



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

ELEN FIRMINO DE SANTANA

**SANKOFA: corpo em performance no (re)encontro com saberes e
instrumentos ancestrais**

João Pessoa

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S232s Santana, Elen Firmino de.

Sankofa : corpo em performance no (re)encontro com
saberes e instrumentos ancestrais / Elen Firmino de
Santana. - João Pessoa, 2025.
107 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Instrumentos musicais. 2. Performance musical. 3.
Saberes tradicionais. 4. Música e ancestralidade. I.
Santos, Eurides de Souza dos. II. Título.

UFPB/BC

CDU 780.6(043)

ELEN FIRMINO DE SANTANA

SANKOFA: corpo em performance no (re)encontro com saberes e instrumentos ancestrais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito para o exame de qualificação do Mestrado em Música, área de Etnomusicologia.

Orientadora: Eurides de Souza dos Santos

João Pessoa
2025

Dedico essa dissertação de
mestrado para os meus pais,
que abriram tantos caminhos
para que hoje eu pudesse
percorrê-los com meus
próprios pés.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

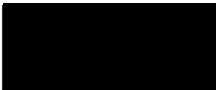
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

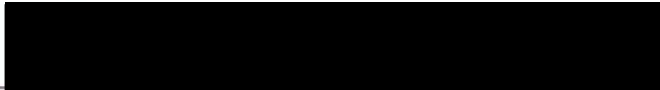
Título da Dissertação: **SANKOFA: corpo em performance no (re)encontro com saberes e instrumentos ancestrais.**

Mestrando(a): **ELEN FIRMINO DE SANTANA**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:


Dra. EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS
Orientador/UFPB


Dr. FÁBIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO
Membro Interno do Programa/UFPB


Dra. KÁTUSCA LAMARA DOS SANTOS BARBOSA
Membro Externo ao Programa/ UFRB

João Pessoa, 30 de Julho de 2025

Agradecimentos

Antes de tudo agradeço às forças ancestrais que me guiam e sustentam. Aos caminhos abertos pelos que vieram antes de mim, meus ancestrais, que abriram os caminhos com seus corpos, sangue, vozes e tambores - meu respeito profundo -.

Aos meus pais Nalva Santana e Edmilson Santana, minha irmã Emmily Santana, e minha avó Edith Lima, pela presença contínua durante toda minha vida, pelo apoio que nutre e acolhe, mesmo nos silêncios.

A Erick, meu companheiro dos dias, vivências e afetos. Agradeço pelo apoio em todos os momentos da escrita da dissertação.

Aos meus sobrinhos, que sempre perguntam com olhar de curiosidade o que eu estou escrevendo.

Aos mestres e mestras - de vida, de saberes e de ofício - que me ensinaram que conhecimento não se acumula, mas se compartilha, em roda, em canto, em chão.

À minha querida orientadora, Eurides, que me apoiou e guiou com grande sensibilidade para que este trabalho se realizasse, minha gratidão sincera por todos os bons momentos.

Ao professor Fábio Ribeiro, que aceitou fazer parte da banca examinadora e me acompanha há 7 anos, desde o início de minha graduação em música, e também esteve na banca do Trabalho de Conclusão de Curso. Obrigada por sempre ter um olhar atento e sensível.

A Kátiusca Barbosa, que aceitou o convite para integrar a banca.

A Fabi Carneiro, que esteve junto na banca de na qualificação. Obrigada por todas as partilhas.

A Carolina Guimarães e Rodrigo Melo que toparam ser entrevistados e compartilharam tantas coisas importantes e fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha psi, Arielle Reis, que durante os últimos dois anos vem me apoiou e me desafiou cada vez mais a ir de encontro com minhas potencialidades.

Aos meus amigos do mestrado, Manu Lima e Vinícius Frias, com quem compartilhei vivências, disciplinas, provas, trabalhos e boas conversas.

