Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

ENTRE O SOM E O TERRITÓRIO:
Escrevivências sonoras na obra de Dessa Ferreira

Caroline Rodrigues Ferreira
Universidade Federal da Bahia
carolinerofe@gmail.com

Resumo
Este artigo propõe uma análise da obra da artista afro-indígena Dessa Ferreira sob a perspectiva das escrevivências sonoras (Ferreira, 2024). Investiga-se como a produção musical de Ferreira, enraizada na Améfrica Ladina (Gonzalez, 2020), atua como uma tecnologia de reexistência e demarcação territorial. Através de uma escuta situada e de uma abordagem etnomusicológica decolonial, analisam-se as faixas "Pulso", "Ser Tudo", "Dois Mundos" e "Folha Sagrada", presentes no projeto Música Afro-Indígena Contemporânea. Os resultados demonstram que a performance vocal e a hibridização timbrística da artista constroem um quilombo sonoro: um espaço-tempo de insurgência que desafia a hegemonia branca na teoria musical ocidental, promovendo a cura, a sustentabilidade cultural e a soberania dos corpos e territórios marginalizados.
Palavras-chave: Escrevivências Sonoras; Dessa Ferreira; Etnomusicologia Decolonial; Améfrica Ladina; Quilombo Sonoro.

BETWEEN SOUND AND TERRITORY:
Escrevivências Sonoras in the Work of Dessa Ferreira

Abstract
This article proposes an analysis of the work of Afro-Indigenous artist Dessa Ferreira from the perspective of *escrevivências sonoras* (Ferreira, 2024). It investigates how Ferreira's musical production, rooted in *Améfrica Ladina* (Gonzalez, 2020), acts as a technology of re-existence and territorial demarcation. Through situated listening and a decolonial ethnomusicological approach, the tracks "Pulso", "Ser Tudo", "Dois Mundos", and "Folha Sagrada", from the project Música Afro-Indígena Contemporânea, are analyzed. The results demonstrate that the artist's vocal performance and timbral hybridization construct a *sonic quilombo*: a space-time of insurgency that challenges white hegemony in Western music theory, promoting healing, cultural sustainability, and the sovereignty of marginalized bodies and territories.
Keywords: *Escrevivências Sonoras*; Dessa Ferreira; Decolonial Ethnomusicology; *Améfrica Ladina*; Sonic Quilombo.

Introdução

A música carrega em sua estrutura significados sociais, corporais, espirituais e históricos que articulam modos de existência e regimes de memória. No campo da etnomusicologia contemporânea, as discussões sobre gênero e raça evidenciam como as formas sonoras disputam poder e delimitam territorialidades. Como aponta a musicóloga norte-americana

Susan McClary (1991), as frases musicais encenam conflitos simbólicos entre dominação e resistência. Phillip Ewell (2020), por sua vez, denuncia a hegemonia branca e masculina na teoria musical ocidental, convocando uma escuta situada que incorpore epistemologias de mulheres negras, indígenas e periféricas.

Ao situar esta análise na América Latina, proponho expandir a escuta para a Améfrica Ladina proposta por Lélia Gonzalez (Gonzalez, 2020): um sistema etnogeográfico de referência em que a memória negra e indígena se reinventa contra o silenciamento colonial. É nesse terreno de fronteira e insurgência que se inscreve a obra da artista afro-indígena Dessa Ferreira. A partir de uma estética enraizada em sua ancestralidade e nos fluxos entre o Piauí, o Distrito Federal e o Rio Grande do Sul, sua produção materializa a escrevivência sonora (Ferreira, 2024). Essa categoria, transposta da matriz literária de Conceição Evaristo para a dimensão do som, constitui um gesto que funde corpo, memória e território em movimento.

Em faixas como *Pulso, Ser Tudo, Dois Mundos* e *Folha Sagrada*, a voz de Dessa opera uma pedagogia de liberdade e consolida um espaço-tempo de insurgência voltado à afirmação da vida e da natureza. Diante desse cenário, este artigo investiga: de que maneira a escrevivência sonora subverte a linearidade colonial e as hierarquias de gênero e raça? Como o som atua como tecnologia de autodefinição, demarcação territorial e cura na Améfrica Ladina? Dialogando com o pensamento de Beatriz Nascimento (2018) sobre o quilombo como espaço de subjetivação, e com as perspectivas decoloniais de Gloria Anzaldúa (1987) e Silvia Rivera Cusicanqui (2021), proponho uma análise interseccional dessa obra. O objetivo central é compreender como essa produção constrói 'mundos em interação' que, ao centralizarem saberes afro-diaspóricos e indígenas, desafiam as desigualdades estruturais da musicologia tradicional.

A proposta sustenta-se em uma escuta situada que integra a dimensão técnica à profundidade política, reconhecendo na materialidade do som a emergência do quilombo sonoro como categoria analítica fundamental. Por meio da escrevivência sonora de Dessa Ferreira, examino como a performance musical atua como tecnologia ancestral de reexistência e sustentabilidade cultural, respondendo às urgências históricas, políticas e ambientais da contemporaneidade.

Escrevivência Sonora e Améfrica Ladina: Epistemologias do Corpo e do Som

Os estudos de gênero na etnomusicologia revelam que a música não é neutra nem desprovida de ideologia. Como afirma Susan McClary em *Feminine Endings* (1991), as formas musicais carregam códigos culturais profundamente marcados por narrativas de gênero, desejo e poder. Em sua leitura, cada frase musical pode encenar simbolicamente tensões entre masculinidade e feminilidade, dominação e resistência. Ao analisar a obra de compositores ocidentais e a performance de artistas como Madonna, McClary evidencia que a música participa da construção social de gênero, e que sua análise precisa levar em conta as corporeidades envolvidas na criação e na escuta (McClary, 1991).

