altar na porta da igreja de São João Batista e faz o mungango, que se trata de uma brincadeira onde o mestre dançador faz caretas e desafia o santo. Depois de fazer o mungango, o festeiro começa a dança do marimbondo. A dança do marimbondo é um conjunto de movimentos não coreografados, ou uma dinâmica corporal (Domenici, 2009) onde o festeiro encurva o corpo, coloca o bastão na mão, ergue-o e passa sobre a cabeça dos festeiros sambadores em movimento circular, no momento em que o bastão passa, os participantes da roda baixam a cabeça; se alguém pegar o bastão, será o novo festeiro, por isso ninguém pode tocar o bastão, a não ser que deseje ser o próximo festeiro. Os pés batem fortemente no chão em movimentos rápidos, o corpo rodopia rapidamente por vezes em pequenos saltos.

Ao final do mungango e da dança do marimbondo, ou dança do pau, como também é conhecida, o mestre passa o bastão para o festeiro do ano seguinte. Este é um dos momentos mais aguardados da festividade e é selado ao som de gritos e palmas quando o bastão é repassado indicando quem será o novo festeiro, voltam a dançar a dança do marimbondo ao mesmo tempo em que o mastro é hasteado; ou seja, todo o momento anterior da dança é perpassado pelo jogo e

[10] Na versão do hino para São Brás, utiliza-se "Ô Senhor São Brás, Ô chegou o dia…

o suspense desse desfecho final. Em seguida, o Samba de Couro se dirige até a Casa das Festas que fica no Quadrado de Trancoso, a poucos metros da igreja, onde o samba continua por mais ou menos uma hora e chega ao fim.

Depois do samba de couro, a festa continua por toda a noite com a participação de bandas locais ou de fora contratadas pelo festeiro, ou equipe de festeiros, pois ao invés de apenas uma pessoa, a festa pode ser organizada por um grupo. Vale ressaltar que o festeiro é um representante da comunidade, ou seja, a festa é feita por todos e todas, mas o financiamento de boa parte do evento é de responsabilidade do festeiro, ou do grupo.

Figura 2 – Dança do marimbondo



Fonte: Arquivos do fotógrafo Rafael Rocha (2025)[11].

Um dos grandes momentos que ocorrem no Samba de Couro é, sem dúvidas, o mungango e a dança do pau, ou dança do marimbondo. Em nossa perspectiva, a dança do marimbondo, como é mais popularmente conhecida, não se enquadra no conceito de coreografia, mas sim de dinâmica corporal:

> Uma dinâmica corporal inclui vários matizes e pequenas variações do movimento, que podem ser de acentuação rítmica, de tonicidade corporal, ou mesmo de desenho do corpo no espaço. A diferença é que a ideia de passo isola padrões de movimento, enquanto a ideia de dinâmicas corporais os agrupa em 'famílias' que se organizam de forma interligada (Domenici, 2009, p. 10).

Esta é uma diferença importante, pois na dança do marimbondo não há um encadeamento de gestos e movimentos que devem ser rigorosamente copiados, é o festeiro que imprime sua personalidade quando brinca com o corpo. Ainda em sua fala, Damião relata que quando o sambador parece entrar em "transe"[12], em muitos casos, a performance é comparada com as performances dos antepassados. É costume entre os festeiros dizer: "Baixou o Seu Flô[13], baixou o "João Grande[14]" quando a performance do brincante lembra a de um de seus antecessores. Esta característica remete à forma como o conhecimento é repassado nas chamadas danças populares, onde o brincante pode criar a sua própria maneira de dançar, dentro de certas restrições, e isto tende a criar uma participação única na dança, que carrega uma marca pessoal. (Domenici, 2009).

Outro jogo presente no Samba de Couro é a peleja. Neste jogo, de acordo com Juliana: "um grupo fala, o outro responde, a ordem do verso pode ser alterada por um dos grupos, o objetivo é fazer o grupo oposto titubear, gaguejar e o grupo que errar menos é o vencedor". Além da dança e dos jogos, existem outros rituais que acontecem em torno do samba de couro e que merecem nossa atenção. Por exemplo, como se dá o processo de escolha dos tocadores e do próprio festeiro, as funções do puxador e do repicador, o fato de não haver ensaio

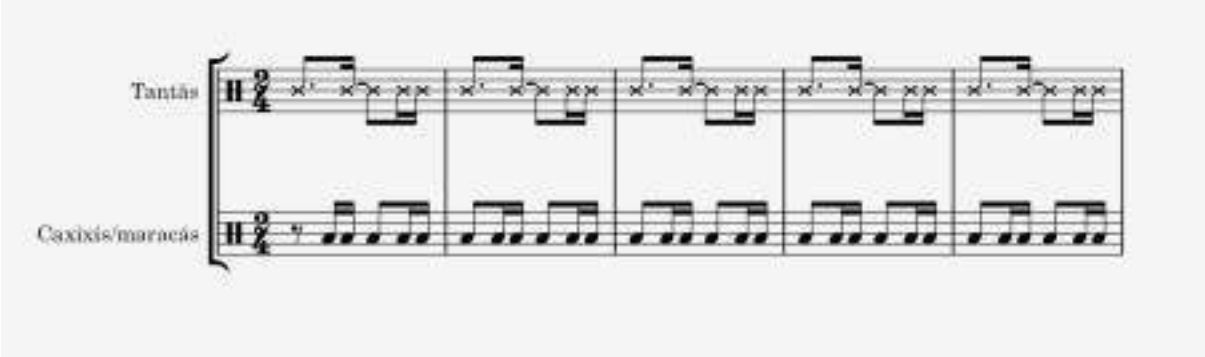
[11] Na foto: Damião e Nido, dois festeiros, nativos e mestres da dança do pau, ou dança do marimbondo.
[12] Para os festeiros, transe é o estado corporal em que se sente a presença dos antepassados.
[13] Seu Flô foi um dos principais representantes do Samba de Couro em Trancoso.
[14] Seu João Grande foi um dos maiores representantes do Samba de Couro junto com Seu Flô.

mas todos saberem quem errou, a junção do sagrado e do profano, a memória ancestral e a função da comida nas festas.

Falando, ainda sobre a organização do samba, existe o puxador, que fica responsável por “puxar” as vozes e o repicador, aquele ou aquela, que fica à frente dos tambores, sendo o primeiro tambor a ser ouvido na execução do samba. É interessante observar que existe toda uma estrutura no samba que deve ser, e é respeitada desde os primórdios até os dias de hoje. No Samba de Couro em Trancoso não há um ensaio, porém os participantes conseguem perceber quando alguém “desanda”. Alguns instrumentos utilizados no samba de couro em Trancoso são o reco-reco, a cuíca, o tantã, o maracá, o caxixi, o violão e a sanfona. Anteriormente utilizava-se também a rabeca.

Cada instrumento tem seu toque específico, a célula rítmica matriz do Samba de Couro é executada pelos tantãs e pelos chocalhos - maracás e caxixis. A rítmica do samba de couro é repassada através da vivência. Não há um método e não há nenhum fonema associado ao toque. Em uma conversa com Juliana, a festeira informou que o samba se aprende através do “ouvido e da ancestralidade, até hoje foi apenas sentir e intuição”. Se formos colocar em notação musical, levando em consideração que a notação musical clássica não dá conta das síncopes, das dinâmicas e dos matizes presentes nos ritmos de origem afro-ameríndios, a célula rítmica dos tantãs e dos chocalhos, a título de registro, seria aproximadamente esta:

Figura 3 – Célula rítmica do Samba de Couro




Fonte: Arquivo pessoal do autor (2025).

No Hino a São Sebastião e no Hino a São Brás, as letras são compostas por vários pequenos hinos. As letras desses hinos não seguem uma ordem, são várias temáticas abordadas ao longo do texto. Ao separarmos as temáticas principais, encontramos: as temáticas de chamamento, saudade, histórias, de duplo sentido, romance, perda, reflexões sobre a vida e localidades importantes. Os versos de "chamamento" são aqueles que chamam o povo para se juntar ao samba. Como exemplo a estrofe 1 e a estrofe três que diz: "Ô mamaêêê, Ô mamaááá, tá me chamando mamãe pra vadiar". Os versos de "saudade" falam de lembranças, de presentes ou falam do amor que foi embora como demonstra a sexta estrofe: "Quem vem lá sou eu, Quem vem lá sou eu. Minha cancela bateu, morena me disse adeus". As estrofes que têm como temática "história" trazem personagens como Horácio de Matos, um político militar baiano que foi morto em 1931 em Salvador (estrofe 4), e João Mourão[15], que aparece na estrofe 8. Apenas uma estrofe parece fazer a brincadeira do duplo sentido que é a estrofe 5. Algumas estrofes tratam da temática em torno de uma história de amor como o que encontramos nas estrofes 9, 11 e 12. O sentimento de perda também tem espaço no hino, como representado na estrofe 9 que diz: "o sentimento que eu tenho é não poder te levar…". As estrofes 13 e 14 trazem reflexões quase proverbiais. Temos ainda aquelas estrofes que fazem referência a várias localidades do Sul da Bahia, é o que ocorre nas estrofes 15 e 18:

"Caraíva deu um grito
Olá meu boi morená
Alcobaça respondeu
Olá meu boi morená
Prados se cobriu de luto
Olá meu boi morená
Cumuruxatiba morreu
Tindo lê lê meu boi".

"Esta rua de Trancoso
Olá meu boi morená
Não é larga e comprida
Olá meu boi morená

[15] Não consegui informações sobre este personagem.

Alegria na chegada
Olá meu boi morená
Deixa quem pode intimar
Tindo lê lê meu boi”.

Nos festejos de São Sebastião e São Brás, o café da manhã é servido dia 20, logo após o nascer do dia - a última banda encerra por volta das 6h. Tanto o café da manhã quanto o almoço são preparados pela comunidade com financiamento do festeiro, mas também com contribuições da própria comunidade caso haja necessidade. É comum o festeiro buscar apoio dos comércios locais. Sobre a função da comida nos festejos, Juliana afirma: “A principal função da comida é dar de comer e beber a todos”, mas sabemos que o ato de comer junto cria laços comunitários importantes. Como dito no início do texto, os preparativos para servir o almoço começam por volta das 10h da manhã do dia 20, sendo servido por volta das 12h. Toda comunidade é convidada para os dois momentos. À noite são servidos batidas de frutas (este ano com os sabores de maracujá e de côco) e outras bebidas variadas “para aquecer a festa”.

Figura 5 – Almoço comunitário



Fonte: arquivo pessoal do fotógrafo Rafael Rocha, 2025.

## A passagem do samba

Além da organização da festa, existem outros aspectos que merecem nossa atenção no que diz respeito ao samba de couro: o que está para além do mundo físico e do pensamento colonialista. Como todos esses sistemas interagem com a ancestralidade? Como os festeiros sambadores manifestam a conexão entre o sagrado e o profano? Para essas e outras possíveis reflexões que abranjam o assunto, nada mais válido do que apelar para a memória daqueles que vivem o samba de couro. Sendo assim, exponho a seguir recortes do diálogo com Juliana.

Juliana conta que desde pequena brincava de imitar os tocadores do samba com seus primos. Ainda em sua infância, foi convidada pelo avô que era responsável pela pintura dos mastros, para pintar um dos mastros, ela chama esse ato de “primeira bênção", pois nesse momento sentiu que foi escolhida. Em seguida, já entre os 14 e 15 anos, foi “descoberta” por sua

tia Anilza, enquanto tocava o tambor escondida em uma das festas da família. Ao ver que a menina tocava bem, Tia Anilza a levou até os mestres tocadores e Juliana foi obrigada a deixar sua timidez de lado e tocar na frente dos mestres. Os mestres a assistiram tocar e falaram, nas palavras da entrevistada: “Ela toca mesmo, pode entrar!”. Naquela época, esse gesto foi uma quebra de paradigma já que, até então, o samba era predominantemente tocado por homens, e não se tinha o costume de admitir mulheres no samba. Sobre isso, Juliana conta:

> Cheguei na frente da igreja e tavam todos os velhos e eu me lembro assim. Uma cena icônica porque tavam todos os velhos sentados: Seu Flô, Seu João Grande, Seu Manoel de Vitória, tinha Seu Pedro Palma, Seu Pedrinho, eu toquei com muitos antigos e todo mundo me olhando sem entender, porque no samba você era convidado, você não podia entrar no samba e tocar, você era convidado. E todo mundo começou a me olhar meio de rabo de olho, aí tia Anilza falou: Oh, essa é minha sobrinha e eu trouxe ela pra tocar no samba. Ela não pediu, ela mandou. Ela não sabia, mas naquele momento ela estava quebrando uma barreira muito grande, né? Porque o samba era feito de homens, né? (Alves, Outubro de 2024).

Atualmente, existem outras formas de entrar no samba o que, inclusive atrai muitas pessoas que não vivem o samba, só entram na festa e tocam, muitas vezes sem saber nem tocar o ritmo do samba. Por outro lado, Juliana nos diz:

> Tem muitos que fazem por *status*, tocam cinco minutos pra sair na foto e tem aquele que vive aquilo alí, sabe? Aquele que faz acontecer a festa, que é totalmente diferente, né? Se ele tiver que ir na mata buscar o pau nas costas, ele vai buscar, se tiver que ir arrumar ele vai, se tiver que cortar o tempero, ele vai. Então assim, existe uma concepção totalmente diferente (Juliana Alves, Outubro de 2024).

Nesta perspectiva, a festeira fala em tom de lamento que teme pelo futuro do samba, pois o nativo não tem se engajado no samba por questões de falta de espiritualidade, desinteresse frente à globalização e questões de discordância religiosa. Outro aspecto que merece atenção é a escolha do festeiro. Essa escolha ocorre, na verdade, antes da passagem do bastão. O candidato a festeiro, ou o grupo de candidatos, manifesta sua intenção e uma comissão faz a escolha com base na reputação do festeiro diante da comunidade. De acordo com Juliana:

> O festeiro tem que ser alguém bem quisto pela comunidade, pois ele será o representante… O festeiro deve viver a festa. O samba sente a energia. A festa

> pode estar linda mas o samba tem que querer. Se o candidato não tem conexão com o samba, ele não acontece (Juliana Alves, Outubro de 2024).

Este “não acontecer” parece estar ligado ao momento de êxtase coletivo em que os festeiros adentram quando o samba está sendo tocado. Sobre isso, Juliana fala:

> Quando o samba acontece, não existe separação entre o santo e o profano. Quando o santo desce não existe o católico, o profano, nem o candomblé: é todo mundo junto. Só estão ali os parentes que já morreram. Apenas o ancestral (Juliana Alves, Outubro de 2024).

Uma análise mais cuidadosa sobre as palavras da festeira podemos destacar alguns pontos que consideramos relevantes, como quando Juliana relata que “desde pequena imitava os tocadores do samba”. Nesta declaração podemos observar o aprendizado através da escuta e da oralidade; em um outro momento Juliana declarou que aprendeu a tocar olhando, ou seja, aprendeu vivendo o samba. Com o evento da “primeira benção”, Juliana sente o chamado para participar do samba, sente que o avô estava alí perpetuando a ancestralidade hereditariamente. Quando a entrevistada é levada aos mestres tocadores para uma validação, esse gesto nos leva a pensar sobre as estruturas éticas presentes nas manifestações populares, pois há um respeito quase devoto dos mais novos para com os mais velhos. Por outro lado, é notável o respeito dos mais velhos por aqueles mais novos que compreendem os ensinamentos.

Ao abordar sobre a escolha do festeiro, Juliana, personifica o samba quando afirma que a aderência do festeiro está ligada com a energia do samba, pois caso contrário o samba não acontece. Para o samba acontecer a ancestralidade precisa ser sentida no cantar, no toque dos chocalhos e tambores bem como em cada detalhe que compõe a festa. Quando o samba acontece “não há separação entre o santo e o profano… só os que se foram”.

Para os festeiros sambadores há um momento em que tempo e espaço se confundem, o passado, o presente e o futuro são sentidos como um só; nesses momentos, a presença dos ancestrais se torna quase palpável. Assim, o samba de couro se configura como movimento de resistência pois os saberes trazidos com os povos que foram escravizados não sucumbiram diante da subalternização, nem retrocederam ante as tentativas de apagamento. O samba de couro enquanto acontecimento popular e tradicional se configura ainda como memória ancestral pois

toda sua estrutura vem sendo preservada há gerações, mantendo-se vivo no corpo do festeiro que samba. As epistemes produzidas pelo corpo brincante e pelo corpo que “joga” estão presentes nas narrativas de movimentos que foram pré-estabelecidos desde muito porém sendo reinventados nos corpos a cada novo samba.

Entender como o samba foi repassado na história de Juliana, como funcionam as estruturas hierárquicas, o processo para poder fazer parte e a preocupação com o futuro do samba se constituem como dados importantes para esta pesquisa pois desviam o foco do palpável e nos revelam os conhecimentos que estão ocultos. Esses saberes são respeitosamente transmitidos desde os antepassados dos nativos, porém não são inflexíveis, como podemos observar na quebra de paradigma quando as mulheres começaram a fazer parte do samba. Para entender melhor essa perspectiva, recorremos à filosofia africana, que serão a base desta análise cujo aporte traremos a seguir.

Figura 6 – Os festeiros sambadores com
Juliana Alves e sua Tia Anilza ao centro



Fonte: arquivo pessoal do fotógrafo Rafael Rocha (2025).

## O Samba de Couro e suas epistemes

O entendimento de episteme deve ser relativo a cada cultura, posto que não existe um conhecimento universal (Prigogine & Stengers, 1997), e que o próprio conceito de cultura assinala diferentes formas de saber, diferentes modos de conhecer (Geertz, 2008; Carneiro da Cunha, 2009; Viveiros de Castro, 2002) .

Ao nos debruçarmos na filosofia africana, a primeira diferença está no próprio entendimento sobre o que é epistemologia. Por exemplo, para Kaphagawani e Malherbe o entendimento de epistemologia varia entre tradições culturais distintas. Epistemologia é:

> é um ramo da filosofia cujo foco principal é analisar e avaliar as alegações acerca do conhecimento. E pela extensão de que todos os humanos têm a capacidade de conhecer, a epistemologia é universal e independente de cultura, tribo ou raça… Em outras palavras, embora a epistemologia como o estudo do conhecimento seja universal, as formas de aquisição de conhecimentos variam de acordo com os contextos sócio-culturais em que as reivindicações de conhecimento são formuladas e articuladas (Kapagawani; Malherbe, 2019, p. 2).

No pensamento dos autores citados acima, os caminhos pelos quais um indivíduo chega à conclusão de que algo é conhecido tem variações de acordo com sua cultura e sociedade, tornando singulares as formas como um africano, um oriental ou um europeu compreendem a formulação dos saberes. Neste estudo, tomaremos como aporte para a narrativa o pensamento epistêmico sob a luz da filosofia africana, por estar mais alinhado à nossa perspectiva.

De acordo com o filósofo malawiano, Kaphagawani em colaboração com Malherbe, a filosofia africana possui quatro características básicas: a etnofilosofia, a filosofia da sagacidade, filosofia política-ideológica e filosofia profissional. Dentre esses padrões escolhemos a etnofilosofia como base para a concepção de construção da episteme através das manifestações populares. Ainda de acordo com Kaphagawani e Malherbe, a etnofilosofia analisa componentes da cultura como a comunicação e as cerimônias religiosas para coletar dados sobre os sistemas filosóficos e a episteme (Kaphagawani, Malherbe, 2019, p. 1).

Muniz Sodré identifica no pensamento nagô um princípio filosófico, que não é religioso, mas sim cosmológico e ético, que afirma o divino como uma faceta da vida. De acordo com esse princípio, todos os seres se constituem de uma metade humana e outra suprarracional,

ou da ordem do divino, sendo essa outra metade composta por orixás e ancestrais (Sodré, 2017, p. 89). Essa arkhé “desloca a voz ativa dos sujeitos de pensamento para a voz média de sujeitos-objetos do ato de pensar-vivendo (e não viver-pensando)”. Ao contrário de intelectualizar ou fazer do pensamento uma esfera cognitiva à parte da vida comum, a arkhé africana vivencia um sujeito coletivo do pensamento que elabora conhecimento por meio dos rituais e festas.

Dito isto, podemos falar nas epistemes enunciadas nas festas e rituais religiosos, pois é no movimento, na musicalidade, na poética dos corpos, nos adornos e nos adereços que formam essas festividades, que as histórias da ancestralidade africana são contadas, que memórias são recriadas, inscrevendo, escrevendo e reescrevendo seus significados. Desta forma, este texto busca compreender como o samba de couro enquanto episteme articulada pelo corpo, que se configura como movimento de resistência, memória cultural e produção de conhecimento.

Existe um delineamento em torno de como o samba de couro percebe o mundo e de como ele entende o que é conhecimento válido. As regras sobre quem pode tocar no samba assinalam valores, não somente sobre quem pode entrar, mas sobre o que é o próprio “tocar”; portanto, existe um entendimento diferente que preside a autorização que é dada àquele que toca; por exemplo em um bloco de carnaval, ou em uma orquestra; essa autorização passa pelo respeito e comunicação com os ancestrais. O mesmo pode ser observado para os modos de fazer o chamamento da comunidade para a festa, e para decidir quem participa em cada momento, e como pode participar.

O corpo que samba não está apenas repetindo movimentos aprendidos, mas está articulando um pensamento vivo. A análise do corpo mostra a conexão com o sagrado, com a produção de intensos estados corporais de presença (Fabião, 2010), onde o espaço aberto é sacralizado no próprio dançar. Nessa dança, não cabem as categorias de “passo”, “enredo” e “coreografia”, pois a configuração se estabelece a partir de dinâmicas corporais e de um jogo que envolve a presença dos ancestrais.

O samba de couro assinala a formação de uma comunidade baseada na participação no esforço coletivo, na comoção ao sagrado, no respeito aos mais velhos e aos que já morreram. Para ocupar a função de “festeiro”, não basta ter meios financeiros para custear a festa: é preciso partilhar os valores e conhecimentos do grupo, dos mais velhos. É desse lugar que o samba de couro olha o mundo, esta é sua epistemologia, ou pelo menos uma parte dela.

Nesse sentido, convergim

os com Glaura Lucas (2011), que encontrou na prática dos congadeiros parâmetros refinados e específicos para avaliação estética e ética, o significado da "maravilha"[16], e a categoria do "por sentido":

> 'Pôr sentido' é a atitude ritual da atenção plena, focalizada numa intenção. Mas é também correr os olhos e os outros sentidos sobre tudo o que acontece ao redor para que nada atrapalhe; é aguçar a percepção para que o corpo capte e intérprete, sob a forma de arrepios, visões e outras sensações, a natureza das energias que se aproximam; e é também se colocar pronto para o recebimento de intuições, de sopros nos ouvidos que indiquem, como que por encanto, a cantiga certa a ser tirada a cada momento. (Lucas, 2011, p. 65)

Neste estudo, encontramos no samba de couro indícios de categorias, que são utilizadas não apenas para o julgamento estético, mas também ético e de um saber constituinte. A continuidade dos estudos irá nos possibilitar o aprofundamento necessário.

## Considerações Finais – Cultura de resistência e saber corporalizado

Aqui apresentamos o samba de couro como parte dos saberes ancestrais afrodiaspóricos que resistiram ao tempo apesar de todas as tentativas de rebaixamento, apagamento e negação cultural. Esclarecemos de que forma esses saberes estão imersos em nossa cultura através das manifestações populares e, como o samba de couro, enquanto tradição comunitária, está presente em diversas localidades. Em seguida, recorremos à filosofia africana, em especial à etnofilosofia, para deixar explícito qual ótica sobre as epistemologias anunciadas a partir dos ritos e festejos de tradição popular. Apresentamos os caminhos trilhados para coletar e analisar as informações referentes ao samba de couro e os principais autores que nos ajudaram a sustentar estas afirmações. À seguir, apresentamos o que nos motivou a estudar o samba de couro, como o hibridismo de culturas contribuiu para o espalhamento dos saberes ancestrais e

[16] "No entanto, a maravilha que se instaura e é experimentada nas cerimônias contemporâneas dos Reinados, tanto em seu sentido de belo quanto de admirável, surpreendente e espantoso, emerge de atos rituais fundamentados nos sentidos e valores profundos que conformam a maneira particular com que os congadeiros se relacionam com a vida, compreendem o mundo e elaboram sua história e a de seus antepassados escravizados". (Lucas, 2011, p. 62).

estes ainda hoje estão vivos e se reinventando nos corpos brincantes dos sambadores [17] e festeiros e de que forma esse samba acontece e quais são as epistemes anunciadas a partir do samba de couro.

Figura 7 - Subida do mastro



Fonte: arquivo pessoal do fotógrafo Rafael Rocha (2025).

[17] Sambadores: termo utilizado para referir-se àquelas e àqueles que participam do cortejo do samba mas não são tocadores.

Deste modo, se tomarmos como ponto de partida os saberes produzidos a partir das manifestações populares sob uma perspectiva não colonizada, e nem colonizadora, podemos observar os esforços para que se reconheça o lugar e as contribuições das culturas de origem afrodiaspórica e dos povos originários na formação cultural do país.

Desta forma, como afirmam os pesquisadores Souza e Barbosa (2012), novas epistemologias foram criadas a partir do cruzamento de tais culturas e aqui no Brasil essas culturas passaram por diversas releituras, assumindo novas características, revelando novas culturas e, por tanto, outros saberes, estando ainda intimamente ligados à sua ancestralidade.

Apesar da inegável presença dessa diversidade de saberes vivos, podemos observar uma tentativa de rebaixamento dessas formas de produção de conhecimento. Sobre esta afirmação, Oliveira (2018) aponta:

> As manifestações populares constituem saberes que irradiam conhecimentos e práticas para diversos campos do saber, porém esses saberes acabam sendo subtraídos ou apagados por não fazerem parte da cultura do capital, e, em muitos casos, ainda são incorporados pelos processos de globalização (Universidade federal do Sul da Bahia, 2018, p. 8).

Analisando todo o ritual de preparação para os festejos de São Sebastião e São Brás podemos identificar um sistema de organização muito bem elaborado. Neste processo podemos perceber os conhecimentos ancestrais e as epistemologias corporificadas que estão assentadas nos corpos de festeiros e sambadores do samba de couro em Trancoso-Ba. O senso de comunidade se faz presente durante os preparativos da decoração, do café da manhã, nos preparativos do almoço e da bebida servida a todos e todas. O cuidado com os detalhes na escolha, retirada, preparação e levantada dos mastros é um indicativo dos saberes seguidos desde os ancestres dos nativos de Trancoso até os dias de hoje. A decoração das festas, seus símbolos e significados, a pintura do mastro, o processo para entrar no samba de couro são apenas algumas questões que podem ser mais aprofundadas em momentos futuros.

Entender as tradições culturais como epistemes significa não apenas reconhecer as suas lógicas de sentido, quais são e como se constituem, mas também acompanhar como se comportam ao longo do tempo, frente aos desafios às mudanças de contexto e o seu poder de adaptação.

As manifestações não estão soltas, elas acontecem em um contexto, o que neste caso é Trancoso, localidade que deixou de ser uma pacata e remota vila de pescadores para se tornar hoje um disputado destino do turismo de luxo. Esse processo de ocupação forasteira e ostensiva aumentou desproporcionalmente a especulação imobiliária, e vem causando a modificação do perfil da sua população. Essa região vem sofrendo um processo intenso de gentrificação, assim como outras no litoral do estado da Bahia (Domenici, 2021), de modo que os nativos sofrem enorme pressão para abandonarem o seu local. Especialmente o famoso “Quadrado”, local que se tornou cenário de performances de riqueza, associadas a uma ideia de despojamento com exclusividade, tornou-se um local de enorme disputa, e é precisamente lá onde acontecem as festas do samba. A igreja onde ocorrem as missas a São Sebastião e São Brás, é a mesma onde acontecem casamentos milionários. Nesse contexto, o samba de couro parece ser vivenciado pelos turistas enquanto espetáculo, enquanto acontecimento “exótico” e “original”, e uma conexão com a natureza e com o passado histórico e idílico. Mas ao mesmo tempo, o grupo tem conseguido manejar as pressões e seguir enquanto cultura de resistência. Por outro lado, faz sentido deduzir que se não houvesse a sua dimensão espetacular, essa tradição já teria sido retirada daquele local.

Para além do contexto geral que afeta as manifestações populares tradicionais no Brasil, seja da falta de apoio, da mudança acelerada dos costumes, este samba de couro enfrenta pressões crescentes e dificuldades para se manterem dentro da lógica em que acontece.

Como e quanto essa tradição seguirá se dando a partir do poder de autodeterminação dos sambadores, seguindo os tempos e ritos da sua ancestralidade? Quais serão as estratégias dos sambadores para resistir naquele local? Estas são perguntas que se projetam para as próximas décadas.

Como tentamos mostrar neste estudo, o samba de couro é um conhecimento corporalizado, e uma forma de atualizar a memória coletiva, que no presente talvez se enuncie como uma das forças mais significativas de permanência da memória de uma Trancoso ancestral.

Morre o homem deixa a fama
Olá meu boi morená
Vaza a maré e deixa a praia

Olá meu boi morená
Morre o rei e deixa o tesouro
Olá meu boi morená
Morre a mulher e deixa a saia
Tindo lelê meu boi. [18]

## Referências

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DOMENICI, Eloisa L.. *Samba de Roda and the Threat of Epistemicide on the North Coast of Bahia.* **MUSICultures, Journal of the Canadian Society for Traditional Music**, v. 48, pp. 142-167.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. **Cadernos do GIPE-CIT,**. n. 23, p. 7-17 , 2009.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos,** v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

GEERTZ, Clifford. **O saber local:** novos ensaios de antropologia interpretativa. 14ª. ed. Editora Vozes, 2014.

KAPHAGAWANI, Didier N; MALHERBE, Jeanette G. African epistemology. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 219-229. Tradução para uso didático por Marcos Rodrigues.

LUCAS, Glaura. 'Vamo fazê maravilha!': avaliação estético-ritual das performances do Reinado pelos congadeiros. **Per Musi**, n. 24, p. 62-66, 2011.

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

OLIVEIRA, Érico J..**Tradição'e'contemporaneidade'na'cena'do'cavalo'marinho**.
Salvador:UFBA, PPGAC,2012.

PRIGOGINE, Ilya R., STENGERS, Isabelle. **A nova aliança**: metamorfose da ciência. 3 ed. Editora UnB, 1997.

[18]Trecho extraído da décima terceira estrofe do hino a São Sebastião e São Brás.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOUZA, R. dos A. de; SCAUNICHI BARBOSA, L. Hibridização cultural: O caso do "samba de couro" na região central do estado de Rondônia, Brasil. **GeoTextos,** *[S. l.]*, v. 8, n. 2, 2012. DOI: 10.9771/1984-5537geo.v8i2.5828. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/5828. Acesso em: 14 fev. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo, Cosac-Naif, 2002.

**Marcus Vinicius Carvalho** é graduado em Música (Licenciatura - 2018) pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Instituição na qual atuou como bolsista no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) por 2 anos e no Programa de Educação Tutorial (PET) por mais 2 anos. Neste período participou de grupos de extensão, organizou eventos acadêmicos e participou de projetos culturais e grupos de pesquisa. Paralelo a isso, foi backing vocal em bandas de forró e cantou durante 9 anos em bandas especializadas em eventos particulares em sua cidade natal, Fortaleza - Ce, com um repertório que vai do Jazz ao Funk carioca. Hoje atua como professor de canto, teclado e violão no Instituto Trancoso, que fica no distrito de Trancoso, pertencente a Porto Seguro (BA), é epecialista em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Atualmente é mestrando pelo Programa de Oós-Graduação em Artes (PPGA) - Porto Seguro.

**Eloise Leite Domenici** Professora Titular do Centro de Formação em Artes e Comunicação da Universidade Federal do Sul da Bahia. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFSB. Artista da Dança e pesquisadora, seus temas principais de pesquisa são as chamadas danças populares brasileiras, o corpo cênico e a educação somática.

https://orcid.org/0000-0003-0126-5337

# Fiesta y trabajo
## Tres casos de cantos de faena en José María Arguedas y Jacques Roumain

Iván García López
UNAM / El Colegio de México
ivangarcial@filos.unam.mx

**Resumen:**
Con base en las consideraciones teóricas de Giorgio Agamben, Carlo Bonfiglioli, Jerusa Pires, Paolo Vignolo, Sara Largo y Rodrigo Elizondo sobre la fiesta, especialmente en clave popular, abordamos tres casos de cantos de faena (siembra, cosecha y cumbite), a partir de dos crónicas tempranas del peruano José María Arguedas y la novela *Gobernadores del rocío*, del haitiano Jacques Roumain, dos escritores muy ligados a la etnología, con el fin de explorar un ámbito, aparentemente contradictorio, que entrecruza fiesta y trabajo, con la tonada de labor en su centro. Para ello, nos apoyamos también en las necesarias consideraciones antropológicas de Raúl Romero y Michaelle Ascencio, entre otros. La fiesta se revela dentro de un plano complejo de encuentros y desencuentros, con sus tensiones, contrastes, contradicciones y políticas, y donde las diversas etapas y funciones del canto operan como régimen de articulación en todo momento. Hablamos, así, de la fiesta en tanto trabajo y su tonada.

**Palabras-clave:** Cantos de trabajo; ritos de siembra; ritos de cosecha; cumbite.

## FESTA E TRABALHO
### Três casos de cantos de trabalho em José María Arguedas e Jacques Roumain

**Resumo:**
Com base nas considerações teóricas de Giorgio Agamben, Carlo Bonfiglioli, Jerusa Pires, Paolo Vignolo, Sara Largo e Rodrigo Elizondo sobre a festa, especialmente em sua forma popular, abordamos três casos de cantos de trabalho (semeadura, colheita e mutirão), a partir de duas crônicas antigas do peruano José María Arguedas e do romance *Senhores do orvalho*, do haitiano Jacques Roumain, dois escritores muito ligados à etnologia, com o objetivo de explorar um âmbito, aparentemente contraditório, que entrelaça festa e trabalho, com a cantiga de trabalho no seu centro. Para tanto, baseamo-nos também nas necessárias considerações antropológicas de Raúl Romero e Michaelle Ascencio, entre outros. A festa revela-se assim num plano complexo de encontros e confrontos, com suas tensões, contrastes, contradições e políticas, e onde as diversas etapas e funções do canto operam como um regime de articulação em todos os momentos. Falamos, então, da festa enquanto trabalho e da sua toada.

**Palavras-chave:** Cantos de trabalho; ritos de semeadura; ritos de colheita; mutirão.

## FESTIVITY AND WORK
### Three examples of work songs in Jose María Arguedas and Jacques Roumain

**Abstract:**

Based on the theoretical reflections of Giorgio Agamben, Carlo Bonfiglioli, Jerusa Pires, Paolo Vignolo, Sara Largo, and Rodrigo Elizondo regarding festivity—particularly in their popular forms—we address three examples of work songs (planting, harvesting, and cumbite), based on two early chronicles by the Peruvian José María Arguedas and the novel *Gobernadores del rocío* by the Haitian Jacques Roumain—two writers closely linked to ethnology—in order to explore an apparently contradictory realm that brings together festivity and labor, with the work song at its center. To this end, we also draw on the valuable anthropological insights of Raúl Romero and Michaelle Ascencio, among others. The festivity emerges within a complex landscape of encounters and clashes, with its tensions, contrasts, contradictions, and politics, where the various stages and functions of the song operate as a framework of articulation in every moment. We are thus talking about festivity as work and its accompanying song.

**Keywords:** Work songs; planting rites; harvest rites; *cumbite*.

## Introducción: *Deus otiosus*

Hablamos de dos grandes narradores, estrechamente ligados a la etnología: el peruano José María Arguedas, que dirigió el Instituto de Estudios Etnológicos durante la década de 1950, y el haitiano Jacques Roumain, que fundó el Centro de Etnología de su país en 1941. Hablamos, también, por parte de Arguedas, de dos crónicas, ensayos, informes o relatos tempranos, "Ritos de la siembra" y "Ritos de la cosecha", que publica en 1941, cuando tiene 30 años; y, por parte de Roumain, de una novela cumbre, *Gobernadores del rocío*, considerada fundacional de la literatura haitiana, cuyo manuscrito termina en 1944, a los 37 años, cuando fallece abruptamente. Se trata de dos registros distintos, uno que apela a la crónica periodística y otro que, mediante la transfiguración literaria, *retrata* una realidad, pero ambos tienen como protagonista al canto de faena, en variantes muy específicas, que se comentarán a lo largo de este escrito.

Fiesta y trabajo, nos dice la lectura más superficial, lucen como opuestos irreconciliables, como si se tratara del ocio y el negocio, respectiva y llanamente. Y es que, como apunta Giorgio Agamben en "Elementos para una teoría de la potencia destituyente", "la Edad Moderna, a partir del cristianismo, cuyo Dios creador se ha definido desde el principio en oposición al *deus otiosus* de los paganos" (2021, *online*), ha sido "constitutivamente incapaz de pensar la inoperosidad [que no es inacción o apraxia y sí una forma particular de actuar] salvo en la forma negativa de la suspensión del trabajo". Así, continúa Agamben, "una de las formas en que se ha pensado la

inoperosidad es la fiesta, que, sobre el modelo del *shabbat* judío, se ha concebido esencialmente como suspensión provisional de la actividad productiva, de la *melacha*", es decir, la labor o el trabajo. Pero "la verdadera fiesta", nos dice ahora en "La lengua de la gloria", "no es inmovilidad y reposo; es, más bien, el gesto que desactiva y vuelve inoperosas todas las obras de los hombres" (AGAMBEN, 2019, *online*). En ese sentido, "sabemos que, en la interpretación rabínica, en el sábado se prohiben únicamente las obras productivas: una obra de destrucción pura estaría permitida" (2019, *online*). De ahí que la fiesta

> no se defina sólo por lo que no se hace en ella, sino ante todo y más bien por el hecho de que lo que se hace –que en sí mismo no es diferente de lo que se lleva a cabo cada día– es des-hecho, vuelto inoperoso, liberado y suspendido de su "economía", de las razones y objetivos que lo definen en los días laborables […]: si se come, no se lo hace para consumir alimentos; si uno se viste, no se lo hace para cubrirse o protegerse del frío […]; si se camina, no es para ir a algún sitio; si se habla, no es para comunicarse información; si se intercambian objetos, no es para vender o para comprar (AGAMBEN, 2019, *online*).