Aos meus amigos Zé Balbino, Fabi Carneiro, Bárbara Souza, Larissa Barbosa e Mari Santana, que com afeto e escuta me ajudaram a moldar as ideias e os silêncios deste percurso.

À minha primeira professora, Elizabeth, mulher preta e educadora excelente. Obrigada por sempre acompanhar e estar presente comentando em todas as minhas conquistas durante os últimos 20 anos.

A Ian, secretário do PPGM-UFPB, que sempre me ajudou com todas as coisas necessárias durante o mestrado, sempre sendo muito prestativo e atencioso.

À coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio da bolsa que fez com que eu pudesse estar no mestrado e realizar este trabalho.

Por fim, agradeço ao sopro que vem de longe, aquele que atravessa o meu corpo como reza e memória. À flauta, ao pife, que assim como o vento, sabem dizer muito, mesmo sem falar nada.

Agradeço ao corpo ancestral que me habita, que dança e toca mesmo quando escrevo, e que me escuta mesmo quando silencio. Carregando histórias, territórios, cicatrizes e ritmos ancestrais.

Que esta pesquisa siga como um sopro contínuo, gesto de quem escuta o passado sem perder o presente, e toca adiante o que recebeu como canto. Que ressoe como vento em bambu, para além da última linha. Para além das regras ABNT.

Resumo

SANTANA, Elen Firmino de Santana. SANKOFA: corpo em performance no (re)encontro com saberes e instrumentos ancestrais. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2025.

No Brasil e em instituições de música de diversos lugares do mundo têm sido discutidos e reformulados os currículos, com o intuito de trazer para a academia repertórios, instrumentos e práticas sonoro-musicais que representam os locais e culturas onde os alunos estão inseridos, tendo em vista que em muitas instituições ainda se tem como padrão estabelecido práticas, instrumentos, métodos e repertórios provenientes do continente europeu (Queiroz, 2017). Por gerações mestras e mestres de cultura popular passam seus saberes principalmente por meio de tradição oral, e ecoam assim nas gerações atuais saberes ancestrais. Porém, a ruptura que ainda distancia esses saberes no ambiente acadêmico faz com que haja uma perpetuação de “violências sistêmicas” (Kilomba, 2019), racismos e exclusões, fazendo também com que muitas vezes esses saberes sejam continuamente ausentes e silenciados em determinados contextos. Este presente trabalho tem como objetivo geral compreender o que leva musicistas acadêmicos a se engajar na aprendizagem de saberes das culturas tradicionais nordestinas, especialmente no que diz respeito à aprendizagem de instrumentos musicais. A metodologia da pesquisa está fundamentada em uma abordagem qualitativa, buscando compreender individualmente as experiências dos envolvidos, por meio de entrevistas e observação por meio das redes sociais. Para o desenvolvimento da pesquisa, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre temas pertinentes como música e ancestralidade, ensino e aprendizagem de instrumentos musicais das tradições populares; e também sobre perspectivas decoloniais da etnomusicologia. Por fim, a pesquisa mostrou que o engajamento de musicistas acadêmicos com as culturas tradicionais presentes no Nordeste está ligado ao (re)encontro identitário e à real valorização dos saberes ancestrais. Foi possível compreender que o corpo e a ancestralidade funcionam como territórios de memória e resistência. A inserção e integração desses saberes dentro da academia amplia a vivência, a escuta sensível e o acesso e legitimidade das múltiplas formas de fazer e sentir a música.

Palavras Chave: Saberes tradicionais; instrumentos musicais; performance; ancestralidade.