Seguindo essa trilha crítica, Philip Ewell (2020) amplia a reflexão ao denunciar a "estrutura racial branca" dominante no campo da teoria musical. Ele argumenta que a teoria acadêmica ocidental não apenas privilegia uma escuta masculina e branca, mas marginaliza outras formas de conhecimento — especialmente aquelas centradas em práticas negras, indígenas e femininas. Para Ewell, é urgente que a teoria musical se reconfigure a partir de escutas situadas e corporais, reconhecendo as violências epistêmicas inscritas na ideia de "música pura", descolada de contexto. O autor aponta que a falsa universalidade dos valores ocidentais revela uma estrutura de poder que define qual conhecimento é considerado válido. Assim, a performance musical negra deve ser compreendida como uma escuta encarnada que movimenta, provoca e rompe (Ewell, 2020). Essa exclusão apontada por Ewell não é apenas racial, mas também de gênero. Na música ocidental, as estruturas tonais frequentemente submetem o "outro" a resoluções patriarcais (McClary, 1991). Na obra de Dessa Ferreira, vejo o rompimento dessa contenção por meio de uma estética que Denise Ferreira da Silva (2022) chamaria de indiferenciabilidade. Ao recusar a lógica da separabilidade do *Homo Modernus*, Ferreira funde corpo, ancestralidade e tecnologia, evidenciando que a música afro-indígena desafia a escassez sonora imposta pelo projeto de modernidade branca.

Ao situar esta análise no Brasil, opero a partir do conceito de Música Preta Brasileira. Mais do que um gênero, ela constitui um campo estético, político e espiritual que atravessa sonoridades como o samba, o jongo, o maracatu, o *funk* e o *RAP*, inscrevendo-se como registro da memória viva dos povos afro-diaspóricos (Ferreira, 2024; Botelho, 2022). Nessa chave, a música preta brasileira é um espaço de escrevivência sonora (Ferreira, 2024), em que mulheres

negras afirmam suas subjetividades por meio de gestos sonoros, timbres e pulsos. A obra de Dessa Ferreira traduz essa experiência: ela canta o tempo das matas e os saberes das folhas em práticas de cuidado, denúncia e reencantamento.

A escrevivência sonora constitui-se como um desdobramento teórico-prático da categoria de escrevivência de Conceição Evaristo, deslocando a centralidade da grafia escrita para a materialidade do som e da performance. Na perspectiva da psicologia social e institucional, esse conceito opera como um dispositivo de autodefinição e uma tecnologia de subjetivação, permitindo que mulheres negras utilizem a Música Preta Brasileira para narrar suas próprias histórias e reconstruir identidades historicamente fragmentadas pelo racismo. Mais do que uma técnica de composição, a escrevivência sonora manifesta-se no timbre, nas pausas e no "grão da voz", funcionando como um espelho sonoro que reflete e projeta a agência dessas mulheres. Por meio desse gesto, o corpo que canta, além de interpretar uma melodia, demarca um território de proteção e cura, transformando a experiência individual em memória coletiva e a performance em um ato de insurgência política e soberania estética. Portanto, compreender a música como corpo e disputa simbólica é uma tarefa ética. Como propõe Denise Ferreira da Silva (2022), o desafio é alterar radicalmente as formas de escuta e de produção de saber. Se McClary analisa como Madonna subverte lógicas do desejo no *mainstream*, as escrevivências sonoras de mulheres negras no Brasil produzem deslocamentos de poder que constroem outras formas de existir.

A partir do pensamento de Beatriz Nascimento (2018), entendo a música preta como território de quilombo: um espaço ancestral de preservação e invenção de um “tempo-outro”, coletivo e político. Alinhada ao pensamento da autora, compreendo o quilombo além da delimitação geográfica, como um tempo de subjetivação própria. Trata-se de um modo de existência que desafia a lógica do racismo e da exclusão, no qual a matéria sonora atua como o terreno onde a memória negra se reinventa, projeta-se como futuro e afirma a humanidade em sua totalidade. Lélia Gonzalez complementa essa visão com a noção de amefricanidade, convidando a escutar os corpos silenciados e abrindo caminhos para a construção de uma identidade étnica que identifica na diáspora uma experiência histórica comum. Sobre a relevância metodológica desse conceito, Lélia Gonzalez afirma:

> Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de

> diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a Améfrica, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. [...] Sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo (2020, p. 135).

Localizo este trabalho, portanto, na Améfrica Ladina. A música, nesse caso, além de representação, é corporeidade, política do sentir e gesto de mundo. Ao deslocar para o centro da análise a experiência encarnada e coletiva da música, os estudos de gênero e raça na etnomusicologia tornam-se aliados potentes. Ao situar Dessa Ferreira nessa cartografia, sua voz torna-se uma escrevivência sonora que recupera a memória pelo timbre. Essa dimensão remete ao "grão da voz" de Roland Barthes (1990): a materialidade da garganta que resiste à padronização colonial. O som preserva saberes subjugados e mapeia o que a socióloga e teórica britânica de origem indiana Avtar Brah denomina "cartografias da diáspora". Ao articular as proposições de McClary ao pensamento de autoras como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Jurema Werneck e Avtar Brah, compreende-se que a música preta feminina estabelece novos paradigmas epistemológicos. Na obra de Dessa Ferreira, a dimensão comunitária e política do quilombo constitui-se como território acústico por meio do seu gesto de cantar a própria história. Essa performance, alinhada ao tempo espiralar de Leda Maria Martins (2022), permite a atualização de memórias ancestrais no tempo presente. É nessa encruzilhada que emerge a identidade *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui (2021): a sonoridade de Ferreira, ao tensionar o tambor e o sintetizador, preserva a potência das diferenças sem sucumbir a uma mistura aculturada. A própria corporeidade da artista consolida-se como uma geografia viva, em que a inscrição biográfica pelo som atua como o dispositivo de retomada histórica e afirmação de uma soberania política e estética na Améfrica Ladina.

Fronteiras e Insurgências: A Interseccionalidade como Prática na Teoria Musical

O campo da teoria musical acadêmica, como aponta Philip Ewell (2020), foi estruturado sob parâmetros que privilegiam a branquitude e a masculinidade como normas universais, reduzindo a música à abstração formal. Tais apagamentos operam como mecanismos de exclusão de experiências dissidentes. Como alerta o autor, o corpo negro que performa fora desses paradigmas interrompe a norma e, por isso, é frequentemente subalternizado; a performance negra é, essencialmente, insurgente.

Torna-se fundamental, então, articular raça e gênero com o pensamento feminista decolonial. Gloria Anzaldúa (1987) propõe o conceito de *borderlands* (territórios de fronteira), em que identidades híbridas emergem da sobreposição de culturas e violências. Esses espaços não se restringem a zonas de conflito, configurando-se como territórios de criação e potência nos quais subjetividades transgressoras podem ser elaboradas. Esse pensamento dialoga com o conceito de *diaspora space* de Avtar Brah (1996), um espaço em que são contestados os limites de inclusão e pertencimento. Para Brah (1996), o *diaspora space* reúne genealogias de dispersão e permanência, cruzando identidades a partir de eixos de poder como raça, gênero e classe. Trata-se de uma dimensão em que são tensionadas as fronteiras entre pertencimento e alteridade, na qual "o nativo é tanto diasporiano quanto o diasporiano é o nativo" (Brah, 1996, p. 209). A autora argumenta que esse espaço não é habitado apenas por migrantes e seus descendentes, mas também por aqueles construídos e representados como indígenas. Brah destaca ainda a importância de distinguir entre diferença — entendida como multiplicidade viva e relacional — e diferenciação, o processo pelo qual sistemas de poder hierarquizam corpos. Enquanto a diferença representa uma potência emancipatória, a diferenciação inscreve uma violência epistêmica (Brah, 2006).