Como veremos después, los cantos de trabajo dan razón y refutan en un mismo instante las palabras de Agamben, pues si bien en su contexto festivo se da esa liberación inoperosa indicada por el filósofo, no necesariamente se suspende de la economía, de sus razones y objetivos en días laborables, del caminar para ir a algún sitio o el hablar, gritar o cantar para comunicarse información, etcétera. El ámbito festivo de los cantos de trabajo es problemático por poroso, se entretejen múltiples implicaciones de orden estético, simbólico, social y político. Como dice el propio Agamben, *se desactiva para abrir una forma particular de actuar*. Y es que, en un sentido más amplio de la fiesta, como advierte Rodrigo Moreno Elizondo, se suscitan aparentes "antinomias entre vida cotidiana y fiesta: trabajo u ocio", pero que a menudo "resultan ser complementarias o forman parte dialéctica del proceso en que deviene […]. Ya en su reflexión sobre la investigación relacionada con el tema en Francia, Roger Chartier planteaba la dificultad de demarcar el ámbito propio de la fiesta" (MORENO ELIZONDO, 2019, p. 27). Asimismo, como añade Moreno Elizondo, en acuerdo relativo con Agamben, si bien un acierto ha sido reconocer el carácter extraordinario de la fiesta "como pausa, excepción, suspensión del tiempo y la vida cotidianos", ello no

debe conducir a "fetichizar este tiempo extraordinario como antitético de la vida cotidiana" (2019, p. 26), reduciendo el análisis a sus elementos formales, dado que "la fiesta no se agota en sí misma", además de que "todos los acontecimientos extraordinarios tienen origen en la vida cotidiana y vuelven a ella", con la fiesta como mediadora en "la refirmación de la vida fundada en lo cotidiano" (2019, p. 27). En este sentido, no es menos pertinente la hipótesis de Carlo Bonfiglioli acerca de que

> la fiesta se presenta como un modelo reducido de la totalidad social, pero, como dice Valeri, no es una mera representación: de manera semejante a la obra de arte, la fiesta mantiene con la realidad una relación compleja. No es una simple reproducción o inversión del sentido, sino –totalizando experiencias normalmente separadas– una significación de lo que en lo cotidiano escapa al sentido. Entre el mundo festivo y el mundo cotidiano hay una relación de complementariedad (BONFIGLIOLI, 2009, p. 501).

De todo ello nos darán cuenta, no de manera abstracta sino en comunidades concretas (incluso a la luz de la novela de Roumain, que tampoco se limita a la reproducción o representación), los materiales narrativos a explorar.

## *Wanka*

De acuerdo con la clasificación de géneros y formas musicales andinos que ofrece Raúl Romero, a partir del esquema del Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la música del trabajo se divide en agrícola (siembra, cultivo y cosecha), ganadera (marca del ganado) y comunal (construcción y limpia de acequias). Aquí nos ocuparemos sólo de la primera, donde tenemos el género de canto *harawi* (asociado también con rituales de despedidas y matrimonios) o *wanka* (como se le conoce en Cusco, así como en otras zonas del sur andino, y que por su acción de agradecimiento se hace extensiva a otras expresiones, como la construcción de casas), pues es de esto que nos habla el narrador

peruano.[1] Por lo general, se canta "con voz nasal y en tono muy agudo" (ROMERO, 2002, p. 11).

De 1939 a 1941, tras haber perdido su empleo en Correos y ya con su grado de licenciado en Literatura, Arguedas parte al Cusco como profesor de Castellano y Geografía en una escuela pública de Sicuani. Allí visita con sus alumnos los pueblos aledaños de la sierra peruana, asiste a celebraciones y rituales, va afinando su mirada (recordemos que él obtendrá sus grados de bachiller y doctor en Etnología hasta 1957 y 1963, respectivamente) y emprende un trabajo de recopilación de diversos materiales. Los textos que aquí estudiaremos "son muy probablemente fruto de esos paseos", como indica la nota de editor (sin firma) del cuadernillo publicado por el FCE de México, "y fueron remitidos al diario *La Prensa* de Buenos Aires" (2024, p. 4). "Ritos de la siembra" y "Ritos de la cosecha", añade el editor, "forman parte de una serie de ensayos descriptivos", son "breves relatos en los que el escritor y el etnólogo en ciernes se fusionan: Arguedas camina, mira, pregunta. Y vuelve. Observa a las personas y observa la naturaleza que las rodea. Se conmueve. Registra Reflexiona" (2024, p. 4).

De inicio, lo que llama la atención en esas crónicas es que el joven narrador está hecho. No hay falla ni mácula ni obstáculo. Tanto en Roumain como en Arguedas, su trabajo nos atrae no por un mero interés temático, útil para nuestros fines, sino por su carácter de escrituras magistrales, como sucede en tantos otros materiales a lo largo de la historia, con la diferencia importante de que, en nuestros dos autores, el canto de

[1] El mundo de "la música del trabajo" en Perú es extremadamente vasto, y Arguedas, en las evoluciones de su obra narrativa y antropológica, dará cuenta de todo ello. Aquí nos limitaremos al ciclo de siembra y cosecha en el joven narrador, pero queremos dejar al menos constancia de esa vastedad. Como señala Romero, la limpia de acequias (o fiesta del agua), que precede al trabajo agrícola, "se realiza en un contexto de fiesta, donde la música [englobada en el género *walina*] está unida a casi todas las etapas del trabajo-celebración" (ROMERO, 2002, p. 74) y cuyo repertorio es cantado sólo por los hombres que realizan la tarea, "acompañados por una chirimía que ejecuta una melodía independiente y relativamente opuesta a la que entona el cantante principal" (2002, p. 44). Mientras tanto, la marca del ganado es "un ritual de fertilidad de los animales" asociado a las deidades de las montañas y "da lugar a un vasto repertorio de canciones" (2002, p. 74), del que podemos encontrar un formidable informe arguediano de 1953 para el primer número de la revista *Folklore Americano*, titulado "Folklore del valle del Mantaro", donde se incluyen canciones de la herranza (de la marca de ovejas, vacas y llamas), además de canciones de trillas nocturnas. Por otro lado, "la construcción de casa, que congrega a parientes y allegados, y que además constituye una etapa importante en la vida del nuevo dueño, es también otra dimensión del trabajo ceremonial" (2002, p. 74). Está también la *kashwa*, otro género de origen precolombino como el *harawi*, que "consiste en una danza colectiva en círculo, realizada por jóvenes solteros de ambos sexos, asociada usualmente con rituales de cosecha nocturna", lo mismo que el *haylli*, un género de "llamado y responso, interpretado durante el trabajo comunal en el campo" (2002, p. 39).

trabajo protagoniza celosamente el relato. Es desde ese nudo de escritura jubilosa, de lengua de la gloria –inoperosa y sabática en sí misma– que se irradia la complejidad de los cantos.

Las primeras líneas de "Ritos de la siembra" no dejan lugar a dudas de que estamos en ese cruce de la fiesta y el trabajo: "En el departamento de Cusco, como en casi todos los de la sierra del Perú, los indios todavía siembran y cosechan entre fiestas y ceremonias" (ARGUEDAS, 2024, p. 31). Ni siquiera los cambios civilizatorios en el pueblo, refiere Arguedas, habían podido en aquella época vencer los sentimientos de los indios por la tierra. Si los hacendados recorren sus propiedades en automóviles, continúa el cronista, los trabajadores siguen dirigiéndose a la tierra, siguen llamándola "con la voz antigua de los cantos rituales", con el fin específico de que "no deje de ser pródiga y misericordiosa con sus criaturas" (2024, p. 33). Son cantos de pedido, de imploración.

Distinguimos dos fases de la tonada, una durante la faena y otra al término. No se sabe, aquí, si en los días previos se desarrollan otras actividades ligadas a la siembra, a modo de preparativo, de gestación del ánimo festivo. Pero sí se distingue el inicio formal del canto, sus características, sus evoluciones, su contexto y sus dinámicas:

> En los meses de siembra, por las noches, un canto lúgubre y agudo se oye desde todas las chacras. En la oscuridad o en la luz de la luna ese canto parece salir de dentro de la tierra, o bajar del cielo frío y hundirse a lo más hondo, en lo más duro del suelo. Primero canta una sola voz, el guía, el yachak; la voz no se sabe si es femenina o de hombre, pues es aguda, verdaderamente penetrante y extraña, como un aullido lento que llegara desde muy lejos; cuando acaba de cantar pasa un rato de silencio y durante ese rato parece seguir viviendo en el aire y resonando en el cielo y en el corazón del que oye. De repente, la misma melodía triste y lenta se levanta de la tierra, pero más fuerte y extensa, así aguda y penetrante; es un coro de hombres que repite exactamente el canto del guía. El canto tiene entonces más volumen y, aunque es agudo como el del guía, por ser en coro parece un poco más grave y sacude más fuerte el alma de los que oyen desde lejos. A distancia, todo el canto parece un solo alarido, un grito sostenido y lúgubre que alcanzara la más honda entraña del cielo y de la tierra; pero ya junto al coro y con algún esfuerzo se percibe la letra quechua del canto. Estos cantos de imploración a la tierra no tienen letra fija (ARGUEDAS, 2024, p. 33).

Se desbarata, de inicio, otra superficialidad, la de que la fiesta conlleva un canto de trabajo alegre, animado; por lo contrario, en este caso es lúgubre, triste y lento, y de una

agudeza que no permite distinguir si quien lo entona es hombre o mujer.[2] Se trata de un canto visceral ejecutado en la noche, un "aullido" que conecta en el imaginario del cronista con las entrañas del cielo y de la tierra y del escucha. Hay un solo de voz que guía y precede a un silencio, como preámbulo a la suma coral, que repite el canto en ascenso y que parece tornarse grave: un solo alarido que, con esfuerzo, permite sin embargo distinguir una letra precisa en quechua, pero no fija.

Deducimos que este canto se realiza durante el trabajo, porque enseguida el cronista indica que

> acabada la faena, los peones se reúnen en el corredor de la casa del propietario de la tierra que se ha sembrado, y si la tierra es de un vecino principal, en la del mayordomo. En el corredor, a oscuras, toman aguardiente de caña o chicha. A ruego del dueño o del mayordomo, el guía comienza el canto. Los guías improvisan en el instante el canto y la letra; la letra contiene una imploración a la tierra para que reciba con buena voluntad la semilla que se acaba de enterrar, para que la haga germinar con abundancia y en fruto grande; y es alusiva al dueño de la tierra y al nombre de la chacra. La música es también improvisada, dentro del estilo general de estos cantos, pero con variaciones nuevas para cada estrofa (ARGUEDAS, 2024, p. 34).

Podemos ver que la tonada se ha encaminado hacia un canto de reposo o clausura de la jornada y que linda ya con un canto de bebedera (de taberna, podríamos decir, salvo que se realiza en el corredor de una casa), todavía estrechamente ligado al mundo de la jornada. Vemos además que la letra del canto de imploración, dirigida a la tierra pero alusiva al dueño y al nombre de la chacra, no cesa en su falta de fijeza, en su improvisación, y que surge también una música igualmente improvisada. Sabemos también, por el dedicado cronista, que los guías "son muy conocidos", que "son pocos"

[2] En *Sonidos andinos*, Romero incluye un *harawi* de siembra recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en octubre de 1973. En esa comunidad, como señala Ossio, el *harawi* es "cantado exclusivamente por mujeres, particularmente ancianas, que se entona sólo en ocasión de la siembra ceremonial del maíz en las *lucrichacras* o terrenos particularmente valiosos. Esta actividad se lleva a cabo entre los meses de septiembre y octubre y no tiene parangón con ninguna de las otras que conforman el ciclo agrícola. La razón es que de los distintos productos que se cultivan en esta comunidad el maíz es el de mayor importancia. Su cultivo inicia el ciclo agrícola, luego de las elaboradas ceremonias en torno al agua que se practican en el mes de agosto" (OSSIO apud ROMERO, 2002, p. 92). El propio Arguedas, al abordar en 1976 el *harawi* en la provincia de Lucanas, señala que este canto es entonado exclusivamente por mujeres, "y siempre en coro", pues su voz "alcanza notas agudas imposibles para las masculinas", y que se emplea para la recepción o despedida de personas muy importantes o para matrimonio, así como en la siembra y cosecha (ARGUEDAS, 2012, t. IV, p. 362 apud ALCÁNTARA SILVA, 2019, p. 37; véase también ROMERO, 1985, p. 243).

y que crean la letra y el canto, siempre en clave de "lamento", "con gran facilidad". Sabemos asimismo que se repite la dinámica del *yachak* que canta mientras el coro escucha en silencio, hasta que el grupo se suma "de golpe", repitiendo exactamente la melodía y la letra improvisada, y que "así cantan horas y horas", con el "ruego" como entremezclado con el cielo, los ríos, los caminos y los arbustos iluminados. Como advierte Paolo Vignolo a partir de Foucault, en la fiesta surge una apertura hacia otros mundos posibles y su espacio "es el de la heterotopía que, de una manera u otra, siempre plantea un horizonte utópico hacia un pasado idealizado, o bien, para un futuro esperanzador" (VIGNOLO, 2015, p. 138):

> Recuerda que somos tus criaturas,
> acuérdate, madre nuestra, que sufrimos.
> Oye la voz de tus hijos que lloran,
> recibe en tu corazón cariñoso
> esta semilla que hemos sembrado,
> dale tu aliento… (ARGUEDAS, 2024, p. 36).

Para finalizar, refiere Arguedas que "la propia faena de la siembra está llena de ceremonias rituales"; que "en los momentos de descanso, los jóvenes y las solteras juegan, gritan de alegría y se persiguen corriendo en la chacra, mientras los hombres maduros toman chicha brindando por la tierra y derramando un poco de la bebida como ofrenda"; que "durante el trabajo los hombres toman por sorpresa a las mujeres más jóvenes y las arrastran de los pies por todo el campo sembrado, según ellos para transmitir su virginidad a la tierra" (ARGUEDAS, 2024, p. 36). Como advierte Bonfiglioli, "la manera en que los grupos sociales protagonizan la fiesta no sólo nos habla de cómo la sociedad se organiza para celebrar, sino también de cómo se piensa acerca de sí misma", además de que la relación que se establece con las divinidades (y aquí la tierra tienen ese viso de divinidad) urde una "esfera importante de la significación festiva" (BONFIGLIOLI, 2009, p. 501). Las actividades lúdicas, en este caso, parecen inscribirse en un flujo continuo con la esfera litúrgica, aunque en un rango menor, dado que lo central es el ruego formal a la tierra. El *wanka* es un lamento nocturno y lúgubre, para una fiesta vital, de petición de buena cosecha. Si a veces es un

canto de despedidas y matrimonio,[3] podría ser también un canto funerario. Al final, **el entierro es una forma de siembra** (SPERANDEO apud Romero, 2002, p. 83).

## *Jaycharaya, jaycharayucha, jaycharayara, jaycharaya*

Si ya el canto de siembra se ha revelado vasto, en su segunda crónica, dedicada a la cosecha en el Cusco, Arguedas nos dispone de inmediato a algo mayor:

> Los ritos de la cosecha son aún más complicados que los de la siembra […]. La cosecha es todavía una gran fiesta; su escenario son los campos de trigo y maíz, toda la quebrada; las eras son el centro palpitante de estas fiestas. Y en el mes de mayo, mes de cosecha, los pueblos están casi vacíos, las escuelas sin alumnos, las obras particulares escapan por falta de indios braseros. En cambio, las eras de trigo y maíz hierven de gente, todo el campo está henchido de cantos, de gritos de alegría, de un rumor constante de fiesta. El cielo, en este mes, está siempre limpio y despejado, profundo y claro; las nubes, blancas y puras, permanecen inmóviles todo el día, cerca de las cumbres grises, de los cerros lejanos, azules o rojizos; el sol brilla fulgurante, caldea la tierra y quema; y en el silencio de la tierra tranquila los cantos de cosecha suben al cielo, dulces y agudos; envuelven toda la quebrada, vibran en el espacio y alcanzan al sol en su ansia profunda de gratitud e invocación (ARGUEDAS, 2024, p. 38).

Magistral en su discurso, como decíamos, Arguedas percibe el colorido, el hervidero y la sonoridad del escenario del trabajo –específico de mayo y, este sí, de alegría– y así lo recoge en su relato. Un escenario celoso, acaparador, que deja las calles de los pueblos casi sin almas. Todo –el cielo, las nubes– se halla despejado y limpio, inmóvil, pues el centro social se ha trasladado a la fiesta del trabajo. Y, al centro de ese centro palpitante de las eras, en el silencio de la tierra, se halla el canto, el *jaychaya*, esta vez dulce y de gratitud, pero igualmente agudo y de invocación.[4] Aunque la integridad de este rito (que es "el más complejo y hermoso"), acota el cronista, "sólo se cumple en los trigales de los propietarios grandes, indios o mestizos", ya que en las chacras

[3] Así, por ejemplo, en *Diamantes y pedernales*, de Arguedas, las mujeres entonan *harawis* para despedir a Antolín, mientras que en *Yawar fiesta*, también de Arguedas, se entonan para despedir a los *varayok's* (jefes de los *ayllus* o caseríos serranos) luego de que se termina la construcción de la carretera.

[4] Como señala Romero, otro rasgo estructural muy importante de una estética de interpretación propiamente andina "es la preferencia por los sonidos agudos, al extremo de las posibilidades vocales", la cual se opone a "una estética occidental que postula un utilizamiento de otros registros sonoros" (1985, p. 234). Su conexión con Occidente, desde luego, estaría más en la línea de una gama de exploraciones de vanguardia, que a menudo no ha sido ajena al estudio de registros etnográficos de mar y tierra.

pequeñas la cosecha se hace en familia y del rito "sólo se cumple lo fundamental" (38). Por ello, si bien no se olvida de marcar las diferencias sociales y económicas en un mismo periodo de fiesta, Arguedas se abocará a una cosecha grande para su registro. Y es que las fiestas pueden revelar formas tanto de cohesión como de tensión, contraste y conflicto a la vez, ya que, como apunta Marcos González, permiten "poner en escena los imaginarios del poder" (GONZÁLEZ, 1998, p. 8 apud LARA LARGO, 2015, p. 156). La fiesta, como advierte Moreno Elizondo, "es esencialmente política en sentido positivo, pero también tiene una dimensión política en la construcción de hegemonía"; soslayar eso, añade, puede llevar a "reificar la fiesta en una fatal felicidad que ocluya las contradicciones sociales y las tensiones que atraviesan a la sociedad" (2019: 28). Arguedas manifiesta una consciencia al respecto en el cierre de su relato, que citamos por anticipado:

> Entre el griterío y la bulla alegre e incesante de las eras grandes, entre el canto agudo de los coros que entonan la *jaychaya*, bajo el aire de fiesta que llena y anima el campo, estas eras solitarias, silenciosas, pequeñitas, en que los ritos no se cumplen, en que apenas un cantarito de chicha puesto junto a la era les salva del completo abandono, estas eras nos recuerdan en forma violenta y cruel, en toda su magnitud, la miseria y el dolor del pueblo indio, aun cuando el espectáculo de los ritos, de los cantos y del júbilo de las eras grandes hayan conmovido nuestro espíritu de otra manera y nos hayan exaltado (ARGUEDAS, 2024, p. 47).

Volvamos ahora a la fiesta en cuestión, la fiesta grande de la cosecha, que posee una organización precisa que a la vez articula la interacción social. Allí, el propietario indicará el día de la cosecha y lo anunciará a sus amigos, peones y compradres. Y mucho antes de la aurora, lo que nos indica un tránsito del canto nocturno de siembra en la órbita del día, hace cargar grandes chombas de chicha, botellas de aguardiente y un costalillo de coca. Él será el primero en llegar y esperará a los invitados –pues eso son, nos dice Arguedas, ya que nadie concibe la faena como trabajo: "todos van a la 'fiesta' con el ánimo verdadero y absoluto de quien va a jugar, a participar de la más alegre de las reuniones" (ARGUEDAS, 2024, p. 40). Si, como señala Lara Largo, "la fiesta se definiría de manera superficial como sinónimo de ocio, descanso, juego y pereza, enfrentada de manera casi natural al tiempo ordinario del trabajo" (2015: 149), aquí esa superficie toma un giro pues hay juego dentro de un trabajo que no se concibe como

trabajo, abriendo no sólo una heterotopía sino también un tiempo diverso, ritualizado; desborda o soberanamente ignora "las teorías clásicas de la modernización", donde "trabajo y fiesta, productividad y hedonismo serían antagonistas" (ARIÑO, 1992, p. 9 apud LARA LARGO, 2015, p. 149). Es mucho más que "el pretexto de la congregación", como dice Lara Largo, y sí que, en contraste estricto con la "vaga definición" de fiesta que ella describe, en la cosecha se responde a las actividades cotidianas, se piensa en el éxito duradero y en el desarrollo a largo plazo. En la siembra y en la cosecha, se pide y se agradece, respectivamente, por el sustento, de forma que la fiesta puede pasar "a incidir en el comercio" y verificarse como "práctica de sobrevivencia" (PIRES FERREIRA, 2010, p. 11, traducción nuestra). Es un "evento privilegiado" en el que "la colectividad celebra algo y se celebra a sí misma", en tanto evidencia "los elementos más sutiles de la configuración de las relaciones sociales" (LARA LARGO, 2015, p. 149). Así, estas fiestas operan como verdaderas "celebraciones re-vitalizadoras de los elementos fundamentales de la vida comunitaria" en su complejidad (MIRANDA FREITAS, 2010, p. 20 apud LARA LARGO, 2015, p. 156).

De los invitados que aguarda el dueño de la chacra, continúa Arguedas, el primero en llegar "se clasifica como *ccollana*" y será "el jefe, el mejor". Pero si la fiesta, por un lado, "refleja las relaciones de poder y las estructuras jerárquicas dominantes" (VIGNOLO, 2015, p. 238), la de cosecha también se encarga de alterar el mecanismo de los regímenes habituales, ya que el *ccollana* no será "el que manda", sino el mejor, y el mejor "deberá ser el primero en toda la faena", "tendrá que segar más trigo que todos los trabajadores, tendrá que cargar más gavillas del campo a la era", pues en ello consiste su jerarquía (ARGUEDAS, 2024, p. 40). Será también quien dirija la primera ceremonia, el que alce los brazos al cielo y agradezca a la tierra por haber hecho germinar la semilla, y el primero en cantar, él solo, la *jaychaya*. Después vendrán los demás segadores a repetir en coro, "e ichuna en mano, con ardiente fervor", comenzarán "a segar las espigas mientras cantan" (ARGUEDAS, 2024, p. 40). A diferencia de aquel canto de siembra, que a lo lejos parece un alarido y ya junto al coro se distingue la letra, aquí la letra es incomprensible. No tiene significado. O, como dice Arguedas, quizá estas palabras lo tuvieron "en una época muy primitiva", pero hoy "no sirven sino para

entonar la música": *jaycharaya / jaycharayucha / jaycharayara / jaycharaya* (2024, p. 41). O "acaso no requiere palabras […], porque su fuerza, su expresión, está en la voz del hombre, en la indecible emoción que siente el indio al cosechar" (2024, p. 41). A juicio de Arguedas, el *jaychaya* no es un canto, sino otro alarido "que lleva la vibración en la sangre" y "sale de la entraña misma de los campos", un "regocijo casi primitivo del hombre cuando cosecha directamente de la tierra" que arrastra por las sombras el aire, lo mezcla con las nubes y "lo reproduce con extraña fuerza en los roquedales y bajo la sombra de los grandes eucaliptos" (2024, p. 41). El canto repetido por el coro, una vez más, se entreteje e irriga cada rincón de la fiesta como si fuera su sangre.

Una vez que todo el campo ha sido segado se reúnen las gavillas y, "a una señal del *ccollana*, se ponen las grandes gavillas a la espalda" para avanzar en hilera. De esta manera, el canto se vuelve sutilmente de carga y traslado, con los trabajadores "corriendo con paso menudo y rítmico, y cantando el *jaychaya*", para cumplir una función de cohesión rítmica del grupo y como estimulante. Y así se ve a los segadores devenidos cargadores, "atravesando las chacras, bajando laderas, cruzando entre las grandes matas de espino" (ARGUEDAS, 2024, p. 41). El *ccollana* canta solo y luego el coro repite, consolidando un vínculo de eficacia grupal para realizar la nueva etapa de la jornada: "a veces, la fila de cargadores atraviesa las callecitas de los pueblos, cruza la plaza, y va por media calle; entonces cantan más fuerte, el coro se anima". El canto y la fiesta celosa que antes dejó semivacío el pueblo, ahora avanza y permea sus calles, "como el agudo silbido de algunos vientos" (ARGUEDAS, 2024, p. 42).

Viene entonces la segunda faena de la cosecha, "la más animada, la más alegre y bulliciosa: la trilla", que se inicia con una libación breve donde el ccollana vuelve a pedir "la protección de los *aukis* derramando un poco de aguardiente en el borde de la era". En la trilla entran en juego las vacas y toros, o los caballos y los burros; se arrean las vacas sobre la era donde se han extendido las espigas y entonces, dice Arguedas, comienza el verdadero juego, la fiesta y el griterío:

> Las vacas y toros son obligados a correr en círculos por una cadena de faeneros que vigilan y cierran el contorno de la era y por otro grupo que arrea el ganado con palos y tridentes. Todos gritan en falsete lo más fuerte que pueden: "¡Baila, baila, baila!, ¡*waay*!, ¡*yauu*!, ¡*birr*!" Estos gritos se

> oyen a varios kilómetros de distancia, y como toda la quebrada está de cosecha, los gritos llena el aire; desde los caminos, desde las cumbres se escucha el griterío de la trilla, y un rumor alto e incesante cubre todo el campo. Los indios corren tras el ganado que trilla, saltando, jalando del rabo a los toros. Los que cuidan los contornos de la era también saltan y gritan, hacen muecas y ademanes graciosos, todos ríen a carcajadas; alguien se hace el que rebala y patalea sobre el trigo. Es un juego incensante en que los viejos parecen niños, y en que todos, dominados por una incontenible alegría, retozan y trabajan con una alegría que jamás rinden en ninguna otra faena (ARGUEDAS, 2024, p. 42).

La fiesta, como dice Pires Ferreira, que "puede contener la muerte", también "la detiene, y nos anuncia cuán intensos somos en nuestra transitoriedad" (2010, p. 11, traducción nuestra), imaginando "un mundo que puede ser fugaz, pero profundamente nuestro, en aquellos instantes, horas, encuentros" (2010, p. 10).

Vendrá ahora la bebida, el descanso del ganado, el cálculo de la cantidad de trigo, la visita de los ahijados del dueño que llegan con una cruz cubierta de espigas, los cuetes de arranque, el destape de las ollas de la merienda, el venteo, el acopio de todos los montículos de trigo y la última plegaria de gratitud a la tierra a cargo del *ccollana*, en presencia de todos los que intervinieron en la faena. La fiesta continuará, pero para el canto de trabajo todo parece haber terminado con esos gritos de arreo, con ese instante de broma, drama o espectáculo en la era. Ya sólo al final de la merienda, que termina casi siempre "en la embriaguez general", nos dice Arguedas, quedan en las calles los "grupos de indios que van a sus casas hablando y cantando en la oscuridad", como en una especie de canto caminero o del estribo, que cederá al descanso (2024, p. 46).

## *Coumbite*

Desde luego que abundan las alusiones a los cantos de faena en las poéticas del mundo, desde la sumeria Enjeduana –a quien se atribuye el segundo poema más remoto del que tenemos noticia, Inanna, que se remonta a 1775 a.C.– hasta autores más recientes como Melville, Kiarostami, Gorki, Graciliano Ramos y Guimarães Rosa, pasando por la Biblia, el Gilgamesh, las Geórgicas, la Ilíada y la Odisea y Los Lusíadas, sin contar, por ejemplo, abordajes desde la música, como los de Luciano Berio y Caetano Veloso. Pero la novela *Gobernadores del rocío*, del haitiano Jacques Roumain (a quien Rulfo ponía a

la altura de los mejores de Latinoamérica y en cuya obra se basaría la película *Coumbite*, del cubano Tomás Gutiérrez Alea), es probablemente el caso más ejemplar (junto a las diversas obras antropológicas de Arguedas, como las que comentamos aquí), tanto por el lugar protagónico que ocupan estos cantos como por su carácter de obra maestra en términos de prosa.

En efecto, a lo largo de sus poco más de cien páginas desfila una miríada de variaciones de la cantiga: ya como llamado de inicio de faena, ya con el acompañamiento de un tambor, ya como estimulante o fármaco que los trabajadores sienten en los brazos, ya como interacción entre un solista y una cuadrilla que corea, ya como una sola masa de voz que acapara la mañana y atraviesa las colinas, ya como canturreo triste, doméstico, individual, ahogado y sin palabras en el lavado de platos, ya como canto coral de lavanderas para pasar el rato, ya como promesa de que habrá de tornarse cántico funerario, ya como retal sonoro que se pierde en el campo, ya como ritmo vacilante y sin fuerzas, ya como júbilo o jubilación de la jornada, ya como flujo sanguíneo del cumbite. O ya como ausencia y derrota del propio canto y su mundo, con los pilones muertos en los morteros, porque Roumain también esboza una imagen funeraria del canto, que es extensiva a la situación de los cantos de trabajo en el mundo, siempre en el filo de su desaparición:

> La vida se había secado en Fonds-Rouge. No había sino que oír ese silencio para escuchar la muerte, dejarse llevar por ese sopor para sentirse amortajado. El golpe regular y repetido de los pilones en los morteros se había callado, no había ni un grano de mijo y qué lejos estaba el tiempo de los cumbites, del canto viril y alegre de los hombres, el balanceo resplandeciente de las azadas al sol, los tiempos felices cuando bailábamos el minuet bajo los cobertizos y las voces despreocupadas de las muchachas surgían como una fuente en la noche, adiós, digo adiós al tiempo de la gracia y de la misericordia, adiós, adiós, nos vamos, se acabó (ROUMAIN, 2004, p. 219).

Hablamos de un caso que se nutre de muchos casos. Pero el central, el que se liga profundamente al título y lo revela, tiene que ver, como apunta la antropóloga haitiana Michaelle Ascencio y brillante retraductora al español de esta novela, con "la fiesta que animará al pueblo cuando el espíritu de comunidad y solidaridad reúna a todos los campesinos en torno al agua, y acabando con la miseria y la explotación los

convierta en gobernadores del rocío" (2004, p. X).[5] Y es que la novela de Roumain, como advierte Eurídice Figueiredo, recrea "el ambiente de devastación provocado por la sequía, la miseria y la desigualdad social" (2025, *online*); hablamos, sostiene la especialista, de "una novela rural con un fuerte llamado de la tierra y contenido social y político". En ese contraste severo entre el rocío y la sequía es que se situará el canto. Entre la desolación seca y el rocío como promesa –primero olvidada y luego retomada.

Grosso modo, podemos decir que cuando Manuel, el protagonista, "regresa a su pueblo natal después de haber trabajado durante quince años en los cañaverales de Cuba, donde descubrió el sindicalismo/socialismo" (FIGUEIREDO, 2025, *online*), asume la tarea de reconciliar a los grupos rivales: "asolada por la sequía, dividida por una discordia familiar y por la sangre derramada, la comunidad tiene el reto de unirse para llevar agua al pueblo" (FIGUEIREDO, 2025, *online*). Y este reto se llevará a cabo mediante el trabajo comunitario del *coumbite* (voz del *crèole* haitiano que el narrador incorpora, como tantas otras, como dice Figueiredo, para desterritorializar el francés e imprimir una marca nacional y popular, en un momento en que todavía no se escribía en *crèole*), una forma popular de trabajo colectiva que se distingue de las formas capitalistas de compra y venta de la fuerza de trabajo, muy parecida a lo que en México conocemos como tequio; minga o *minka* en Perú y otras partes de América del Sur; *yui* en Japón; hacendera en España y *mutirão* (*mutirum*, *muxirão*, *puxirum*, *putirum*, *ajuri*, entre una infinidad de variantes, sonoras en sí mismas) en Brasil. Y el cumbite, a su vez, en esas brigadas, asambleas o cuadrillas, se regirá por el canto, con el *simidor* –ese personaje popular de los campos que "anima las fiestas, los velorios y las reuniones cantando, tocando el tambor y contando cuentos" y que en el cumbite "ritma con su canto y al son del tambor el trabajo agrícola colectivo" (ASCENCIO, 2004, p. 123)– como solista y los trabajadores coreando.

Muy al inicio el cumbite aparece sólo como recuerdo:

> "Ah, esos cumbites", recuerda Bienaimé... Desde el amanecer estaba allí,

[5] Aquí usaremos su retraducción, pero también existió una previa (la que, presumiblemente, Rulfo leyó), de la argentina Fina Warschaver, publicada en 1951. Asimismo, Langston Hughes, amigo de Roumain, publicó su versión al inglés en 1947 y, en 1954, salió otra al portugués (cuya autoría no hemos podido identificar), en una colección dirigida por Jorge Amado, por citar trabajos de este continente. De forma más reciente, en 2020 se publicó en Brasil una nueva traducción, a cargo de Monica Stahel.

> como jefe de escuadrón, serio, con sus hombres, todos campesinos de mucho valor: Dufontaine, Beauséjour, el primo Aristhène, Pierrilis, Dieudonné, el cuñado Mérilien, Fortuné Jean, el compadre Boirond, y el Simidor Antonio: un negro hábil para el canto, capaz de remover con su lengua más malicias que diez comadres juntas, pero sin mala intención, sólo para divertir, ¡palabra de honor! (ROUMAIN, 2004, p. 123).

Se distingue, así, a un jefe de escuadrón, a un personaje **hábil para el canto**, capaz de **remover con su lengua** y de hacer más entretenida la faena, y a un coro **de mucho valor**.

En esa línea del recuerdo, la organización es precisa. Luego de que los hombres, azada al hombro, se alejan para enfilarse a limpiar el conuco y miden el trabajo con la mirada, "ese cuadrado de hierbas locas mezcladas con matas rastreras", esa tierra que entregarán "tan lisa como la superficie de una mesa recién pulida" (ROUMAIN, 2004, p. 124), se abre el escenario del canto:

> ¡En fila! gritaban los jefes de escuadrón.
> El Simidor Antoine pasaba por sus hombros las correas de su tambor. Bienaimé ocupaba su puesto de comandante delante de la hilera de sus hombres. El Simidor preludiaba un breve toque, en seguida el ritmo crepitaba bajo sus dedos. Con un impulso unánime levantaban las azadas en el aire. Un resplandor de luz golpeaba el hierro: esgrimían por un segundo, un arco de sol.
> La voz del Simidor subía ronca y fuerte:
> —Abajo...
> De un solo golpe, las azadas se abatían con un ruido sordo, atacando el pelaje malsano de la tierra.
> La mujer dice: señor no se atreva
> a tocarme no se atreva.
> Los hombres avanzaban en línea. Sentían el canto de Antoine en sus brazos, las pulsaciones precipitadas del tambor como una sangre más ardiente […]. La línea movediza de los campesinos retomaba el nuevo refrán en una sola masa de voz:
>
> Abajo
> Yo pregunto quién
> quien está en la casa
> mi compadre responde:
> yo con mi cuñada ¡zafrisco!
>
> […] Esgrimiendo las azadas, completamente enmangadas, coronadas de resplandor y dejándolas caer con una violencia precisa:
>
> Ya yo estoy adentro
> ¡Arriba ho!
> No hay más toro

> Que el toro
> ¡Arriba ho!
>
> Una circulación rítmica se establecía entre el corazón batiente del tambor y los movimientos de los hombres: el ritmo era como una corriente potente que penetraba hasta en lo profundo de sus arterias y alimentaba sus músculos con un vigor renovado (ROUMAIN, 2004, p. 124).

El canto aparece durante el trabajo como distención, estímulo y sedativo a la vez, sincronizador y forjador de cohesión social, con los sonidos de las herramientas en labor incorporándose a la atmósfera musical.[6] Como en las crónicas de Arguedas, el canto en bucles o espirales se apropia del lugar y más allá:

> El canto llenaba la mañana inundada de sol. El viento lo llevaría más allá de las colinas hacia la meseta de Bellevue […]. El canto tomaría el camino de las cañas, a lo largo del canal, remontaría hasta la fuente encerrada en el hueco de la axila del cerro, en el pesado olor de los helechos y de las malangas maceradas en la sombra y en el rezumar secreto del agua (ROUMAIN, 2004, p. 126).

El canto, de tan íntimo de la faena, se inscribe en el canal y en el rezumar del agua, igualmente "dulce, cantarina" (ASCENCIO, 2004, p. X). Agua y canto, en un mismo canal, harán de los hombres, como dice Ascencio, "los dueños de la aurora, de lo que apenas despierta y nace, de la vida, en fin, que aparece simbolizada en las diminutas y frágiles gotas de rocío sobre las plantas al amanecer" (2004, p. X). *Gouvèné rouzé* es el campesino encargado de todo cuanto concierne a la distribución del agua, y allí mismo va el canto.

Hacia las once, nos dice el relato de Roumain, el mensaje del cumbite se debilita:

> Ya no era el bloque macizo de voces sosteniendo el esfuerzo de los hombres; el canto vacilaba, se elevaba sin fuerzas, las alas roídas. Se reponía a ratos, horadado por el silencio, con un vigor decreciente. El tambor tartamudeaba todavía un poco, pero ya no le quedaba nada de su

[6] A juzgar por un bello testimonio de Ascencio, acaso no sería exagerado decir que la propia obra parece haber sido trabajada con un simidor y su tambor adentro, pues cuando, ya en su exilio en Venezuela, llevaba sus avances de traducción a su padre, este le decía "no es Roumain", instándola a que leyera el original "al ritmo de un *tam tam* que él hacía sonar sobre la mesa" y a corregir su versión hasta hacerla coincidir con el tañido de su padre (ASCENCIO apud SOCORRO, 2010, *online*). La fuerza de la poética como simidora; Roumain y las palabras como trabajadores.

> llamado alegre, cuando al alba, el Simidor lo martilleaba con sabia maestría. No era sólo la necesidad del reposo: la azada se volvía cada vez más pesada de manejar, el yugo de la fatiga sobre la nuca rígida, el recalentamiento del sol; es que el trabajo terminaba […]. Gracias vecinos, repetía Beaubrun. A la orden, vecino, le respondíamos nosotros. (ROUMAIN, 2004, p. 127).