Abstract

In Brazil and in music institutions around the world, curricula have been discussed and restructured with the aim of bringing into academia repertoires, instruments, and sound-musical practices that represent the localities and cultures in which students are embedded, considering that in many institutions the established standard still consists of practices, instruments, methods, and repertoires originating from the European continent (Queiroz, 2017). Generations of masters of popular culture pass on their knowledge primarily through oral tradition, and thus ancestral knowledge echoes in current generations. However, the rupture that still separates this knowledge within the academic environment leads to the perpetuation of “systemic violences” (Kilomba, 2019), racism, and exclusions, often resulting in the continuous absence and silencing of this knowledge in certain contexts. The present study has the general objective of understanding what leads academic musicians to engage in the learning of knowledge from traditional Northeastern cultures, especially regarding the learning of musical instruments. The research methodology is based on a qualitative approach, aiming to understand the individual experiences of the participants through interviews and observation via social media. For the development of the study, a literature review was conducted on relevant topics such as music and ancestry, the teaching and learning of musical instruments from popular traditions, and decolonial perspectives in ethnomusicology. Finally, the research showed that the engagement of academic musicians with traditional cultures present in the Northeast is linked to (re)identity formation and the genuine appreciation of ancestral knowledge. It was possible to understand that the body and ancestry function as territories of memory and resistance. The inclusion and integration of this knowledge within academia expands experience, sensitive listening, and the access to and legitimacy of multiple ways of making and feeling music.

Keywords: Ancestral knowledge; traditional instruments; performance; ancestry.

Lista de figuras

Figura 1 - Sankofa	5
Figura 2 - Alguns dos símbolos presentes no Adinkra	6
Figura 3: Rodrigo Melo tocando atabaque	22
Figura 5: Transcrição "Ponto de defumação para jurema", realizada por Rodrigo Melo	26
Figura 6: Carolina Guimarães tocando rabeca	28
Figura 7: Apresentação do Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi	30
Figura 8: Brincante do Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi	31
Figura 9: Atabaques	35
Figura 10: Orkestra Rumpilezz	37
Figura 11: Rabeca	38
Figura 12: Mestra Ana da Rabeca	40
Figura 13: Pífanos	41
Figura 14: Zabé da Loca	44
Figura 15: Elen Santana e o pífano	45
Figura 16: Google Acadêmico - Corpo negro no chão	53
Figura 17: Mestra Penha Cirandeira tocando zabumba e cantando um coco em sua casa durante entrevista sobre a Lei Canhoto da Paraíba	56
Figura 18: Encontro de Saberes	58

Sumário

Introdução	3
1. Pressupostos teóricos e Revisão de literatura	11
1.1. Corpo em performance	11
1.2. Cultura Popular: um conceito em construção	14
1.3. (Re)encontro com saberes e instrumentos ancestrais	16
1.4. (Re)escrevendo a história com mãos negras e canetas afiadas	18
	20
2. Narrativas musicoancestrais: entre vozes, palavras e vivências	21
2.1. Rodrigo Melo	22
2.2. Carolina Guimarães	28
2.3. Música e ancestralidade	32
2.4. Instrumentos ancestrais	34
2.4.1. Atabaque	35
2.4.2. Rabeca	38
2.5.1. Pífano	41
3. Escutas, experiências e resistências por meio da música	46
3.1. Música Ocidental	46
3.2. Experiências com músicas das tradições populares	47
3.3. Resistências e (re)existências na música	50
3.4. Políticas públicas raciais	52
3.5. Políticas públicas culturais	54
4. Futuro ancestral na música: considerações finais	61
5. Referências	65
6. Apêndices	69

Introdução

Muito tem sido pesquisado e discutido sobre as práticas musicais que envolvem as/os estudantes de música. Não apenas no Brasil, mas também em outros países, instituições de ensino de música estão buscando aproximar seus currículos das realidades e vivências das/dos estudantes, incorporando diferentes repertórios, práticas e instrumentos musicais que fazem parte de seus contextos de vida. Entretanto, em diversas instituições de ensino superior, especialmente no Nordeste, ainda se mantém como padrão estabelecido o emprego de componentes musicais e métodos provenientes do continente europeu (Carvalho, 2021; Queiroz, 2017). A ausência de outros saberes tradicionais nos cursos superiores de música, aliada à insuficiência de políticas públicas voltadas à sua manutenção, faz com que haja uma grande separação entre as/os alunas/os e as culturas musicais mais próximas dos/das estudantes.