Esse arcabouço é central para compreender como a música preta brasileira atua como tecnologia de afirmação. As escrevivências sonoras de Dessa Ferreira emergem dessas *borderlands* e desses *diaspora spaces* para construir quilombos sonoros: territórios simbólicos de resistência nos quais a vida se recria. Essas práticas desafiam a teoria clássica ao propor outras formas de composição e improvisação que nascem do cuidado e do confronto. Como propõe Denise Ferreira da Silva (2022), trata-se de reconfigurar não apenas o que se escuta, mas como se escuta. A teoria musical, nesse novo arranjo, deixa de ser uma lente neutra e passa a ser uma disputa ética e política.

Percursos Metodológicos: A Escuta Situada e as Escrevivências Sonoras

A metodologia empregada neste artigo fundamenta-se na etnomusicologia feminista e decolonial, adotando o que nomeio aqui como escuta situada. Essa operação metodológica dialoga com a proposta de "saberes localizados" de Donna Haraway (1995), ao reconhecer que a produção de conhecimento e a recepção estética não emanam de uma neutralidade abstrata,

mas de uma perspectiva parcial, encarnada e politicamente localizada. Afasta-se, portanto, do ideal de uma escuta desinteressada ou puramente formalista, para assumir uma postura em que o pesquisador escuta a partir de um corpo implicado e afetado pelas dinâmicas de gênero e raça.

No âmbito da etnomusicologia contemporânea, o tratamento dado às canções rejeita a clássica divisão ocidental entre texto e som, ou entre conteúdo lírico e estrutura musical. As narrativas textuais são compreendidas como vetores indissociáveis da matéria sonora. Sob essa ótica decolonial, a performance atua como o espaço em que a palavra se faz corpo e o som se faz política. Como propõe a etnomusicologia feminista (Koskoff, 2014), a voz das mulheres na performance musical mobiliza e desafia regimes de poder, transformando timbres, inflexões e silêncios em zonas de autodefinição e disputa epistêmica. Nessa perspectiva, a análise das letras integra-se diretamente ao fenômeno sonoro, tratando o conteúdo lírico em constante fricção com a materialidade do som. A escuta situada debruça-se, de modo interligado, sobre os arranjos, as escolhas de gravação e as texturas tímbricas, compreendendo a performance vocal e instrumental como o próprio espaço de corporificação e sustentação dessas narrativas.

O percurso investigativo ancora-se no conceito de escrevivências sonoras, que expande a categoria literária de Conceição Evaristo para o campo da música. Por meio dessa lente, a Música Preta Brasileira é analisada como uma ferramenta de autodefinição e um registro da memória coletiva que se manifesta no timbre, no pulso e no ‘grão da voz’. A análise seguiu três etapas fundamentais:

1. Curadoria e Escuta Analítica: A seleção das faixas — *Pulso, Ser Tudo, Dois Mundos* e *Folha Sagrada* — baseou-se em sua capacidade de materializar o corpo-território e a insurgência afro-indígena. A escuta focou na materialidade do som como um documento histórico e subjetivo.
2. Abordagem Interseccional e Decolonial: Cruzou-se a análise estética com as categorias de gênero, raça e classe, utilizando as "cartografias da diáspora" de Avtar Brah (2006) para compreender como a obra de Dessa Ferreira desloca o centro da teoria musical ocidental.
3. Ética de Pesquisa Colaborativa: O trabalho pautou-se por uma ética de pesquisa colaborativa (Segato, 2006), especialmente na análise da obra *Folha Sagrada*. Buscou-se uma horizontalidade que reconhece os sujeitos da pesquisa (incluindo a

comunidade *Mbyá Guarani*) como coautores de saberes, rompendo com lógicas extrativistas de produção acadêmica.

Ao alinhar a prática artística à reflexão teórica, esta metodologia busca não apenas interpretar as canções, mas visibilizar como as escrevivências sonoras operam como uma tecnologia de reexistência na Améfrica Ladina.

Escrevivências em Performance: O Quilombo Sonoro de Dessa Ferreira

A escolha pela obra de Dessa Ferreira delineia-se por meio de uma aproximação que alia o rigor teórico à dimensão da escuta afetuosa. Ao articular as reflexões sobre música, quilombo e as vivências de mulheres negras e indígenas, a materialidade de sua produção musical impôs-se como objeto central de análise. Na faixa *Dois Mundos*, que conta com a participação de Bruno Amaral e da cantora, compositora e instrumentista Nina Fola, o refrão anuncia: *Meu canto é nagô, Banto, Congo / Um batuque negro*. A seleção dessa canção e a análise da trajetória dessas artistas justificam-se por suas atuações enquanto musicistas e intelectuais que tensionam, por meio de vozes e tambores, a herança colonial e a europeização da música brasileira. Trata-se, portanto, de acompanhar produções artísticas que movimentam o fazer científico a partir de fissuras nas lógicas eurocentradas.

Filha de piauienses, Dessa Ferreira nasceu na periferia do Distrito Federal e é compositora, cantora, produtora musical, multi-instrumentista e arte-educadora. Por meio da pluralidade da música brasileira, a artista manteve-se próxima de suas origens familiares em viagens ao Nordeste e pelas influências da região onde morava. Seu álbum *Pulso* foi lançado em 2023, composto por nove canções, e nele, Dessa aborda os vazios, os silêncios e os apagamentos, ressaltando a importância de se reconectar com as próprias raízes para compreender a si mesma, fortalecer-se e, assim, também fortalecer quem está ao redor, criando novas possibilidades a partir dos saberes ancestrais. Em entrevista ao Matinal Jornalismo, Dessa relata: “Estou em um momento de revelar muita coisa sobre mim a partir dessa busca por raízes ancestrais, que passa por apagamentos e silenciamentos, devido ao racismo e a uma sociedade que oprime matrizes e formas de viver tão diversas” (Ferreira, 2023).