Los trabajadores habían cumplido; el cumbite se había cumplido. Aunque no sin revelar profundas desigualdades y rencores, en contraste con la cohesión campesina y el orgullo, pues

> por más que los burgueses de la ciudad los llamen, para más burla, negros-pata-en-el-suelo, negros-descalzos, negros-dedos-de-los-pies, (demasiado pobres que son para comprarse zapatos), no importa y mierda con ellos, porque en cuanto al coraje para el trabajo, somos irreprochables, y cuenten con nosotros, nuestros grandes pies de trabajadores de la tierra, se los meteremos un día por el culo, puercos (ROUMAIN, 2004, p. 128).

Y de vuelta al presente, a la sequía, al polvo, "el mismo polvo que el viento abate con aliento seco sobre el campo devastado de mijo, sobre la alta barrera de cactus roída de cardenillo, sobre los árboles, esos cujíes herrumbrosos" (ROUMAIN, 2004, p. 121). Y con el presente y el polvo, la llegada de Manuel. Y con Manuel, el cumbite. Y con el cumbite, Dufontaine, Beauséjour, el primo Aristhène, Pierrilis, Dieudonné, el cuñado Mérilien, Fortuné Jean, el compadre Boirond, y el simidor Antonio, un negro hábil para el canto. Un "cántico para los vivos", el "de la amistad de los campesinos" (ROUMAIN, 2004, p. 257).

## *Wanka, jaychaya, gouvènè rouzé*

Un aparente antagonismo de cuño moderno entre fiesta y trabajo nos ha revelado al canto de faena como eje potente de articulación e irrigación de una suma de interacciones comunitarias, no exenta de contradicciones y tensiones, que acaban complejizando la propia noción de fiesta, asumida, en general, sólo en un sentido positivo. A partir de las escrituras magistrales de dos observadores atentos, Arguedas y Roumain, ubicados en orbes tan distintas como la peruana y la haitiana, hemos podido acercarnos al singular mundo del canto de trabajadores rurales, compuesto de ritos,

memorias, artefactos, cuerpos y sonidos, dentro de una suerte de performance laboral y popular. En casos como estos, la tonada nunca es un elemento complementario ni mucho menos decorativo, al contrario, viene como en la vibración de la sangre y es el flujo sanguíneo mismo del trabajo, abriendo toda una esfera de lo festivo. A donde se dirija el trabajo irá el canto, y el canto, en sus vueltas y revueltas, en sus espirales, se adueña del tiempo y el espacio y más allá.

## Referencias

ALCÁNTARA SILVA, Ynés Victoria. **La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas**. Tesis (Maestría en Lengua y Literatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Elementos para una teoría de la potencia destituyente**. S.l: s.n., 2021. Disponible en: https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=2027 Consultado en: 02 abr. 2026.

AGAMBEN, Giorgio. **La lengua de la gloria**. S.l: s.n., 2019. Disponible en: https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=1008 Consultado en: 02 abr. 2026.

ARGUEDAS, José María. **Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco**. México: FCE, 2024.

ASCENCIO, Michaelle. Prólogo. In: ROUMAIN, Jacques. **Gobernadores del rocío y otros textos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. p. IX-XLII.

BONFIGLIOLI, Carlos. **La fiesta y la danza como representación simbólica de lo social**. In: DEL VAL, J.; DE LA CRUZ, C. (orgs.). Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de Guerrero. México: UNAM, 2009. p. 501-505.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Para volver a Gobernadores del rocío**. México: La Tempestad, 2025. Disponible en: https://www.latempestad.mx/jacques-roumain-gobernadores-del-rocio/ Consultado en: 02 abr. 2026.

LARA LARGO, Sara. **Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia**. Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, Bogotá, núm. 21, p. 147-164, 2015.

MORENO ELIZONDO, Rodrigo. **Consideraciones a propósito de un tiempo extraordinario: la fiesta: Historiografía, teoría y política**. Con-Temporánea, México, vol. 6, núm. 12, p. 23-34, 2019.

PIRES FERRREIRA, Jerusa. **Sobre a festa popular: duas evocações**. Revista AntHropológicas, Pernambuco, vol. 21-1, p. 9-12, 2010.

ROMERO, Raúl. **La música tradicional y popular**. In: BOLAÑOS C., QUEZADA J., ITURRIAGA E.; ESTENSSORO, J.; PINILLA, E.; ROMERO, R. (orgs.). La música en el Perú. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985. p. 215-283.

ROMERO, Raúl. **Panorama de los Estudios sobre Música Andina en el Perú**. In: ROMERO, R. (ed.). Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. p. 11-69.

ROUMAIN, Jacques. **Gobernadores del rocío y otros textos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

SOCORRO, Milagros. **Entrevista con Michaelle Ascensio**. S.l: s.n., 2010. Disponible en: https://milagrossocorro.com/2010/05/entrevista-con-michaelle-ascensio/ Consultado en: 02 abr. 2026.

VIGNOLO, Paolo. **Vestigios de fiesta**. Errata, Bogotá, núm. 13, p. 136-159, 2015.

**Iván García López** es doctor en Letras por la UNAM, con estancias posdoctorales en esta misma universidad (donde también es profesor) y en El Colegio de México. Es coautor de Latin American Translation Theory (UCL, 2026). Ha realizado estancias en la Casa de Traductores Looren (Suiza) y la USP. Algunos de sus libros recientes son Los cantos de trabajo en México; Errancias (una antología de sus traducciones de autores brasileños publicadas a lo largo de casi veinte años) y El Canto del Castaño. Problemas de traducción de un canto del chamán araweté Kãñipaye-ro. Ha traducido a Giorgio Agamben, Eduardo Viveiros de Castro, Antonio Risério, Álvaro Faleiros, Pier Paolo Pasolini y Augusto de Campos, entre otros. Es candidato al Sistema Nacional de Investigadores de México, investigador asociado al proyecto “Adugo Biri. Etnopoéticas” de la UNAM y miembro del Comité Académico del Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española.

# O BLUES COMO FESTA:
## Sonoridades e circuitos urbanos em bairros do Rio de Janeiro

César Santarosa
cesarsantarosageo@gmail.com
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Resumo:** Este artigo analisa o *blues* como prática cultural festiva e forma de produção de territorialidades urbanas em bairros da cidade do Rio de Janeiro. Partindo da compreensão da festa como experiência social capaz de reorganizar temporariamente os usos da cidade, o estudo investiga de que maneira os circuitos do *blues* produzem sociabilidades, pertencimentos e formas específicas de ocupação do espaço urbano. Em diálogo com a Geografia Cultural, a Etnomusicologia e os estudos sobre festas, a pesquisa compreende a música não apenas como expressão estética, mas como prática relacional que articula memória, performance, circulação e experiência coletiva. O trabalho concentra-se em eventos, *jam sessions*, festivais e encontros recorrentes realizados em bairros como Lapa, Gamboa, Laranjeiras, Centro, Copacabana e Tijuca, observando as dinâmicas sociais e espaciais construídas nesses ambientes. Metodologicamente, adota-se uma abordagem qualitativa baseada em revisão bibliográfica, observação participante e etnografia multissituada, incorporando também a experiência do pesquisador enquanto músico atuante da cena *blues* carioca. Os resultados evidenciam que o estilo opera simultaneamente como celebração e resistência cultural, criando territorialidades afetivas e circuitos urbanos marcados pela partilha de experiências musicais, pela construção de vínculos sociais e pela ressignificação temporária dos espaços da cidade. Assim, o artigo demonstra que as práticas festivas ligadas ao *blues* participam ativamente da produção da vida urbana contemporânea, instaurando formas alternativas de convivência, circulação cultural e pertencimento no Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Blues; Festas; Sonoridades; Territorialidades; Etnomusicologia.

## EL BLUES COMO CELEBRACIÓN:
### Sonidos y Circuitos Urbanos en los Barrios de Río de Janeiro

**Resumen:** Este artículo analiza el blues como práctica cultural festiva y como forma de producción de territorialidad urbana en los barrios de Río de Janeiro. Partiendo de la concepción de la celebración como una experiencia social capaz de reorganizar temporalmente los usos de la ciudad, el estudio investiga cómo los circuitos de blues generan sociabilidad, sentido de pertenencia y formas específicas de ocupación del espacio urbano. En diálogo con la Geografía Cultural, la Etnomusicología y los estudios sobre festivales, la investigación entiende la música no solo como una expresión estética, sino como una práctica relacional que articula memoria, interpretación, circulación y experiencia colectiva. El trabajo se centra en eventos, jam sessions, festivales y encuentros recurrentes que tienen lugar en barrios como Lapa, Gamboa, Laranjeiras, Centro, Copacabana y Tijuca, observando las dinámicas sociales y espaciales que se construyen en estos entornos. Metodológicamente, se adopta un enfoque cualitativo basado en la revisión bibliográfica, la observación participante y la etnografía multisituada, incorporando además la experiencia del investigador como músico activo en la escena blues de Río de Janeiro. Los resultados muestran que este estilo funciona simultáneamente como celebración y resistencia cultural, creando territorialidades afectivas y circuitos urbanos marcados por el intercambio de experiencias musicales, la construcción de vínculos sociales y la reasignación temporal de significados a los espacios urbanos. Así, el artículo demuestra que las prácticas festivas vinculadas al blues participan activamente en la producción de la vida urbana contemporánea, estableciendo formas alternativas de convivencia, circulación cultural y pertenencia en Río de Janeiro.

**Palabras clave:** Blues; Festivales; Paisajes sonoros; Territorialidades; Etnomusicología.

## BLUES AS FESTIVITY:
### Soundscapes and urban circuits in neighborhoods of Rio de Janeiro

**Abstract:** This article analyzes the blues as a festive cultural practice and as a form of producing urban territorialities in neighborhoods of the city of Rio de Janeiro. Based on the understanding of festivity as a social experience capable of temporarily reorganizing the uses of the city, the study investigates how blues circuits produce sociabilities, senses of belonging, and specific forms of occupying urban space. In dialogue with Cultural Geography, Ethnomusicology, and studies on festivals and celebrations, the research understands music not merely as an aesthetic expression, but as a relational practice that articulates memory, performance, circulation, and collective experience. The study focuses on events, jam sessions, festivals, and recurring gatherings held in neighborhoods such as Lapa, Gamboa, Laranjeiras, Centro, Copacabana, and Tijuca, observing the social and spatial dynamics constructed within these environments. Methodologically, the research adopts a qualitative approach based on bibliographic review, participant observation, and multi-sited ethnography, also incorporating the researcher's experience as an active musician within Rio de Janeiro's blues scene. The results demonstrate that the blues operates simultaneously as celebration and cultural resistance, creating affective territorialities and urban circuits marked by the sharing of musical experiences, the construction of social bonds, and the temporary resignification of city spaces. Thus, the article demonstrates that festive practices linked to the blues actively participate in the production of contemporary urban life, establishing alternative forms of coexistence, cultural circulation, and belonging in Rio de Janeiro.

**Keywords**: Blues; Festivities; Soundscapes; Territorialities; Ethnomusicology.

## Introdução

A história cultural do Rio de Janeiro é marcada por uma profunda relação entre cidade, música e práticas sociais que moldam formas de viver e de ocupar o espaço urbano, muitas vezes traduzidas em festas, como o carnaval, as rodas de samba, os festejos populares de rua e os eventos musicais que, em diferentes bairros, reorganizam, temporariamente, a experiência cotidiana da cidade.

Segundo DaMatta (1997, p. 47), há no Brasil os eventos que fazem parte da rotina do cotidiano, chamados de "dia a dia" ou simplesmente "vida", enquanto os eventos que estão situados fora desse dia a dia repetitivo e rotineiro, são as "festas". Em diálogo com essa perspectiva, Victor Turner (1969, p. 94) compreende os rituais como processos marcados por uma fase liminar, isto é, um momento de transição em que a ordem social ordinária é temporariamente suspensa, favorecendo a emergência de vínculos coletivos e experiências compartilhadas. Assim, a festa não se limita ao entretenimento, mas configura-se como prática social capaz de reorganizar temporalidades, redefinir usos do espaço e intensificar formas de sociabilidade urbana. Desde o período colonial até a contemporaneidade, as manifestações festivas constituem dispositivos centrais de organização da vida social carioca, operando como momentos de suspensão parcial da rotina. Segundo José Guilherme Magnani (1998), as festas urbanas contribuem para a produção de sociabilidade e lazer na cidade, funcionando como práticas que revelam maneiras específicas de ocupação e apropriação do espaço urbano e da vida coletiva, atribuindo novos sentidos a lugares e circuitos cotidianos.

A música assume papel central como elemento articulador da experiência festiva, operando como mediadora entre corpos e espaços. Ao organizar ritmos, intensidades e formas de escuta, ela estrutura a dinâmica dos encontros, orienta deslocamentos e favorece a constituição de vínculos entre os participantes, nos quais o espaço urbano é momentaneamente suspenso de seus usos ordinários.

Um exemplo expressivo dessa dinâmica foi observado no Festival do Porto, realizado em 2015 na Zona Portuária do Rio de Janeiro, tendo como temática o *blues*. Conforme noticiado pelo jornal *O Dia* (2015), o evento reuniu artistas como Blues Etílicos, Igor Prado e Leo Gandelman, em apresentações gratuitas realizadas em espaço público, articulando música, circulação de públicos e ocupação festiva da cidade. Ao transformar temporariamente a região portuária em circuito de encontro e festejo musical, o festival evidencia como o *blues* participa da ressignificação dos usos urbanos no espaço carioca. Nesse sentido, a observação de Flavio Guimarães, gaitista da banda Blues Etílicos, ao dizer que "quase não há festivais de *jazz* e *blues* no Rio, agora imagina na zona portuária? " (O DIA, 2015), explicita a potência simbólica de sua realização em uma área historicamente marcada por intensos processos de circulação, memória e transformação urbana, bem como por sua centralidade na formação das tradições musicais negras cariocas, especialmente aquelas vinculadas ao samba.

A musicalidade, presente nas festas sempre desempenhou papel central na construção das identidades cariocas, atravessando diferentes períodos, estilos e territórios. Como lembra Frederico Oliveira Coelho, no artigo "Espaço Urbano e Música Popular no Rio de Janeiro: Diálogo e conflitos", ao recuperar uma crônica de Machado de Assis publicada no final do século XIX:

> A história carioca sempre foi musical. Em primeiro de maio de 1892, Machado de Assis escrevia em uma de suas crônicas na Gazeta de Notícias que o Rio de Janeiro do qual sentia saudades era aquele em que dançavam-se as modas de todas as nações. Na memória do cronista, ou seja, algumas décadas anteriores ao texto, a vida musical da cidade "não era só o fadinho brasileiro, nem a quadrilha francesa; tínhamos o fandango espanhol, a tarantela napolitana, a valsa alemã, a habanera, a polca, a mazurca, não contando a dança macabra, que é a síntese de todas elas[1]". (COELHO, 2004, p. 82)

Essa evocação representa a síntese de um movimento histórico que acompanha a própria formação da cidade, marcada pela intensa circulação de pessoas e práticas culturais. A presença simultânea de festas, danças e músicas de diferentes origens revela uma cidade atravessada por fluxos transnacionais e por processos locais de apropriação do espaço urbano.

[1] Machado de Assis, Crônica publicada na Gazeta de Notícias em 1 de maio de 1892, in Obras completas de Machado de Assis, São Paulo, W. M. Jackson Inc., 1970, p. 19, v.3.

Segundo Fernandes (2001), as festas são fenômenos primordiais e indissociáveis da civilização, porque nelas os homens sempre alcançam os mais altos níveis de sociabilidade. É nesse horizonte histórico de intensa musicalidade urbana que se insere a cena do *blues* na cidade do Rio de Janeiro. Ao ocupar bares, praças, centros culturais e circuitos festivos em diferentes bairros, os eventos atualizam essa tradição de encontros musicais urbanos, produzindo formas específicas de sociabilidade e pertencimento.

O *blues*, gênero musical nascido entre as comunidades afro-americanas do sul dos Estados Unidos, a partir das manifestações de cantos religiosos e canções de trabalho, principalmente em plantações de algodão, em estados como Mississippi, Alabama, Louisiana, Texas e Arkansas, expressa experiências de sofrimento, resistência e identidade cultural, articulando emoções individuais e coletivas por meio de formas musicais que se espalharam globalmente e influenciaram diversos estilos contemporâneos como o *rock 'n roll, jazz, soul, country, folk,* e a música *pop*. Enquanto gênero musical de matriz afro-americana, o *blues* carrega marcas históricas de elaboração simbólica da experiência negra na diáspora.

Ao ser apropriado e reelaborado no contexto carioca, torna-se fundamental refletir sobre as relações entre raça, classe e territorialidade, especialmente em uma cidade cuja história musical é fortemente atravessada por expressões negras como o samba e o carnaval. O gênero musical atravessou fronteiras geográficas, históricas e simbólicas até se consolidar como uma linguagem transnacional quando se insere na paisagem urbana brasileira, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, objeto de estudo deste trabalho.

No contexto carioca, marcado pela diversidade cultural, pelas tensões socioespaciais e pela vitalidade das expressões artísticas populares, o *blues* encontra um ambiente propício para se reinventar, afirmar presenças e constituir redes de pertencimento. Como observa Muggiati (1995, p. 196), "o Rio de Janeiro é solo fértil para o *blues*", formulação que evidencia a capacidade da cidade de acolher e ressignificar linguagens musicais transnacionais a partir de suas próprias dinâmicas urbanas, sociais e culturais.

Desta forma, compreender o *blues* carioca exige olhar para a música como uma ação cultural continuada, na qual a própria produção da cidade, como observa Carlos, resulta das práticas sócio espaciais que revelam contradições e movimentos contínuos ligados à reprodução das relações sociais (CARLOS, 2021).

Nesse sentido, este trabalho busca compreender de que maneira as práticas festivas ligadas ao *blues* participam da produção de espacialidades urbanas e formas de pertencimento em bairros do Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, o presente artigo tem como objetivo examinar o *blues* enquanto prática festiva, investigando como seus circuitos musicais constituem experiências

coletivas de suspensão momentânea da rotina na cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, privilegia-se uma abordagem etnográfica das performances, das interações entre músicos e público e dos usos temporários do espaço urbano, buscando descrever como a festa se materializa na cena *blues* carioca.

## Percurso metodológico

O recorte empírico deste estudo concentra-se em circuitos de *blues* do Rio de Janeiro, situados em bairros da zona sul como Botafogo, Copacabana, Laranjeiras, Ipanema, abrangendo ainda, Lapa, Centro e Tijuca. A escolha desses espaços justifica-se por sua relevância e tradição na constituição de circuitos festivos do *blues* carioca.

Ao observar as práticas musicais que compõem a cena[2] *blues*, busca-se compreender como esses espaços se inserem neste contexto de festas. Sob essa perspectiva, os shows, festivais, *jam sessions*[3], encontros informais em bares e circuitos do *blues,* no Rio de Janeiro, constituem espaços onde se constroem redes de afetos. As cenas musicais independentes, os músicos que mantêm tradições em meio à massificação da indústria cultural e os territórios que acolhem manifestações alternativas, como o *blues*, tornam-se exemplos de novas possibilidades e afirmam diversidades dentro de um sistema que tende à homogeneização cultural. Este artigo investiga, ainda, como o *blues* organiza experiências festivas, adotando uma abordagem qualitativa, de caráter interpretativo, voltada à compreensão dos processos sociais e simbólicos que atravessam a cidade do Rio de Janeiro.

A investigação se fundamenta em três eixos metodológicos principais: a revisão bibliográfica, a observação de campo e a análise de eventos musicais.

A revisão bibliográfica abrange contribuições da sociologia urbana, da geografia cultural, da antropologia das festas e da etnomusicologia, com especial atenção a autores que compreendem o espaço urbano como produto social e relacional, bem como as discussões sobre hibridez cultural, circulação de gêneros musicais e processos de apropriação local.

A observação de campo foi realizada em diferentes contextos da cena *blues* da cidade, incluindo apresentações ao vivo, *jam sessions*, festivais, encontros informais e eventos recorrentes em bares, casas de show e espaços públicos. Essa observação privilegiou as dinâmicas de interação entre músicos, público e espaço, atentando para os modos de ocupação dos lugares e

[2] A ideia de cena musical é aqui empregada em diálogo com Straw (1991), para quem as cenas constituem redes de práticas, espaços, agentes e formas de circulação cultural articuladas em torno de determinados gêneros musicais.
[3] O termo *jam session* designa encontros musicais baseados na improvisação coletiva, prática amplamente associada às tradições do *jazz* e do *blues* (BERENDT, 1987, p. 214). No contexto deste artigo, a expressão é mobilizada para compreender encontros recorrentes da cena *blue*s carioca.

os rituais festivos nesses encontros.

A análise dos eventos musicais considerou o *blues* enquanto experiência performativa e usos simbólicos do espaço urbano. Esses elementos foram interpretados como indicadores dos modos pelos quais o *blues* é ressignificado no contexto carioca, incorporando influências locais, sonoridades híbridas e referências ao cotidiano da cidade, sem perder o diálogo com sua matriz histórica estrangeira.

Além disso, a pesquisa assume explicitamente uma posição de observação implicada. Enquanto telespectador, apreciador e músico baterista atuante na Lorenzo Blues Band, por dez anos, mobilizei uma perspectiva que articula escuta, participação e experiência performativa. Essa condição não é tratada como obstáculo à análise, mas como recurso metodológico, na medida em que me permite acessar dimensões sensíveis, afetivas e relacionais, que dificilmente seriam apreendidas por uma observação distanciada. A reflexividade, nesse contexto, constitui elemento central da metodologia, orientando a análise crítica das próprias experiências e evitando sua naturalização.

A hibridez resultante desses processos evidencia que o *blues* carioca não é mera reprodução do modelo norte-americano, mas sim uma prática cultural festiva com características próprias, evidenciando as especificidades históricas, sonoras, territoriais e afetivas da cidade.

## Práticas culturais festivas e produção do espaço urbano através do *blues*.

A relação entre práticas culturais e produção do espaço urbano tem sido objeto central de reflexão nas várias ciências sociais, que compreendem a cidade não apenas como um arranjo físico, mas como um tecido vivo configurado por ações, usos, encontros e experiências sensoriais que atribuem sentido aos lugares. No presente estudo, evidencio a importância das festas na transformação urbana, com destaque àquelas que acontecem na cena do *blues* no Rio de Janeiro.

Smith (1988, p.132) diz que “a sociedade não mais aceita o espaço como um receptáculo, mas sim o produz”. A partir dessa perspectiva, o espaço urbano deixa de ser compreendido como mera estrutura material e passa a ser entendido como produto das relações sociais que nele se realizam. Nas práticas festivas ligadas à cena do *blues*, a cidade é continuamente recriada pelos modos de ocupação temporária promovidos pelos eventos musicais, pelos deslocamentos do público entre bairros, pela formação de circuitos culturais e pelas interações estabelecidas entre músicos e espectadores.

Um exemplo concreto dessa apropriação festiva do espaço urbano pode ser observado no Parque dos Patins, na Lagoa Rodrigo de Freitas, que em 2017 sediou uma edição do Lagoa Bier

Fest (Figura 1), reunindo shows gratuitos, *food trucks* e intensa circulação de público, convertendo temporariamente o espaço em um circuito de sociabilidade e experiência cultural (ZAPPA, 2017).



Figura 1 – Lagoa Bier Fest: Ocupação festiva do Parque dos Patins na Lagoa Rodrigo de Freitas (2017) Fonte: VEJA RIO (2017. Acesso em: 02 maio 2026)

Nessa perspectiva, observa-se que práticas culturais e festivas atuam como forças capazes de reconfigurar temporariamente os usos e significados do espaço urbano, atribuindo novos sentidos aos lugares. Mais do que suporte físico, o espaço passa a ser produzido pelas interações sociais, pelos fluxos de circulação e pelas experiências coletivas que nele se realizam, evidenciando dimensões materiais, simbólicas e políticas da vida urbana.

As festas, enquanto eventos coletivos e temporários, tornam-se particularmente reveladoras desse processo, pois condensam usos intensivos do espaço, mobilizam pessoas, sons, afetos e memórias, e instauram ritmos específicos que tensionam a lógica funcional e normativa da cidade. Ao promoverem encontros e permanências em áreas públicas, as festas reconfiguram momentaneamente o cotidiano urbano, transformando ruas, praças e largos em lugares de sociabilidade, celebração e expressão cultural. Dinâmica semelhante pode ser observada no Arpoador, especialmente no Parque Garota de Ipanema, que em diferentes momentos tem sediado festivais musicais de grande circulação, como o *UP Rock Festival*, realizado em 2019, com shows gratuitos, área gastronômica e forte presença de público (ROTA CULT, 2019). A realização do evento nesse espaço evidencia a capacidade das práticas festivas de condensar temporalmente diferentes usos da cidade, reunindo lazer, música, consumo e encontro social em uma mesma experiência urbana.

O espaço é, desta forma, um produto social, resultante da interação entre práticas cotidianas, representações e vivências. As festas, enquanto práticas coletivas marcadas pela excepcionalidade e pela repetição ritualizada, tensionam a ordem funcional da cidade, suspendendo rotinas, reorganizando fluxos e instaurando novas formas de apropriação do espaço. Como observam Silva, Serra e Conceição (2020, p. 130), a festa introduz no cotidiano urbano

"um momento de mudança entre a temporalidade estabelecida pelo ritmo do trabalho e a temporalidade estabelecida pelo ritmo da festa". Ao transformar equipamentos urbanos em lugares de encontro e celebração, essas manifestações evidenciam o caráter vivido do espaço urbano e sua capacidade de acolher usos que escapam à lógica estritamente produtiva ou mercantil.

Além disso, as práticas festivas operam como dispositivos de produção de territorialidades, ainda que efêmeras, constituídas pela circulação de públicos e pelo reconhecimento mútuo entre os participantes. A territorialização promovida pelas festas manifesta-se na formação de circuitos urbanos temporários, os quais atribuem novos significados ao espaço. Essa dinâmica permite compreender que os eventos ligados à cena do *blues* não apenas ocupam a cidade, mas participam ativamente da produção de territorialidades festivas e afetivas, transformando espaços cotidianos em lugares de encontro, permanência e experiência compartilhada, conforme discutido por Castro (2012).

A música, a dança, a ocupação do corpo no espaço e a circulação de símbolos culturais contribuem para a construção de um sentimento de pertencimento que redefine as hierarquias e os usos instituídos do espaço urbano. Elas contribuem para a construção de territorialidades, frequentemente efêmeras, porém significativas, pois deixam marcas duradouras na maneira como determinados lugares passam a ser percebidos, lembrados e reivindicados por seus frequentadores.

As festas revelam, ainda, disputas e negociações em torno do uso do espaço urbano. Ao ocuparem áreas públicas, elas podem entrar em conflito com normas institucionais, políticas de ordenamento urbano e interesses econômicos, ao mesmo tempo em que afirmam o direito à cidade por meio da presença, do corpo e da experiência sensível. Um exemplo expressivo dessa dinâmica pode ser observado na experiência da Banca do *Blues* (figura 2), pertencente ao jornaleiro Paulo Vanzillotta, realizada entre 2006 e 2009 no centro do Rio de Janeiro, na esquina da Avenida Rio Branco com a Avenida Presidente Wilson. O projeto transformava uma banca de jornal em espaço musical a céu aberto, reunindo músicos e público em apresentações gratuitas de *blues*. Seu encerramento, determinado no contexto da operação Choque de Ordem, evidencia as tensões entre práticas culturais espontâneas e as políticas de regulação do espaço urbano, tornando visíveis os conflitos em torno dos usos legítimos da cidade. A transformação temporária de uma banca de jornal em palco musical explicita processos de ressignificação funcional do espaço urbano, nos quais infraestruturas cotidianas passam a assumir novos usos simbólicos e sociais.




Figura 2– Banca do Blues.
Fonte: publicação da página Banca do Blues no Facebook (2024).
Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=647910115286589&set=a.647910055286595. Acesso em: 04 maio 2026.

Em diálogo com Henri Lefebvre, a ocupação artística do espaço público pode ser compreendida como exercício do direito à cidade, entendido não apenas como acesso material ao urbano, mas como direito à apropriação, à presença e à produção coletiva de novas experiências espaciais. Nessa perspectiva, a cidade deixa de ser apenas suporte físico e passa a constituir-se como obra socialmente produzida, resultante das práticas, dos usos e das experiências vividas por seus habitantes (LEFEBVRE, 2001).

Compreender as festas como práticas produtoras do espaço urbano permite reconhecer a cidade como um campo de experiências múltiplas, onde o vivido, o simbólico e o material se entrelaçam. Longe de serem eventos marginais ou meramente recreativos, essas manifestações participam ativamente da dinâmica urbana da cidade. Nesse contexto, a análise das práticas culturais festivas revela-se fundamental para apreender os modos pelos quais a vida urbana é continuamente recriada pelos sujeitos que a habitam.

Nelson da Nobrega Fernandes sustenta, no artigo “Geografia cultural, festa e cultura popular: limites do passado e possibilidades do presente”, que:

> Através da festa e do ritual podemos observar como os diferentes grupos socais expressam os seus valores, organizam, constroem e disputam seus espaços na cidade, o que por si mesmo se apresenta como um dos processos fundamentais de produção da própria cidade em suas múltiplas faces, de seu espaço público, de sua dinâmica política e de seu imaginário. (FERNANDES, 2003, p. 16)

Nesse horizonte, práticas musicais criam formas de convivência, identidades e transformam a paisagem urbana em um conjunto de espaços vividos. Para Lefebvre, o espaço é

produzido socialmente e resulta das práticas sociais, políticas e econômicas, não sendo um dado neutro (LEFEBVRE, 2006). As festas, os rituais e as expressões artísticas são, nesse sentido, marcadores centrais dos modos de viver a cidade.

Dessa forma, analisar as festas como práticas culturais produtoras do espaço urbano permite compreender a cidade em sua dimensão processual e relacional. Ao valorizar essas manifestações, o presente estudo contribui para evidenciar a cidade como um campo de possibilidades continuamente abertas, no qual a experiência musical participa diretamente da produção do espaço vivido.

É justamente nesse ponto que a etnomusicologia oferece contribuições decisivas para a análise. Mais do que compreender a música como objeto estético autônomo, a etnomusicologia a toma como prática social situada, inseparável das experiências dos sujeitos, das performances, das formas de escuta e dos contextos socioculturais em que se realiza. Conforme Merriam (1964), a música deve ser compreendida em suas relações com a cultura e com as práticas sociais que lhe atribuem significado.

Ao privilegiar a observação das performances, das interações entre músicos e público e dos modos de ocupação do espaço, este estudo aproxima-se da tradição etnomusicológica que compreende a música como prática vivida, relacional e performativa. Como argumenta Turino (2008), a participação musical constitui dimensão central da vida social, na medida em que produz vínculos coletivos, formas de engajamento e experiências compartilhadas. Não se trata, portanto, apenas de analisar repertórios ou estruturas sonoras, mas de compreender como a experiência musical produz sentidos sociais, organiza formas de convivência e participa ativamente da constituição de espacialidades urbanas específicas.

As práticas musicais tornam-se, ainda, formas de intervenção no espaço urbano, capazes de reconfigurar paisagens sonoras que orientam modos de circulação, sociabilidade e pertencimento. Nesse sentido, as reflexões de Torres & Kozel (2010) ajudam a compreender como as paisagens sonoras produzem vínculos identitários e afetivos no espaço urbano. Como afirmam:

> As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem. (Torres & Kozel, 2010, p. 125)

A confluência entre a geografia cultural e etnomusicologia permite compreender que a música e as festas não apenas ocupam a cidade, elas a constroem. Edilberto José de Macedo Fonseca aponta, no artigo “O etno, o folk e o popular: trajetórias conceituais na etnomusicologia

brasileira", que:

> Ao longo do século XX, a etnomusicologia foi se conformando aos aportes teórico-metodológicos advindos de áreas acadêmicas e não acadêmicas, notadamente, a musicologia, o folclore musical e a antropologia. Além disso, absorveu contribuições de uma variedade de disciplinas, como história, linguística, literatura, semiótica, geografia, comunicação, estudos de mídia, entre outras. (Fonseca, 2024, p. 02)

Essa trajetória interdisciplinar reforça que a música deve ser entendida em sua dimensão social e espacial, articulando processos históricos, práticas culturais e modos de vida urbanos. Assim, ao observar festas, encontros, circuitos e rituais ligados ao *blues* carioca, torna-se possível compreender como essas práticas configuram usos da cidade e instauram formas particulares de experimentar o espaço urbano.

Ao observar o *blues* carioca, como ouvinte e músico pertencente à cena, percebo como as práticas realizadas em *jam sessions*, shows, encontros improvisados em bares e esquinas, festivais e celebrações instauram formas específicas de presença no território. Esses eventos produzem espacialidades marcadas pela construção de sociabilidades que extrapolam a dimensão do entretenimento, convertendo determinados pontos da cidade em lugares de encontro, reconhecimento mútuo e pertencimento.

Na experiência da Banca do Blues, essa dimensão tornava-se particularmente evidente na figura de Walter Blues (figura 3), frequentador assíduo e personagem conhecido por músicos e público. Em determinados momentos da noite, Walter era chamado ao improvisado "palco", a própria calçada junto à banca, para cantar. Sua voz grave, rouca e intensa alterava imediatamente a atmosfera do espaço arrancando inúmeros aplausos do público. Mais do que um gesto musical, sua presença operava como ritual de reconhecimento e reafirmação comunitária.



Figura 3 – Walter Blues (esquerda) e Paulo Vanzillotta (proprietário da banca do blues).
Fonte: publicação da página no Facebook (2024). Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1149885838422345&set=a.1134379873306275. Acesso em: 04 maio 2026.

Os eventos da Banca do Blues aconteciam na calçada de uma banca de jornal que, nas noites dos finais de semana, transformava-se em um espaço musical a céu aberto. Nesse local, estabelecia-se uma intensa interação entre músicos e público, marcada pela proximidade física, pela participação coletiva e pela construção de vínculos afetivos e identitários, reforçando a ideia de que o espaço público é o lugar onde as relações entre pessoas e cidade se articulam de maneira mais direta (RAMÍREZ KURI, 2008).

As apresentações gratuitas de *blues* ao ar livre reuniam músicos de renome nacional, como o gaitista Jefferson Gonçalves, o baixista Cláudio Bedran, o baterista Pedro Strasser, os guitarristas Sérgio Rocha e Big Gilson, além de admiradores do gênero, convertendo-se em verdadeiras festas urbanas e em práticas de ressignificação do espaço cotidiano.

Bares, casas de shows e espaços culturais também acolhem o *blues* no Rio de Janeiro, transformando-se em territórios festivos, entendidos aqui não como delimitações fixas, mas como zonas de sociabilidades produzidas a partir de práticas musicais reiteradas. Cada *jam session* que se repete semanalmente, como ocorre, atualmente, no clube do *blues*, todas as terças-feiras, na Rua Pedro Ernesto, 89, Gamboa, no Mississippi Delta Blues Bar, promove o encontro entre músicos e um público habituado à cena, contribuindo para a produção de uma territorialidade construída pela experiência compartilhada da festa mediada pelo *blues*.

A recorrência dessas performances reforça vínculos de pertencimento, memória e reconhecimento entre os participantes, consolidando o espaço como referência simbólica da cena *blues* carioca.

O clube do *blues* teve origem em 2008, no Mercadinho São José, em Laranjeiras, e, ao longo dos anos, deslocou-se por diferentes pontos da cidade, consolidando-se em sucessivos territórios musicais, como o Rio Rock Blues, na Lapa, o Pub Punkss, na Tijuca, até sua configuração atual na Gamboa.

Em uma das temporadas em Laranjeiras, no Bar do B, o refrão de um clássico do *blues, I've Got My Mojo Working*[4], de Preston 'Red' Foster, amplamente difundido na interpretação de Muddy Waters[5], era recriado pelo guitarrista Maurício Sahady como "já mamou *Johnnie Walker*[6]". Nesse momento, Bernardo, proprietário do bar, oferecia goles de *whisky* ao público. Esse gesto

[4] I've Got My Mojo Working: canção de blues escrita por Preston Foster e celebrizada por Muddy Waters em 1957, tornando-se um dos maiores clássicos do blues de Chicago (PALMER, 1981).
[5] Muddy Waters: nome artístico de McKinley Morganfield (1913–1983), cantor e guitarrista norte-americano considerado um dos principais responsáveis pela consolidação do blues elétrico de Chicago no pós-guerra (PALMER, 1981).
[6] Johnnie Walker: marca escocesa de whisky criada no século XIX por John Walker, tornando-se uma das mais conhecidas do mundo no segmento de blended Scotch whisky (BROOM, 2015)..

marcava o ápice da celebração festiva, consolidando o instante como rito simbólico do *blues* naquela cena e evidenciando a atmosfera de descontração característica desses encontros semanais.

A recorrência dessas performances permitia a consolidação de formas específicas de sociabilidade musical, nas quais a experiência do *blues* era construída coletivamente por meio da participação, da escuta compartilhada e da repetição ritualizada de práticas corporais e sonoras. O *whisky* distribuído durante a execução da música, os refrões respondidos pelo público e a constante circulação entre músicos e frequentadores criavam um ambiente de forte engajamento coletivo, aproximando-se do que Turino (2008) define como experiências participativas de performance musical. Nesses contextos, o *blues* deixava de operar apenas como gênero musical e passava a constituir uma prática social capaz de produzir pertencimento, memória e territorialidades afetivas no espaço urbano carioca.

A produção do espaço pelas práticas de *blues* manifesta-se também na criação de percursos urbanos que conectam diferentes pontos da cidade. Bairros como Lapa, Centro, Tijuca e regiões da Zona Sul passam a integrar um circuito musical que estabelece rotinas de circulação associadas à experiência do *blues* no Rio de Janeiro. Nesse contexto, diferentes espaços desempenharam papel importante na consolidação da cena ao longo do tempo. Na Lapa, o Rio Rock Blues Pub e o Lapa Café acolheram sessões recorrentes ligadas ao Clube do Blues. Na Tijuca, o Pub Panqss tornou-se outro ponto relevante dessa circulação musical, antes da consolidação do circuito na atual sede do Mississippi Delta Blues Bar, na Gamboa.

Já na Zona Sul, bares e casas de espetáculo como o Botto Bar, em Botafogo, o Mercadinho São José, em Laranjeiras foram importantes pontos de execução do estilo, entre 2008 e 2014. O Jazzmania, no Arpoador, contribuiu para a difusão do gênero e para a formação de redes de sociabilidade musical desde as décadas de 1980 e 1990, recebendo artistas precursores do estilo, no Brasil, como Blues Etílicos e Celso Blues Boy. Esses trajetos desenham uma geografia própria, marcada por sons, memórias e experiências. A circulação pelo circuito do *blues* revela, assim, uma cidade que se produz na vivência, e cujos significados emergem das práticas festivas que a animam.