Essa distância também se reflete nas formas como os saberes populares são percebidos e valorizados. Por séculos, mestras e mestres de culturas populares têm compartilhado suas vivências e ensinamentos por meio da tradição oral. Esses saberes que ecoam do passado permanecem presentes e atualizados em diferentes contextos e lugares. Porém, a invisibilização de mestras, mestres e seus saberes nos espaços acadêmicos é contínua e resulta de um espelho colonial que reflete práticas de exclusão e hierarquia de saberes. Essas “violências sistêmicas” (Kilomba, 2019), racismos e exclusões perpetuadas pelo meio acadêmico, bem como a insuficiência de políticas públicas, são reflexo de uma estrutura colonial ainda presente.

Essas questões atravessaram também minha trajetória e experiência enquanto musicista. Eu, como mulher negra, através do meu corpo busco fazer um movimento de aproximação, revirando o passado para traçar caminhos no presente por meio das memórias, saberes e lutas ancestrais que me cercam.

Comecei a tocar flauta doce na infância, e, durante a adolescência, tive meu primeiro contato com a flauta transversal e também com o pífano. A flauta me possibilitou acessar diferentes ambientes: orquestras, universidades e grupos, entre outros. Foi em meio a esses lugares que percebi que estava longe do que me representava. As culturas musicais presentes nos bairros periféricos da minha

cidade não faziam parte do repertório estudado na universidade nem do que eu estava tocando na orquestra.

Partindo dessas inquietações, busquei, em meus estudos de flauta transversal na universidade, assim como durante meus estudos de pífano, feitos autodidaticamente, observar meu próprio corpo em busca de percepções e memórias que pudessem me levar a acessar outros lugares e possibilidades.

Essa busca também encontra um lugar dentro de reflexões teóricas sobre o corpo e os saberes. Luiz Rufino (2019) escreve que “o corpo como esfera de saber é aquele que transgride a violência e a opressão inscrevendo formas de luta e possibilidades de reinvenção de si” (Rufino, 2019, p. 61). Por meio dessas observações, pude obter outros sentidos, afetos e saberes relativos ao meu entorno e à minha ancestralidade que anteriormente ainda não havia acessado quando praticava flauta transversal. Essas observações serviram de base para o desenvolvimento do meu Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música na UFPB, e deste trabalho de mestrado.

Atualmente cresce o movimento de estudantes de música com inquietações semelhantes às minhas e engajadas/os em tal movimento de retorno; de ir ao encontro dos saberes dos mestres e mestras, e dar continuidade a esses saberes. Exemplo disso são coletivos como o grupo de estudos Coco Acauã e Maracastelo, Zé Silva, Ana Carolina Guimarães e Rodrigo Melo, na Paraíba, o trabalho de Vitória do Pife, Alexandre Rodrigues em Pernambuco, Joane Faustino (Pifelosofia) no Piauí, entre outros.

Essas experiências e movimentos inspiram e fundamentam este trabalho. Por isso, esta pesquisa de mestrado dialoga com a potencialidade que os instrumentos da cultura popular possuem para a transmissão dos saberes ancestrais. Trazendo as/os praticantes, seus corpos e realidades às vivências e reflexões necessárias para o (re)encontro com as práticas músico-ancestrais do Nordeste, busco responder o seguinte **problema de pesquisa**: o que leva musicistas de contextos acadêmicos ao engajamento na prática de instrumentos musicais provenientes dos saberes tradicionais de sua região?