O projeto *Dessa Ferreira – Música Afro-Indígena Contemporânea*, contemplado pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura do RS (Pró-Cultura), antecede o álbum e viabilizou a produção audiovisual de três faixas que compunham o EP *Pulso*, gravado entre 2018 e 2020.

Esse trabalho foi impulsionado por seu Trabalho de Conclusão de Curso em Música Popular, finalizado em 2018 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Os registros de suas composições possibilitaram que mais pessoas pudessem conhecer o encontro de Dessa com sua ancestralidade e subjetividade, tal qual uma escrevivência sonora. Ao analisar o relatório de aprovação do projeto, constata-se a importância do trabalho de Dessa para a comunidade negra e indígena gaúcha:

> O trabalho de Dessa Ferreira já é fruto de um legado de muitas lutas e conquistas, porém, enquanto sociedade, ainda temos muitos desafios postos pelo nosso desgoverno e pela desinformação massiva, o que tem feito aumentar cada vez mais as injustiças e a destruição da biodiversidade. Pulso propõe uma nova forma de se relacionar com a natureza, relembrando que também fazemos parte deste grande ecossistema, que precisa ser cuidado e cultivado. O grande legado desse projeto é o amor, a cura do planeta e de todos que o habitam. Ao promover o trabalho de uma artista que provoca reflexão sobre a violência colonial que afetou totalmente nossa forma de estar, de agir e de pensar no mundo, se busca, na dimensão cidadã do presente projeto, uma real valorização do negro, da mulher, dos LGBTQIAPN+ e indígenas no mercado musical e cultural. “Pulso” fala sobre vozes que ecoam e pulsam há muito tempo e que precisam ser ouvidas; sobre corpos que querem se expressar e ser livres (Souza, 2020).

Houve ainda uma preocupação consciente quanto à acessibilidade, o que confere maior densidade ao trabalho realizado, visto que os videoclipes possuem audiodescrição e legendas em português, inglês, iorubá, guarani, espanhol e francês. Além disso, as *lives* de divulgação contaram com intérprete de Libras, evidenciando que *Pulso* é um projeto inclusivo, ultrapassando limites linguísticos por meio de legendas e da expressividade dos tambores, que falam por si sós. Percebe-se, assim, que a relevância desse projeto extrapola o desejo individual de registro fonográfico da artista; evidencia, antes, sua atuação como arte-educadora, cujo trabalho assume um caráter pedagógico e político. Esse aspecto torna-se fundamental ao situar a análise geograficamente no Rio Grande do Sul, território marcado por violências neocoloniais que operam na tentativa de empurrar as populações negras e indígenas para as margens. Esse cenário remonta a episódios de violência epistêmica e física, como o extermínio nos Sete Povos das Missões durante a Guerra Guaranítica (Flores, 2001) e a traição aos Lanceiros Negros na Revolução Farroupilha — discriminação que não permanece restrita a esse momento histórico, mas assombra a contemporaneidade ao atualizar tecnologias neocoloniais de marginalização. Seu trabalho não canta sob a perspectiva da margem, mas abre as portas desse quilombo sonoro,

centralizando nossas vivências e legados, enquanto aponta para futuros autodefinidos por nós mesmas. Há um dito no Sul que evoca essa presença. Bradamos orgulhosos em shows de artistas negros de outros estados, que frequentemente se surpreendem com a plateia: TEM PRETO NO SUL! Na mesma matéria ao Matinal Jornalismo, Dessa deixa evidente essa questão ao relatar sua percepção ao chegar ao estado:

> Quando cheguei no Sul, tinha aquela impressão de um estado europeizado, mas me deparei com diversas resistências, inclusive indígenas – apesar de eu saber que o Brasil é um território indígena, não ouvia falar muito. Entendi que, na verdade, o que não havia era uma valorização dessas presenças, mas elas existem e fazem arte (Ferreira, 2023).

Apresenta-se, assim, a trajetória de Dessa Ferreira na construção de seu EP e posterior álbum, ambos intitulados “Pulso”, introduzindo a análise que enaltece esses elementos afro-indígenas. A seguir, as faixas selecionadas são analisadas como "documentos sonoros" que materializam a crítica decolonial e a reexistência amefricana, nas quais o timbre e a performance vocal revelam-se tão centrais quanto a narrativa poética.

O quilombo de Dessa Ferreira e a Ancestralidade Afro-Indígena: Ser Tudo, Dois Mundos, Pulso e Folha Sagrada

Com o objetivo de analisar as canções da artista sob a perspectiva da etnomusicologia feminista, negra e indígena, esta seção evidencia os elementos que constituem a ideia de quilombo para Beatriz Nascimento em articulação com a identidade afro-indígena de Dessa Ferreira. Para *sulear*[1] a análise — que tem como pano de fundo metodológico a amefricanidade e a escuta situada —, foram formuladas duas questões centrais:

a) Como identificar elementos para uma etnomusicologia negra e indígena no trabalho composicional, arranjístico e audiovisual de Dessa Ferreira?

b) De que forma sua obra dialoga, de maneira interseccional, com as categorias teóricas articuladas até aqui neste artigo?

Dessa forma, os eixos analíticos organizam-se em torno de quatro nós temáticos: quilombo, etnomusicologia afro-indígena, feminismos decoloniais e música como reexistência.

[1] Sulear aqui é utilizada para subverter a palavra "nortear” em gesto político-estético localizado no Sul global.

O resultado é uma construção que, para além da teoria formal, assume um caráter político e poético, gerando reflexões sobre a cosmologia ancestral e a força política do corpo-voz.