Compreender o *blues* como prática cultural produtora de espaço é reconhecer que ele opera simultaneamente como festa e resistência. Festa, porque cria sociabilidades, celebrações e ambientes de encontro. Resistência, porque instaura outras formas de estar na cidade, preserva tradições musicais e afirma diversidades culturais num contexto marcado por pressões de padronização e apagamento de cenas independentes. Segundo Marcos Felipe Sudré Souza:

> No espaço virtual e fisicamente integrado da sociedade globalizada, a festa é condição para inserção de cidades no mapa do mundo, para articulação entre as escalas local e

> global, possibilidade de afirmação de valores outros, de povos variados e de suas práticas sociais e culturais. Enfim, a festa é condição contemporânea para visibilidade e possibilidade de interações e trocas multiculturais, traduzindo-se em investimentos e circuitos de "lugar de consumo e consumo de lugar", como insiste Lefebvre, mas também como potencialidade transformadora. (SOUZA, 2013, p. 12).

Ao articular a noção de festa apresentada por Souza (2013) com a prática do *blues*, no Rio de Janeiro, torna-se possível compreender que essas cenas operam como dispositivos de visibilidade e de criação de territorialidades culturais próprias. Seus eventos reconfiguram a experiência urbana ao ativarem lugares que, muitas vezes, permanecem invisíveis nas dinâmicas culturais hegemônicas da cidade.

Assim, as festas de *blues* na capital fluminense criam eventos que produzem espaços de circulação cultural, geram sentidos de pertencimento e tensionam a lógica mercantil dominante, ao mesmo tempo em que abrem brechas para a emergência de formas alternativas de uso da cidade. Ao tensionar e reinventar usos do espaço urbano, o *blues* carioca evidencia que a música é um modo de produzir a cidade, um modo que integra corpo, som, memória e afeto como elementos inseparáveis. Essa articulação entre práticas culturais, memórias e espaço urbano revela o papel da festa como fenômeno social, entendida como acontecimento que reorganiza temporária e simbolicamente a vida coletiva, produz rupturas no cotidiano, amplia sociabilidades e reconfigura relações com a cidade.

Desse modo, ao reconhecer as práticas culturais como agentes formadores do espaço, compreende-se que o território do *blues* no Rio não é só geográfico, mas sobretudo simbólico e relacional. Ele se constrói na circulação das pessoas, nas emoções compartilhadas, nos encontros musicais e na ativação de memórias entre os frequentadores da cena. É nesse entrelaçamento entre música, experiência e cidade que se torna possível investigar de que forma o *blues* produz sentidos urbanos, para além de sua dimensão sonora, emergindo como prática festiva e campo de resistência cultural.

## O *blues* como Festa: práticas culturais e produção de territórios no Rio de Janeiro

Ao circular pelos espaços da cena *blues* carioca, tanto como expectador, quanto como baterista atuante da Lorenzo Blues Band, *Swingin' Roaches,* entre outras participações com artistas locais, em bares da Zona Sul, Lapa, encontros na Tijuca, festivais na região central e apresentações em áreas públicas da cidade, torna-se evidente que o estilo, no Rio de Janeiro, constitui mais do que um gênero musical. As práticas musicais organizam formas específicas de encontro, circulação e permanência no espaço urbano, produzindo territorialidades marcadas pela música, pela sociabilidade e pela experiência festiva. Em muitos desses ambientes, músicos e

frequentadores compartilham repertórios, formas de escuta e rituais coletivos que transformam temporariamente bares, ruas e praças em espaços de convivência e pertencimento.

Ao mesmo tempo, a observação da cena revela tensões importantes relacionadas à composição social desses circuitos. Embora o *blues* tenha origem profundamente vinculada às experiências históricas da população negra afro-americana, parte significativa dos espaços observados na pesquisa era frequentada majoritariamente por públicos brancos de classe média, especialmente nos circuitos localizados na Zona Sul e na região central da cidade. Tal configuração evidencia processos complexos de circulação, apropriação e ressignificação cultural, ao mesmo tempo em que suscita questões sobre raça, legitimidade e pertencimento na experiência contemporânea do *blues* carioca.

Nesse contexto, a presença minoritária de músicos negros, como Walter Blues, figura marcante da Banca do Blues, entre outros poucos artistas que participam da cena, evidencia uma dinâmica significativa: tanto nos palcos quanto entre o público, a presença negra frequentemente aparece de forma reduzida em determinados circuitos do *blues* da cidade. Essa configuração relaciona-se, também, à distribuição espacial dos eventos, historicamente concentrados em bairros da Zona Sul, do Centro e da Tijuca, regiões associadas a circuitos culturais frequentados majoritariamente pelas camadas médias urbanas. Embora existam manifestações em outras áreas da cidade, como as sessões realizadas atualmente no Bistrô do Mato, em Guaratiba, no Nectar, em Vargem Grande ou experiências anteriores como o Palpite Feliz, em Vila Isabel, nos anos 1990, observa-se que o circuito mais consolidado do *blues* carioca permaneceu fortemente vinculado a territórios centrais da cidade. Esse aspecto evidencia como práticas musicais também se articulam às desigualdades urbanas e às dinâmicas de circulação cultural que atravessam o espaço carioca.

Nos espaços observados durante a pesquisa, o público era composto majoritariamente por adultos entre aproximadamente 30 e 60 anos, com presença significativa de músicos amadores, colecionadores de discos, apreciadores antigos do *rock* e frequentadores habituais da vida noturna carioca. Em muitos eventos, observava-se predominância masculina, embora mulheres também ocupassem esses espaços, sendo algumas como musicistas, destacando-se as vocalistas Rodica, Caru de Souza, Sonja, Mariana Benjamin, com a qual já atuei como baterista, e também frequentadoras assíduas das *jam sessions* e festivais. A composição social do público variava conforme o local e o tipo de evento, mas, de modo geral, os circuitos mais consolidados do *blues* carioca apresentavam forte presença de camadas médias urbanas, especialmente em bares e casas de espetáculo situados na Zona Sul, Lapa e região central da cidade.

As diferenças entre os espaços também produziam distintas formas de participação e sociabilidade. Em festivais realizados em áreas públicas, como na Zona Portuária ou na Lagoa,

observava-se maior diversidade de público e circulação mais ampla de frequentadores ocasionais, turistas e curiosos atraídos pela ocupação festiva do espaço urbano. Já nos encontros semanais, *jam sessions* e circuitos mais recorrentes, consolidavam-se grupos de frequentadores habituais, nos quais músicos, público e produtores estabeleciam relações marcadas pelo reconhecimento mútuo, pela repetição dos encontros e pela construção de vínculos afetivos em torno da experiência musical compartilhada.

A festa que emerge desses encontros não é apenas um momento de lazer, mas um modo de experimentar e produzir a cidade, como aponta Fernandes (2003) ao destacar a festa como acontecimento que expressa valores sociais, disputa espaços e articula identidades. O *blues* carioca, nesse sentido, opera como festa contínua, uma celebração recorrente que se desenrola em bares, praças, esquinas e casas de shows, como nas sessões do Circo Voador, na Lapa.

Nesse processo, a festa do *blues* mobiliza um conjunto de códigos culturais que ajudam a produzir sua ambiência, seus afetos e seus modos de sociabilidade. Entre esses códigos, destacam-se elementos simbólicos amplamente presentes na cultura urbana brasileira, entre eles as referências ao álcool e, em menor medida, à maconha, que embora não constituam componentes essenciais da festa, aparecem de maneira recorrente nos imaginários associados ao celebrar.

Expressões populares como "hoje é sexta-feira, traga mais cerveja"[7], entre tantas outras que vinculam descontração ao consumo de bebida alcoólica, revelam uma gramática social do festejar que atravessa diferentes grupos sociais e práticas. Esse repertório simbólico permeia também o universo do *blues*, emergindo de modo irônico e autorreflexivo nos nomes de bandas da cena carioca, como *Blues Etílicos*, *Big Allanbik, Baseado em Blues e Back to Blues*. Mais do que indicar comportamentos individuais, tais referências operam como signos culturais que dialogam com uma longa história de associações entre música, sociabilidade noturna e bebida alcoólica. Circulando no campo da metáfora e do imaginário, esses elementos contribuem para a estética da festa *blues*, intensificando cumplicidades, reforçando pertencimentos e ajudando a configurar os territórios sensíveis onde o *blues* se atualiza na cidade.

Essas manifestações festivas se tornam fundamentais para compreender como o *blues* produz o espaço urbano. Seguindo a perspectiva de Lefebvre (1991), segundo a qual o espaço é resultado de práticas sociais repetidas e carregadas de significado, entende-se que o estilo cria territorialidades que não dependem de delimitações fixas, mas de experiências vividas. Cada *jam session*, cada encontro entre público e músicos e cada apresentação gera uma atmosfera que

[7] A expressão "hoje é sexta-feira, traga mais cerveja" remete aos versos da canção *Cerveja*, composta por César Augusto e César Rossini e popularizada pela dupla sertaneja Leandro & Leonardo nos anos 1990. A música associa o fim de semana, a celebração coletiva e a suspensão momentânea das obrigações cotidianas ao consumo de bebida alcoólica, integrando repertórios festivos amplamente difundidos na cultura popular brasileira.

transforma momentaneamente o lugar, instaurando uma espacialidade que é ao mesmo tempo sensível, sonora e coletiva.

A etnografia da cena *blues* carioca revela como esses territórios se constituem nas práticas cotidianas de ocupação e convivência urbana. A Banca do Blues, realizada entre 2006 e 2009 em uma esquina da Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, exemplifica de maneira emblemática como práticas musicais podem ressignificar temporariamente espaços ordinários da cidade. Nas noites de fim de semana, a calçada transformava-se em um palco improvisado onde músicos e público compartilhavam uma experiência marcada pela proximidade física, pela circulação constante de pessoas e pela intensa participação coletiva. Diferentemente de outros espaços ligados ao circuito do *blues* carioca, frequentemente associados a bares e casas de espetáculo voltados às camadas médias urbanas, a Banca do Blues apresentava uma composição social mais heterogênea. A gratuidade das apresentações, somada à sua localização em uma área de grande circulação no centro da cidade, favorecia a presença simultânea de músicos, jornalistas, trabalhadores noturnos, profissionais liberais que saiam dos seus escritórios, artistas de rua, pessoas em situação de vulnerabilidade social, prostitutas, frequentadores habituais da cena e transeuntes ocasionais.

Essa diversidade produzia um ambiente singular de convivência urbana, no qual diferentes trajetórias sociais compartilhavam temporariamente o mesmo espaço a partir da experiência musical coletiva. Ali, o *blues* produzia uma experiência festiva que ressignificava o espaço público: a rua deixava de operar apenas como lugar de passagem e passava a constituir-se como espaço democrático de encontro, permanência, celebração e produção de vínculos sociais. A intensidade das interações estabelecidas naquele ambiente evidencia dimensões sensíveis da experiência urbana que extrapolam a funcionalidade cotidiana da cidade. Nesse sentido, as reflexões de Torres & Kozel (2010) sobre paisagens sonoras ajudam a compreender como determinadas sonoridades produzem familiaridade, evocam memórias, reforçam pertencimentos e organizam modos específicos de circulação e de vivência do espaço urbano.

A dimensão coletiva da cena *blues* carioca também se manifesta nas relações de troca, reconhecimento e compartilhamento entre músicos durante as apresentações. Em diferentes contextos observados ao longo da pesquisa, era comum a circulação de instrumentos entre artistas convidados, prática que reforçava vínculos de confiança e pertencimento dentro da cena.

Em uma apresentação que presenciei, um episódio com o guitarrista Otávio Rocha, do Blues Etílicos, reconhecido nacionalmente por sua fantástica atuação na *slide guitar*[8], tornou-se

[8] *Slide guitar* consiste em uma técnica de execução na guitarra ou violão em que o músico desliza sobre as cordas um objeto cilíndrico, tradicionalmente de metal, vidro ou cerâmica, produzindo glissandos e inflexões microtonais características do blues. Associada historicamente às tradições musicais afro-americanas do sul dos Estados Unidos, a

particularmente marcante: Conhecido por utilizar tradicionalmente guitarras *Gibson SG*[9], o músico recebeu de outro participante uma guitarra equipada com sistema de microafinação[10] pouco usual no *blues*. Ainda assim, ao executar seu *slide* nesta guitarra, o timbre e a expressividade característicos de sua sonoridade permaneciam imediatamente reconhecíveis. A cena evidenciava, para além das especificidades técnicas dos instrumentos, a centralidade do gesto, da experiência corporal e da identidade performativa do músico na construção da sonoridade do *blues*.

Outro momento significativo ocorreu durante o Festival do Porto, quando o guitarrista Igor Prado desceu do palco e passou a tocar em meio ao público. Ao avistar o também guitarrista Álamo Leal, músico de trajetória internacional amplamente respeitado na cena *blues* brasileira, Igor interrompeu momentaneamente sua performance e lhe entregou a guitarra em gesto de reverência e reconhecimento artístico. O episódio provocou forte reação do público presente e evidenciou formas específicas de hierarquia simbólica, respeito mútuo e construção coletiva da experiência musical, nas quais artistas e plateia envolvem-se plenamente na dinâmica participativa do show.

Outros espaços da cidade reiteram essa mesma dinâmica de produção festiva do território. Circuitos como o Clube do Blues, que ao longo dos anos atravessou diferentes bares e bairros da cidade até estabelecer-se, atualmente, na Gamboa, estruturam-se a partir da repetição contínua de *jam sessions* e encontros semanais, criando formas relativamente estáveis de sociabilidade musical.

A recorrência desses encontros produz uma espécie de ritualidade própria da cena, marcada pela repetição de repertórios, pela presença constante de determinados frequentadores e pela consolidação de códigos coletivos de interação e pertencimento. Nesse contexto, determinados gestos performáticos tornam-se marcadores simbólicos da experiência festiva compartilhada, como o, já citado, momento no qual o proprietário do Bar do B distribuía goles de *whisky* ao público presente. Mais do que uma brincadeira circunstancial, esse tipo de prática operava como ritual coletivo de participação, reforçando vínculos de cumplicidade entre músicos e frequentadores, produzindo expectativas compartilhadas e consolidando referências simbólicas reconhecidas pelos participantes habituais da cena.

A circulação entre esses espaços constrói uma geografia afetiva do *blues* no Rio de janeiro. Músicos, frequentadores e admiradores percorrem bairros, atravessam a cidade à noite,

técnica tornou-se uma das sonoridades emblemáticas do gênero ao longo do século XX (RIESMAN, 2003).

[9] Gibson SG é um modelo de guitarra elétrica lançado pela empresa Gibson em 1961, reconhecido pelo corpo sólido de dupla abertura (*double cutaway*), timbre encorpado e forte associação com gêneros como blues e rock. O instrumento tornou-se amplamente utilizado por guitarristas ligados à música popular elétrica ao longo do século XX (BACON, 2009).

[10] Microafinação refere-se ao uso de intervalos menores que os semitons do sistema temperado ocidental tradicional, permitindo variações sutis de altura sonora e inflexões tonais específicas.

reconhecem pontos de encontro, estabelecem rotinas e mapeiam subjetivamente o território por meio das vivências musicais. Esse movimento contínuo desenha um circuito que não aparece nos mapas oficiais, mas existe na experiência compartilhada. Assim, o *blues* cria uma cidade paralela, vivida, sentida e habitada por uma comunidade que se reconhece em determinados códigos sonoros, rituais, festas e modos de convivência.

Ao mesmo tempo, essa festa do *blues* carrega uma dimensão política. Em uma cidade marcada por processos de gentrificação[11], mercantilização do lazer e homogeneização cultural, a persistência da cena *blues* opera como forma de resistência. Resistência não no sentido de oposição frontal, mas como continuidade, permanência e reinvenção de práticas que afirmam outras maneiras de viver a cidade. A produção do espaço urbano envolve dimensões materiais, simbólicas e políticas que se articulam por meio de práticas culturais reiteradas, as quais produzem territorialidades marcadas por usos, afetos e disputas de sentido. Nesse processo, a música e outras práticas culturais atuam como vetores de recomposição territorial, criando redes, fluxos e apropriações que ressignificam os lugares, mesmo quando essas territorializações se apresentam de forma temporária ou instável (PANITZ, 2019).

A festa do *blues* cria brechas no cotidiano, abre espaço para encontros informais, sustenta redes independentes de convivência e afirma a pluralidade cultural em meio às pressões do mercado. Neste sentido, a festa é condição de visibilidade para grupos que, muitas vezes, permanecem à margem das dinâmicas hegemônicas, e é justamente por meio dela que o *blues* carioca afirma sua existência e seus modos próprios de ser e de ocupar o espaço urbano.

Desse modo, o *blues* como festa no Rio de Janeiro revela sua potência: ao mesmo tempo em que evoca a história profunda do gênero, cria novos sentidos para a vida urbana carioca e produz territórios simbólicos que tanto acolhem quanto transformam a metrópole.

## Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, buscou-se compreender de que maneira o *blues*, no contexto urbano do Rio de Janeiro, ultrapassa sua condição de gênero musical e se constitui como prática festiva capaz de produzir territorialidades, sociabilidades e experiências coletivas de pertencimento. A análise da cena carioca evidenciou que suas manifestações musicais participam ativamente da produção do espaço urbano, convertendo bares, praças, ruas e espaços culturais em territórios temporários de encontro, celebração e convivência. Mais do que simples locais de

[11] *Gentrificação* refere-se ao processo pelo qual áreas urbanas populares passam por valorização imobiliária, reestruturação comercial e atração de novos moradores de maior renda, resultando no deslocamento — direto ou indireto — de moradores, práticas culturais e formas tradicionais de sociabilidade. Trata-se de um fenômeno que transforma o tecido social dos bairros, homogeneizando usos e afetando modos de vida previamente estabelecidos

apresentação, esses espaços tornam-se ambientes sensíveis marcados pelos vínculos sociais construídos a partir da experiência musical compartilhada.

A partir das contribuições da geografia cultural, da antropologia da festa e da etnomusicologia, foi possível compreender que as práticas ligadas ao *blues* reorganizam momentaneamente os usos cotidianos da cidade, instaurando formas particulares de ocupação e vivência do espaço urbano. Eventos como *jam sessions*, festivais, encontros em bares e apresentações de rua revelam que a música atua como mediadora entre sujeitos e cidade, produzindo espacialidades fundamentadas na participação coletiva e na repetição de rituais festivos que reforçam sentimentos de reconhecimento e pertencimento.

A etnografia da cena *blues* carioca assumiu um caráter multissituado (Marcus, 1995), acompanhando trajetos, deslocamentos e territorialidades constituídas nos diversos espaços ocupados pela cena carioca e permitiu observar que essas territorialidades não se estruturam a partir de delimitações fixas, mas da intensidade das relações sociais e afetivas estabelecidas nos encontros musicais. A etnografia musical, conforme sugerem Titon (2009) e Seeger (2010), ganha densidade quando o pesquisador se engaja na prática, vivenciando corporalmente as relações musicais. Na pesquisa de campo realizada, esse engajamento permitiu compreender não apenas o que se toca, mas como se toca; não apenas o que se celebra, mas como a celebração organiza vínculos e modos de estar no espaço urbano.

Experiências como a Banca do Blues, as *jam sessions* do Clube do Blues e os festivais realizados em espaços públicos evidenciam a capacidade da música de ressignificar temporariamente a cidade, criando circuitos culturais próprios e formas específicas de sociabilidade urbana. Ao mesmo tempo, a pesquisa revelou tensões relacionadas à composição social da cena, às desigualdades de circulação cultural e às disputas em torno dos usos legítimos do espaço urbano, demonstrando que as festas também expressam contradições e dinâmicas políticas presentes na cidade contemporânea.

A condição de pesquisador implicado e participante ativo da cena constituiu elemento fundamental para a construção deste estudo. A atuação como músico, frequentador e observador permitiu acessar dimensões sensíveis da experiência musical dificilmente apreensíveis por meio de uma observação distanciada, aproximando a pesquisa das perspectivas etnográficas que compreendem a música como prática vivida, corporal e relacional. Nesse sentido, o blues revelou-se não apenas como objeto de análise, mas como uma experiência capaz de produzir formas específicas de pertencimento urbano.

Desse modo, conclui-se que o *blues* carioca opera simultaneamente como celebração e resistência. Celebração, porque produz encontros, festas, afetos e experiências coletivas que

reinventam temporariamente a cidade. Resistência, porque sustenta circuitos culturais independentes, preserva formas alternativas de sociabilidade e afirma modos de viver o espaço urbano que escapam às dinâmicas comerciais da produção cultural. Assim, o *blues* no Rio de Janeiro revela como as práticas culturais festivas produzem o espaço urbano e constroem pertencimentos que geram outras maneiras de habitar a metrópole.

**Referências Bibliográficas**


BACON, Tony. *50 Years of the Gibson Les Paul*. Milwaukee: Backbeat Books, 2009.

BERENDT, Joachim E. O jazz: do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BROOM, Dave. *The World Atlas of Whisky*. London: Mitchell Beazley, 2015.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Uma leitura sobre a cidade.* Revista Cidades, Brasil, v. 1, n. 1, p. 11–30, 2021. DOI: 10.36661/2448-1092.2004v1n1.12527. Disponível em: https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/cidades/article/view/12527. Acesso em: 10 dez. 2025.

CASTRO, Janio Roque Barros de. *Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano*. Salvador: EDUFBA, 2012.

COELHO, F. O. *Espaço Urbano e Música Popular no Rio de Janeiro: Diálogo e conflitos.* Acervo, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 81–98, 2011. Disponível em: https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/174. Acesso em: 27 nov. 2025.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Geografia cultural, festa e cultura popular: limites do passado e possibilidades do presente*. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 15, p. 23-32, jan./jun. 2003. DOI: 10.12957/espacoecultura.2003.7730. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/7730. Acesso em: 08 dez. 2025.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Geografia Cultural, Festa e Cultura Popular: Limites Do Passado e Possibilidades do Presente*. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 15, 2013. DOI: 10.12957/espacoecultura.2003.7730. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/7730. Acesso em: 2 dez. 2025.

FERNANDES, N. N. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O etno, o folk e o popular: trajetórias conceituais na etnomusicologia brasileira*. OPUS, [s.l.], v. 30, p. 1-31, ago. 2024. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2024.30.09>. Acesso em: 03 dez. 2025. doi:http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.09.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Oxford: Blackwell, 1991.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução não-oficial de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins, 2006. Tradução do original: La production de l'espace. Paris: Éditions Anthropos, 1974. Disponível em: https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri_lefebvre-a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o.pdf. Acesso em: 2 dez. 2025.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade.* São Paulo: Hucitec, 1998. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Magnani_JGC_31_1006530_ApresentacaoDaNovaEdicao.pdf. Acesso em: 08 dez. 2025

MARCUS, George E. *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography.* Annual Review of Anthropology, v. 24, n. 1, p. 95–117, 01 out. 1995. DOI: 10.1146/annurev.an.24.100195.000523. Disponível em: https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.an.24.100195.000523. Acesso em: 12 dez. 2025.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: Editora 34, 1995.

O DIA. *Festival do Porto leva jazz e blues à Zona Portuária*. Rio de Janeiro, 29 jan. 2015. Disponível em: https://odia.ig.com.br/diversao/2015-01-29/festival-do-porto-leva-jazz-e-blues-a-zona-portuaria.html. Acesso em: 13 abr. 2026.

PANITZ, Lucas Manassi. *Redes musicais e (re)composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música.* Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 45, p. 11–30, 2019. DOI: 10.12957/espacoecultura.2019.48531. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/48531. Acesso em: 14 dez. 2025.

PALMER, Robert. *Deep Blues*. New York: Viking Press, 1981.

RAMÍREZ KURI, P. *La fragilidad del espacio público en la ciudad segregada.* In: CORDERA, R.; RAMÍREZ KURI, P.; ZICCARDI, A. Pobreza, Desigualdad y exclusión social en la ciudad del siglo XXI. Cidade do México: Siglo XXI, 2008. p. 117-134.

RIESMAN, David. *Slide Guitar*. In: SHEPHERD, John et al. (org.). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. London: Continuum, 2003

ROTA CULT**.** *Arpoador recebe a primeira edição do UP Rock Festival.* Rota Cult, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://rotacult.com.br/2019/01/arpoador-recebe-a-primeira-edicao-do-up-rock-festival/. Acesso em: 14 abr. 2026

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música.* Cadernos de Campo (São Paulo 1991), São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237 260, 2008. Disponível em: https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/0. Acesso em: 07 dez. 2025.

SILVA, Charles Paes; SERRA, Débora Rodrigues de Oliveira; DA CONCEIÇÃO, Luana Oliveira. *Festas, Produção do Espaço Urbano e Turismo: Considerações sobre o Círio de Nazaré em Belém-PA*. Espaço Aberto, v. 10, n. 2, p. 129–146, 2020**.**

SOUZA, Marcos Felipe Sudré. *A festa e a cidade: experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano.* Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. Disponível em: https://anpur.org.br/publicacao/arquivos/a_festa_e_a_cidade.pdf. Acesso em: 2 dez. 2025.. p. 12.

SMITH, Neil. *Desenvolvimento desigual.* Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

TITON, Jeff Todd (org.); et al. *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples.* 5. ed. New York: Cengage Learning, 2009. Disponível em: https://search.worldcat.org/title/1330868703. Acesso em: 11 dez. 202

TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em Geografia.* RAEGA – O Espaço Geográfico em Análise, Curitiba, n. 20, p. 123-132, 2010. DOI: 10.5380/raega.v20i0.20616. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/83191190/7c2d3c08196ad4f55073cdf7671725499ac8-libre.pdf. Acesso em: 11 dez. 2025.

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

TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969

VANZILLOTTA, Paulo**.** *Banca do Blues.* [Fotografia]. Facebook, s.d. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=847777965299802&set=a.847777828633149. Acesso em: 15 abr. 2026

VANZILLOTTA, Paulo. Walter Blues e Paulo Vanzillotta na Banca do Blues. Facebook, [s.d.]. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1149885838422345&set=a.1134379873306275. Acesso em: 15 abr. 2026

Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê "Etnomusicologia da Festa: Encontros, Confluências e Celebrações"

# Confluências da Etnomusicologia com a Linguística Aplicada em pesquisas sobre o samba

Jean Moura
jean_mouraa@hotmail.com
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo analisar as confluências (Bispo, 2023) entre a Etnomusicologia e a Linguística Aplicada, tanto no que diz respeito aos seus construtos teórico-metodológicos quanto aos desafios políticos e epistemológicos que atravessam esses campos. O artigo propõe uma aproximação entre os campos, partindo do pressuposto de que ambas as áreas não compreendem a linguagem e/ou a música como técnicas neutras ou construtos abstratos, mas como práticas sociais situadas (Lühning e Tugny, 2016; Haraway, 1995). Para isso, desenvolve-se uma análise comparada a partir de uma pesquisa de doutorado em andamento, realizada nas favelas Chapéu-Mangueira e Babilônia, no Rio de Janeiro, que toma a prática comunitária do samba como eixo de investigação. Conclui-se que a Etnomusicologia e a Linguística Aplicada compartilham potências epistêmicas capazes de confrontar o colonialismo acadêmico, ao trazerem para o debate científico sujeitos e práticas historicamente subalternizados, como os povos e as expressões culturais da diáspora africana.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. Linguística Aplicada. Samba. Chapéu-Mangueira e Babilônia

# Confluencias de la etnomusicología con la lingüística aplicada en la investigación sobre la samba

**Resumen:** Este artículo analiza las confluencias (Bispo, 2023) entre la etnomusicología y la lingüística aplicada, tanto en sus constructos teórico-metodológicos como en los desafíos políticos y epistemológicos que las atraviesan. Se propone una aproximación entre ambas disciplinas, partiendo de la premisa de que no conciben el lenguaje ni la música como técnicas neutras o constructos abstractos, sino como prácticas sociales situadas (Lühning y Tugny, 2016; Haraway, 1995). Para ello, se desarrolla un análisis comparativo basado en una investigación doctoral en curso, llevada a cabo en las favelas de Chapéu-Mangueira y Babilônia, en Río de Janeiro, que toma como eje de estudio la práctica comunitaria de la samba. Se concluye que la etnomusicología y la lingüística aplicada comparten capacidades epistémicas capaces de confrontar el colonialismo académico, al incorporar al debate científico sujetos y prácticas históricamente subyugados, como los pueblos y las expresiones culturales de la diáspora africana.

**Palabras clave:** Etnomusicología. Lingüística Aplicada. Samba. Chapéu-Mangueira y Babilônia.

# Intersections between Ethnomusicology and Applied Linguistics in Research on Samba

**Abstract:** This article aims to analyze the confluences (Bispo, 2023) between Ethnomusicology and Applied Linguistics, both in terms of their theoretical and methodological constructs and the political and epistemological challenges that traverse these fields. The article proposes an approximation between the two fields, based on the premise that neither area understands language and/or music as neutral techniques or abstract constructs, but rather as situated social practices (Lühning & Tugny, 2016; Haraway, 1995). To this end, a comparative analysis is developed based on an ongoing doctoral research project conducted in the Chapéu-Mangueira and Babilônia favelas in Rio de Janeiro, focusing on the community practice of samba. It is argued that Ethnomusicology and Applied Linguistics share epistemic potentials capable of confronting academic colonialism by bringing historically subalternized subjects and practices—such as those of the African diaspora—into scientific debate.

**Keywords:** Ethnomusicology. Applied Linguistics. Samba. Chapéu-Mangueira and Babilônia.

## Introdução

A música é um tipo de linguagem? A pergunta, longe de encontrar uma resposta consensual, revela tensões importantes sobre os modos como diferentes campos do conhecimento compreendem tanto a música quanto a linguagem. Se, por um lado, a música pode ser observada como uma forma de linguagem – na medida em que organiza signos sonoros dotados de sentidos culturais e estéticos que comunicam e atuam socialmente –, por outro, essa aproximação não se dá sem controvérsias, sobretudo quando se questionam os limites das categorias analíticas que utilizamos para compreendê-la.

É no contexto dessas tensões que se insere o diálogo entre a Etnomusicologia e a Linguística Aplicada. Ambos os campos, especialmente em suas vertentes críticas e interdisciplinares, têm contribuído para deslocar concepções tradicionais de música e linguagem, ao compreendê-las não como sistemas abstratos ou técnicas neutras, mas como práticas sociais situadas (Lühning e Tugny, 2016; Haraway, 1995). Tal perspectiva torna-se particularmente relevante quando nos voltamos para práticas culturais como o samba, entendido aqui em uma perspectiva afrodiaspórica (Gilroy, 2001; Gonzales, 1982; Hall, 2003; Martins, 2021; Sodré, 2002), nas quais festa, memória, ancestralidade e pertencimento se articulam de maneira indissociável.

Assim como a Etnomusicologia tem sido frequentemente compreendida como uma antropologia ou etnografia da música (Merriam, 1964; Seeger, 1992), a Linguística Aplicada, sobretudo em sua vertente indisciplinar (Moita Lopes, 2006), também pode ser pensada como um campo que investiga a linguagem a partir de sua inserção em práticas sociais e culturais. Nessa perspectiva, a noção de letramento é ampliada para além de formas escolarizadas e hegemônicas, incorporando práticas vernaculares que emergem de contextos comunitários e que produzem sentidos, identidades e formas próprias de conhecimento (Lopes et al., 2017).

É nesse movimento que práticas como o samba passam a ser compreendidas não apenas como expressões culturais, mas também como formas de produção e inscrição de conhecimento. Autores como Antônio Bispo (2023) e Leda Maria Martins (2021) contribuem para essa ampliação ao evidenciar como a vida comunitária, a festa e a música podem ser entendidas como práticas de letramento, nas quais múltiplos sujeitos participam da construção de narrativas, memórias e pertencimentos.

Este artigo se insere nesse debate ao propor uma análise comparada entre a Etnomusicologia e a Linguística Aplicada, visando aproximar os campos, a partir de uma pesquisa de doutorado em andamento realizada nas favelas Chapéu-Mangueira e Babilônia, na zona sul do Rio de Janeiro. O estudo toma como objeto a prática comunitária do samba, com foco no bloco carnavalesco Aventureiros do Leme, fundado em 1978, buscando compreender os diferentes letramentos que emergem dessa experiência em uma perspectiva pós/decolonial.

A investigação se desenvolve a partir de uma abordagem qualitativa, de caráter etnográfico, baseada na experiência de campo nas comunidades mencionadas. O trabalho envolve observação participante, escuta de narrativas – compreendidas como práticas performativas de linguagem – e análise de práticas culturais ligadas ao samba, com especial atenção às letras dos sambas do bloco Aventureiros do Leme. Além disso, a pesquisa inclui a produção de um videodocumentário, por meio do qual se busca registrar e interpretar dimensões sonoras, visuais e narrativas da experiência de campo. A inserção do autor no campo, enquanto morador e participante dessas práticas, constitui elemento central da pesquisa, ao mesmo tempo em que demanda um esforço contínuo de reflexão sobre essa posição.

Como forma de situar empiricamente essa discussão, realizamos um levantamento em anais do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), no qual identificamos a recorrência significativa do termo “samba” em diferentes edições do evento. Paralelamente, analisamos edições da Revista Música e Cultura (ABET) e da Revista Brasileira de Linguística Aplicada (RBLA), observando aproximações e distanciamentos nas abordagens do tema nos dois campos.

A partir dessas considerações, o artigo se organiza em quatro movimentos. Na primeira seção, *Interface e confluência: disputas de linguagem e produção de conhecimento*, problematizamos a noção de interface e propomos a confluência como chave teórico-metodológica para a leitura do samba em perspectiva decolonial. Em seguida, analisamos a produção da Etnomusicologia sobre o samba, evidenciando seu papel como tema central no campo, bem como as disputas e deslocamentos que atravessam essa produção. Na terceira seção, voltamo-nos à Linguística Aplicada, destacando que o samba passa a ser reconhecido mais recentemente como tema relevante, especialmente no contexto de pesquisas como a desenvolvida sobre o bloco Aventureiros do Leme que ampliam a noção de linguagem. Por

fim, acompanhamos o bloco Aventureiros do Leme como prática situada, articulando as discussões anteriores ao contexto etnográfico da pesquisa e evidenciando o samba como linguagem, memória e forma de inscrição coletiva.

## Interface e confluência: disputas de linguagem e produção de conhecimento

Este artigo parte da noção de “interface”, frequentemente mobilizada para mediar encontros entre áreas do conhecimento. Derivada do latim inter-facies – entre faces –, a ideia de interface remete a zonas de contato, diálogo e inter-relação entre campos, saberes e práticas. O termo é polissêmico e circula, por exemplo, no campo da tecnologia musical, em dispositivos como a “interface de áudio”, responsável por mediar o processo de gravação e reprodução sonora, conectando mundos analógicos e digitais. Essa dimensão mediadora torna a noção de interface inicialmente sedutora para pensar o próprio gesto deste artigo.

No entanto, ao longo da reflexão aqui proposta, argumenta-se que a categoria “confluência” (Bispo, 2023) se mostra mais produtiva para pensar o samba em perspectiva afrodiaspórica. Sem descartar completamente a ideia de interface, interessa-nos tensioná-la a partir de um deslocamento conceitual que leve em conta outras formas de pensar tempo, espaço e linguagem. Assim, mais do que operar por mediação entre partes previamente dadas, a confluência permite pensar encontros como processos de transformação mútua, nos quais os elementos envolvidos não permanecem intactos.

Importa destacar que “interface” e “confluência” não são termos equivalentes. Ao compreendermos linguagem e música como práticas situadas (Lühning; Tugny, 2016; Haraway, 1995), ou ainda, seguindo Ludwig Wittgenstein (2022), que o significado de uma palavra está em seu uso, torna-se difícil sustentar a existência de sinônimos absolutos. Cada palavra – assim como cada prática musical – carrega consigo historicidades, disputas e modos específicos de inscrição no mundo. Do mesmo modo, como indica Walter Benjamin (2011), toda tradução é necessariamente incompleta, uma vez que não há reprodução plena de sentido entre contextos distintos.

É nesse contexto que se insere a noção de confluência, tal como elaborada por Nego Bispo (2023). Para o autor, a disputa pelos sentidos das palavras – aquilo que denomina “guerra de denominações” – constitui um campo central de enfrentamento à colonialidade. Ao propor a “contracolonização da língua do inimigo”, Bispo nos convida a enfraquecer palavras

hegemônicas e potencializar outras, deslocando seus usos e efeitos. Nesse movimento, confluência não se reduz a um encontro entre elementos distintos, mas se configura como força que amplia, transforma e produz novos arranjos de existência. Nas palavras o autor: “quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia” (Bispo, 2023, p. 4 - 5).

Termos como “encruzilhada”, mobilizados por Leda Maria Martins (2021), já indicavam, em outros registros, a potência de pensar encontros afrodiaspóricos como espaços de multiplicidade e tensão. Ainda que distintos, esses conceitos compartilham a capacidade de desafiar a organização disciplinar moderna, propondo formas outras de sistematizar saberes. É nesse sentido que a noção de confluência se apresenta, neste artigo, como mais adequada para pensar o samba, não apenas como objeto cultural, mas como prática de linguagem que articula múltiplos tempos, sujeitos e territórios.

Ao assumir a confluência como categoria central, este artigo propõe não apenas uma aproximação entre Etnomusicologia e Linguística Aplicada, mas um modo específico de ler o samba como prática de linguagem. Ao articular esses campos, argumenta-se que as pesquisas sobre o samba tendem a “render mais”, uma vez que o tema já ocupa lugar central na Etnomusicologia, enquanto seu reconhecimento na Linguística Aplicada como forma de linguagem tem crescido significativamente nas últimas décadas.

Essa confluência permite compreender como música, corpo e memória operam conjuntamente em situações concretas, nas quais o sentido não está dado previamente, mas se produz na própria experiência. Essa perspectiva se apoia, entre outros materiais, em sambas produzidos no contexto do bloco Aventureiros do Leme, como “Mutirão”, composto por Gibeon de Brito e Luiz Henrique para o carnaval de 1986, mobilizado aqui como registro e atualização de uma experiência coletiva. Tanto a análise da letra do samba quanto a observação das performances narrativas de seus compositores, bem como a própria leitura do autor, são mobilizadas como fontes para a construção do argumento. Argumenta-se que esse tipo de abordagem polissêmica se beneficia de categorias que privilegiam a fluidez da análise, como a noção de confluência, em contraste com a ideia de interface, que pode sugerir a fixação de fronteiras ou dicotomias.