Ser Tudo: travessia, ancestralidade e reconstrução de si

Do Níger ao Parnaíba no meu rosto
Correm rios disfarçados de rugas
Na cabaça búzios que dançam
No maracá sementes que cantam

Tupinambá, Mandinga, Amanajó
Ser tudo, ser tantos
Não ser de um povo só

Pé que esfrega a terra e constrói o chão
Em cada pingo de sim
Engolindo mares de não
Incertezas turvas
Dúvidas muitas
Dissoluções torcidas, invertidas
Envelhecidas pelo esquecimento
O tempo me deu
Boca para descortinar
As minhas raízes

Na canção *Ser Tudo*, Dessa Ferreira constrói uma poética da travessia. Em seus versos, o eu lírico não é uma unidade fixa, mas um corpo em movimento, atravessado por histórias, apagamentos e heranças. A abertura — *Do Níger ao Parnaíba no meu rosto / Correm rios disfarçados de rugas* — delimita um corpo geopolítico e histórico, no qual a pele é território de fluxos e de memória. Essa travessia atlântica e interiorana evoca o que Gloria Anzaldúa (1987) denomina *borderlands* (fronteira viva): um espaço em que o sujeito se (re)inventa a partir de suas ruínas e reconstruções. A artista nomeia os povos: "Tupinambá, Mandinga, Amanajó" — uma enunciação de pertencimento múltiplo que rompe a lógica colonizadora de identidade única. Aqui, *ser tudo* significa recusar a limitação de ser um só povo. O verso *Em cada pingo de sim / Engolindo mares de não* remete à resistência cotidiana ancorada na persistência da vida frente às negações históricas. Como propõe Beatriz Nascimento (2018), o passado não é prisão, mas saber reatualizado no presente: *O tempo me deu / Boca para descortinar / As minhas raízes*. Essa boca que se abre é simultaneamente política e ritualística. Como defende Ellen Koskoff (2014), a escuta da performance feminina revela e desafia normas de gênero, atuando como dispositivo de autoafirmação na etnomusicologia.

Em termos estéticos e organológicos, a faixa responde de maneira prática à 'estrutura racial branca' analisada por Phillip Ewell (2020). Enquanto a musicologia tradicional tende a isolar linguagens em categorias puras, Ferreira opera na encruzilhada percussiva e timbrística. A arquitetura sonora da canção ancora-se em uma base de violão e percussões de matrizes afrodiaspóricas e pindorâmicas: as congas, o ilu, a alfaia, além do arranjo tradicional de prato e faca. O canto assume a inflexão de uma contação de histórias, evocando a oralidade ancestral em que a palavra cantada atua como documento vivo e transmissão de saberes. Essa escolha reflete o conceito de identidade *ch'ixi* (Cusicanqui, 2021): uma coexistência em tensão produtiva em que o toque da alfaia do maracatu, o prato e faca do samba de roda e as timbragens das congas e do ilu não se diluem em um hibridismo pacífico, mas preservam suas forças singulares ao tecerem o mesmo chão rítmico.

A estética vocal, o projeto de gravação e a condução dos arranjos constroem uma atmosfera propositalmente etérea. Nos versos que antecedem o refrão — marcados por dúvidas e dissoluções da memória —, a presença sutil da guitarra atua não como condução rítmica, mas como textura timbrística e paisagem sonora (*soundscape*). As sustentações e timbres dessa guitarra criam uma camada estética onírica e imagética, que suspende temporariamente a narrativa antes do deságue rítmico no refrão. A partir dessa espacialização, ao manifestar *Eu sou o que sou / Sou terra, sou mar*, Ferreira evoca uma roda-cosmologia: um espaço de saber circular no qual a voz, a atmosfera harmônica e os tambores desestabilizam as hierarquias de gênero e raça. Essa dimensão pedagógica e ritualística transborda a gravação e se consolida na cena ao vivo. Nos shows, Ferreira convida o público a aprender e cantar em coro o refrão que enuncia os povos *Tupinambá, Mandinga, Amanajó*. Ao transformar a plateia em coro participante, a performance atua como uma aula pública e uma tecnologia de educação para as relações etnorraciais. Citar os nomes desses povos deixa de ser apenas um dado lírico e converte-se em um gesto coletivo de letramento re-educativo e re-existência política, operacionalizando o que Lélia Gonzalez (2020) aponta como o re-encantamento da memória na Améfrica Ladina.

Pulso: insurgência ancestral e corpo-natureza

De mim nada sei
Nem nadar eu sei

Escuto o silêncio
Um talvez, não sei
Só sinto, canto, grito
Algo que me move
Que me leva adiante

Tento, erro, olho
pra dentro de mim
e não vejo nada
Só o pulso incessante da minha raiz!

Querem me destruir
Me usar, me aproveitar
Mas eu não vou deixar

Querem me calar
Matar, queimar, quietar
Mas eu não vou consentir

Querem me educar
Dizer como deve ser
Como eu devo ser
Mas eu não sou assim

Na tempestade, eu sou o vento
Nas manhãs, eu sou os pássaros
Na maré, eu sou os peixes
Na mata, eu sou as folhas

Me revolto! Pois continuam a querer me destruir
Mas eu sou a natureza viva!

Em *Pulso*, Dessa Ferreira constrói uma de suas composições mais contundentes na afirmação da vida negra e indígena como insubmissa, sagrada e visceralmente entrelaçada ao mundo natural. Já na abertura — *De mim nada sei / Nem nadar eu sei* —, a artista desestabiliza a hegemonia do saber cartesiano e ocidental para ancorar sua poética na dúvida, na intuição e no afeto: *Só sinto, canto, grito*. Essa epistemologia do sentir, como destacam Gloria Anzaldúa (1987) e Lélia Gonzalez (2020), constitui um modo legítimo e potente de reivindicar a existência contra o logocentrismo colonial.

A arquitetura sonora da faixa traduz essa travessia interior por meio de uma orquestração percussiva e timbrística de profunda carga cosmológica. Na introdução, a combinação entre a sustentação do sintetizador (assinado por Bel Medula), o toque sutil do atabaque e a emissão vocal contida desenha uma paisagem sonora (*soundscape*) aquática e introspectiva. O synth

atua aqui como uma câmara de eco da subjetividade, evocando a fluidez das águas e a escuta do silêncio interior. Todavia, à medida que o eu lírico afirma o movimento — *Algo que me move / Que me leva adiante* —, a trama rítmica se adensa e assenta na terra com a entrada da orquestra completa de atabaques da tradição de terreiro: o Rum, o Rumpi e o Lé, todos executados pela própria artista, ao lado da cuíca e do prato e faca.

Ao reiterar o verso *Só o pulso incessante da minha raiz!*, o arranjo atinge seu ponto de inflexão com a entrada marcante do agogô. Instrumento encarregado da condução temporal e da invocação rítmica nas liturgias afro-brasileiras, o agogô fixa a pulsação e organiza o transe poético. Essa organização percussiva materializa o conceito de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2022): uma cosmo-percepção na qual o ancestral e o contemporâneo coabitam o mesmo instante. Cada batida da tríade de atabaques funciona como um 'tempo-fenda', reatualizando a memória do corpo-território no presente. Nesse contexto, a voz de Ferreira apresenta um timbre firme e incisivo, oscilando entre a declamação falada e a emissão cantada. O "grão da voz" (Barthes, 1990) atua como tecnologia de re-existência que, no contexto sul-rio-grandense — marcado pelo apagamento histórico da presença negra —, demarca sonoramente o território que a narrativa hegemônica tentou embranquecer. O arranjo é ainda atravessado por ecos e vocalizes etéreos, que operam como ressonâncias ancestrais e vozes da natureza, expandindo o corpo vocal para além da individualidade da intérprete.

A canção se afirma como veículo de insurgência e recusa ativa ao apagamento: *Querem me calar / Matar, queimar, quietar / Mas eu não vou consentir*. Essa negação explícita reflete a genealogia do "não" que protege e denúncia, histórica nas poéticas de mulheres negras e indígenas. Segue-se a essa denúncia um momento de reencantamento cósmico, no qual a subjetividade se funde aos elementos do ecossistema: *Na tempestade, eu sou o vento / Nas manhãs, eu sou os pássaros / Na maré, eu sou os peixes / Na mata, eu sou as folhas*.

Aqui, Ferreira retoma uma cosmologia afro-pindorâmica na qual não existe cisão entre humanidade e natureza: o sujeito é a própria terra em movimento. Essa premissa dialoga com a crítica de Phillip Ewell (2020) à racionalidade branca e masculina na teoria musical ocidental, bem como com o pensamento de Susan McClary (1991) sobre a música enquanto encarnação de gênero e poder. A faixa culmina no brado final: *Eu sou a natureza VIVA!* Nesse grito, ao conjugar a ancestralidade do trio de atabaques, a síntese eletrônica e a afirmação do corpo-

natureza, Dessa Ferreira inscreve a vida como revolução contínua, fazendo do pulso a própria garantia de permanência e insubmissão na Améfrica Ladina.

Dois Mundos: espiritualidade, oralidade e corpo em comunhão

Meu canto é nagô
Banto, Congo
Um batuque negro
Toco pra Sàngó
E Babalawo
Me mostra os caminhos de Ifá

Vem ver!
Dois mundos em interação
Ilú bàtá
Tambor de comunicação

Esse é meu canto nagô
E em todo canto esse canto ecoou
Os males espanta pra unificar
Me mostra os caminhos
Me deixem cantar
Chega mais!
Batuca por respeito, liberdade e paz
Mostrando pros mais novos como os ancestrais me ensinaram a viver
E a compreender
Essa comunhão pra fortalecer

Vem ver,
Mistura que meu corpo vence
E em cada vivência aprende
Abre essa roda que eu quero dançar
Iluminou, libertou
Ecoou de noite e de dia
Empodera e dá voz ao canto da periferia porque

Meu canto é Nagô
Porto, Bahia, Salvador
Um batuque negro
Toco com amor
Danço com louvor
E sigo os caminhos de Ifá

Saber
O segredo é a libertação
Do povo negro em plena comunhão

A canção *Dois Mundos*, que conta com a participação de Nina Fola e Bruno Amaral, exemplifica a performance como escrevivência sonora. Trata-se de um chamado às múltiplas

raízes para cantar um pertencimento que se afirma pela travessia e pela força ancestral. O verso de abertura — *Meu canto é nagô / Banto, Congo* — inscreve o corpo da cantora como um território afro-diaspórico enraizado em diferentes matrizes linguísticas e espirituais. Essa enumeração transforma a canção em uma materialização da Améfrica Ladina de Lélia Gonzalez (2020), traçando uma cartografia política e espiritual que conecta o Piauí ao Rio Grande do Sul, o sertão ao mar. Esse canto ativa uma cosmologia negra em que o saber se dá por meio da conexão com o sagrado: *Toco pra Sàngó / E Babalawo / Me mostra os caminhos de Ifá*. Como propõe Leda Maria Martins (2021), o corpo negro que canta e toca é um corpo-oráculo que transmite memória e sustenta uma pedagogia ancestral viva. O refrão — *Vem ver! / Dois mundos em interação / Ilù bàtá / Tambor de comunicação* — explicita o diálogo entre o visível e o invisível, entre o terreiro e a rua, entre o plano espiritual e o profano.

Do ponto de vista etnomusicológico, a faixa opera uma polifonia de resistências corporais e sonoras. A hibridização timbrística materializa-se na costura de duas esferas musicais: de um lado, a ancestralidade e o sagrado do terreiro manifestam-se na presença da tríade ritual dos atabaques, executada por mãos femininas — o Rum (tocado por Nina Fola), o Rumpi (por Gutcha Ramil) e o Lé (pela própria Dessa Ferreira); de outro, esses tambores dialogam com a instrumentação da música popular e de concerto, por meio da bateria, do baixo elétrico, da guitarra e das seções de violino. Esse arranjo denso e multifacetado serve de base para o jogo responsorial de vozes entre Dessa, Nina e Bruno Amaral, evocando linhagens afro-diaspóricas que costuram a ferida aberta do racismo estrutural.

Ao cantar *Mostrando pros mais novos como os ancestrais me ensinaram a viver*, a obra mobiliza o princípio da oralidade. Como defende Jurema Werneck (2013), a oralidade constitui uma pedagogia insurgente que rompe com a colonialidade do saber. Na sua intervenção, Bruno Amaral desafia a lógica da democracia racial ao afirmar: *Mistura que meu corpo vence / E em cada vivência aprende*. Aqui, a ‘mistura’ recusa o apagamento assimilacionista para afirmar o conceito de *borderlands* de Gloria Anzaldúa (1987): uma fronteira viva e fértil de invenção de si, onde a identidade se fortalece no conflito e na vivência.

O verso final — *Saber / O segredo é a libertação / Do povo negro em plena comunhão* — condensa o projeto ético-político da canção. O saber do corpo e o resguardo do "segredo" (elemento fundamental do saber de terreiro) garantem a sobrevivência e a proteção do sagrado. Essa comunhão alinha-se ao conceito de Quilombo formulado por Beatriz Nascimento (2018):

um sistema alternativo de organização social e afetiva que se refaz continuamente através do som e do encontro de corpos na diáspora. A potência dessa obra, que transita entre a liturgia do candomblé e a linguagem urbana, consolidou-se na cena contemporânea ao receber distinções como o prêmio de Melhor Videoclipe e o reconhecimento no Prêmio Profissionais da Música, reafirmando Dessa Ferreira como uma referência na preservação da memória amefricana e no fortalecimento das periferias.