É nessa confluência que o samba pode ser compreendido como um “sujeito coletivo”, tensionando formas hegemônicas de racionalidade, como aquela descrita por Herbert Marcuse

(1982) ao tratar do “homem unidimensional”. Ao invés de uma linguagem reduzida à técnica e à funcionalidade, o que se observa é a permanência de usos polissêmicos, afetivos e comunitários da linguagem, que não apenas comunicam, mas produzem modos de existência. A confluência, nesse sentido, não é apenas um conceito, mas uma força que se realiza na própria prática.

Não por acaso, práticas como o samba foram historicamente apropriadas, silenciadas ou subalternizadas, como no processo de sua incorporação como símbolo nacional. A colonialidade, nesse contexto, não opera apenas no plano econômico ou político, mas também na regulação dos modos de significar o mundo. Como apontam Quijano (2005), Mignolo (2003) e Maldonado-Torres (2007), a colonialidade do poder, do saber e do ser se articula diretamente às formas pelas quais determinados conhecimentos são legitimados, enquanto outros são desqualificados ou apagados. A colonialidade do saber diz respeito aos regimes que organizam a produção do conhecimento, enquanto a colonialidade do ser refere-se à “experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem” (Maldonado-Torres, 2007, p. 128). Nesse sentido, como afirma Walter Mignolo (2003), linguagem e conhecimento são indissociáveis, de modo que disputar a linguagem é também disputar formas de ser e de conhecer.

Assim, no contexto do sistema colonial, a valorização de determinadas formas de linguagem em detrimento de outras opera como instrumento de dominação. A ênfase na escrita, como discute Leda Maria Martins (2021), sustenta uma dicotomia entre oral e escrito que produz relações de poder desiguais, funcionando como estratégia de exclusão de povos cujas formas de produção de conhecimento se apoiam em performances corporais, como é o caso de populações indígenas e afrodiaspóricas. Ao mesmo tempo, é nesse plano que se organizam práticas de resistência:

> Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (Martins, 2021, p. 35).

É nesse contexto que o samba emerge – não apenas como expressão cultural, mas como prática que inscreve e atualiza essas formas de conhecimento. Ao mobilizar corpo, ritmo, memória e coletividade, o samba tensiona hierarquias impostas pela colonialidade e

afirma outras formas de produzir e partilhar sentidos. Nesse movimento, a confluência entre Etnomusicologia e Linguística Aplicada se mostra produtiva não apenas por aproximar campos, mas por compartilhar um compromisso com a análise dessas práticas como modos legítimos de conhecimento, historicamente desvalorizados pela tradição acadêmica. Devemos reconhecer, portanto, que ambos os campos estão disputando o uso da linguagem/música.

## O samba na Etnomusicologia: centralidade, disputas e deslocamentos

A etnomusicologia é um campo de pesquisa relativamente recente no Brasil. A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), por exemplo, foi fundada em 2001, embora debates sobre música em perspectiva etnográfica já estivessem presentes desde as décadas de 1970 e 1980 (Lühning; Tugny, 2016). Em pouco mais de três décadas de inserção no meio acadêmico, o campo tem contribuído para deslocar formas hegemônicas de pensar a cultura brasileira e suas expressões musicais em diferentes contextos sociais. Nesse processo, a Etnomusicologia tem se constituído como um campo fortemente atravessado por perspectivas de/pós/contra-coloniais, ao valorizar os saberes e modos de pensar-fazer de populações historicamente subalternizadas, como indígenas e afrodiaspóricas. Como aponta Samuel Araújo em entrevista à Vincenzo Cambria ela é capaz de enfrentar relações de hegemonia (Cambria, 2017).

Essa hegemonia se manifesta, por exemplo, na própria noção de “música”. Como argumenta Araújo (2016), o termo não é universal nem neutro, mas uma construção situada, historicamente imposta a outras práticas e saberes. Nesse processo, determinadas formas musicais foram hierarquizadas, enquanto outras foram deslegitimadas ou enquadradas em categorias como “folclore” ou “cultura popular”. Nesse sentido, a música dita “superior” – associada, no contexto global recente, à cultura do homem branco, heterossexual, descendente de europeus ocidentais e cristãos – foi consagrada como artífice da prosperidade material e financeira do capital (Araújo, 2016). Essa hierarquização não apenas organiza o campo musical, mas estabelece critérios de valor que atravessam também a produção de conhecimento sobre o sonoro.

Esse problema aparece também na dificuldade recorrente de definir o próprio samba. A conhecida resposta de Zeca Pagodinho – “é igual, mas é diferente” – evidencia o limite de classificações rígidas diante de práticas cujo sentido é vivido, e não apenas conceituado. Mais do que uma anedota, essa formulação aponta para a inadequação de categorias fixas para dar

conta de práticas que se constituem na experiência. Nesse contexto, a tentativa de nomear, classificar e separar diferentes formas de samba pode ser compreendida como parte de um processo mais amplo de controle e hierarquização dos sentidos.

É nessa arena de disputa que a Etnomusicologia se insere. A partir de uma abordagem interdisciplinar, o campo demonstra interesse pela diversidade sociocultural e política de grupos historicamente subalternizados, especialmente aqueles que enfrentam processos contínuos de expropriação territorial, patrimonial e simbólica (Lühning; Tugny, 2016). Assim, a Etnomusicologia assume também um papel político ao tensionar formas hegemônicas de produção de conhecimento e ao valorizar novas epistemologias. Como apontam Lühning e Tugny (2016), os desafios atuais do campo envolvem não apenas compreender as transformações nas políticas públicas, mas “enfrentar a impossibilidade de seguir com os modelos clássicos de pesquisa etnomusicológica, bem como suas formas de representação e circulação de informações” (Lühning, Tugny, 2016, p. 26).

Esse movimento se intensifica com a presença crescente de jovens oriundos de contextos periféricos no interior da universidade, especialmente a partir das políticas de ações afirmativas. Ao reivindicarem seus lugares de fala, esses sujeitos tensionam quem pode produzir conhecimento e em nome de quem se fala, deslocando práticas consolidadas no campo acadêmico. Nesse cenário, áreas como a Etnomusicologia e a Linguística Aplicada indisciplinar se mostram particularmente potentes, ao possibilitarem abordagens que questionam e ampliam modelos interpretativos historicamente pautados por matrizes eurocêntricas (Lühning; Tugny, 2016).

Ao observar a produção acadêmica da área[1], identificamos que o samba ocupa um lugar de destaque. A análise de edições da revista *Música e Cultura* (ABET) e de anais do ENABET revela recorrência do tema. Foi constatado, por exemplo, que a palavra “samba” aparece mais de 3000 vezes em anais de sete edições ENABET e que o tema é recorrente nas edições da revista *Música e Cultura*. Cabe apontar algumas regularidades na distribuição dessa produção. Entre os trabalhos que trazem o samba no título, há uma concentração

[1] O levantamento foi realizado a partir da análise das 14 edições da revista Música e Cultura da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), publicadas entre 2006 e 2024, bem como dos anais de sete edições do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET). No caso da revista, foram selecionados trabalhos que continham a palavra “samba” ou termos correlatos, como “choro” e “batuque”, em seus títulos. Já nos anais do ENABET, devido ao maior volume de trabalhos, consideraram-se apenas aqueles que apresentavam especificamente a palavra “samba” no título. A partir desse recorte, foram identificadas as filiações institucionais dos autores, organizadas por estado, permitindo a construção dos dados apresentados na Tabela 2 e no Gráfico 1.

significativa de autores vinculados a instituições do Sudeste, especialmente do Rio de Janeiro, seguido por São Paulo e Bahia. Essa distribuição pode ser observada na Tabela 1, que sistematiza a quantidade de trabalhos por estado.

| Quantidade de trabalhos publicados por estado |
|---|
| RJ: 9 |
| SP: 6 |
| BA: 5 |
| RS: 5 |
| MG: 4 |
| CE: 2 |
| SC: 2 |
| ES: 1 |
| PB: 1 |

Tabela 1: Trabalhos publicados na revista Música e Cultura da ABET que possuem a palavra "samba" ou semelhantes no título por Estado.

Essa concentração se torna ainda mais evidente quando observamos a distribuição por região. O Sudeste reúne mais da metade das publicações analisadas, enquanto regiões como Norte e Centro-Oeste não aparecem na amostra considerada, como indica o Gráfico 1.

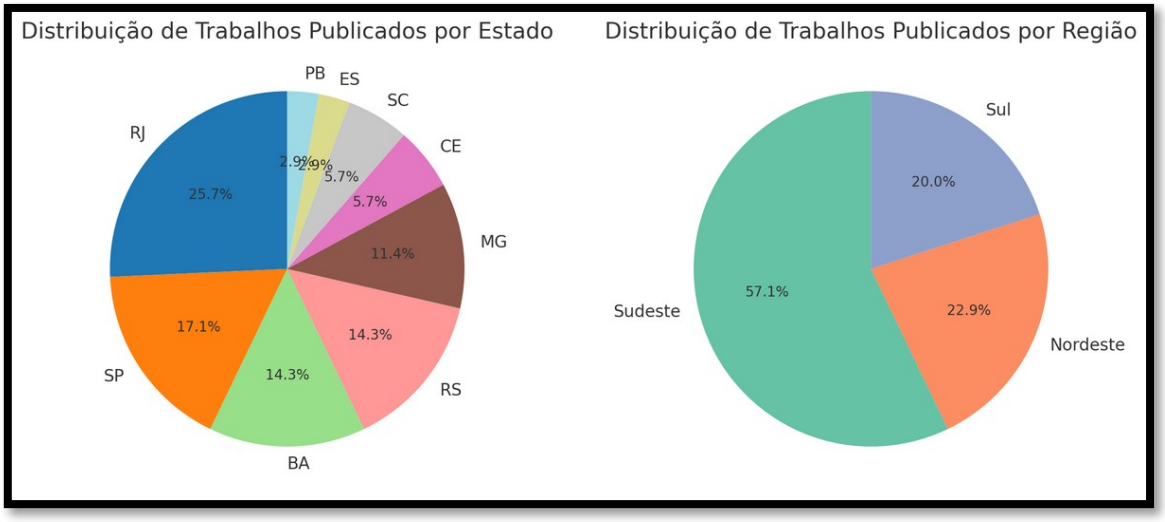



Gráfico 1: Percentual de trabalhos publicados na revista Música e Cultura da ABET que possuem a palavra "samba" ou semelhantes no título por Estado.

Esses dados sugerem, por um lado, a relação histórica entre o samba e determinados territórios, especialmente o Rio de Janeiro; por outro, evidenciam uma concentração regional na produção acadêmica que levanta questões sobre a circulação do conhecimento e a diversidade de perspectivas no campo. Mais do que indicar recorrência, a presença do samba

na Etnomusicologia aponta para seu papel como base a partir da qual diferentes discussões sobre cultura, música e sociedade vêm sendo articuladas. Os dados analisados sugerem, ainda, que essa produção se organiza de forma fortemente vinculada a determinados territórios, especialmente aqueles em que o samba se constitui como prática cultural historicamente enraizada, como é o caso do Rio de Janeiro e da Bahia.

Longe de indicar uma ausência de produção em outras regiões, essa distribuição parece refletir a relação entre práticas culturais específicas e seus contextos de desenvolvimento, evidenciando que o conhecimento produzido sobre o samba está profundamente ligado às experiências locais que o sustentam. Ao mesmo tempo, essa leitura exige cautela diante de qualquer tentativa de tratar o samba como unidade homogênea, uma vez que diferentes formas e tradições – atravessadas por histórias, corpos e territórios distintos – tensionam continuamente essa categoria.

Nesse quadro, o samba se firma como base de uma parcela significativa dos estudos etnomusicológicos no Brasil, assumindo um papel relativamente central. A partir dos pressupostos teóricos do campo, que tomam a música como prática situada, produzida em contexto, é possível identificar uma disputa em torno da própria categoria “samba”. Essa disputa se manifesta na tentativa de deslocar sentidos tradicionais do termo – frequentemente associados a perspectivas generalistas, bem como ao mito da democracia racial que o consagrou como símbolo nacional – em direção a compreensões mais vinculadas às experiências e práticas das populações que o produzem.

Pesquisas como a desenvolvida sobre o bloco Aventureiros do Leme, realizadas na favela, por moradores e com moradores, e impulsionadas, em muitos casos, por políticas de ação afirmativa, evidenciam esse movimento de deslocamento de sentidos. Trata-se de um processo que já se faz presente há algum tempo na Etnomusicologia e que, mais recentemente, passa a ganhar espaço também na Linguística Aplicada.

## O samba na Linguística Aplicada: reconhecendo uma prática de linguagem

Diferentemente do que se observa na Etnomusicologia, em que o samba se apresenta como base consolidada de reflexão, na Linguística Aplicada sua presença é mais recente e ainda em processo de constituição. Tradicionalmente voltada para o ensino e aprendizagem de línguas, a área passou, sobretudo a partir dos anos 2000, por um movimento de expansão de

seus objetos e perspectivas teóricas, incorporando práticas sociais diversas como formas legítimas de linguagem.

Nesse contexto, práticas culturais periféricas começam a ser reconhecidas não apenas como expressões artísticas, mas como espaços de produção de sentido, construção de identidade e inscrição de memória. Um marco importante desse deslocamento pode ser observado no trabalho de Adriana Carvalho Lopes (2009), que, ao analisar o funk carioca, demonstra como essa prática articula linguagem, território e identidade. Ao conjugar análise linguística e abordagem etnográfica, a autora evidencia que essas expressões não apenas comunicam, mas constituem formas específicas de significar a experiência.

Esse movimento contribui para ampliar o entendimento de linguagem na Linguística Aplicada, deslocando o foco de sistemas abstratos para práticas situadas. Nessa perspectiva, práticas como o funk, o hip-hop e o samba passam a ser compreendidas como formas de linguagem que se realizam no corpo, na voz e na coletividade, tensionando fronteiras entre oralidade e escrita, entre arte e comunicação, entre cultura e conhecimento. Apesar desse avanço, a presença do samba na produção da área ainda é limitada. Um levantamento nas edições da Revista Brasileira de Linguística Aplicada (RBLA), desde sua criação em 2001 até publicações recentes, indica que o termo aparece de forma pontual, sendo raramente tematizado como foco central das análises. Esse dado não indica ausência de interesse, mas revela que a incorporação do samba como prática de linguagem ainda está em processo de construção no campo.

Essa presença tímida se articula, por outro lado, ao crescimento dos estudos sobre letramento em perspectiva crítica e situada. Nessa abordagem, o letramento deixa de ser entendido como simples domínio técnico da leitura e da escrita e passa a ser compreendido como prática social, situada em contextos culturais, políticos e econômicos (Street, 1984; Hamilton, 2000). O que está em jogo não é apenas saber ler e escrever, mas compreender o que se faz com a linguagem na vida social. Nessa direção, a leitura deixa de ser compreendida como um processo de decodificação e passa a ser entendida como prática situada, atravessada por contextos sociais, culturais e políticos. O ato de ler – assim como o de narrar – envolve formas de performance, nas quais sujeitos produzem sentidos ao mesmo tempo em que se constituem na própria experiência de linguagem.

Esse entendimento se amplia quando consideramos produções que emergem de contextos periféricos e afrodiaspóricos. Estudos sobre hip-hop, por exemplo, têm

demonstrado como essas práticas funcionam como agências de letramento, nas quais sujeitos desenvolvem formas específicas de leitura e escrita articuladas às suas experiências sociais (Souza, 2009). Nesses contextos, o uso da linguagem está diretamente ligado a processos de afirmação, resistência e produção de conhecimento, o que tem sido conceituado por Ana Lúcia Silva Souza como letramentos de reexistência.

Na própria Revista Brasileira de Linguística Aplicada, esse movimento começa a ganhar maior visibilidade em edições mais recentes, como o dossiê “Transperiferias” (2023), que reúne trabalhos voltados a práticas culturais periféricas, como o graffiti, o hip-hop e os saraus. Nessas abordagens, a linguagem é compreendida como prática situada e performativa, na qual narrar não se limita a relatar eventos, mas envolve a construção de si na própria experiência de narrar (Lopes; Tavares, 2023).

Reconhecer o samba como prática de letramento implica, portanto, deslocar o olhar do texto para a prática, do registro para a experiência, da representação para a inscrição. Mais do que um objeto a ser analisado, trata-se de uma forma de produzir conhecimento, na qual sujeitos não apenas narram suas histórias, mas se constituem na própria performance de narrá-las. É nessa perspectiva que a aproximação entre Linguística Aplicada e Etnomusicologia se mostra particularmente produtiva, ao permitir compreender o samba não apenas como expressão cultural, mas como prática situada de linguagem, memória e existência. Esse deslocamento ganha contornos mais concretos quando observado em experiências específicas, como a do bloco Aventureiros do Leme, onde essas práticas se realizam no cotidiano.

No caso do bloco Aventureiros do Leme, o samba não aparece como objeto externo de análise, mas como prática vivida, na qual linguagem, memória e experiência se entrelaçam. Ao acompanhar suas histórias, suas músicas e as experiências narradas por seus participantes, não se trata apenas de descrever uma expressão cultural, mas de observar como, no interior dessas práticas, se produzem sentidos, se organizam saberes e se atualizam formas de existência.

## O Aventureiros do Leme: samba, memória e mutirão como prática de linguagem

Ao nos aproximarmos do bloco Aventureiros do Leme, partimos do pressuposto de que as narrativas mobilizadas nesta pesquisa não operam como simples representações de uma realidade previamente dada, mas como práticas que produzem sentidos no próprio ato de narrar. Nessa direção, dialogamos com a noção de performance narrativa, compreendendo que

narrar constitui uma forma de ação situada, na qual sujeitos constroem significados sobre si, sobre os outros e sobre o mundo na própria experiência de linguagem. Como argumentam Lopes e Tavares (2023), ao narrar suas histórias, as pessoas não apenas relatam eventos, mas se envolvem na performance de quem são no processo de narrar.

Assumir essa perspectiva implica reconhecer que a produção do conhecimento não se dá à distância, mas na relação, na escuta e na implicação com aqueles que participam dessas práticas. Nesse movimento, as narrativas aqui mobilizadas – incluindo a minha própria – não são tratadas como dados a serem extraídos, mas como formas de conhecimento produzidas por sujeitos que narram, cantam, lembram e interpretam suas experiências.

Trata-se, portanto, de acompanhar essas práticas sem reduzir seus participantes à condição de objeto, mas reconhecendo-os como produtores de saber, ao mesmo tempo em que a própria escrita se constitui como parte dessa prática. É nesse plano que os sambas do Aventureiros do Leme deixam de ser apenas músicas e passam a operar como narrativas vividas, nas quais memória, trabalho e coletividade se inscrevem. Um exemplo disso pode ser encontrado no samba “Mutirão”, composto por Luiz Henrique e Gibeon de Brito para o carnaval de 1986:

> Dia a dia, a nossa gente trabalhava sem parar / Lazer lá na favela não havia / Com alegria hoje vamos recordar / Conta vovó, que é uma vida verdadeira / É aquela que o povo se faz feliz / Em união vencendo barreiras / Lata d’água na cabeça / Lamparina clareava / Para cozinhar feijão / Era lenha que eu pegava (e muito!) / E muito, nosso povo batalhou / Para o morro ter progresso, tudo em mutirão se organizou / E colorindo de tijolo o cenário / Veio a luz, chegou a água / Numa grande evolução / E de repente o povo descobriu / A esperança que havia / Da ferramenta se esqueceu / E o aventureiro então surgia / Do mutirão à poesia / Um grande amor também se faz num dia / É a pá, é picareta / É enxada e o goró / Moços, velhos e crianças /Por um mundo bem melhor (Composição de Luiz Henrique e Gibeon de Brito para o carnaval de 1986).

Lembro com muito gosto da primeira vez que ouvi esse samba. Gilberto Chinês, sambista nascido e criado no Morro da Babilônia, foi quem cantou para mim. Com os olhos arregalados, um sorriso no rosto e as mãos em movimento – como se tocasse um surdo de marcação invisível – ele dizia: “essa é a história do morro”. Não era apenas uma canção: era uma narrativa encarnada, feita de gesto, voz e memória. Foi nesse encontro, durante um samba em um dia comum no Morro da Babilônia – onde moro e escrevo este texto – que surgiu a vontade de pesquisar o bloco Aventureiros do Leme.

O bloco Aventureiros do Leme foi fundado em 1978, nas favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, situadas na zona sul do Rio de Janeiro. Essas comunidades vizinhas compartilham

o mesmo morro e o principal acesso – a Ladeira Ary Barroso –, mas passaram por processos de desenvolvimento distintos, marcados por tensões políticas e sociais. Gibeon de Brito, que, além de compositor, foi presidente da Associação de Moradores do Chapéu Mangueira e Babilônia, relatou, em entrevista, que o Chapéu Mangueira era como um pequeno quilombo, pois, apesar de seu tamanho reduzido, desempenhou um papel significativo no desenvolvimento comunitário da região e na constituição da Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro (FAFERJ), por meio da atuação de lideranças como Benedita da Silva.

Na favela da Babilônia, por outro lado, o militarismo se fazia mais presente. Gibeon de Brito relatou, inclusive, que havia famílias naturais do local diretamente ligadas à Ditadura Militar no Brasil, que forneciam informações ao Exército. A partir da década de 1980, facções criminosas distintas passaram a ocupar o Chapéu Mangueira e a Babilônia, intensificando a separação entre as comunidades. Clara Polycarpo (2026) afirma que práticas como o samba e o futebol foram fundamentais para tensionar essas divisões, criando espaços de encontro nos quais as diferenças eram momentaneamente suspensas. O samba “Avante Aventureiros”, composto por Niltola, retrata tal situação:

> O samba nasceu no alto do morro / Sabemos disso não devemos discutir / Nós somos do Chapéu Mangueira e Babilônia / Sem essa de querer nos dividir / Não adianta discutir / Não adianta reclamar / Buchicho em nossa quadra não leva a nada / Queremos que você venha se alegrar / Avante Aventureiro / Avante Aventureiro / Vamos dar as mãos / Vamos dar as mãos / Ser campeões e o primeiro (Composição de Niltola).

Apesar de ter desempenhado um papel central no desenvolvimento das favelas em questão, a história do bloco Aventureiros do Leme não se encontra sistematizada em registros escritos. Ela circula nas conversas, nas lembranças dos moradores e, sobretudo, nas composições. É pelas músicas que essa história se atualiza. O samba “Mutirão” é exemplar nesse sentido. Nele, o trabalho coletivo aparece não apenas como tema, mas como forma de organização da vida: “tudo em mutirão se organizou”. Como me contou Gibeon de Brito, um de seus compositores, essa foi uma das músicas mais rápidas de escrever, justamente porque tratava de algo vivido cotidianamente. O mutirão não era metáfora – era prática. “Avante Aventureiro”, por sua vez, retrata o momento seguinte, em que o samba se funciona como ferramenta de união entre as favelas.

Portanto, o Aventureiros do Leme não pode ser compreendido apenas como um bloco carnavalesco, mas como uma prática coletiva que articula memórias e formas de convivência.

Mais do que descrever um modo de trabalho, o samba inscreve uma forma de existência. Versos como “lata d’água na cabeça”, “lamparina clareava” e “é a pá, é picareta, é enxada e o goró” não apenas narram um passado, mas reativam uma memória coletiva que se realiza na performance. Contar histórias por meio de músicas é mais do que relatar acontecimentos: envolve a construção de si e de uma comunidade na própria experiência de narrar, atravessando corpo, voz, gesto e som. É nesse sentido que o samba pode ser compreendido como prática de linguagem.

Essa compreensão exige, também, atenção ao que entendemos por samba, que, nesta pesquisa, é observado como uma cultura afrodiaspórica, cuja constituição não pode ser dissociada dos processos históricos de deslocamento, resistência e criação das populações negras no Brasil. Como aponta Lélia Gonzalez (1988), essas práticas foram sistematicamente recalcadas por classificações eurocêntricas que as reduziram à “cultura popular” ou ao “folclore”, invisibilizando sua densidade histórica e política. Ao mesmo tempo, como demonstra Muniz Sodré (2002), o samba foi apropriado como símbolo nacional, tensionando constantemente seus sentidos e usos.

Observar o samba como cultura afrodiaspórica implica, necessariamente, compreendê-lo como uma prática coletiva que, em sua origem, não toma a escrita manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes. Esses saberes foram recriados e transmitidos por outras vias que não aquelas figuradas pela escritura, dentre elas as “inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins, 2021, p. 22-23).

No caso do bloco Aventureiros do Leme, essa dimensão se manifesta tanto na forma quanto no conteúdo. A bateria, por exemplo, reconhecida pelos próprios moradores como uma das mais marcantes do período, incorporava influências diversas, como o samba-reggae, evidenciando que o samba não é uma forma fixa, mas um campo em constante transformação. Ao mesmo tempo, sua estrutura rítmica e poética articula temporalidades que não se organizam de maneira linear, mas retornam, se refazem e se atualizam.

É nesse ponto que contribuições como as de Leda Maria Martins ajudam a aprofundar a análise. Ao propor a noção de oralitura, a autora nos permite compreender essas práticas como formas de inscrição da memória que se realizam no corpo e na performance. No Aventureiros, as histórias do mutirão, do trabalho coletivo e da vida no morro são centrais não

apenas como lembranças, mas como práticas em execução. Ainda hoje, a coletividade se faz presente nas favelas; trata-se de uma tradição que atualiza um tempo simultaneamente passado, presente e aberto à possibilidade de futuro.

Sob essa ótica, o samba pode ser compreendido como aquilo que Muniz Sodré (2002) denomina “sambé”: uma forma de linguagem que articula oralidade, corporeidade e memória: “o sambé é o modo afro-brasileiro de dar corpo à linguagem” (Sodré, 2002, p. 58). Mais do que música, trata-se de um modo de produzir sentido e conhecimento, no qual linguagem e vida não se separam. Ao nomear essa prática, Muniz Sodré e Leda Maria Martins realizam um gesto comum: produzem conceitos que não apenas descrevem, mas intervêm nas formas de compreender essas experiências reconhecendo epstemologias que têm a música como fio condutor.

A partir de um trecho de samba e da forma como ele foi performado por Gilberto Chinês, foi possível acessar parte da história da comunidade onde vivo. Esse movimento evidencia que práticas como o samba não apenas expressam experiências, mas constituem modos de conhecê-las. É nesse sentido que a aproximação entre Linguística Aplicada e Etnomusicologia se mostra produtiva: ao considerar linguagem e música como práticas situadas, essas áreas permitem compreender o samba não apenas como objeto cultural, mas como forma de inscrição de memória, produção de conhecimento e construção de existência.

O bloco Aventureiros do Leme encerrou suas atividades na década de 1990, em razão de problemas de gestão, do aumento significativo do número de igrejas evangélicas nas favelas e da expansão do tráfico de drogas. Diversos moradores do Chapéu Mangueira e da Babilônia relatam que o bloco foi o principal meio de produção e circulação de cultura e lazer na comunidade, tendo sido fundado a partir de uma de suas principais tradições: o mutirão. Como expressa o samba – “Lazer lá na favela não havia / Com alegria hoje vamos recordar / Conta vovó, que é uma vida verdadeira / É aquela que o povo se faz feliz / Em união vencendo barreiras” –, trata-se de uma história cantada da favela.

Em 2026, foi fundado um novo bloco, denominado Foliões do Leme, com o objetivo de resgatar essa tradição. No entanto, persistem diversos desafios, entre eles questões financeiras e geracionais, uma vez que, segundo os moradores, as novas gerações não herdaram essa prática. Pesquisas como esta, realizadas por e com moradores da comunidade, podem contribuir para a manutenção e atualização dessa história.

## Considerações Finais

Ao longo deste artigo, propusemos uma aproximação entre a Etnomusicologia e a Linguística Aplicada a partir da análise do samba em contexto comunitário, tomando como eixo a experiência do bloco Aventureiros do Leme. Para isso, mobilizamos a noção de confluência como chave teórico-metodológica, entendendo que ela permite pensar os encontros entre campos não como simples interfaces entre áreas previamente delimitadas, mas como processos de transformação mútua, nos quais os saberes se ampliam, se tensionam e se refazem na prática.

A escolha do termo confluência, inspirada em Nego Bispo, não é apenas terminológica, mas política e epistemológica. Ao tensionar categorias como “interface”, buscamos deslocar formas de pensamento que tendem a separar, hierarquizar e estabilizar os campos do conhecimento, em direção a uma perspectiva que reconhece a produção de saber como dinâmica, situada e atravessada por disputas de sentido. Nesse movimento, a linguagem deixa de ser compreendida como instrumento neutro e passa a ser entendida como campo de disputa, no qual se definem quais práticas, sujeitos e formas de conhecimento são legitimados.

Essas disputas atravessam tanto a Etnomusicologia quanto a Linguística Aplicada. Em ambos os campos, observam-se desafios relacionados à hierarquização de conceitos, à centralidade da escrita como forma privilegiada de conhecimento, à permanência de matrizes eurocêntricas e à própria tradição acadêmica que historicamente deslegitimou saberes produzidos em contextos indígenas, negros e periféricos. Ao mesmo tempo, é justamente no interior desses campos que emergem movimentos de deslocamento, impulsionados por perspectivas de/pós/decoloniais, por políticas de ação afirmativa e pela presença crescente de sujeitos historicamente subalternizados na universidade.

Nesse cenário, os dados apresentados ao longo do artigo cumprem um papel fundamental. Ao evidenciar a centralidade do samba na produção etnomusicológica – tanto pela recorrência do termo em anais do ENABET quanto pela presença significativa em periódicos da área –, demonstramos como essa prática se constitui como base de reflexão no campo. Por outro lado, ao observar sua presença ainda incipiente na Linguística Aplicada, indicamos um movimento recente de reconhecimento do samba – e de outras práticas afrodiaspóricas – como formas legítimas de linguagem, especialmente no contexto de

abordagens indisciplinares que ampliam a noção de letramento e de produção de conhecimento.

A aproximação entre os campos se concretiza, neste artigo, por meio de uma abordagem etnográfica, que toma a experiência vivida como dimensão central da análise. A escolha pela performance narrativa como ferramenta metodológica permitiu compreender que narrar, cantar e lembrar não são apenas formas de representação, mas práticas de produção de sentido e de constituição de sujeitos. Nesse contexto, a utilização da primeira pessoa não se configura como desvio metodológico, mas como parte constitutiva da própria pesquisa, uma vez que a inserção do autor no campo – enquanto morador e participante – é condição para acessar determinadas experiências e formas de conhecimento. Do mesmo modo, a tomada das letras de samba como fonte não se restringe a um procedimento analítico, mas reconhece essas produções como formas legítimas de inscrição histórica e de elaboração de memória.

Nesse sentido, o mutirão emerge como elemento central da análise, funcionando como fio condutor da interpretação da história das favelas pois, aparece recorrente nas narrativas e composições do Aventureiros do Leme. O mutirão se apresenta como prática que articula trabalho, memória e coletividade em uma lógica que escapa às dicotomias tradicionais entre teoria e prática. Como diz a música “tudo em mutirão se organizou”, inclusive o samba.

Por fim, reafirmamos que o objetivo deste artigo foi propor uma aproximação entre a Etnomusicologia e a Linguística Aplicada, especialmente em pesquisas que tratam de práticas culturais afrodiaspóricas. Ao longo da análise, evidenciamos que, apesar de suas diferenças históricas e institucionais, ambos os campos compartilham potências epistêmicas que permitem tensionar formas hegemônicas de produção de conhecimento e reconhecer práticas como o samba como modos legítimos de linguagem, memória e existência. Mais do que aproximar áreas, trata-se, portanto, de contribuir para a construção de outras formas de pensar o conhecimento – formas que, assim como o samba, se fazem no encontro, na prática e na coletividade.

## Referências

Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 27-31 maio, 2013, João Pessoa, Paraíba / organizadores: Carlos Sandroni e Alice Lumi Satomi. – João Pessoa: UFPB, 2013.

Anais do VII ENABET [recurso eletrônico] / VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia; organizadora, María Eugenia Domínguez. – Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015.

Anais do VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia -- VIII ENABET [recurso eletrônico] / Luciana Prass, Vincenzo Cambria, Edilberto Fonseca (org.). -- Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017.

Anais do X ENABET | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais. Porto Alegre (RS) UFRGS, 2021.

Anais do XI ENABET [recurso eletrônico] / VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Porto Alegre, 2023.

ARAÚJO, Samuel. *Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia?*. Música e Cultura, vol. 6, p. 15-2, 2011.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor. In: Escritos sobre mito e linguagem.* Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 101-119.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história. I*n: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BISPO, dos Santos, Antônio. *A terra dá, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

CAMBRIA, Vincenzo. *Samuel Araújo e a internacionalização da etnomusicologia brasileira: um diálogo em forma de entrevista,* Rio de Janeiro, Revista Brasileira De Música – Programa De Pós-Graduação Em Música – Escola De Música Da UFRJ v. 30, n.1, p. 185-211, Jan./Jun. 2017.

GILROY, Paul, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.* São Paulo: Ed. 34; Rio de janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade.* In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. *De Palmares às escolas de samba,* Jornal Mulherio, Rio de Janeiro, ano II, nº 5, janeiro/fevereiro, 1982.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* / Stuart Hall; Organização Liv Sovik, Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMILTON, M. *Explorando letramentos situados*. In: BARTON, D.; HAMILTON, M.; IVANIC, R. (Orgs.). Situated literacies. London: Routledge, 2000.

HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, cadernos pagu, 1995.

LOPES, Adriana Carvalho. *A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca,* Belo Horizonte, Rev.. Brasileira de Linguística Aplicada v. 9 n. 2 (2009).

LOPES, Adriana Carvalho. et al. (Orgs.) *Desregulamentando dicotomias: transletramentos, sobrevivências, nascimentos.* Trab. Ling. Aplic., Campinas, v. 56, n. 3, p. 756-780, set./dez. 2017.

LOPES, Adriana Carvalho; Tavares, Janaina Coutinho. *Memórias de um sarau periférico: sobrevivência e esperança dos fazeres culturais e de pesquisa na Baixada Fluminense*, Rev. Brasileira de Linguística Aplicada, v. 23, n. 3, 2023.

LOPES, Adriana de Carvalho, *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca /* Adriana de Carvalho Lopes. - 1.ed. - Rio de Janeiro, Bom Texto, FAPERJ, 2011.

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

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto.* In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

Marcuse, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensiona*l, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela [recurso eletrônico]* / Leda Maria Martins. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. recurso digital; 3M (Encruzilhada).

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music* Evanston. USA Northwestern University 1964.

MIGNOLO, Walter. *Os esplendores e as misérias da "ciência": colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica".* En Boaventura de Sousa Santos (ed.). Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as 'ciências' revistado (pp. 631-671). Lisboa: Edições Afrontamento, (2003).

MOITA LOPES, Luiz Paulo. *Os espaçotempos da narrativa como construto teóricometodológico na investigação em linguística aplicada*, Caderno de Letras, Pelotas, n. 40, pp.11-33, maio-agosto 2021.

Moita Lopes, p. 19, em *Por uma linguística aplicada indisciplinar* — São Paulo: Parábola, 2006.

POLYCARPO, Clara. *Favelas Chapéu-Mangueira e Babilônia.* Dicionário de Favelas Marielle Franco, online, última modificação em 9 de março de 2026, às 13h47min. Disponível em: <https://wikifavelas.com.br/index.php/Comunidade_chamada_Chap%C3%A9u_Mangueira> Acesso em 20. Abr. 2026.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.* En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

SEEGER, Anthony. *Ethnography of Music.* In Myers, Helen. Ethnomusicoly - an introduction. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo.* Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop* / Ana Lúcia Silva Souza. -- Campinas, SP: [s.n.], 2009.

STREET, Brian. V. *Literacy in theory an pratice.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigações filosóficas,* [livro eletrônico] São Paulo, SP, Fósforo, 2022.

# SOM, PROTESTO E AMBIÊNCIAS FESTIVAS

## Por uma abordagem sensível da festa em manifestações no Recife

Heloise Barreiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ
heloisebarreiro15@gmail.com
Victor Belart
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ
belart.victor@gmail.com
Flávia Magalhães Barroso
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
flaviamagalhaesbarroso@gmail.

**Resumo:**

O artigo propõe compreender as festas como ambiências sensíveis, tomando como ponto de partida uma perspectiva fenomenológica e uma leitura comunicacional das práticas urbanas. A partir da definição de ambiência como "espaço-tempo vivido de modo sensível" (Thibaud, 2020), investigamos a dimensão sonora e corporal de protestos, argumentando a presença de ambiências festivas. São apresentados dois estudos de caso realizados na cidade do Recife: o protesto contra os cortes orçamentários nos institutos federais, em 2019, e o ato em solidariedade ao povo palestino em 2023. Ambos são analisados das formas de vinculação social que os sons, gestos e performances produzem. O objetivo deste artigo é discutir de que modo experiências urbanas como protestos - não denominados de antemão como festas - podem ser compreendidas na sua capacidade de produção do comum, a partir do ato de festejar. A hipótese central sustenta que as ambiências festivas emergem não apenas em situações de celebração, mas também em contextos de conflito e reivindicação, como em protestos, funcionando como modos de imaginação coletiva e formas de comunicação urbana. A metodologia combina fenomenologia e etnografia sensível, com base em escutas situadas, observações recorrentes e relatos testemunhais. Buscamos, com o artigo, localizar os sinais da experiência festiva não mais na lógica representacional – as festas nos seus limites institucionais e facilmente reconhecidos - mas nas possibilidades oferecidas pela vitalidade urbana na partilha das sensibilidades (Rancière, 2014).