Folha Sagrada: ancestralidade indígena e cabocla ecoando no som

Arco e flecha atravessou o ar
Ando depressa por onde vou
Folha sagrada para curar
Isca de cobra para caçar

Conheço os segredos das sete matas
Sou companheiro da cobra coral
Vivi nas aldeias e nas cascatas
Sou seu guia sou seu ancestral
Ê okê, okê, arô!

Salve caboclo Tupinambá!

Quando o brasil não existia
Muitos povos percorriam este território sem invasores
Tinha água limpa para beber e banhar
Nosso chão sagrado não estava ensanguentado
Nossas crianças tinham futuro.

Hoje nós indígenas fazemos a resistência na luta pela demarcação
Pelo respeito às nossas culturas, seja na aldeia ou na periferia
Somos diversos em Pindorama e Abya Yala.

Por fim, *Folha Sagrada* é um cântico que evoca a densidade da floresta, reverencia os encantados e afirma uma ancestralidade indígena e cabocla profundamente enraizada nas forças da terra. Desde o verso de abertura — *Arco e flecha atravessou o ar* —, o texto poético e a arquitetura sonora instauram um espaço-tempo ritualístico. A folha, que cura, e a flecha, que caça e protege, operam como tecnologias ancestrais de preservação da vida. Ao enunciar *Conheço os segredos das sete matas / Sou companheiro da cobra coral*, a compositora reivindica um saber ecossistêmico e espiritual que ressoa com os estudos de Beatriz Nascimento (2018), que concebe o corpo-território como o repositório em que as memórias ancestrais são guardadas e ativadas. No plano vocal e interpretativo, Ferreira adota uma postura de guerreira

e guardiã: sua emissão é altiva, firme e imbuída de solenidade ritual, encarnando a autoridade de quem domina os mistérios da mata. Do ponto de vista da análise prosódica e gestual, destaca-se a divisão silábica intencional no verso *a-tra-ves-sou - o - ar*. Nessa passagem, a artista fraciona as sílabas fazendo-as coincidir rigorosamente com toques secos e incisivos no djembe (instrumento que ela divide com o mestre marfinense Loua Pacom Oulai). Esse recurso transforma a palavra em vetor físico, mimando a trajetória e o impacto da flecha que corta a matéria sonora.

A saudação *Ê okê, okê, arô!* assinala o ponto de transição no arranjo. É nesse instante de invocação a Oxóssi e aos encantados da mata que a orquestração ganha corpo e densidade: os djembes somam-se à força dos dununs e do agbê (executados por Gutcha Ramil), ao ilú e ao agê (por Diih Neques) e às guitarras (por Wagner Menezes). Logo em seguida, abre-se uma seção instrumental misteriosa, conduzida pelo timbre grave e cavernoso do saxofone barítono de Tomás Piccinini. A presença do saxofone, associada à polirritmia dos tambores, projeta uma textura timbrística imersiva que traduz o mistério denso, inacessível e sagrado das profundezas da floresta. A presença da cobra coral e a invocação dos Caboclos reforçam a cosmologia dos terreiros e das encantarias, nas quais o humano, o animal e o divino coexistem sem hierarquias. Essa perspectiva consolida uma etnomusicologia indígena e afrodiaspórica que compreende o canto como canal de comunicação com o invisível. Ao deslocar o centro do saber para a figura do Caboclo — entidade de síntese, mediação e resistência —, Ferreira inscreve sua obra em uma linhagem de proteção territorial. Como ensina Lélia Gonzalez (2020), a matriz indígena, comumente silenciada pelo mito da democracia racial, é pilar estruturante da identidade amefricana. No videoclipe da canção, essa dimensão cosmológica ganha contornos de denúncia geopolítica explícita. A obra audiovisual conta com a presença da matriarca e do coro infantil da Aldeia *Yvy Poty* (do povo *Mbyá Guarani*), situada em Porto Alegre (RS). Destacam-se as falas rituais que interrompem a continuidade da faixa: a primeira, proferida na língua *Guarani Mbya* pela anciã, e a segunda, um manifesto em português relatando o tempo em que ‘o Brasil não existia’ e o solo sagrado não estava ensanguentado. Ao construir essa colaboração de forma orgânica, o trabalho rompe com a lógica do extrativismo cultural e estabelece uma práxis de pesquisa colaborativa e engajada (Segato, 2006), promovendo um gesto de soberania linguística e audiovisual.

A ecopoética amefricana desafia a racionalidade ocidental ao fundir as urgências do corpo com as da terra. Como propõe Denise Ferreira da Silva (2022), ao recusar a "separabilidade" colonial, a artista demonstra que não há divisão entre território, espiritualidade e natureza. O uso do coro infantil e da voz da anciã invoca o tempo espiralar teorizado por Leda Maria Martins (2022): as crianças não são o futuro distante, mas a reatualização no presente de um saber milenar. O som atua, assim, como uma poética da relação (Glissant, 2005), na qual a reexistência negra e originária depende da manutenção da vida e da demarcação dos territórios.

A presença das vozes em *Guarani Mbyá* no contexto do Rio Grande do Sul — estado marcado por severos conflitos agrários e pelo apagamento da memória indígena — exige do ouvinte uma escuta situada (Ferreira, 2024). Ao conferir centralidade à língua e ao corpo do povo *Mbyá Guarani*, o desfecho da obra consolida a música como manifesto e tecnologia de cura. *Folha Sagrada* encerra esta seção demonstrando que, na poética de Dessa Ferreira, o corpo-voz amefricano é, em sua essência mais profunda, um corpo-floresta: insubmisso, sagrado e vivo.

Conclusão

Este trabalho propôs uma escuta situada, engajada e crítica da obra da artista Dessa Ferreira, reconhecendo sua produção como uma materialização da escrevivência sonora (Ferreira, 2024). O conceito atravessa as dimensões estética, timbrística e política da criação musical de mulheres negras na contemporaneidade. Revela-se, assim, que a música atua como um potente regime de memória, uma tecnologia de reexistência e um dispositivo de demarcação territorial. Através de sua obra, a artista projeta uma cartografia amefricana que conecta o Piauí ao Rio Grande do Sul, o sertão ao mar e os quilombos às aldeias em uma rede de solidariedade ancestral.