**Palavras-chave:** Festa; Protesto; Som; Música; Comunicação.

## SOUND, PROTEST AND FESTIVE AMBIENCES

A sensitive approach to festivity in manifestations in Recife

**Abstract:**

The article proposes understanding festivals as sensitive ambiences, starting from a phenomenological perspective and a communicational reading of urban practices. Based on the definition of ambiance as "space-time experienced in sensitive terms" (Thibaud, 2020), the study investigates the sonic and corporal dimension of protests, arguing for the presence of festive ambiences. Two case studies carried out in the city of Recife are presented: the 2019 protest against budgetary cuts in federal institutes, and the 2023 act of solidarity with the Palestinian people. Both are analyzed based on the forms of social linkage that sounds, gestures, and performances produce. The objective of this article is to discuss how urban experiences such as protests—not denominated beforehand as festivals—can be understood through their capacity for the production of the common, stemming from the act of festivity. The central hypothesis posits that festive ambiences emerge not only in situations of celebration but also in contexts of conflict and revendication, such as protests, functioning as modes of collective imagination and forms of urban communication. The methodology combines phenomenology and sensitive ethnography, based on situated listening, recurrent observations, and witness accounts. With this article, the authors seek to locate the signs of the festive experience no longer within representational logic—festivals within their institutional and easily recognizable limits—but in the possibilities offered by urban vitality in distribution of the sensible (Rancière, 2014).

**Keywords:** Festival; Protest; Sound; Music; Communication.

## SONIDO, PROTESTA Y AMBIENCIAS FESTIVAS

Por un enfoque sensible de la fiesta en manifestaciones en Recife

**Resumen:**

El artículo propone comprender las fiestas como ambiencias sensibles, tomando como punto de partida una perspectiva fenomenológica y una lectura comunicacional de las prácticas urbanas. A partir de la definición de ambiencia como "espacio-tiempo vivido de modo sensible" (Thibaud, 2020), investigamos la dimensión sonora y corporal de las protestas, argumentando la presencia de ambiencias festivas. Se presentan dos estudios de caso realizados en la ciudad de Recife: la protesta contra los recortes presupuestarios en los institutos federales, en 2019, y el acto en solidaridad con el pueblo palestino en 2023. Ambos son analizados a partir de las formas de vinculación social que producen los sonidos, los gestos y las performances. El objetivo de este artículo es discutir de qué modo las experiencias urbanas como las protestas —no denominadas de antemano como fiestas— pueden ser comprendidas en su capacidad de producción de lo común , a partir del acto de festejar. La hipótesis central sostiene que las ambiencias festivas emergen no solo en situaciones de celebración, sino también en contextos de conflicto y reivindicación, como en las protestas, funcionando como modos de imaginación colectiva y formas de comunicación urbana. La metodología combina fenomenología y etnografía sensible, con base en escuchas situadas, observaciones recurrentes y relatos testimoniales. Buscamos con el artículo localizar las señales de la experiencia festiva no ya en la lógica representacional —las fiestas en sus límites institucionales y fácilmente reconocidos— sino en las posibilidades ofrecidas por la vitalidad urbana en el reparto de lo sensible (Rancière, 2014).

**Palabras clave:** Fiesta; Protesta; Sonido; Música; Comunicación.

## 1. Introdução

Designando uma ampla e variada gama de fenômenos sociais, as "festas" – sejam elas religiosas, tradicionais, urbanas ou rurais – são permeadas por sonoridades que atuam como elementos articuladores de ambiências festivas. Este artigo parte da seguinte premissa: investigar a festa enquanto experiência, a partir de uma perspectiva fenomenológica (Merleau-Ponty, 1999). Tal abordagem busca ampliar o entendimento sobre o que se convencionou chamar de festas conformadas por ritos estáveis, propondo uma reflexão que desloque o olhar para além dos formatos tradicionais. Apresentaremos relatos de campo executados em dois protestos na cidade do Recife, em Pernambuco, com vistas a compreender de que maneiras os sons, músicas e gestualidades conformam ambiência festivas.

Ao adotar uma leitura fenomenológica, buscamos com o artigo orientar a discussão sobre festas para o campo da comunicação urbana (Reguillo, 1995), compreendendo que certas práticas cotidianas – nem sempre nomeadas como festas – articulam sonoridades, musicalidades e gestualidades capazes de instaurar ambiências festivas.

O artigo se organiza em torno de incursões em protestos situados no Recife. O primeiro se refere ao protesto contra os cortes de verba nos institutos federais durante o Governo Bolsonaro em 2019. O segundo trata-se da investigação do ato realizado em solidariedade ao povo palestino, ocorrido em 2023. A partir da experiência testemunhal de uma das pesquisadoras presente no ato, buscamos compreender como sons, corpos e performances articulam dimensões festivas e políticas, mesmo em situações marcadas pelo luto e pela indignação coletiva. Tratamos, em especial, do papel das expressões sonoras e corporais na conformação de uma atmosfera festiva em meio ao protesto. A partir de Taylor (2013), articulamos a ideia de que os protestos podem ser lidos como roteiros performáticos que corporificam gestos, práticas[1] e memórias coletivas.

[1] Diana Taylor (2013) emprega a ideia de prática como agenciamento para a ideia de performance. Os gestos modulam o corpo participativo, conformando a prática como estado de materialização de uma performance. Essas mesmas concepções se estabelecem no trabalho de Leda Maria Martins (2019), que incorpora também a indumentárias, saberes ancestrais e outras modulações que vão compor uma prática performativa. Martins (2019) aproxima um fazer performativo que evoca a ação através de suas práticas.

A partir da escuta e participação nos protestos buscamos analisar como sons, ruídos e musicalidades configuram uma ambiência festiva[2]. Argumentamos que tal atmosfera não se limita à noção de comunidade e consenso, mas também revela conflitos, tensões e dissensos. As ambiências festivas podem ser compreendidas, nesse sentido, como modos de imaginar a atualidade urbana, reconhecendo em suas particularidades e elementos díspares sinais dispersos que compõem uma ecologia sensível capaz de reconfigurar a cidade contemporânea. Ao propormos a compreensão da festa a partir da noção de ambiência, conforme definida por Thibaud (2020, p. 07), entendida como "o espaço-tempo vivido de maneira sensível", colocamos em perspectiva um modo de compreensão que elabora suas próprias categorias de análise — como os efeitos sonoros, os objetos que compõem o ambiente e a configuração sensorial — e adota métodos de investigação *in situ*, entre eles as abordagens comentadas, as observações reiteradas, as reativações acústicas e as etnografias sensíveis. Investigar a articulação entre o sensível e o social, renovar os modos culturais de percepção, construir uma história das sensibilidades, dimensionar o espaço vivido, desenhar uma arquitetura dos sentidos, repensar sua função no pensamento filosófico ou desestabilizar a percepção comum por meio da arte — todas essas ações remetem à experiência e enfatizam os registros sensoriais. Assim, a ambiência se apresenta como uma perspectiva teórico-metodológica voltada à observação e à compreensão dos acontecimentos a partir da experiência vivida.

Trata-se de localizar sinais não mais na lógica representacional – as festas nos seus limites institucionais e facilmente reconhecidos – mas nas possibilidades oferecidas pela vitalidade urbana e pela multiplicidade do real (protestos e festas). Configura-se, assim, o exercício de pensar a constituição epistêmica do mundo vivido que se aproxima de uma verdadeira cidade-logia, e não apenas de uma sociologia da cidade (La Rocca, 2015, p. 164).

Pensamos, portanto, a festa fora dos limites ritualísticos tradicionais, reconhecendo suas hibridações com manifestações políticas. Nessa perspectiva, as

[2] La Rocca (2018) aproxima conceitos da arquitetura e da sociologia do imaginário para pensar a ideia de ambiência a partir do sensório, um espaço tempo que se conforma nas sutilezas e sensações, como uma atmosfera sensível. Essa perspectiva tem aproximação com a sociologia do imaginário de Maffesoli, bem como estudos anteriores de Simmel. Nesse entendimento, experiências não necessariamente racionais, mas sensíveis, conformam sensações e modos de sentir um tempo ou um espaço. A ideia de ambiência festiva se estabelece como um espaço modulado pela festa, que cria sensações no ambiente. A festa conforma suas sensações naquele instante vivido.

experiências de protestar emergem como formas do comum atravessadas por ambiências festivas (Thibaud, 2012). Apresentamos, assim, incursões em campo que à primeira vista não se delimitariam ao que denomina e se reconhece como “festa” – um exercício de produzir relações e parentescos raros (Haraway, 2023).

Se Yúdice (2004) propõe compreender a cultura como recurso, aqui sugerimos pensar a festa como recurso — uma experiência que mobiliza afetos, corpos e modos de vinculação social. Em particular, trata-se de destacar o esforço de “interpretar as formas de vinculação social que o som fomenta” (Bieletto-Bueno, 2020, p. 10), apontando para o caráter relacional e agregador das experiências sonoras no espaço urbano.

Ao optarmos por apresentar estudos de caso buscamos compreender o caráter tentacular da experiência da festa compostos por grupos, musicalidades, territorialidades e expressões nem sempre delimitadas à este fim - neste caso na forma de protestos políticos. Isso implica reconhecer a festa menos como um dado fixo e mais na direção da sua capacidade em desvelar enredamentos temporários do comum. Buscamos, assim, ressituar a experiência festiva, não como algo acabado, mas como percurso situado e gerador de diferentes afetividades.

Reforçamos, desse modo, a necessidade de combinações inesperadas, em um processo recíproco no qual a experiência festiva está situada em algum lugar confuso e mundano. As comunicabilidades festivas, exploradas no artigo nos atos de protestar, propõe pensar as configurações das comunicações urbanas cotidianas – inacabadas e múltiplas nos conduzindo a questionar: é um protesto ou uma festa? Longe de responder esta pergunta ou propor relações definitivas de cunho moral ou de causa-consequência, procuramos apresentar caminhos para pensar a festa como experiência sensível que não assume delimitações estáveis nem mesmo definições de antemão.

## 2. Carnaval, performance e som como abordagem metodológica dos protestos

A cadência vigorosa dos metais e percussão acompanha um grupo de pessoas que marcham e cantam em uníssono pelas ruas irregulares da cidade. Coloridos e suados, os corpos movimentam-se com adereços diversos, explorando a criatividade para compor fantasias, pinturas e máscaras; alguns carregam bandeiras, faixas, cartazes e instrumentos musicais próprios.

Com essa breve descrição, tratando-se da realidade brasileira, não é possível discernir se estamos narrando a paisagem de um protesto, de um bloco de carnaval ou de alguma outra configuração festiva itinerante. Para além das semelhanças ritualísticas que embaralham esses fenômenos, há também algo na experiência sensível que aproxima a ida ao protesto da ida à festa – o preparo físico e mental para operar em níveis de exaustão extremos, a sujeição a situações de desconforto e insalubridade e a êxtase coletiva que modula a agência dos indivíduos, seja na condição de folião ou ativista.

Para boa parte dos estudiosos, o Carnaval de rua é em sua essência um ambiente de exercício da democracia. É um momento de corpos que habitam as margens ocuparem a cidade, questionando a ordem social e a distribuição do espaço público. Na antropologia e sociologia, Roberto DaMatta (1997) em *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro* agrega a noção de inversão, princípio central para localizar a festa como agente que "enfatiza uma dissolução do sistema de papéis e posições sociais" (DaMatta, 1997, p.73).

O léxico advindo de uma bagagem da antropologia e do teatro podem ser explicados na medida em que o carnaval aparece como um ritual nacional, ou seja "ritos fundados na possibilidade de dramatizar valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade" (DaMatta, 1997, p.47). O autor aponta para um estudo do Carnaval como estrutura que reorganiza o social, questionando a suposta ideia de "informalidade" ligada à festa, ao chamar atenção para os "modos prescritos que existem de dançar, cantar, vestir-se e organizar-se em grupo" (DaMatta, 1997, p.72). Esse sistema se faz presente até nas palavras que dão nome às coletividades carnavalescas: blocos, cordões, escolas e tribos.

Nos interessa a forma como o autor não assume o carnaval como um mero retrato da sociedade brasileira, mas como uma revisualização dialética complexa: "um comentário complicado sobre o mundo social brasileiro, e não um reflexo da estrutura social" (DaMatta, 1997, p.93).

Outro autor basilar que explora um certo "carnavalizar" das estruturas sociais é Mikhail Bakhtin (1987), propondo o carnaval como sendo "não uma forma artística de espetáculo, mas uma forma concreta da própria vida" (Bakthin, 1987, p.6).

Trazendo para o campo dos estudos de performance, não se trata de identificar papéis sociais e elencá-los aos personagens que formam as festas e protestos brasileiros, mas sim focalizar no corpo que protesta a fim de construir roteiros (Taylor, 2013) de ordens diversas envolvendo sensibilidades sonoras e visuais que habitam o universo carnavalesco.

É a partir dessa reflexão que voltamos nosso olhar para as manifestações carnavalizadas de contestação, entendidas aqui como roteiros performáticos (Taylor, 2013) de protesto que acionam regimes de carnavalização: o cantar, gozar, dançar, fantasiar-se, tocar instrumento e fazer barulho nas ruas. Esta abordagem se vale da performance enquanto lente metodológica, por meio dos Estudos de Performance, se faz possível "em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa" (Taylor, 2013, p.45).

Assim, a performance musical tem o potencial de contestar a própria ideia de corpo e incorporação, manipulando e experimentando com os contornos do que seria corpo e conhecimento incorporado; debates que se proliferam ainda mais quando olhamos para a camada sonora desses acontecimentos.

Na obra "O Arquivo e o Repertório" (2013), as performances são definidas como "atos de transferências vitais", que transmitem conhecimento, memória e um sentido de identidade social (Taylor, 2013, p.27). O conceito de "roteiro" representa uma mudança na forma de olhar para as expressões culturais, fugindo de narrativas descritivas e canônicas amplamente disseminadas no contexto acadêmico; para este trabalho, seria frutífero pensarmos juntos com Taylor (2013) para a expansão de roteiros sonoros de carnavalização.

Reconhecemos que na Comunicação, poucos são os aportes teóricos e metodológicos que apoiam os estudos do som, campo que ainda recebe pouca visibilidade, de forma que o som é "colocado como uma informação invisível que se manifesta por efeitos e está sempre limitado pelo visual para ser representado" (Catunda, 2008). Em relação ao visual, com menor frequência avaliamos o quão complexa é a nossa dependência do som, a "teia das relações invisíveis que tecemos com ele, quer pela audição propriamente dita, quer pela conduta que nos motiva" (Catunda, 2008).

Falar de reivindicações cotidianas no viés do som e da carnavalização está intimamente ligado o que Brandon LaBelle (2022) chama de agência sonora: “uma estrutura de suporte para práticas emancipatórias, inserindo na esfera do poder dominante uma acústica de devir social de acordo com os ritmos e as ressonâncias que ouvir e ser ouvido evocam” (LaBelle, 2022, p.42). O conceito pode ser operacionalizado aqui para pensar na camada insurrecional do ouvir e se fazer ouvido.

Ressaltamos que pesquisar sonoridades de contestação nem sempre é abordar canções de protesto, ou falar da música como ambiência sonora e pano de fundo para outros acontecimentos. Reconhecemos a música, o som e a escuta como ações políticas em si próprias, e não como acessórios dessa agência, propondo evidenciar as sonoridades, incluindo músicas, silêncios, ruídos e memórias que aparecem nas manifestações analisadas.

Por isso, soma-se a essa metodologia a corpografia como meio fundamental para ressaltar a corporeidade de quem está pesquisando, de quem está esquadrinhando essas ruas pelas cidades, ao lado de manifestantes, seja tomando notas, colhendo entrevistas ou simplesmente juntando-se ao lado dos manifestantes para protestar. Pensamos junto com Fernandes e Herschmann (2023) para construir uma corpografia urbana das cidades, centralizando o corpo do pesquisador nessa leitura crítica do ambiente:

> Propõe-se aqui observar as interações da cidade não somente como um aparato programado e planejado pelos urbanistas, mas como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram infinitamente, construindo múltiplos espaços comunicantes onde se produzem articulações e tensões sociais (FERNANDES; HERSCHMANN, 2023, p.72)

## 2.1. Escutas fenomenológicas e relatos etnográficos

Sabe-se que praticamente todas as sociedades humanas concebem maneiras de uso dos sons e silêncios como formas de transitar entre interioridade e exterioridade, apreensão e participação no mundo. Como lembra Clastres (2003, p. 39), o som pode ser compreendido como “um sistema expressivo, geralmente de forte presença acústico-sensorial, calcado em certo grau de manipulação, sublimação e, às vezes, de ampliação do real ou do verossímil próximo e imediato”. Essa perspectiva indica uma das premissas do artigo, por meio da qual entendemos a dimensão do som como experiência

relacional e comunicacional das cidades, cuja potência ultrapassa o racionalizável e se inscreve no campo do sensível (Merleau-Ponty, 1999).

Consideramos, portanto, a música e as sonoridades — aqui tomadas também na perspectiva da experiência da festa — não como "entidades" alheias ao contexto, mas como práticas situadas, moldadas pela relação entre corpos, espaços e acontecimentos. Merriam (1977) e Seeger (2008) defendem que a música se forma e se informa nas situações socioculturais em que é produzida, sendo expressão e constituição da vida social. Essa compreensão desloca o olhar analítico da tentativa de atribuir significados fixos ao fenômeno festivo para o esforço de "descrever, não de explicar nem de analisar" (Merleau-Ponty, 1999, p. 03), enfatizando sua estrutura situacional e seu "sentido sensível" (Merleau-Ponty, 1999; Reis, 2008).

Nos propomos a compreender a festa a partir da noção de ambiência, conforme definida por Thibaud (2020, p. 07), entendida como "o espaço-tempo vivido de maneira sensível". Essa perspectiva constitui um modo de compreensão que elabora suas próprias categorias de análise — como os efeitos sonoros, os objetos que compõem o ambiente e a configuração sensorial — e adota métodos de investigação *in situ*, entre eles as abordagens comentadas, as observações reiteradas, as reativações acústicas e as etnografias sensíveis. Investigar a articulação entre o sensível e o social, renovar os modos culturais de percepção, construir uma história das sensibilidades, dimensionar o espaço vivido, desenhar uma arquitetura dos sentidos, repensar sua função no pensamento filosófico ou desestabilizar a percepção comum por meio da arte — todas essas ações remetem à experiência e enfatizam os registros sensoriais. Assim, a ambiência se apresenta como uma perspectiva teórico-metodológica voltada à observação e à compreensão dos acontecimentos a partir da experiência vivida.

A abordagem metodológica deste trabalho inspira-se, assim, na fenomenologia e na etnografia, tomando a escuta e a experiência como princípios de observação. O interesse não está apenas no "pensamento da festa", mas na festa enquanto prática, ou seja, como estado de materialização de uma performance (Taylor, 2013). Isso significa pensar em seu aspecto "antepredicativo" (Merleau-Ponty, 1999, p. 109), ou seja, anterior à racionalização discursiva. A festa é aqui compreendida como uma gestualidade, modo de ação situada no tempo, que organiza e é organizada por ela: "Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo

não são uma soma de pontos justapostos. Eu sou no espaço e no tempo" (Merleau-Ponty, 1999, p. 191).

Dessa forma, o trabalho de campo realizado em protestos no Recife a ser apresentado nas seções seguintes foi guiado por uma escuta fenomenológica, que privilegia o corpo como instrumento de percepção e a experiência como via de conhecimento: "Volte-se à experiência – e aqui à experiência musical tão pretendida da Etnomusicologia – retome-se a sua `essência` que não deixa nunca de incitar a consciência, despertar um sentido e conformar conhecimento e interpretação" (Amado, 2015, p. 11).

Nosso método se aproxima, portanto, do que Berger (2008, p. 68) define como o "encaixe entre fenomenologia e etnografia", um diálogo em que o trabalho de campo visa entender a experiência sonora de outras pessoas a partir da vivência e da escuta situada. Como lembra Titon (2008, p. 25), "o trabalho de campo não é mais visto como observar e coletar, mas o de vivenciar e compreender a música enquanto experiência vivida". Essa perspectiva também implica reconhecer a posição do pesquisador como parte da cena, em acordo com a noção de reflexividade discutida por Nettl (2005, p. 152), segundo a qual "a simples presença do observador pode determinar o caminho de sua pesquisa".

A metodologia adotada articula, assim, fenomenologia e etnografia como propõe Feld (2020), tomando "o som e o ato de soar como situacionais", explorando o espaço "mútuo" e "ecológico" da prática sônica como parte das expressões urbanas (Reguillo, 1995). Essa abordagem ancora-se na ideia de que a vida é compartilhada com "outros-em-relação", humanos e não humanos, vivos e tecnológicos, compondo uma rede sensorial e contingente de presenças (Latour, 2012). Ouvir, nesse sentido, é coabitar: "presentifica o ato de soar numa relacionalidade contingente heterogênea; ela localiza o soar em maneiras de coabitar escutando algo; trata do soar como atenção e afinação; coabitar escutando aquilo" (Feld, 2020, p. 09).

A corporeidade, nesse processo, é central. Merleau-Ponty (1999, p. 159) compreende-a como "intencionalidade motora", um modo de o corpo inquirir o mundo pelo movimento, pelo gesto e pela percepção. O corpo, como observa Reis (2008, p. 01), apreende "um sentido do sensível", anterior à representação e à linguagem. Assim, o corpo do pesquisador, em campo, não é mero instrumento técnico de coleta, mas

presença sensível e afetiva que vibra com o espaço sonoro. Essa postura aproxima-se da "corpografia urbana" (Fernandes; Herschmann, 2023), que propõe o corpo como meio de conhecimento e inscrição no espaço público. Ou mesmo à noção de "testemunha", ou "testimonio", um conceito amplamente utilizado nos Estudos de Som e Espaços Urbanos na América Latina, por autores como Natalia-Bielleto Bueno (2020), Rosa Jiménez Cornejo (2020) e Christian Spencer Espinosa (2020).

Dessa forma, o método aqui proposto é descritivo e relacional: segue a trilha das sensibilidades (Merleau-Ponty, 1999, p. 03), atenta às experiências sinestésicas e afetivas. Combinamos a observação, o movimento e a errância durante o campo, a escuta e a presença nos dois protestos, buscando compreender sons, ruídos, vozes, ritmos e gestualidades que compõem as ambiências festivas e políticas. Essa abordagem permitiu analisar os protestos para além da sua forma representacional – materializadas nas pautas e discursividades políticas institucionais - mas como práticas sonoras e carnavalizadas que configuram modos de estar-junto, de fazer comum e de expressar o sensível na cidade.

## 3. Produção do comum e estética contemporânea das práticas festivas: sons e musicalidades no mundo da política

Yúdice (2004) questiona: se a arte tantas vezes foi declarada morta ou em crise, por que ainda se insiste em investir nela? Por que se propõe que ocupe o lugar vacante da política, criando espaços coletivos de gestão intercultural? Transpondo essa reflexão para o campo das festas e musicalidades, podemos nos perguntar: se tantas vezes a festa foi vista como mero entretenimento, fuga ou consumo, por que e como ela segue mobilizando corpos, afetos e coletividades?

Buscamos situar a festa, assim como a música, como espaço político que antes se atribuía à arte — o espaço da partilha sensível do comum, em que o sentir se torna prática política. Os dois estudos de caso que serão analisados evidenciam precisamente como essa partilha do comum se manifesta por meio da experiência festiva, articulando dinâmicas de prazer e de políticas de pertencimento.

Para Maffesoli (1989, p. 46), o "estar-junto" moral ou político se esvaziou, transformando-se em uma "versão profana da religião em que poucos investem". Em

contrapartida, cresce a importância do re-ligare – o impulso de reconectar-se, de produzir vínculos e comunhões por meio da experiência sensível. A festa, nesse sentido, torna-se mediação fundamental: o lugar onde as conjunções entre pessoas, sons e afetos produzem o cimento social contemporâneo[3].

Essa ética relacional manifesta-se no que Maffesoli (1989) chama de "ética da estética" – a percepção de que a socialidade[4] se organiza mais pelos afetos, estilos e ambiências do que por princípios morais universais.

Ao apresentar os estudos de caso neste artigo argumentamos que a festa seria, assim, uma das formas privilegiadas dessa socialidade estética, em que o presente, o sensível e o efêmero se sobrepõem às ideologias abstratas. Localizar os hibridismos presentes entre festa e protesto desvela uma orientação epistemológica que pensa a festa como registro de "ações, sentimentos e ambiências específicas do espírito dos tempos modernos" (Maffesoli, 1989, p. 21), caracterizados pela força agregativa e pela ênfase no presente.

Essa leitura da festa e da musicalidade como forças vitais pode ser compreendida à luz do vitalismo inspirado em Nietzsche. Maffesoli (1989) retoma essa herança filosófica ao reconhecer no impulso de viver – a vontade de potência – um princípio de movimento que orienta as pessoas em direção às coisas, aos outros e ao mundo. A festa, nesse contexto, surge como uma forma de ecologização do mundo,

[3] A sociologia do imaginário trabalha a partir de metáforas que conformam formas de interpretação de processos sociais também a partir de inspirações figuradas ou fabuladas. Nessa linha, a metáfora de cimento social é frequente nas obras de Michel Maffesoli, como uma estrutura social modulada por múltiplos agentes não essencialmente racional que a conformam. Na estrutura formal de sociedade também depende de experiências sensíveis que também acionem sua relevância. Comunicação, afetos, experiências compartilhadas e sensações também se conformam como atores relevantes na estruturação de um cimento social contemporâneo. Ver: Maffesoli (1990; 2011; 2014).

[4] A noção de sociação em Simmel (2006) refere-se à observação das formas sociais em sua emergência em seu *status nascendi* nas interações cotidianas, ainda que efêmeras. Diz respeito à emergência das formas, não no tempo histórico, mas nas continuidades e transformações através da qual elas se sustentam nas interações interpessoais. Nesse sentido, a sociabilidade é definida por Simmel como *actus purus* encontrado na vitalidade dos indivíduos reais, na sensibilidade e nas afinidades deles, na integridade de suas convicções e impulsos. Refere-se, portanto, ao processo associativo em si, isto é, à força gregária que une os indivíduos. O autor interpreta as interações entre indivíduos como forma lúdica de socialização sob a qual se desvelaria um jogo no qual as pessoas, na verdade, jogam e desempenham a sociedade. A sociação é, portanto, a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de seus interesses (sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros ou teleologicamente determinados) se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam (Simmel, 2006). Essa perspectiva é retomada por Maffesoli (1989), para quem a socialidade constitui uma expressão cotidiana e tangível da solidariedade de base, vale dizer, do societal em ato, enfatizando o "estar-junto" e a dimensão afetiva das interações que configuram um "mundo comum" e o sentido de uma realidade compartilhada, destacando o vitalismo das interações locais em comunidades específicas, móveis e mutantes.

como argumenta o autor: um espaço onde natureza e cultura, corpo e técnica, som e ambiente se misturam numa continuidade vital. Essa vitalidade, expressa nos ritmos, nas danças e nas ressonâncias corporais, rompe com o paradigma racionalista e antropocêntrico da modernidade[5], afirmando uma ontologia do sensível e do relacional.

Nos relatos de campo apresentados a seguir o que nos interessa não é tanto a ideologia, mas a atmosfera afetiva em que se encontram imersos. Trata-se de pensar a formação dos laços (temporários ou não), baseados em dinâmicas de pertencimento e prazer compartilhado temporário – o que o autor denomina neotribalismo. Essas "tribos emocionais" são marcadas pela pluralidade e pela busca de experiências coletivas que reforçam identidades fluidas.

Desse processo emerge o que Maffesoli (1989) chama de narcisismo coletivo: o reconhecimento de si a partir do outro, a identificação através de um estilo de vida, de um gesto, de uma sonoridade e da partilha temporária de um rito festivo. Os valores tribais e estéticos que compõem esse narcisismo coletivo definem a forma de reconhecimento entre os membros de um grupo – materializados nos estudos de caso entorno de uma causa política. A experiência festiva ou mesmo a arquitetura de uma ambiência festiva, nesse contexto, é um dos principais dispositivos de identificação: é nela que os corpos se reconhecem, se espelham e se afirmam mutuamente por meio de símbolos e práticas sensíveis.

Cada forma festiva – cada ritmo, cada som, cada corpo em movimento – produz sentido apenas para aqueles para quem tais símbolos fazem parte de um mundo comum. O que emociona uns pode ser insignificante para outros. É isso que Maffesoli (1989) chama de formismo: a ideia de que cada grupo cria suas próprias formas sensíveis de significação e pertencimento, que não podem ser universalizadas.

A prática festiva que antes era considerada marginal ou frívola torna-se hoje central. As práticas festivas, antes vistas como periféricas ou desprovidas de profundidade, adquirem relevância enquanto modos legítimos de expressão e de

[5] Latour (2012; 2023) faz um movimento de reflexão a partir de questionar a soberania do humano diante de objetos e outros seres vivos, considerando a perspetiva do antropoceno enquanto um conceito/problema. Ao tensionar essa perspectiva, o autor propõe uma análise social baseada entre redes e relações menos hierarquizadas entre humanos, objetos e redes. A teoria ator-rede é importante para repensar as relações do humano com a natureza, com outros seres vivos e com objetos, mas também para refletirmos a respeito de performance, uma vez que múltiplas inspirações do sensível se estabelecem para além da razão moderna, sendo também o imaginário, o corpo e o sensível um agenciamento importante na reflexão de festividades e práticas coletivas.

socialidade. Argumentamos que a estética da vida cotidiana — que inclui o perambular pela cidade, escutar as pequenas celebrações e as sonoridades urbanas — revela-se hoje o terreno fértil da invenção social. Essas experiências são expressões de um querer viver irreprimível, de uma vitalidade que resiste às normatividades modernas e propõe uma reorganização dos vínculos comunitários e das sensibilidades coletivas.

Propomos analisar os protestos sob a lente de uma ambiência comunitária forjada através do paradigma estético/musical/sonoro, onde a ética se funde com a estética e a experiência sensível se torna o fundamento do laço social. Essa ética da estética impregna todos os campos: o político, o comunicacional e a vida cotidiana. Argumentamos que há, na base da política contemporânea, uma estética da festa, que nada tem a ver com a "estetização da política" denunciada por Benjamin, mas com a dimensão estética do comum — um modo de sentir e estar juntos que antecede e ultrapassa as instituições.

## 4. Corpo, presença e cidade: confluências entre memórias políticas e festivas em protestos no Recife

Para materializar essa discussão, trazemos em formato de relato a experiência de uma das pesquisadoras que assina este artigo em dois protestos distintos no Recife (PE): um contra os cortes de verba nos institutos federais durante o Governo Bolsonaro, no dia 15 de maio de 2019 e outro no dia 19 de outubro de 2023, em defesa à população Palestina no contexto de conflito com Israel.

### *4.1. Protesto por educação na Rua da Aurora*

No dia 15 de maio de 2018, ainda como estudante de graduação, estive presente no Recife em um protesto que ficou conhecido como "15M pela Educação", contra o corte de verbas do então presidente Jair Bolsonaro na educação, mais especificamente do contingenciamento para as universidades, institutos federais e pesquisas acadêmicas. À época, o governo protagonizava falas constantes de ataque à educação, como o caso

do ex-ministro Abraham Weintraub que chamou as universidades federais de espaços de "balbúrdia"[6].

A concentração do protesto aconteceu na Rua da Aurora, no Centro do Recife, um espaço emblemático durante a ditadura civil-militar na cidade e atualmente referência em ocupações culturais, sobretudo manifestações artísticas ligadas à cultura hip hop, como batalhas de rima, concursos de dança e eventos de *skateboarding*. Além disso, anualmente no tradicional período de carnaval, a rua é palco do Aurora dos Carnavais, um encontro de blocos líricos e orquestras de frevo. Em 2018, essa rua também recebeu o Aurora da Resistência, um ato "político e cultural" em defesa da democracia puxado por várias agremiações carnavalescas do Recife e amplamente divulgado por vários artistas pernambucanos.

Por esse motivo, escolhemos trazer esse relato testemunhal por entender que esse espaço tem um papel importante nas confluências de carnaval, festa e protesto na cidade, negociando traumas antigos como os paralelos com a ditadura militar e memórias festivas de tantos carnavais e ocupações culturais.

No protesto em questão, a concentração começou às 14h em frente ao Ginásio Pernambucano, na Rua da Aurora, um colégio histórico que foi epicentro do movimento estudantil na ditadura militar e hoje é ponto de encontro para protestos e passeatas, sobretudo quando essas são em prol da educação.

Ressaltamos a discussão feita por Rosa Jiménez Cornejo (2020) ao pesquisar espaço público e carnavalização em Santiago, no Chile: "A vida e a memória dos territórios na cidade carregam simbolismos de classe social e também de estigmas associados a cada um. As ruas e bairros, com suas memórias, nos contam sobre suas comunidades, suas lutas políticas e *desigualdades*" (Cornejo, 2020, p. 253, tradução nossa).

Assim, o olhar para o cotidiano urbano é subjetivo, para além de indicadores institucionais que organizam a urbis; dando lugar a novas formas de olhar que estão alinhadas às territorialidades propostas por Maffesoli (2001, *apud* Fernandes; Herschmann, 2011, p.9) como uma perspectiva: "teórica e metodológica que considera a

[6] VEJA. Universidades com 'balbúrdia' terão verbas reduzidas, diz Weintraub. Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/universidades-com-balburdia-terao-verbas-reduzidas-diz-weintraub

sensibilidade, os laços sociais fluidos, a deriva, a errância e o nomadismo de valores característicos das atuais dinâmicas societais".

Ao olharmos para o passado, foi nesta mesma rua que nos anos de chumbo funcionou a Delegacia de Ordem Social e Política do Estado (DOPS/PE), hoje atual Polícia Civil de Pernambuco. Lá também está localizado o Movimento Tortura Nunca Mais, inaugurado em 1993 como manifestação pioneira em memórias aos mortos e desaparecidos políticos.

Ao longo do protesto, estava nítido o quanto a memória do período da Ditadura Militar se fazia presente naquele momento. Nas palavras de Taylor (2013), a performance pode funcionar como uma transmissão da memória traumática, inspirando-se e transformando os arquivos e repertórios de imagens culturais compartilhadas (Taylor, 2013, p.261).

Essa "contaminação" pelo trauma se deu em diversas camadas: pelo espaço simbólico escolhido para concentração (Ginásio Pernambucano); pelos cantos nostálgicos de protesto, pelo nome de Cândido Pinto de Melo evocado diversas vezes ao longo do protesto - uma figura importante no movimento estudantil de Pernambuco. Ele foi presidente da União dos Estudantes de Pernambuco (UEP) eleito na ditadura militar e vítima de atentado pelos militares em 1969, o que deixou o militante paraplégico.

Os resgates constantes desses elementos do movimento estudantil do passado pareciam reiterar e atualizar para o movimento estudantil do presente uma performance de protesto contaminada pelo trauma anterior da ditadura militar (consciente e inconsciente), alinhado ao momento político que o país vivia, com acontecimentos muito semelhantes dos anos 1960-1980: estudantes sendo atacados e acusados de balbúrdia; conservadorismo em alta; ataque recorrente à cultura e à diversidade. Algo na atmosfera dessa passeata, que acontecia fisicamente a poucos metros do Monumento Tortura Nunca Mais, espelhava uma ferida até hoje aberta na América Latina.

Até mesmo as canções que tocaram no carro de som nesse dia criaram essa paisagem sônico-musical nostálgica de protesto, que naturalmente já faz parte dos protestos de esquerda, ao menos no Recife, mas que naquele momento acentuou-se ainda mais. Algumas músicas que tocaram foram: Apesar de Você (Chico Buarque); Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua (Sérgio Sampaio), Pra não dizer que não falei das flores (Geraldo Vandré) e Coração de Estudante (Milton Nascimento e Wagner Tiso).

Outro elemento sonoro que me chamou atenção foi a presença dos bacamarteiros, uma manifestação popular típica do interior de Pernambuco, que consiste em um desfile de "atiradores" seguindo a cadência da zabumba, do triângulo, da sanfona e do pífano. É nas pausas do desfile que os bacamarteiros brilham e chamam toda a atenção para si com os ruidosos disparos de pólvora seca. Nos trios elétricos que guiavam a passeata, o mote era: "*Arma, só se for pela cultura popular de Pernambuco*".

Na dinâmica do protesto nas ruas, os atiradores "deram início" à passeata com os tiros, e aproveitaram momentos de alta visibilidade no trajeto para congelar a multidão e encenar a performance. Esta contestação sonora inesperada remete ao que Brandon LaBelle (2022) nomeia de agência sônica: "um meio para permitir novas conceituações sobre esfera pública e sobre as expressões de práticas emancipatórias" (LaBelle, 2022, p. 22), e que reorienta as políticas de visibilidade dentro do protesto na metrópole.

Durante a manifestação, outras práticas também apontam para um regime performático carnavalizado dos protestos, como a presença de diversas orquestras que guiam o ritmo dos manifestantes com seus clarins, blocos de carnaval e expressões artísticas circenses como pessoas usando Pernas de Paus e fantasias diversas.

### *4.2. "Tambores da Resistência" e Carnavalizações imprevistas pela Palestina no Recife*

Tons de vermelho e laranja se intensificavam no céu da capital pernambucana quando as primeiras bandeiras palestinas flamulavam na entrada do Parque Treze de Maio, na calçada oposta ao prédio neoclássico histórico da Faculdade de Direito do Recife, situado na rua Mamede Simões, cujo tráfego de veículos cresce significativamente entre 17h e 19h.

No dia 19 de outubro de 2023, esse foi justamente o horário e local combinado para o ato organizado pela Aliança Palestina de Pernambuco. À época, o estado Palestino estava em conflito com Israel há 13 dias, somando mais de 5 mil mortos palestinos e aproximadamente 1.400 mortos israelenses. De acordo com boletim da ONU, 40% das vítimas mortas em Gaza nesse período eram crianças e adolescentes[7], e cruzamento de dados realizado pela Folha de S.Paulo atesta que os 15 dias iniciais de

[7] SOPRANA, MARTINS, PRETTO. 15 dias de guerra mataram 47% dos menores palestinos mortos no século https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/10/15-dias-de-guerra-matam-mais-criancas-e-adolescentes-palestinos-do-que-em-20-anos.shtml. Acesso em:

conflito mataram 47% dos menores de idade palestinos mortos no século. Dessa forma, a manifestação (que fez parte de uma ampla mobilização nacional) teve como mote principal a solidariedade à população Palestina, reforçando a liberdade da nação.

Estive presente no ato, negociando meus interesses como pesquisadora e mulher ativista, de tal modo que este texto é fruto testemunhal dessa experiência. Estando engajada na investigação de protestos carnavalizados por meses, fui a essa manifestação específica incerta se encontraria qualquer performance que apontasse para um regime de carnavalização, afinal estávamos falando de um momento em que o luto e a indignação tomavam conta. O protesto aconteceu no Recife apenas dois dias após o ataque ao hospital[8] na faixa de Gaza que deixou mais de 470 pessoas mortas. Imagens e vídeos das vítimas circulavam nas redes sociais e o trauma ainda estava recente em nossa memória.

Cheguei pontualmente às 17h no local marcado para concentração do ato, mas o volume de pessoas ainda era pequeno. Ouvindo as falas dos organizadores no carro de som e conversando com quem estava lá, entendi que as pessoas ainda estavam saindo do trabalho e chegariam em breve. Pouco a pouco o número de pessoas foi crescendo e enquanto o trânsito aumentava, grupos se posicionavam com cartazes virados para a via principal com dizeres como "Viva a heroica resistência palestina" e "Cessar fogo imediato na Palestina".

Meu primeiro gesto quase inconsciente foi buscar por música, fantasias e dança, mas parecia que minha suspeita havia se confirmado: até então o máximo de acionamento sonoro e festivo que eu tinha experienciado eram os gritos em uníssono. Em um deles, as vozes se uniam para dizer "Viva a luta do povo palestino, estado de Israel, estado assassino".

A "consigna" como é nomeada em outros países latino-americanos, é uma espécie de slogan do protesto, que será responsável por expressar o compromisso dos indivíduos presentes através de uma fala compassada, que segue padrões rítmicos simples, geralmente restaurados de repertórios de protestos anteriores. "Elas supõem um tipo de organização e coordenação das vozes" (Granados, 2020, p.162, tradução nossa).

[8] O que se sabe sobre explosão em hospital de Gaza que deixou centenas de mortos https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/10/18/o-que-se-sabe-sobre-explosao-em-hospital-de-gaza-que-deixou-centenas-de-mortos.ghtml. Acesso em:

Tanto quanto as palavras escolhidas, importa a cadência escolhida e a forma como esses gritos deixam os corpos coletivos e adentram os tecidos da cidade.

A essa altura, eu me perguntava se o trauma era grande demais para dar lugar à festa, se os regimes festivos apareciam em condições específicas de contestação e essa não era uma delas. Um filme passava pela minha cabeça de todos os protestos em que estive: por educação, por vacina, contra o descaso com a pandemia da Covid-19, pela descriminalização do aborto, contra a violência de mulheres… Cada um deles, a seu modo, acionou a festa. Será que eu havia me deparado com um limite?

Poucos minutos depois presenciei algo que ajudou nessa reflexão. Enquanto me ambientava em meio aos cartazes (alguns com fotos de crianças palestinas), bandeiras e falas indignadas de figuras pernambucanas no carro de som, ouvi com surpresa o som distante de miçangas balançando contra uma cabaça de madeira. Tratava-se do som do agbê (Afoxé), um dos instrumentos musicais manuseados por um grupo ligeiramente afastado da concentração do ato, adentrando o Parque Treze de Maio.

Segui o som e me aproximei, observando o grupo formado por oito pessoas, reconheci outros instrumentos que davam forma à sonoridade do maracatu além do agbê, como as alfaias, tarol e pandeiro.

Descobri que o coletivo se chama Tambores da Resistência, o grupo percussivo do Movimento Sem Terra de Pernambuco (MST-PE). Ao demonstrar interesse, uma das integrantes me explicou que qualquer pessoa pode comparecer aos ensaios, há instrumentos disponíveis e a reunião acontece toda quinta-feira às 19h no Armazém do Campo, no centro da cidade. Investigando a dinâmica do ato, entendi que eles estavam afastados para que o som dos instrumentos não se sobrepusesse às falas no carro de som, mas assim que a passeata se iniciou (quase 2h depois da concentração, por volta das 19h), os Tambores da Resistência passaram a ter um papel fundamental na cadência do protesto.

Figura 1 - Registro do coletivo Tambores da Resistência no Protesto.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 2 - Registro do coletivo Tambores da Resistência no Protesto.



Fonte: Arquivo pessoal.

Para este trabalho, é interessante refletir sobre como esse levante é sonoro, constituindo uma corporeidade (estados corporais) que se expande para além do visual. Em sua tese, Daniel Magalhães de Andrade Lima (2023) pensa junto com Greiner (2006), Adriana Cavarero (2011) e Norie Neumark (2017) para explicar como toda “voz” conjura um “corpo”, argumentando que através de nossas agências corpóreas

elaboramos conceitos - imagens mentais, sensíveis e mapeamentos motores (*não necessariamente visuais*) - que estão em constante estado de reorganização ao ser contaminado pelo ambiente (Lima, 2023, p.26). Com base nas autoras, Lima (2023) também ressalta a condição política plural da voz a partir da condição única que cada ser possui de vocalizar. Dessa forma, a voz é então um meio de transformar materialidades, ambientes e conectar sujeitos, assim: "um som, ao ser reconhecido como vocal, oferece sempre um convite para ser seguido, instaurando esquemas de alteridade por diferentes tecnologias e espaços" (p.33).

Fazendo uma expansão do trabalho de Lima (2023) - se a voz pode ser considerada como corpo, o que são os outros sons produzidos pelo corpo, mesmo que de forma "indireta", como uma pessoa ao operar um instrumento musical? A partir do pensamento ancestral negro, Leda Maria Martins (2020) entende que a percussão pode ser "ouvida como uma extensão da voz" (idem, p.103).

Logo, se a voz é corpo, e a percussão uma extensão da voz, estamos caminhando para um entendimento de certas sonoridades como a própria extensão do corpo, como no caso das alfaias que guiam um protesto ou do som dos bacamartes. Nesse sentido, corpo, sonoridade e vocalidades não podem andar separados:

> Todas as tessituras e particularidades musicais, de timbres e ritmos, os movimentos e os gestos, assim como os desenhos de policromias e de luminosidades são concebidos como uma unidade indivisível, mutuamente complementares (MARTINS, 2020, p.103 e 104).

Dessa forma, a sonoridade produzida pelas músicas e a presença corporal dos mesmos (juntos em uma organização análoga a uma banda marcial) foi responsável por dar tom aos gritos de protesto dos manifestantes, além de funcionar como um "cordão humano" no final da pequena multidão que marchava pela cidade, isolando as pessoas dos veículos.

A sonoridade partilhada embalava cantos que emergiam de maneira espontânea, enquanto o ritmo dos tambores sincronizava os passos e produzia um movimento coletivo cadenciado. Nesse fluxo, palavras não previstas surgiam, compondo certa cacofonia entre palavras de ordem, som, conversas paralelas e improvisações. Ao mesmo tempo, observavam-se gestos de erotização e exibição de afetos (abraços, risos, proximidades corporais). A comensalidade também se fazia presente, com pessoas

comendo e bebendo durante o percurso, contribuindo para uma atmosfera de convivência compartilhada.

Outro momento do protesto que chamou nossa atenção foi quando se constituiu um “embate” entre buzinas e a percussão no que constitui uma sobreposição sonora.

Inicialmente, quando o grupo de pessoas iniciou a caminhada pelas ruas do centro, a Autarquia de Trânsito e Transporte Urbano do Recife (CTTU) ainda não estava presente para controlar o trânsito, provavelmente como uma forma de adiar ao máximo a confirmação da existência do protesto, afinal montar um esquema de vigilância na dinâmica de manifestações significa minimamente produzir e ampliar as próprias pautas ali reivindicadas (Butler, 2018), seja para apoiar ou rechaçar; para proteger ou agredir.

Dessa forma, por um tempo, carros e motocicletas disputaram espaço com os manifestantes no asfalto, principalmente os veículos de duas rodas que conseguiam se espremer entre as pessoas e forçar passagem.

Em um determinado momento, é possível ouvir uma disputa sonora entre uma fila formada por motos e carros, suas buzinas estridentes e o maracatu abafado dos Tambores da Resistência. Esse foi um momento de tensão na caminhada, pois sem a avenida formalmente bloqueada, os manifestantes ficaram vulneráveis e a tensão pairou no ar.

Contudo, na hora me interessou pensar na confusão sonora que aquilo causava. À frente da passeata, quem “puxava” o protesto era o carro de som com os organizadores, já quem ficava no final eram os percussionistas e as motocicletas indignadas com o bloqueio da via. E foi a partir desse atrito que os motociclistas iniciaram um “buzinaço” em protesto ao próprio protesto, enquanto os músicos não cessavam as batidas e os organizadores do evento também não interrompiam suas falas no trio.

Por alguns minutos, nada se ouvia bem. As palavras no trio eram inaudíveis, já não era possível identificar o timbre dos instrumentos que formavam o maracatu; tudo estava interceptado pelo som das buzinas. Mais cedo, na concentração em frente ao Parque Treze de Maio, alguns carros de passagem deixavam amigáveis buzinadas sinalizando apoio ao ato - dois toques leves no volante -, geralmente usados de forma cordial para agradecer alguém no trânsito ou até mesmo para sinalizar que um pedestre

pode atravessar a rua com segurança. Ao contrário das buzinas de mais cedo, era nítido que a ocasião era outra. As buzinas prolongadas não escondiam a intenção de silenciamento, como uma vaia.

Bieletto-Bueno (2022) chama de sobreposições sônicas o ato de exibir intencionalmente "cantos ou sons rebeldes sobre atos sônicos oficiais" (p. 366, tradução nossa). Nesse caso, o tumulto sonoro não era para criticar uma posição oficial, mas em alguma medida minar o alcance de um protesto legítimo, evidenciando que os mecanismos de agência sonora são ambientes complexos e relacionais. Da mesma forma que o som pode produzir atos de resistência, ele também pode censurar e silenciar. Por isso, a marcha de um protesto é por "definição polirrítmica e nisso reside a sua eficácia simbólica e política, na capacidade de interligar múltiplas temporalidades, ciclos e repetições" (Granados, 2020, p. 172, tradução nossa).

Outro aspecto que apontou para um regime carnavalizado de protesto mesmo diante de uma situação de luto extremo foi a presença de um artista precursor do movimento Manguebeat, movimento musical pernambucano.

*"E quem pensou que o movimento Manguebeat não ia se posicionar, está redondamente enganado, porque aqui no nosso ato em apoio à Palestina nós temos a presença de uma grande expressão do manguebeat pernambucano - o companheiro Fred Zero Quatro"*, disse um dos integrantes da Aliança Palestina ao chamar o músico para subir no trio elétrico. Fred é cantor e compositor, integrante da banda Mundo Livre S/A e uma personalidade pernambucana conhecida nos protestos e eventos culturais que confluem ativismo e manifestação.

O artista começou sua fala fazendo alusão à canção "Monólogo Ao Pé Do Ouvido/ Banditismo por Questão de Classe", uma das mais famosas da banda Nação Zumbi, outro grupo central no movimento Manguebeat: *"Viva Zapata, Viva Sandino, Viva o Povo Palestino, Chico Science Presente, Marielle Presente*". A letra original da música reconhece figuras revolucionárias históricas como Emiliano Zapata, líder na Revolução Mexicana; Augusto César Sandino, nicaraguense líder da rebelião contra a presença militar dos Estados Unidos na Nicarágua entre 1927 e 1933; Antônio Conselheiro, líder de Canudos e Zumbi dos Palmares, líder quilombola brasileiro. Já na versão de Fred, o povo Palestino e novos "heróis" revolucionários são reconhecidos.

De certa forma, para o contexto de Pernambuco, a canção da banda Nação Zumbi virou um clássico nos repertórios de protesto, sendo nossa própria "consigna" política (Granados, 2020) que é constantemente reescrita e incorporada às diferentes pautas ativistas.

Mas não só a letra da música merece destaque, na performance de protesto (Taylor, 2013) nos interessa olhar para os gestos, a presença corporal e o contexto de produção do enquadramento. Descansando sua cerveja long neck nos batentes do trio, com uma mão, Fred agarrou o microfone e com a outra fechou os punhos e ergueu o braço para proferir energicamente suas palavras em uma comunicação corporal simbólica tradicional dos protestos. Bem à frente do trio elétrico, uma grande faixa branca com as palavras "Viva a heróica resistência palestina" estava estendida, ao lado de várias bandeiras palestinas erguidas.

Figura 3 - Frame de vídeo mostra gesto de Fred Zero Quatro durante protesto pela Palestina no Recife.



Fonte: Arquivo pessoal.

Resgatar essas imagens que constroem a atmosfera de um protesto nos remete a discussão feita sobre os Levantes (Didi-Huberman, 2017), fenômenos que "pressupõem uma solidariedade bastante profunda que conecta os sujeitos com seus lutos e desejos, mas que também faz os próprios tempos se fundirem por meio de imagens interpostas" (p. 290). O Levante é o ato de rebelar-se contra algo, não só simbolicamente, mas de forma literal através dos gestos, dos objetos em movimentos, dos tecidos que flamulam: "é como se a tempestade das revoltas identificasse seu emblema mais claro no levante de todas superfícies" (p. 292).

## 5. Considerações finais

O presente artigo buscou apresentar os relatos dos protestos como parte do esforço de refletir as escutas fenomenológicas das comunicabilidades urbanas. Entendemos, como reforçam pesquisadoras do campo da Comunicação, que "muito já se focalizou os objetos, paisagens e eventos sonoros, propõe-se atentar para o ato subjetivo da escuta, ou os modos de escuta como experiência situada, em suas implicações históricas, políticas socioculturais, performativas, identitárias e subjetivas (Pereira; Rett, Bezerra, 2021, p.17).

Compreendemos que os protestos acompanhados no Recife se estruturam em torno de uma experiência festiva que mobiliza corpos, afetos e sonoridades como formas de enunciação política e de construção do comum. Nas duas situações, o som — seja o canto coletivo, o batuque, o ruído ou o grito — opera como dispositivo de articulação social, convocando o sensível e instaurando uma ambiência que mistura pertencimento e conflito.

Situamos as gestualidades festivas como modos de invenção do comum, nos quais a estética e a política se entrelaçam, onde:

> o som e as práticas sonoras podem, portanto, funcionar como base para criação e a ocupação de uma arena relacional altamente maleável e carregada, modulando coordenadas sociais e limites territoriais pelos quais o contato e a conversa podem se desenvolver. Através de tais condições e experiências auditivas, pode-se aprender como as dinâmicas afetivas e conflituosas das relações, como reconhecer mais do que aquilo que aparece no espaço aberto (LABELLE, 2021, p.8)

Assim, a festa se manifesta como um campo de forças contraditório, que atravessa luto e celebração, raiva e pertencimento, ideologia e território. O comum — longe de ser harmônico — se constrói nas vibrações, fricções e afetos compartilhados que emergem dessas sonoridades coletivas, nas quais a cidade se faz e se reinventa como corpo sensível.

Nos termos de Duvignaud, ao tratar da experiência festiva para além de um olhar contemplativo, "ela se destrói e renasce de suas cinzas" (DUVIGNAUD, 1983, p.68). A escuta fenomenológica realizada em campo encaminha o argumento de que a experiência festiva absorve também o protesto, a ira, a raiva e as paixões que se reconfiguram constantemente entre esses grupos num intuito de se posicionar diante de

si mesmo, dos coletivos e do mundo ao redor. A música e as sonoridades, afinal, assumem um contorno central diante disso para afirmar lugares, reivindicações, visibilidades, pertencimentos e, acima de tudo, territórios e territorialidades. Nos termos de Zumthor, "a performance comporta um efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvida nessa luta travada pela voz com o universo entorno" (ZUMTHOR, 2005, p.93).

Trata-se afinal de situarmos a experiência festiva nos protestos como modos de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2014), ou seja, um sistema de evidências perceptivas que dá a ver simultaneamente a existência de um comum e as divisões que nele definem lugares e papéis. Essa partilha determina como o comum é distribuído: quem pode aparecer, falar, escutar, agir ou sentir na cidade. Em termos das experiências festivas analisadas, podemos dizer que a festa é uma redistribuição sensível do comum. Ela reconfigura o tempo e o espaço da cidade, suspende e recria hierarquias e produz presença. Os sons, cacofonias e musicalidades encontrados nos campos "passam sobre ou em torno de estruturas de dominação para encorajar as vozes minoritárias, permitindo articulações ou ações em tensão para ganhar impulso" (LaBelle, 2021, p. 21).

Se há uma estética na base da política, situamos a experiência festiva como dinamizadora da organização do comum. O comum não é um universal abstrato, mas algo produzido — um espaço de convivência e disputa em que se define quem participa e quem é excluído. A luta política é, portanto, também uma luta estética, travada nas formas de sentir, de ver e de ouvir. A partilha festiva do sensível em protestos intervém na distribuição do sensível, reorganizando o que pode ser percebido e reconhecido como político.

Esses gestos festivos e musicais modulam a performance política, afinal, como reitera Zumthor "se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas" (ZUMTHOR, 2005, p.71).

## 6. Referências bibliográficas:

AMADO Paulo. *A expressividade no choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* 1. Ed. São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BERGER, Harris M. *Phenomenology and the Ethnography of Popular Music*. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (org.). Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008. p. 62–74.

BIELETTO-BUENO, Natalia. *Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020.

BIELETTO-BUENO, Natalia. *Música e som em artivismos urbanos*. In: Cíntia Sanmartin Fernandes, Micael Herschmann, Rose de Melo Rocha, Simone Luci Pereira (orgs.). Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2022. p. 253–373.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CLASTRES, Pierre. *"O arco e o cesto".* In: A sociedade contra o estado. 5ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CORNEJO, Rosa Jiménez. *Habitar la ciudad desde lo festivo-carnavalesco, reflexiones y experiences sobre el oficio callejero del chinchinera(o).* In: BIELETTO-BUENO, Natalia. Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. 1ª ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020. p. 245–263.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes.* São Paulo: SESC, 2017.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações.* Fortaleza. Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

FELD, Steven. *Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia*. Proa: Revista de Antropologia e Arte, v. 10, n. 2, p. 193–210, 2020.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. CarnaLula - *Levante Carnavalesco na Cidade do Rio de Janeiro.* In: FERNANDES, BARROSO, SILVA, BELART (orgs.). Cidades em festa: comunicação, territorialidades, imaginários e ativismos políticos. Cáceres: Editora UNEMAT, 2023.

GRANADOS, Alan Edmundo. *Lucha y resistencia sonora. Funciones de la consigna y la música en la marchas de protesta en la Ciudad de México*. In: BIELETTO-BUENO, Natalia. Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. 1ª ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares.* 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno.* São Paulo: n-1 edições, 2023.

LABELLE, Brandon. *Agência Sônica: som e formas emergentes de resistência.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

LA ROCCA, Fabio. *Cultura tecno-objetal e o novo espírito da humanidade*. Revista NUPEM, 2015.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede.* Salvador: Edufba, 2012.

LIMA, Daniel Magalhães de Andrade. *A vida gestual das vozes: dublagem e performance na cultura audiovisual.* 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NEUMARK, Norie. *Voicetracks – attuning to voice in media and the arts.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.

NETTL, Bruno. *An ethnomusicological perspective.* International Journal of Music Education, 2005.

PEREIRA, S. L., RETT, L., & BEZERRA, P. M. (2021). *Músicas e sons que ecoam pelas ruas da cidade: o evento* Paulista Aberta. E-Compós, 24.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível.* Revista Brasileira de Bioética, Rio de Janeiro, 2014.

REGUILLO, Rossana, et al. *Pensar la ciudad desde la comunicación.* Campo Académico de la Comunicación: hacia una reconstrucción reflexiva, 1995.

REIS, Nayara Borges. *Um sentido sensível do mundo pela filosofia de Merleau-Ponty.* In: Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP, 2008.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música.* Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 237–259, 2008.

SIMMEL, Georg. *A sociabilidade (Exemplo de sociologia pura ou formal.* In: Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SPENCER ESPINOSA, Christian. *El imperio de lo efímero: testimonios de una experiencia musical internacional.* In: BIELETTO-BUENO, Natalia. Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. 1ª ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020. p. 272–278.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.* 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THIBAUD, Jean-Paul. *A cidade através dos sentidos.* Cadernos Proarq: Revista de Arquitetura e Urbanismo do Proarq, 2012.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25–41.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Escrita e nomadismo: entrevistas e ensaios.* Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2005.

**Heloise Barreiro** é doutoranda pelo Programa de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha Iinha Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade. Mestre em Comunicação pelo Programa em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É vinculada ao Grupo de Pesquisa CAC Comunicação, Arte e Cidade (UERJ).

Orcid: https://orcid.org/0009-0003-

**Flávia Magalhães Barroso** é professora adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ). É especialista em Comunicação e Imagem pela Puc-Rio. Faz parte atualmente do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (UERJ) e URBESOM (UNIP), onde desenvolve projetos sobre Música, Espaços Urbanos e Ativismos.

Orcid: https://orcid.org/0000-0003-

**Victor Belart** é doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, é professor substituto da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador associado ao grupo Comunicação, Arte e Cidade. Editor na plataforma Cidade Pirata @cidadepirata.

Orcid: https://orcid.org/0000-0003-

# DESAFIO IMPROVISADO -breves notas de pesquisa sobre o Calango

Gilmar Rocha
Universidade Federal Fluminense
gr@id.uff.br

**Resumo:** O calango constitui uma expressão poético-musical e de dança com grande presença em diversas manifestações culturais populares, sobretudo, na região sudeste. O objetivo é ensaiar uma breve reflexão sobre o calango à luz, principalmente, da produção bibliográfica referente ao assunto. Em outras palavras, busca-se apreender o modo como o calango tem sido representado, classificado e definido pelos estudiosos e alguns de seus praticantes. O texto apresenta alguns elementos constitutivos do calango como desafios e improvisos, linhas temáticas, sociabilidade festiva, entre outras performances, principalmente na região do médio vale do paraíba, mais especificamente, o Vale do Café/RJ. Metodologicamente, a análise percorre a sucinta literatura sobre o assunto e traz alguns poucos registros de mestres entrevistados em anos recentes. Trata-se de texto exploratório e parcial tendo em vista o fato da pesquisa ainda estar em desenvolvimento.

**Palavras-chave:** Calango. Poética musical. Performance. Circularidade cultural.

## IMPROVISED CHALLENGE -brief research notes on Calango

**Abstract:** The Calango is a poetic, musical, and dance tradition that figures prominently in a variety of popular cultural expressions, particularly in southeastern Brazil. This article offers a preliminary reflection on calango based primarily on the existing scholarly literature on the subject. More specifically, it examines how calango has been represented, classified, and defined by both researchers and practitioners. The discussion highlights key features of calango, including verbal dueling and improvisation, thematic structures, festive sociability, and other performative dimensions, with particular attention to the Middle Paraíba Valley region, especially the Coffee Valley (Vale do Café) in the state of Rio de Janeiro. Methodologically, the study reviews the limited body of literature on the topic and incorporates selected testimonies from master practitioners interviewed in recent years. As the broader research project remains ongoing, the present text should be regarded as a preliminary and exploratory contribution

**Keywords:** Calango; Musical poetic; Performances; Cultural circulation.

"...o improviso é pensar rápido"
(Zé Maria *apud* Sautchuk, 2009, p. 71)

## De improviso

> Meu dom é de improviso mesmo, aquilo que vem no estalo. E, graças a Deus, eu não tenho dificuldade nenhuma. Da palavra que a pessoa falar, a cabeça...

· Este texto é parte de uma pesquisa mais ampla sobre culturas populares no Vale do Café/RJ (bolsa de produtividade-CNPQ); agradeço ainda o apoio institucional da Universidade Federal Fluminense por criar as condições favoráveis por meio da licença capacitação para a realização de parte do trabalho de campo. Esta é uma versão preliminar em andamento o que, em certo sentido, se coaduna ao título proposto e também ao convite surpresa para a submissão deste "ensaio".

-Se eu te fizesse um desafio aqui agora, eu não sou calangueiro, eu não sei, mas se eu jogasse para você, assim, poucos versos sobre a importância do calango aqui em Vassouras, na região, o que você faria de calango?
Ah, rapaz, assim...
-Tem jeito?
Assim, frio assim, mas eu acho que a cultura vive no coração de quem canta.
Para falar da cultura, eu vou sempre ter boa lembrança.
Versos, de improviso, isso faz parte da minha herança.
É que eu canto calango não é de hoje, desde o tempo de criança,
e sempre vou fazer rima onde minha mente alcança. (Entrevista com “Fofo”, 08/07/2024)

De improviso, o desafio lançado ao calangueiro “Fofo” ilustra uma pequena amostra de sua imaginação poética. Entre outras provocações reflexivas, pensar rápido sobre o calango é, pensar sobre imaginação poética (Bachelard, 1988), performance verbal (Bauman, 1977), interação social envolvendo situação e ambiente (Sautchuk, 2009), entre outras coisas. Mas é também pensar rápido sobre a eficácia simbólica do calango no campo da cultura popular, o que nos termos de Claude Lévi-Strauss consiste na “propriedade indutora” em ativar um conjunto de representações e práticas culturais relativas à memória social que remonta à escravidão; à linguagem poética que segue “estrutura performativa”; ao jogo agonístico no encontro dos desafios e dos improvisos; a sociabilidade festiva das rodas e dos bailes; a circularidade cultural que se realiza vertical e horizontalmente com outras manifestações das culturas populares; em suma, a partilha de significados formando um sistema cultural. Pontos esses, parcialmente explorados nessas breves notas de pesquisa.

Com laivo imagético evoco a definição de improviso de Juliane Gomes que, como o mimético movimento do bicho, observa com sensibilidade poética: “Quando um repentista discursa, sua memória está repleta de dobras que se misturam e demonstram elementos de uma memória individual que se envida para exibir seus laços com a memória coletiva. Os cursos das vozes de improviso são moventes, assim como a cultura propriamente dita, por natureza estes buscam apoio em diferentes vertentes, os tornando imprevisíveis, fugaz e abertos a diversas interpretações. Este é o caráter principal do improviso, sua flexibilidade e multivocalidade diante da vida social” (2022, p. 20). Com efeito, assumo essas breves notas de pesquisa como um “desafio improvisado”. Com improviso, aceito o desafio de refletir sobre o calango visando compreender sua eficácia simbólica (Lévi-Strauss, 1967).

Pois, trata-se de breves notas de pesquisa que, à exemplo de Zé Maria em epígrafe, também Latour observa: “Nietzsche dizia sobre os grandes problemas, que eram como os banhos frios: é preciso entrar rápido e sair da mesma forma” (1994, p. 17). Ou seja, não tenho aqui a pretensão de realizar um estudo exaustivo e aprofundado de assunto tão complexo, amplo e significativo como o Calango, haja vista a parca bibliografia sobre o assunto a seguir.

O objetivo é, então, a partir da leitura da produção bibliográfica sobre o calango buscar apreender o modo como tem sido representado, classificado e definido pelos estudiosos e por alguns calangueiros e "mestres populares" (jongueiro, folião, "mazurqueiro"). Inicialmente o texto explora algumas representações e definições em torno do calango para, na sequência, apresentar sua estrutura-performativa enquanto poética musical com os desafios, improvisos e sociabilidade festiva, culminando com considerações em torno de sua eficácia simbólica e relações interculturais no campo das manifestações populares observadas no Vale do Café/RJ.[1]

## "Chamar", "puxar", "chorar", "bater", "gritar" a lera[2]

"Calango é sinônimo de baile, festa, alegria", é assim que Cascia Frade apresenta o tema em *O folclore brasileiro -Rio de Janeiro* (1979). Observação que diz muito acerca da importância do calango como expressão cultural de significativas parcelas das populações mais simples que habitam principalmente o interior do Estado e algumas áreas urbanas. Não por acaso, em algumas localidades o nome calango será substituído por forró. A propósito, segundo os pesquisadores, o nome parece ter se estabelecido a partir de aproximação mimética com o animal lagarto: "bicho ligeiro na corrida"; afinal, "o ritmo do desafio calangueado é geralmente apressado, como o imitar na rapidez da disparada o esperto réptil das matas e carrascais", observa Silva (1976, p. 11). É o que sugere a etimologia de *Kalanga*, palavra quimbundo (bantu) que designa o bicho lagarto. Há um mito de origem acerca do calango ouvido em Bom Jesus de Itabapoana, região norte do estado do Rio de Janeiro, que narra a seguinte história/estória:

> Conta-se que surgiu com três homens que saíram para cantar. Chegando numa encruzilhada chamaram o tocador que era o diabo, tinha só um braço mas tocava sanfona com perfeição. Esse tocador chama-se Lodilino e era tio do calango. Juntaram-se então os cantadores e o sanfoneiro e cantaram uma lera. Então o diabo falou: -'Mas essa lera tem que ter um nome. O nome dela será calango'.
> Eu sou filho de coisa ruim
> Neto de cobra corá
> Quem quis é bebê cachaça
> Manda o calango busca
> O calango é nego esperto

[1] Dezesseis cidades integram o Vale do Café, segundo o *Guia Cultural do Vale do Café* (2013). No mapeamento realizado anteriormente, foram observadas exibições do calango primordialmente no município de Vassouras, muito embora sua presença difusa se manifeste em outros municípios por meio de outras manifestações culturais populares como será apresentado à frente. Contudo, como também observam alguns "mestres populares" nas entrevistas as cantorias, as rodas, os bailes de calangos, enfim, as manifestações poético-musicais de calango mostram-se, lamentavelmente, cada vez mais raras, o que denuncia os limites da "observação etnográfica" inscrita no texto em foco.

[2] Versos usados normalmente no início do calango.

Vai depressa e volta já (Cruz; Lima, Zamith, 1986, p. 19).

Mais à frente em seu *O desafio calangueado*, Francisco Silva relata que durante a coleta de dados viu "sem curiosidade, certa definição do Calango como sendo –'Dança africana com rodopios e requebros'. Mas, de quanto vi e ouvi depreende-se que o certo seria tomar o rumo das fontes primárias do desafio através de Portugal" (1976, p. 68-69). A verdade é que embora sua origem seja incerta, tal qual o comportamento do bicho, o fato é que o calango é uma manifestação cultural popular típica da região sudeste do Brasil, com especial presença no norte fluminense; mas que, de certa forma, se estende por todo o Vale do Paraíba. Mas, sabe-se que o mesmo não está restrito ao Estado do Rio de Janeiro, o que provavelmente levou Luís da Cãmara Cascudo a localizá-lo também como dança em Minas Gerais.[3] Apoiando-se em informação de Antônio Gomes Filho, o folclorista assim descreve o calango:

> ... canto e baile que são realizados isolada ou conjuntamente. Dançar o calango. Cantar o calango. A dança é em ritmo quaternário, dois por quatro, par enlaçado e sem complicações coreográficas, repetindo os passos do comum samba urbano ou o antigo tango ou tanguinho carioca. A música é que se repete na característica do refrão típico. Em Barbacena:
>
> Calango tango
> Do calango da lacraia
> Nunca vi nêgo d'Angola
> Qu'usa chapéu de paia.
> Calango tango
> Do calango da lacraia
> Macaco que vai na roça
> Come o mio e deixa a paia" (2012, p. 163).

"...Uma bibliografia que, a bem dizer, é quase nula" (1976, p. 9), eis o diagnóstico de Francisco Pereira da Silva em seu *Desafio calangueado*, estudo pioneiro e uma das principais referências sobre o assunto ainda hoje. Passados mais de quatro décadas a situação permanece a mesma, pois essa é também a percepção de Daniel Fernandes (2012, p. 10) até pouco tempo: "a literatura sobre o calango é flagrantemente escassa". Em outras palavras, o Calango continua ainda bastante invisível aos olhos dos pesquisadores muito embora seja

> **parte de um conjunto cultural que inclui cana verde, jongo e caxambu (...); folia de reis e samba (...); catira e cururu paulista (...), mineiro-pau, entre outras manifestações. Alguns integrantes de folias de reis são também calangueiros; o sanfoneiro da folia muitas vezes é o**

[3] Câmara Cascudo observa que o calango no Nordeste é só música, não tem dança, o que o aproxima da cantoria de improviso dos repentistas; mas este é um ponto a ser explorado em outro momento (Sautchuk, 2009); percepção essa também partilhada por Vitorino e Whitaker (2016). Nei Lopes consultando o Aurélio informa que o calango é a "versão mineira do coco de embolada" (1992, p. 29). O pesquisador aponta ainda o parentesco do desafio calangueado com o a Catira e o Caruru, distinguindo-se desses pela repetida obediência à linha ou rima melódica.

> **do calango; versos de jongo aparecem no calango e também na fala dos palhaços (personagem das folias de reis); outros do calango são utilizados no mineiro-pau e no partido-alto.** Enfim, estes exemplos são apenas retalhos de um amplo tecido, onde manifestações culturais se entrelaçam, compartilhando signos e significados. Entender como esta trama é costurada pode ser mais importante e producente do que tentar desvendar misteriosas origens, tendo poucos dados concretos como referência (2012, p. 15, grifo meu).

Curioso paradoxo, posto que apesar da parca bibliografia sobre o calango, sua relevância cultural é inquestionável. Em verdade, a tímida bibliografia sobre o assunto não apresenta grandes diferenças quanto ao conteúdo nos estudos catalogados. O calango encontra-se na encruzilhada de um vasto e complexo sistema de interações e trocas culturais que envolve desde o partido alto e o samba, às manifestações das folias de reis, mineiro pau, jongo, caninha verde entre outras.[4]

Assim, não mais do que um livro, duas dissertações de mestrado e alguns poucos artigos e referências esparsas é tudo que se tem sobre o Calango, ou melhor, é o que foi identificado até o momento. Embora esteja infiltrado em diversas outras manifestações culturais, o calango tem vida própria; e está à espera de atenção especial. Afinal, a se julgar pelas palavras do calangueiro "Fofo", referindo-se a importância do calango na composição de outras manifestações cultuais como a capoeira, folia de reis, jongo, diz ele:

> Você vê que os escravos cantavam o sofrimento da vida deles que estava acontecendo. Mas eu tenho certeza para eles fazerem vamos dizer uma música, né?, de capoeira; para eles fazerem isso, quando é rimada, eles tiraram isso aí de dentro de onde? Do calango. Quando eles viam, antigamente, os escravos cantavam chorando. Sofrimento da vida conseguia se expor ali naquela roda de calango. Funcionava assim. Fazendeiro mais antigo era assim que funcionava. Então, o calango é fundador de muita coisa e tem pouco valor. (Entrevista com "Fofo", 08/07/2024)

O calango está na base de muitas expressões culturais populares; o que por si só, justifica toda tentativa de se buscar compreender de forma mais densa e aprofundada a razão e a forma de sua eficácia simbólica e, em especial, sua relevância poético-musical.

## Desafios poético-musicais

O calango normalmente é considerado uma cantoria de desafios, realizada por dois cantadores que muitas vezes lançam mão de versos decorados, contudo, predominam os de improviso. O desafio (também chamado de porfia) é, sem dúvida alguma, sua característica principal; na definição dos próprios calangueiros, apontam Cruz, Lima e Zamith:

[4] Ver a respeito os excelentes documentários da coletânea "Passados Presentes" produzido pelo Laboratório de História Oral e Imagem, concluído em 2011; http://www.labhoi.uff.br/passadospresentes/

> Calango é um desafio cantado...
> É uma forma de desafio de viola...
> É um desafio de lera, improvisado...
> (...)
> É cantar uma misturada.
> É um tipo de lera cantada em verso...
> O calango é um desafio cantado, muito comum nos bailes ou 'pagodes' da zona rural... (1986. p. 17).

Daniel Fernandes em sua dissertação de mestrado em música (UNIRIO), intitulada *O calango no Vale do Paraíba -estudos etnográficos em Duas Barras e Vassouras/RJ*, nos brinda com uma ampla e densa definição:

> O calango fluminense, também chamado de *lera* em algumas localidades, é um evento poético-musical, performativo, coreográfico e festivo, no qual os cantadores, geralmente em dupla ou maior número (raramente um solista), entoam versos, quase sempre setissílabos, rimados aos pares, dispostos em quadras, sextilhas ou estrofes maiores. Uns versos são oriundos da tradição; outros, criados durante a performance. Há ainda a mistura de versos decorados e inéditos, num procedimento que, assim como a utilização de versos inteiramente originais, é entendido pelos praticantes como *improviso* (2012, p. 1).

Calango ou lera (também chamada em algumas localidades de léria) aparecem por vezes como sinônimos; relação essa que gera dúvidas uma vez que antes de apontar uma indistinção sugere uma variação de estilos. A lera seria a forma mais lenta e menos rígida de "brincar de jogar os versos"; ou então, a designação da forma mineira de tratar o calango; por fim, o desafio e o improviso não seriam sua marca registrada. O fato é que o calango é, na definição de Cascia Frade, um "gênero musical cantado" que "tanto pode significar um jogo de agilidade verbal, desenvolvido por cantores que se alternam na sequência das estrofes, como também baile e, ainda, desafio" (2008, p. 90). Então, para além do estilo mais rápido, desafiante e improvisador que caracteriza o calango, também a dança e sua referência como "baile de roça" fazem do calango, genericamente, o típico "divertimento do povo da roça" (Cruz; Lima: Zamith, 1986, p. 17), no qual predomina a sanfona de oito baixos. No entanto, vários outros instrumentos (viola, violão, triangulo, tarol, baticum, corre vareta etc) se fazem presentes nas cantorias ocorridas a qualquer hora e lugares como, por exemplo, praças, bares, casas e, principalmente, nos bailes. Nesse caso, mais frequentemente, ocorrem quando das festas de santos, de casamento, de batizados, de aniversários, nas novenas, quando então se arma uma barraca de bambu e folhas de pindoba (espécie de palmeira) ou bananeira ou até mesmo material industrial como lona e/ou plástico.

Nas manifestações organizadas ou espontâneas são comuns a intensa participação dos ouvintes ou dançantes, pois como em toda expressão de cultura popular, Cáscia Frade destaca

que “os calangueiros fazem ainda brincadeiras intercaladas à cantoria, com chacotas, assobios, provocações, gaguejos, simulação de vitória ou derrota. A assistência participa aplaudindo-os e gritando entusiasmada” (1985, p. 48). É o momento em que muitas vezes o calangueiro se destaca frente aos parceiros da disputa, pois é quando granjeiam fama e reconhecimento social em razão de sua habilidade e performance verbal.[5] Comumente os desafios implicam em performances em que predominam os versos satíricos, provocativos e irreverentes; mas como nos adverte Fernandes, muitas vezes nos “versos aparentemente despretensiosos de calango, trocas de cortesias, expressões humildes ou até poéticas podem camuflar, através da disputa pela primazia do belo, a rivalidade, o desejo de vencer, de ser considerado o melhor”. E acrescenta:

> A disputa, porém, existe sempre, mesmo quando os cantadores não estão se ofendendo. O que ocorre são gradações do duelo. Começar por “baixo” é começar com *calango de perguntas e respostas*, *calango da bicharada, calangos de estórias,* fórmulas onde estão em jogo o conhecimento prévio do calangueiro, a capacidade de versar e improvisar, mas sem insultos pessoais. Quando o calango fica “alto”, “dibicado”, as ofensas proliferam, algumas vezes tornando-se o calango extremamente violento, com xingamentos e ameaças de briga física que, ocasionalmente, acabam por se concretizar (Fernandes, 2012, p. 48).