As análises das faixas *Ser Tudo, Pulso, Dois Mundos* e *Folha Sagrada* demonstraram a construção de uma poética visceral em que o corpo-voz canta o tempo — um tempo espiralar, ritual e insubmisso (Martins, 2021). O quilombo sonoro estabelecido por Ferreira distancia-se de uma noção estática ou nostálgica de passado, consolidando-se como uma performance viva em constante movimento. Essa arquitetura ganha materialidade na orquestração organológica das canções: na hibridização do maracatu, do samba de roda e do *ilú* na identidade *ch'ixi* (Cusicanqui, 2021) em *Ser Tudo*; na força da orquestra litúrgica de atabaques (Rum, Rumpi e

Lé) e agogô em diálogo com os timbres eletrônicos em *Pulso*; na comunhão entre o *Ilú Bàtá* tocado por mãos femininas, o jogo responsorial de vozes e as cordas orquestrais em *Dois Mundos*; e na gestualidade prosódica da palavra-flecha em sincronia com o djembe e o saxofone barítono em *Folha Sagrada*. Especialmente nesta última faixa, a colaboração orgânica com a matriarca e o coro infantil da Aldeia *Yvy Poty* (*Mbya Guarani*) redefine as fronteiras entre pesquisadora, artista e comunidade, apontando para uma etnomusicologia dialógica, eticamente implicada e ancorada na pesquisa colaborativa (Segato, 2006). A afirmação da soberania linguística e territorial *Guarani Mbya*, aliada à denúncia histórica de um chão sagrado ensanguentado pela invasão colonial, demonstra que o corpo-voz amefricano constitui-se, em última instância, como um corpo-floresta.

Em última análise, este artigo reforça a urgência de que os campos da etnomusicologia, da antropologia da performance e dos estudos da música popular rompam definitivamente com a 'estrutura racial branca' e com as métricas normativas da teoria musical ocidental (Ewell, 2020), incorporando de forma central as epistemologias corporais, percussivas e não-brancas. O gesto sonoro de Dessa Ferreira convida a uma escuta situada que reconhece o som como ato de soberania e território vivo. Enquanto escrevivência sonora, sua obra é simultaneamente arquivo, corpo-território e prece: um registro de experiência que recusa a separação colonial entre estética e política, razão e sensibilidade, vida e arte.

Este trabalho reafirma a potência da Música Preta Brasileira e das artes afro-pindorâmicas como campos férteis para praticar e gestar outras formas de existir e produzir conhecimento. Escutar Dessa Ferreira é atender a um chamado urgente para o reencantamento do mundo: um retorno às raízes que cultiva a cura e constrói a comunhão coletiva. No tempo do canto, a artista revela que *Ser tudo* consiste em ser a voz viva, insubordinada e eterna daquilo que — apesar das contínuas tentativas de silenciamento histórico — permanece pulsando no coração da Améfrica Ladina.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.** San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOTELHO, Guilherme. Música Preta Brasileira: um conceito histórico e/ou rótulo musical? [S. l.]: [s. n.], 2022. Disponível em: https://www.geledes.org.br/musica-preta-brasileira-um-conceito-historico-e-ou-rotulo-musical/. Acesso em: 14 jun. 2025.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora: Contesting Identities.** London; New York: Routledge, 1996.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014. Acesso em: 20 jul. 2025.

CORREIO DO POVO. Dessa Ferreira vence o 8º Prêmio Profissionais da Música na categoria videoclipe. Porto Alegre: Correio do Povo, 2025. Disponível em: https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/dessa-ferreira-vence-o-8%C2%BA-pr%C3%AAmio-profissionais-da-m%C3%BAsica-na-categoria-videoclipe-1.1625503. Acesso em: 16 jul. 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

DOIS MUNDOS**.** Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Intérprete: Dessa Ferreira. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 5.

EVARISTO, Conceição. **Becos de Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EWELL, Philip. Music theory and the white racial frame. **Music Theory Online**, v. 26, n. 2, 2020. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html. Acesso em: 20 jul. 2025.

FERREIRA, Caroline Rodrigues. **Escrevivências sonoras: a música preta brasileira como ferramenta para autodefinição de mulheres negras**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional. Porto Alegre: UFRGS, 2024. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/292274. Acesso em: 20 jul. 2025.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2001.

FOLHA SAGRADA. Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Intérprete: Dessa Ferreira. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 8.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da relação**. Trad: Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o reinado do Rosário e as (re)significações da história**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022.

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

McCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, intelectual e quilombola: possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

PULSO. Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Intérprete: Dessa Ferreira. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 1.

RIO GRANDE DO SUL. **Parecer do Conselho Estadual de Cultura Dessa Ferreira – Música Afro-Indígena Contemporânea**. Porto Alegre, 2025. Disponível em: https://www.procultura.rs.gov.br/projeto_parecer_cec.php?cod_projeto=20812. Acesso em: 16 jul. 2025.

ROMANOFF, Ricardo. Dessa Ferreira celebra a música afro-indígena contemporânea em timbres, imagens e playlist. **Matinal Jornalismo**, 2025. Disponível em: https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/musica/dessa-ferreira-celebra-a-musica-afro-indigena-contemporanea-em-timbres-imagens-e-playlist/. Acesso em: 17 jul. 2025.

SEGATO, Rita Laura. **Antropologia e Direitos Humanos: alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos**. Brasília: EdUnB, 2006.

SER TUDO. Intérprete: Dessa Ferreira. Compositor: Addia Furtado; Dessa Ferreira. In: **Pulso**. Porto Alegre: Independente, 2023. 1 arquivo sonoro, faixa 6.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus: para uma ideia global de raça**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

TRACE BRASIL. Dessa Ferreira apresenta o videoclipe **Folha Sagrada** do projeto – Música Afro-Indígena Contemporânea. [S. l.]: [s. n.], 2025. Disponível em: https://br.trace.tv/assistir/dessa-ferreira-apresenta-o-videoclipe-folha-sagrada-do-projeto-musica-afro-indigena-contemporanea/. Acesso em: 16 jul. 2025.

WERNECK, Jurema Pinto. **Macacas de Auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira**. Brasília: Secretaria Nacional de Políticas para

as Mulheres, 2013. Disponível em: https://www.fundobrasil.org.br/v2/uploads/files/artigo_jurema.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021.

Mini-bio Autora

Caroline Rodrigues Ferreira é psicóloga clínica, especialista em Musicoterapia e mestra em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contrabaixista autodidata e pesquisadora, atua na interface entre Psicologia, Etnomusicologia e Saúde Mental. Em suas pesquisas sobre a poética de mulheres negras e a Música Preta Brasileira, propõe a noção de *Escrevivências Sonoras* como chave analítica para pensar corpo, escuta e subjetivação política.