O calango é um discurso no qual, embora alguns calangueiros se destaquem pelo talento, sensibilidade e habilidade, quem fala, efetivamente, é a sociedade. Trata-se de um modo de falar a sociedade, por meio dos desafios e dos improvisos, dos seus dramas sociais vividos e encobertos pela rotina da vida cotidiana. Mas quem fala são setores das classes populares, predominantemente do meio rural, as “gentes da roça”. Parafraseando Francisco Vasconcelos, Mendonça *et al* lembram que o calangueiro é “sensível ao drama de seu povo e de sua raça (...) vê o perrengue que atormenta gerações e gerações” (2009, p. 25). Na prática do calango não se define apenas como momento de lazer, diversão e festa, antes expressa de maneira crítica por meio do lúdico ou mesmo de desafios mais agressivos uma forma de resistência, de luta contra o poder, numa perspectiva pós-colonial, representa uma espécie de performance verbal de grupos subalternizados.

Francisco Silva (1976) ressalta que no Vale do Paraíba se pode identificar dois modos ou estilos de peleja poética: a Visaria que se caracteriza por versos amistosos e líricos comuns a Cana-verde e a Corriola; e a Demanda cujos versos são marcados por certa violência verbal

[5] No entanto em pesquisa realizada por Ana Ribeiro em cidades do sudeste, a pesquisadora destaca o fato de que muitas vezes junto com a chegada da modernização também o preconceito tem assento, pois, à primeira vista o calango não seria compatível com o moderno estilo de vida urbana, daí, a pesquisadora dizer que nem sempre “calango rima com ascensão social” (2002, p. 117). No entanto, trabalhos como de Juliane Gomes (2022) aponta para presença do calango com seus desdobramentos, por exemplo, por meio das chulas dos palhaços de folia em Batalhas de Rima nas periferias cariocas.

tal qual comumente se apresenta no Jongo como "ponto de inguramento". Uma característica da performance verbal no calango é a "voz largada", ou seja, o canto é alto e sem preocupação com afinação quando vista como combinação harmoniosa da voz com os acordes instrumentais.[6] Comumente os verbos "chamar", "puxar", "chorar", "bater", "gritar" anunciam o início da cantoria, observa Ribeiro.[7] A qualidade performativa do calangueiro durante o desafio será medida por sua capacidade de, destaca Fernandes:

> não repetir versos, não gaguejar, só parar quando a sanfona parar, manter a *linha* escolhida (...), manter a coerência temática entre cantadores, não perder a "vez" de cantar; mas há também os critérios subjetivos, pois, mesmo que um cantador obedeça a todas estas prescrições, pode *perder* por não estar animando a platéia com seus versos, ou por estar "apanhando", não conseguindo reagir, à altura, à violência que lhe é dirigida pelos versos do oponente (2012, p. 70).

Sem pretender uma volta às origens do calango, talvez, não seja exagero encontrar ressonâncias com a poética do jogral[8]; no entanto, mais apropriadamente é suficiente destacar a possibilidade de se pensar o calango como uma espécie de jogo agonístico, tal qual Huizinga (1980), pensa o jogo na formação da cultura e/ou civilização. E sabemos também que o jogo é, ele mesmo, um modo de dizer que algo ou alguma coisa está em jogo, muitas vezes sendo menos importante o ganho material do que o simbólico. Honra, respeito, admiração, fama, vergonha, humilhação, enfim, muitos são os sentidos e sentimentos que estão em jogo quando se aceita o desafio. No calango, parece predominar as disputas, os desafios jocosos o que não deixa de ser a expressão de uma "luta simbólica", pois sabemos que o riso, o chiste, a paródia, são táticas de relativização, rebaixamento, mas também de congraçamento, de sociabilidade. O jogo é, por definição, significante.

## Os bailes de calango

[6] Mas, como sugerido por um dos avaliadores do texto, a "desafinação" pode sugerir um estilo de vocalidade, ou seja, uma performance verbal de coloração local.

[7] Diferentemente da tipologia de Francisco Silva, Ana Ribeiro, com base em sua etnografia por várias cidades do sudeste, apresenta outra nominação para os tipos de calango, diz ela: "calango pode ser cantado em duas modalidades: ***dibicado*** ou ***mano-a-mano***. A primeira corresponde a cantar em desafio, com ganhador e perdedor. A segunda consiste em calango cantado sem competição, sem provocação, amigavelmente" (2002, p. 120, grifo do autor). Há ainda quem aponte estilos diferentes de cantar o calango, pois o "calango mineiro" ao apresentar um estilo mais rápido de cantoria, dificultando a improvisação, será compensado com o conhecimento prévio de versos muitas vezes sugeridos pela literatura de cordel; recurso esse também utilizado pelos palhaços de folias de reis; dentre os quais muitos transitam pelo calango (Castro & Coutos, 1961; Fernandes, 2012). Em entrevista, o calangueiro "Fofo" observa que "o nosso calango aqui é mais moderado, mais ritmado, dá para ouvir. Começou cantar muito rápido é uma embolada. Igual... Estou só falando da lera".

[8] Lembrando que o jogral constitui um gênero de arte popular performatizada nas praças públicas medievais por meio de cantos, sátiras, mímicas etc, e com forte presença na Península Ibérica. E o que nos mostra Dulce Santos (2000) em sua análise da cultura ibérica urbana ao destacar o jogral como parte nas principias festas laicas do medievo, tais como: os desfiles e as coroações de reis, os jogos de canas etc. Festas que parecem ter algum parentesco com as que são tratadas nesse estudo; também Francisco Silva (1976) insinua que as origens do calango devem ser buscadas na tradição ibérica.

Segundo Cascia Frade, “quando há dança -calango-de-baile- os pares movimentam-se enlaçados ou separados, enquanto os cantadores ficam, sempre em pé, em torno dos sanfoneiros ou volteiam no salão sem parar de cantar” (1985, p. 48). Como dizem os calangueiros, o calango tem um balanço próprio denunciado na cantoria: “Nunca vi dançar calango / sem o corpo balançar”. Ainda de acordo com Frade, um calangueiro no norte fluminense declarou outrora: “o jeito do cantador dançar é como se estivesse juntando café no terreiro” (1985, p. 48). Cruz, Lima e Zamith complementam essa informação sobre a corporalidade no baile de calango destacando que “o corpo acompanha o ritmo da música com leves gingados e mesmo um arrastar de pés, postura que concorre para dar maior entusiasmo ao cantador. Esse movimento de arrastar os pés é descrito como se estivessem ‘ajuntando café no terreiro’, ou, como dizem, ‘é fazendo manejo com o corpo, galeando’” (1986, p. 27). Os bailes muitas vezes começam com as mulheres dançando em pares no salão ou no terreiro até o momento em que são tiradas pelos homens para dançar. O uso de chapéu pelos solteiros constitui um código que os incita a passar o chapéu a outro com o objetivo de tomar-lhe a dama restando ao “abandonado” buscar outra parceira de dança. E esse sistema persiste ao longo de toda noite; muitas vezes, só termina quando a barra do dia se anuncia na alvorada. Mas, nos adverte Francisco Silva para o fato de que “esmaece atualmente no Calango o aspecto coreográfico; enquanto permanece viva a outra face, a que se volve para a poesia cantada” (1976, p. 69).

Ao que tudo indica, era muito comum nos “bailes de barraca” de antigamente, a reza e as ladainhas. Inúmeras referencias sobre os bailes pastoris apontam para isso. Como é sabido, os bailes pastoris têm uma estreita relação com as festas de reis. Normalmente dramatizadas no ciclo natalino. Mas não só os bailes de antigamente interagem com o catolicismo popular e o ciclo natalino das festas cristãs, também, dizem os que viveram os antigos bailes de roça, havia os momentos em que o jongo e o caxambu entravam em cena. Segundo Sr. Edgar, do jongo de Arrozal, ao final dos bailes era comum “uma dança do jongo no fundo do quintal” (Entrevista Edgar, 02/05/2024). Também era comum ao final da visita das folias de reis o início dos bailes, observa o Sr. Pedro, mestre folião de reis em Rio Claro, nos brinda com uma rica “descrição densa” dos bailes:

> G: Pois é. Antigamente você observava isso, porque em algumas localidades, quando a folia ia, de noite, né? Cantava, depois começava um baile.
> P: Isso.
> G: Ainda tem?
> P: Não, mas na roça tinha muito isso. O meu pai chegava nas casas da pessoa, eram aquelas broas de fubá, que eles faziam aquelas panelas, que botavam uma panela de ferro, botavam a tampa em cima, botavam a brasa em cima. E a broa assava com fogo debaixo, com fogão de

lenha e aquelas brasinhas da tampa. A gente chegava, aqueles bolos de fubá com caldo de cana, que eles faziam café de caldo de cana pra gente tomar. Torrada, o que mais existia antigamente era torrada nas roças. Aí a turma fazia aquelas festas na roça, festa de reis. Tinha uns cinco amigos meus que faziam festa de reis na casa deles. Ele não cantava reis, mas ele fazia. Meu pai, que era o chefe da folia de reis, que cantava os reis na casa deles.
G: Mas aí depois, às vezes acontecia de ter um baile, por exemplo?
P: Fazia o baile. Depois da refeição, aí fazia aquele baile. Ia até às sete horas da manhã. Na casa do meu pai, quando ele morava na roça, fazia o baile da Festa de Reis, sete horas da manhã, aí a turma, os que moravam longe não iam embora. Aí meu pai falava para minha mãe, ó, pode fazer café. e começa a fazer o almoço, que 10 horas vai ter almoço para todo mundo. Aí isso era no domingo. Olha, o forró comia. Parava meio-dia no domingo. Almoçava 10 horas, e a sanfona lá naquelas barracas antigamente, aquelas barracas cobertas, de aquelas paia que a gente cortava no mato, cercado tudo de paia de banana, de vorta [sic]. E o forró comia. Meu pai lá botava aqueles capim por cima. Aí eles dançavam aquele negócio de gongada. Você já ouviu falar de gongada, daqueles cacete?
G: Sim.
P: Nossa, aqueles talos de capim arrancavam tudo daqueles cacete. Pá, pá, pá, pá, batendo gongada. Antigamente era tudo isso.
G: Hoje?
P: Hoje não tem mais nada disso, acabou. (Entrevista Pedro, 27/004/2024).

Os bailes na roça, bailes de calango, bailes de sanfona, aconteciam nas fazendas, por vezes nos salões, mas comumente nos terreiros, quando então se construía as barracas feitas de bambu, cobertas com folhas de bananeira, sendo a iluminação coberta por um lenço. Com início ao cair da noite, mas com término ao raiar do dia. Cantava-se e dançava-se a noite inteira. Musicalmente, o calango, por vezes definido como forró, embalavam os bailes que eram regidos por sanfona de oito baixo, também conhecida como "cabeça de égua", pandeiro, triangulo; gastronomicamente, havia grande fartura de comidas e bebidas como "melaço, melado, rapadura, doce, molho", "rosca, pão, broas", licores e muita, "muita cachaça", dizem os antigos participantes da festa. São comuns ainda, nas falas dos antigos a presença do cacete que eventualmente podia ser utilizado como instrumento de luta pelos participantes.[9]

## As linhas temáticas

Outro traço característico do calango, além do desafio, do improviso, das rodas e dos bailes, é a obrigatoriedade da linha ou rima durante a cantoria. Definida a linha ou a rima a ser seguida os calangueiros se lançam ao desafio cantado numa performance verbal que se caracteriza pela enunciação dos versos em estrofes. Não há rigorosamente uma metrificação regular no calango, muito embora sejam comuns as estrofes de quatro versos (quadra) com rimas no segundo e quarto versos (ABCB; sextilhas (estrofes de seis versos) com rimas no

[9] As observações acima têm como base as entrevistas realizadas com mestres de folia de reis, de jongo, de calngo, e de Mazurca do Cacete, manifestação típica da região de Resende que desde a pandemia do COVID 19, encontra-se paralisada, lamentavelmente. Entrevistas listas ao final das referências bibliográficas.

segundo, quarto e sexto verso (ABCBDB); ou redondilhas (versos de cinco e sete sílabas) e, dependendo da dinâmica da cantoria e da habilidade do calangueiro, versos mais longos como quadrão (ABCBDBEB), décimas (ABBAACCDDC) e duodécimas (ABCBDBEBBFBGB). A linha ou rima são sempre terminadas em A, ÃO, IA... Por exemplo[10]:

| Quadra: | Sextilha: | Duodécimas |
|---|---|---|
| Falô menino<br>Eu gostei do seu fala<br>Tô desceno, tô subino<br>Dentro da linha do A<br><br>Tô subino, tô desceno<br>Dentro da linha do A<br>Dentro do meu peito eu tenho<br>Dentro do meu peito tá<br><br>Dentro do meu peito tenho<br>Dentro do meu peito tá<br>Uma prerereca seca<br>Danada pra calangá | Calango comprou um lenço<br>E dobrou, botou no bolso<br>Lagartixa foi pro samba,<br>Levou ele no pescoço.<br>O calango sou disso<br>E quase morreu de desgosto<br><br>Ou<br><br>Falou menino<br>Pra fazer combinação<br>Se é que é pra mudar de linha<br>Sai do A e vão pro ão<br>Pra mim num faz diferença<br>Nessa eu também sou bão | Eu vou subindo<br>Na linha do simidão<br>Eu já cantei pro demônio<br>Já cantei pro capetão<br>Olha, só foi com demônio<br>E vou encontrar o capetão<br>Comigo ele não vai<br>E comigo não aguenta não.<br>Em sete inferno<br>Combati com sete cão<br>Eu entrei em sete inferno<br>Rebentei sete balcão<br>Em sete inferno<br>Rebentei sete balcão<br>Cuidado comigo turma<br>Olha que hoje não tô bão<br>Comigo turma<br>Olha que hoje não tô bão<br>Tô subindo, tô descendo<br>Na linha do simidão. |

As fontes consultadas nessa investigação trazem inúmeros calangos, ou melhor, linhas de calango visando demonstrar as formas e os temas, bem como, a riqueza e a beleza da poética calangueada. À título de exemplo apresenta-se a seguir não mais do que duas linhas; a primeira, uma cantoria individual; a segunda, um desafio calangueado:

Linha da poesia (José Alves de Oliveira, vulgo Carapiá):

Vou saudar todos vocês
Meu grande amigo -bom dia
Pra você eu peço a Deus
E toda sua família
Que vai lhe cobrir de bença
O herói da sabedoria

Eu sempre me senti alegre
E nunca tive agonia
Sempre tive um lar honrado
E não tive melancolia
Eu tenho o meu santo forte

[10] Os exemplos a seguir são extraídos dos textos de Curz, Lima e Zamith (1986); Silva (1976) Cáscia Frade (2008); respectivamente.

Para a minha companhia
Pai, Filho, Espírito Santo
Eu tenho para meu guia
Não tenho medo de nada
Eu tenho quem me ossilia
Eu tenho meu santo forte
É o profeto Giria
Santo que corta macumba
Desmancha qualquer magia
Mata qualquer pinotismo
Desmancha feitiçaria

Este é o velho ditado
Que os antigo dizia
Faltando a terra de Deus
Chega a de Virge Maria
Estas palavras encontra
No livro da profecia
Eu tanto sei fazer verso
Como fazer poesia
Eu viajo a noite inteira
Faço posada de dia
Piso no chão quiném gato
E a folha seca não chia
Na boca de quem é ruim
Quem é bom não tem valia.

Lá em casa chegou um pássaro
Que ninguém não conhecia
Este pássaro bota e choca
Quinhentos ovos por dia
Quem pergunta quer saber
Como este pássaro cria... (Silva, 1976, p. 33-34)

Em parte, esses versos se assemelham com as chulas dos palhaços nas folias de reis quando das visitas ao presépio na casa do devoto.

O segundo exemplo, é o de um desafio calangueado, cantado por Antônio "Macete" e Sebastião F. da Silva, na linha do A:

Tiãozinho:
-Antonio Macete
Não nego meu naturá
Vou lhe dá meu nome todo
Pra você aprender a trata
Antônio:
-Pra você poder tratá
Quem quiser saber meu nome
Dentro da linha do A
Falô comigo
É dentro da linha do A
Mas onde é que terminei

Tiãozinho:
-E na Varginha
Foi de manhã bem cedinho
Então o dono da casa
Me perguntou sem carinho
Dono da casa
Me perguntou sem carinho
Cego, você não tem medo
Da fama do Zé Pretinho

Antônio:
-Tu não tem medo

A sair do Quixadá

Tiãozinho:
-Determinei
A sair de Quixadá
Uma das belas cidade
Do Estado do Ceará

Antônio:
-Dentro da linha do A
Quem quiser saber meu nome
Meu nome é Antônio Cabrá
Falô comigo
Meu nome é Antônio Cabrá
Da vaca turina berra
Que o bezerro quer mamá

Tiãozinho:
-Uma das belas cidade
Do Estado do Ceará
Fui até o Piauí
Ver os cantado de lá

Antônio:
-Do Piauí
Pra ver os cantado de lá
Eu de lá tive um convite
Tiãozinho:
Pra cantá em Varginha
Oi pra cantá em Varginha
Quando eu cheguei em Varginha
Foi de manhã bem cedinho

Da fama do Zé Pretinho
Mas (eu me diga) não senhor
Na verdade dele eu não zombo
Manda chamar aquele preto
Que eu quero dar nele um tombo

Tiãozinho:
-Aquele preto
Que eu quero dar nele um tombo
Toma um dos filho e diz
Dos filhos e diz
Meu filho você vai já
Vai dizer José Pretinho
Que desculpe eu não ir lá

Antônio:
-Desculpe de eu não ir lá
Na casa de Zé Pretinho
Foi chegando um portador
Foi chegando um portador
Mas que papai mandou dizer
Para tirar o calor

Tiãozinho:
-Mandou dizer
Para ir tirar o calor
Lá em casa apareceu
Hoje o cego cantador
Hoje o cego é cantador
Bom amigo é quem avisa
Menino tu diz ao cego

Continua

Antônio:
-Foi chegando um portador
Que papai mandou dizer
Pra ir tirando o calor
Mandou dizer
Pra ir tirando o calor
Se manda dizer o cego
Bom amigo é quem avisa

Tiãozinho:
-Dizer o cego
Bom amigo é quem avisa
Me mande essa no lombo
Que eu vou pra dar u'a pisa

Antônio:
-Que eu vou pra ter dar u'a pisa
Vai ter uma de nós dois
Uma de tirar a camisa

Tiãozinho:
-Vinha na frente
Todo vestido de branco
Seu cavalo encapotado
Com seu passo muito fraco
Encapotado
No seu passo muito fraco
Riscaram de uma só vez
Todos no primeiro arranco

Antônio:
-De uma só vez
Tudo no primeiro arranco
Botaram o nêgo na sala
Depois levou pra cozinha
O nêgo na sala
Depois levou pra cozinha
Se de lá serviu o jantá

Tiãozinho:
-Hoje é de tirar camisa
Todos zombavam de mim
Eu ainda não sabia

Antônio:
-Eu ainda não sabia
Que o tal de Zé Pretinho
Vinha para a cantoria

Tiãozinho:
-O Zé Pretinho
Vinha para a cantoria
Ás cinco horas da tarde
Chegou a cavalaria

Antõnio:
-A linha de bateria
Às cinco horas da tarde
Chegou a cavalaria
Ás cinco horas da tarde
Chegou a cavalaria
O preto vinha na frente
Todo vestido de branco

Continua

Tiãozinho:
-Nome do povo
Que veio para a cantoria
Vieram Capitão Duda
Tonheiro, Pedro Galvão
Capitão Duda
Tonheiro, Pedro Galvão
Augusto, Manoel Feitosa
E o senhor Manoel Simão

De doce, queijo e galinha

Tiãozinho:
-Falô jantar
De doce, queijo e galinha
Cadeira de Zé Pretinho
Era dos melhor sofá
Do Zé Pretinho
Era dos melhor sofá
E pra mim botaram um caixote
Desses que vem com sabão
(...)
Desses que vem com sabão
Eu sentei e ele morgou
Inda me deu um beliscão

Antônio:
-(...) um beliscão
Agora que eu vou cantá
Procurá pelo um só dia
Procurá por um só dia
Eu vou dar nome ao povo
Que veio para a cantoria

Antônio:
-(...) Manoel João
Tinha um (...)
Com o nome de Aragão
Por ali já tinha um homem
Que era um tal de Pé Furado
E também tinha um cantão
Era o tal de Pé Furado
Vamo pará aí essa lera
Vamo ‘cabá tudo rimado
(Cruz, Lima e Zamith, 1986, p. 48-50).

A repetição maquinal de alguns versos tem por eficácia dar tempo ao calangueiro para relembrar -quando se trata de versos mais ou menos decorados- ou preparar o engendramento dos novos versos na continuidade da rima. A propósito o calango não constitui um fenômeno apoiado única e exclusivamente no improviso; sabe-se haver um vasto repertório de versos memorizados e arquivados na tradição musical do calango que são recorrentemente acionados pelos calangueiros. Soma-se a esse repertório ou estoque (ou arquivo mental) certamente a habilidade e a experiência dos calangueiros em mesclar a memória com a criatividade produzindo e reinventando a tradição. Processo esse que se assemelha em grande medida ao

*habitus*, na acepção de Bourdieu (1983).[11] Relacionar o calango (enquanto cantoria) ao *habitus* pode ser rentável do ponto de vista analítico quando se leva em conta a sua estrutura e organização gnosiológica e estética. A cantoria calangueada combina memória e experiencia com improviso e criatividade; nesse sentido, pode-se ver no calango um sistema de disposições que tanto estrutura quando aciona a cantoria, pois o calangueiro tem à disposição todo um vasto repertório de versos, temas e rimas, mas nem por isso o improviso estimulado pelo desafio e a habilidade individual estão ausentes, antes o contrário. Trata-se de um "esquema generativo" que obedece a um conjunto de regras, mas aberto ao improviso, à criação. Em outras palavras, talvez se possa definir o calango como uma "estrutura performativa" à medida que se adapta à circunstância. Daí a variedade de temas, linhas e métricas, circunstancialmente ilustram a riqueza, a densidade, enfim, a performatividade do calango.

## Função social e eficácia simbólica

Pensando em termos da função social, Cruz, Lima e Zamith capturam no depoimento de um calangueiro que "o calango existe na roça pra que aquelas pessoas carentes de condição possam se distrair e é um meio de unir as famílias, amigos, namorados e fazer um encontro tão alegre que se torna-se uma festa improvisada" (198, p. 9). Em verdade, mais do que a superação da carência vivida pelas pessoas da roça, a inquestionável função socializadora do calango como canto e dança revela-se como forma da sociabilidade pura nos termos de Simmel:

> Visto que na pureza de suas manifestações a sociabilidade não tem propósitos objetivos, nem conteúdo, nem resultados exteriores, ela depende inteiramente das personalidades entre as quais ocorre. Seu alvo não é nada além do sucesso do momento sociável e, quando muito, da lembrança dele. Em consequência disso, as condições e os resultados do processo de sociabilidade são exclusivamente as pessoas que se encontram numa reunião social. Seu caráter é determinado por qualidades pessoais tais como amabilidade, refinamento, cordialidade e muitas outras fontes de atração (1983, p. 170).

É a vontade de estar junto. É quando se reúnem os parentes, os vizinhos, os amigos, os convidados, os conterrâneos, para celebrar o trabalho bem-sucedido promovido pelo mutirão, ou simplesmente para se dançar, cantar, comer e beber juntos nos fins de semana ou uma festa

[11] O sociólogo francês define o *habitus* como "sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente 'reguladas' e 'regulares' sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas ao seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente" (1983, p. 61).

de casamento ou batismo. Portanto, a função social do calango não se restringe aos momentos de festas, encontros, reuniões improvadas nos bares, nas praças etc. Mas, para além desses momentos e situações, "o calango desempenha ainda a função de amenizar a jornada do trabalho rural quando cantado durante as tarefas de capinar, roçar etc.", observam Cruz, Lima e Zamith (1986, p. 20).[12]

Portanto, sua ocorrência é parte da rotina quanto dos momentos ritualísticos, o que revela tratar-se de fenômeno integrado à vida das pessoas. Em outras palavras, a importância dessas manifestações que muitas vezes se apresentam aos olhos do agente externo como um ritual, na verdade, constitui uma prática inscrita na vida social cotidiana das pessoas seja no trabalho seja nos momentos de descanso e diversão. De um modo geral, as manifestações culturais populares não ocorrem somente nos momentos de lazer ou quando nos dias de festas, estão integradas, as vezes de maneira invisível, no ritmo da vida diária.

Comumente destaca-se os aspectos satíricos, humorísticos, que caracterizam as cantorias, sugerindo por vezes que o calango expressa tão somente a ludicidade da vida cotidiana. No entanto, a dimensão política também se faz presente, pois "o Calango é uma forma irreverente de ação e contestação política, onde se canta o cotidiano como expressão de aprovação ou reprovação. É um meio de dar sua opinião política sobre a situação da comunidade através dos versos cantados ou desafiados", observa Camila Mendonça *et al* (2009, p. 27). Por exemplo, alguns versos ilustram essa a crítica à desigualdade entre as classes ou as diferenças entre o meio rural e o urbano que marca o mundo social brasileiro. Isso pode ser observado desde os famosos versos de "Calango tango / Do calango da lacraia / Nunca vi nego d'Angola / Q'usa chapéu de paia" a outros ouvidos em Petrópolis como "Sanfona de oito baixos / Haverá de sê de nove / Se não fosse a moça rica / Não havia moça pobre", ou então, lá para as bandas de Passa Quatro em Minas Gerais: "Quando eu vim da minha terra / Eu parei no São João / Quem tem dinheiro batisa / Quem não tem fica pagão". Essa veia política no calango o aproxima ainda do jongo, como sugere Camila Mendonça e seus coautores: "o Calango, como o Jongo, possui na sua prática uma contestação política ao redor, principalmente, do seu cotidiano, isso faz deles indivíduos críticos e ativos, que propõe

[12] Ponto lembrado por "Fofo" em sua entrevista, destacando:
"F: Era a hora que eles tinham para poder ter o divertimento deles. Tomar as cachacinhas escondido e fazer aquela festa ali entre eles. É o momento de felicidade que eles tinham
G: Sim.
F: Mas no meio do canavial, como você falou, é realmente. Era um passando o código de um passando para o outro. A tal hora, vai acontecer isso. E rimando para o outro não entender. Feito tudo ali perto, não podia escutar.
G: É uma linguagem de código. É interessante. Uma espécie de código.
F: É isso aí. Muito interessante."

ações sociais" (2002, p. 26). Outras vezes são cantados a vida de personalidades públicas ou temas de repercussão nacional ou internacional que servem de mote para a crítica social. Algo também muito comum nas chulas dos palhaços de folias de reis, ponto esse destaca por diversos pesquisadores.

## Mixórdias

A propósito a estreita relação entre o calango e as folias de reis é identificada por Ana Claudia Ribeiro (2002) em sua "etnografia" pelas cidades do sudeste como Juiz de Fora, Duas Barras, Conservatória e outras. É bastante comum a participação de calangueiros como palhaços nas folias de reis; e, dependendo da localidade nota-se a influência ou presença de calangueiros também no Mineiro Pau e na Caninha Verde. Em decorrência dos desafios, Daniel Fernandes (2012) aponta a proximidade do calango com outras manifestações como o repente, a cantoria de viola, o cururu, o coco de embolada, o samba carioca. Não se pode deixar de apontar ainda as relações do Calango com o Jongo; os versos cantados de Luís Fernando Cândido, mais conhecido como "Feijão" -famoso calangueiro da região Sul Fluminense-, ilustra, se se pode dizer, hibridismo:

> Meu corpo se locomove
> No toco do sanfoneiro
> Que eu sou o rei no farrapo
> E campeão de calangueiro
> E pode levar sanfonada
> E pode gungunar sanfoneiro[13]

Citando os estudos de Vera de Vives em *O homem fluminense*, Mendonça *et al* destaca que a autora "faz interessantes relações entre o Calango, os cantos de trabalho dos escravos e a tradição oral africana, assim como entre os volteios dos calangueiros e do feiticeiro africano" (2002, p. 14), o que reforça a ideia comum a muitos pesquisadores em torno da grande influência ou trocas culturais ocorridas a partir da presença de escravizados de origem bantus na formação da economia do café no Vale do Paraíba. Não por acaso, o calango e o jongo irão criar laços simbólicos e comunicacionais como sugere Fernandes, parafraseando Gilberto Augusto, afinal "tem um dizer e dois entender" (2012, p. 18). Ana Claudia Ribeiro analisando o timbre de voz forte e alto comum aos calangueiros, pois a cantoria feita em espaços abertos frente a um público não organizado e sem recursos tecnológicos de amplificação da voz, exigindo dos mesmos performances verbais

[13] Ver vídeo documentário Jongos, calangos e folias: https://www.youtube.com/watch?v=iRM4nsKcfHM

altissonantes, comenta o caso do Sr. Benedito, calangueiro da Fazenda Santa Isabel, território de jongueiros na região de Valença/RJ,

> No seu calango ele lança adivinhações de tempos em tempos. Se o adversário não responde, perde. Poderíamos colocar em paralelo estas adivinhações ou enigmas, com aqueles encontrados nos pontos de jongo. Esta brincadeira seria um remanescente de uma sutil forma de comunicação utilizada no passado pelos escravos. Através de uma linguagem codificada, eles podiam criticar os senhores, organizar fugas ou encontros... (2002, p. 126).

Vale destacar, por fim, próxima a Santa Isabel, outro município de Valença é a pequena Conservatória, conhecida como "terra da seresta", território disputado com os calangueiros que reclamam da falta de apoio do poder público municipal. Não chega a ser esse um fato curioso, antes revelador da "marginalidade" a qual o calango está tradicionalmente submetido. Como observa Ana Ribeiro, o tratamento oficial dado à seresta e ao calango é bastante esclarecedor, pois, ao que tudo indica extrapola os domínios da pequena Conservatória para ressoar em outras localidades do Estado do Rio:

> Se a seresta é considerada tradicional, o calango é tido como folclore... A seresta foi adotada e "inventada", como se sua história se confundisse naturalmente com a história da cidade. Já o calango, que pudemos supor sempre existiu na região, desde a implantação das fazendas de café até hoje, não teve sua história assim dinamizada, ao contrário, virou folclore. Ele é assim chamado pelas autoridades que circunscrevem seu apoio a evento com hora, local e data precisos, anualmente, e discursam sobre a sua preservação (2002, p. 125).[14]

A verdade é que, embora o Calango nos apresente já um longo e rico percurso de variabilidades, técnicas, poéticas, performances etc, em contraposição a uma tímida produção literária, constitui um campo de estudos e pesquisas aberto à investigação. Aproveito a conclusão dos estudos de Fernandes, certamente uma referência nos dias de hoje, quando o autor observa:

> O calango, que era até meados do século XX bastante difundido nos Estados do Sudeste, já não ocorre com a mesma profusão. O contexto social onde vicejava, no Estado do Rio de Janeiro, modificou-se consideravelmente. Antes, o calango fazia parte da vida cotidiana de muitas pessoas, servindo como canto de trabalho ou animando bailes semanais, onde pares dançavam nas barracas de bambu (...), em eventos frequentados e organizados pelos colonos, trabalhadores das fazendas. Ocorria também em centros urbanos, como é o caso dos morros cariocas, que acolheram migrantes de diversas áreas do Sudeste. Atualmente, nos locais que pesquisamos, são poucos os que ainda mantêm esta prática. Os que a fazem, buscam novos significados e possibilidades para a mesma, negociando com prefeituras, instituições, pleiteando apresentações em festivais e encontros, assumindo o caráter de grupo artístico, etc. A manifestação passa a assumir, tanto por parte do discurso externo aos calangueiros, quanto por eles próprios, um caráter de música "folclórica", "tradicional", de "cultura popular", de

[14] Fenômeno este também denunciado por José Jorge de Carvalho em seu "'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina" (2010).

> "raiz", "patrimônio imaterial", entre outras categorias, que tempos atrás não faziam parte do universo do calango (2012, p. 206).

## Referências bibliográficas


BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Illinois, Waveland Press, INC, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática*. In Pierre Bourdieu -sociologia. ORTIZ, Renato (org.). São Paulo, Ática, 1983. p. 46-81.

CAMARA CASCUDO, Luís. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12 ed. São Paulo, Global, 2012.

CARAVALHO, Jose Jorge. *'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina*. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol. 21 (1), p. 39-76, 2010.

CASCIA FRADE, Maria. *Folclore brasileiro –Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, MEC/SAC/FUNARTE/CDFB, 1979.

CASCIA FRADE, Maria (Coord.). *Guia do folclore fluminense*. Rio de Janeiro, Presença/SECC/DC/INEPAC/DF, 1985.

CASCIA FRADE, Maria. "O calango fluminense". In PIMENTEL, Alexandre; CORREA, Joana (Orgs.). *Na ponta do verso –poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro, Associação Cultural Caburé, 2008, p, 88-101.

CASTRO, Zaide; COUTO, Aracy. *Folias de reis*. Guanabara, SEEC, 1961.

COSTA, André William. *Calangos e calangueiros –um canto marginal no caminho do ouro*. Dissertação de Mestrado em Letras, UFJF, 2018.

CRUZ, José; LIMA, Ricardo; ZAMITH, Rosa. *De calangos e calangueiros.* In CÁSCIA FRADE, Maria (Coord). Cantos do folclore fluminense. Rio de Janeiro, Presença/SECC/DC/INEPAC/DF, 1986, p. 11-61.

FERNANDES, Daniel. *O calango no Vale do Paraíba –estudos etnográficos em Duas Barras e Vassouras (RJ)*. Dissertação de Mestrado em Música, UNIRIO, 2012.

GOMES, Juliane. *De lá para cá -E LÁ PARA CÁ -um ensaio sobre o improviso nas culturas populares*. UFF-IHS-Rio das Ostras/RJ, TCC Produção Cultural, 2022.

GUIA CULTURAL DO VALE DO CAFÉ. (Org.) PORTELLA FILHO, Fernando Cotta. Rio de Janeiro, Cidade Viva, 2013.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical – partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.

MENDONÇA, Camilla *et al. Calango tango no calango da lacraia – intelectuais, cidadania e cultura política.* Revista Cantareira, Niterói, v. 1, n. 1, 2009, 32p.

RIBEIRO, Ana Claudia. *Na linha do calango*. Revista Plural, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 2, p. 113-128, 2002.

SANTOS, Dulce. *Outros olhares sobre a jograria ibérica urbana (Sécs. XIII-XIV)*. História Revista, Goiânia, v. 5, n.1, p. 71-88, 2000.

SAUTCHUK, João Miguel. *Poética do improviso –prática e habilidade do repente nordestino*. Tese de doutorado em Antropologia Social, UnB, 2009.

SIMMEL, Georg. *Sociabilidade -um exemplo de sociabilidade pura ou formal.* In *SIMMEL - Sociologia*. MORAES FILHO, Evaristo (org.). São Paulo, Ática, 1983, p. 165-188.

SILVA, Andrea B. *Entre acordes de viola e fios de memória -a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente.* Disponível em chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/www/eventos/congreso/pdf/4b.pdf

SILVA, Andrea B. *A cantoria de improviso nas ondas do rádio -novos locutores, novos públicos, variados formatos*. *Revista Observatório*, Palmas, v. 4, n. 5, p. 461-486, 2018

SILVA, Francisco Pereira. *O desafio calangueado*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1976.

VITORINO, Diego; WHITAKER, Dulce. *No embalo do jongo e do calango – memória social em Bananal/SP.* Disponível em https://m.uniara.com.br/arquivos/file/eventos/2016/vii-simposio-reforma-agraria-questoes-rurais/sessao4/embalo-jongo-calango.pdf

Entrevista mestre calangueiro “Fofo” (Jorge Mauricio Vieira da Silva, 46), 08/07/2024.

Entrevista mestre jongueiro Edgar Camillo (84), 02/04/2024

Entrevista mestre Mazurca do Cacete Hilton Silva da Conceição (73), 19/06/2024

Entrevista mestre folião de reis Pedro Alves (62), 27/04/2024

Documentários:

LABHOI-UFF. *Jongos, Calangos e Folias -Músia Negra, memória e poesia*. 2007. Disponível:https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=Jongos%2c+Calangos+e+Folias%3a+M%c3%basia+Negra%2c+mem%c3%b3ria+e+poesia&mid=1B5C6CF2B78AE0A2EF711B5C6CF2B78AE0A2EF71&FORM=VIRE

RIBEIRO, Aloísio. *História do Calango*, 2015; disponível em: https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=historia+do+calango&mid=56D66223F702CC3BB6EF56D66223F702CC3BB6EF&FORM=VIRE

CANDISO, Flavio. *Calango e calangueiros*, IPHAN, 2007; disponível em: http://portal.iphan.gov.br/videos/detalhes/169/calangos-e-calangueiros

**Gilmar Rocha** é graduado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF (1986), com mestrado em Sociologia da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG (1993) e doutorado em Antropologia Cultural (Ciências Humanas), no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais /IFCS, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ (2003). Tem pós doutorado em Antropologia Cultural (Ciências Humanas), no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/IFCS pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ (2017); também pelo Programa de Pós-graduação em Memória Social/PPGMS, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO (2025) e pelo Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, da Escola de Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria/CICS.NOVA-ESECS.PLeiria/Portugal (2025), neste ultimo também atuou como professor convidado. Professor do Departamento de Artes e Estudos Culturais/RAE e do Programa de Pós-Graduação Cultura e Territorialidades/PPCULT, da Universidade Federal Fluminense/UFF. Dedica-se, principalmente, ao campo de estudos das culturas populares com interface nas áreas da Teoria Antropológica; Folclore e Patrimônio Cultural; Corpo, Performance, Paisagem, Imaginação e Memória; Educação. Coordenou o Grupo de Estudos do CNPq Artesanias: corpos, paisagens e culturas populares. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq 2019-2022. Membro da Rede Argonautas de Pesquisas em Antropologia da Educação.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1398-3742