Figura 1 - Sankofa



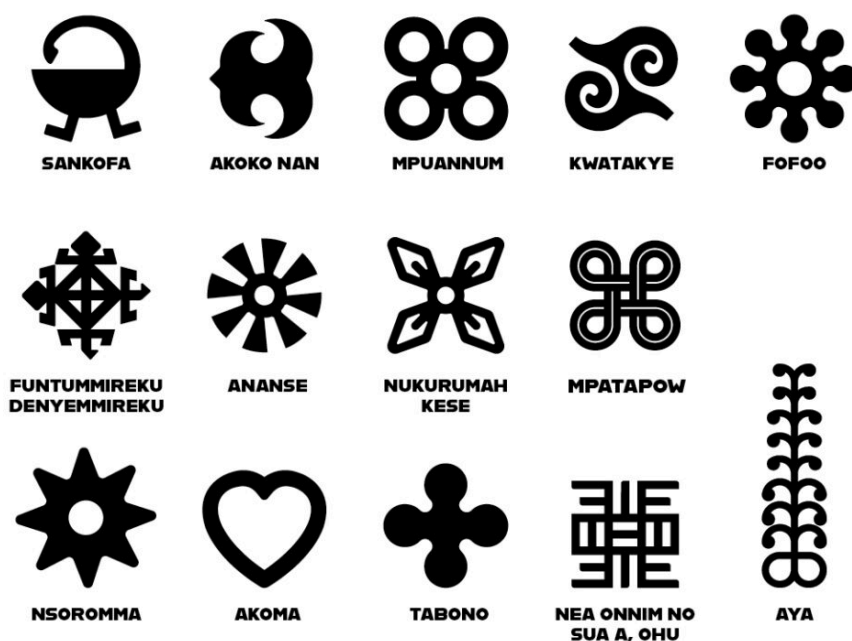
Fonte: Site Maré Notícias, 2020.

O conceito *sankofa* trazido no título faz alusão ao símbolo sankofa presente no *Adinkra* (conjunto de símbolos)¹ originário dos povos Akan. O Adinkra sankofa é representado por um pássaro que possui a cabeça voltada para trás, fazendo referência ao olhar para o passado. Sankofa pode significar retornar ao passado e buscar algo - saberes, conhecimentos e heranças deixadas pelos nossos ancestrais - trazer e reconhecer esses saberes e conhecimentos no presente.

Assim como a filosofia sankofa, que com o pássaro olhando para o passado e buscando a semente pode representar voltar ao passado e buscar saberes ancestrais com aqueles que vieram antes de nós. De modo semelhante, a performance musical em conjunto com as dimensões da ancestralidade e toda a potência que traz sobre si, pode vir a contribuir de diferentes maneiras para a/o performer, para a sociedade e para a manutenção das tradições musicais que continuam resistindo na atualidade.

¹ Ver a figura 2 na página seguinte.

Figura 2 - Alguns dos símbolos presentes no Adinkra



Fonte: Sesc SP (2024)

A partir disso é possível perceber que o conceito de Sankofa possui um amplo campo de significados. De acordo com Gomes e Barbosa (2024), sankofa faz referência à necessidade de resgate e reconexão, principalmente com os conhecimentos vindos de culturas africanas e afrodiaspóricas, possibilitando que esses saberes informem e moldem o presente e futuro. Além disso, as autoras também trazem a seguinte perspectiva:

Sankofa implica uma jornada de retorno às raízes, uma valorização das diversas perspectivas culturais e a construção de narrativas mais autênticas e inclusivas. Essa prática, que também pode ser entendida como um dispositivo de escrita, leitura e expressão artística, visa quebrar o ciclo de opressão e marginalização, proporcionando uma base mais sólida para a construção de identidades individuais e coletivas. (Gomes; Barbosa, 2024, p. 103)

Partindo da concepção de que sankofa representa também a real valorização da ancestralidade negra, neste trabalho o conceito de ancestralidade em que me baseio parte da concepção apresentada por Martins (2021, p. 63) ao dizer que

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. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas. (Martins, 2021, p. 63).

Recordo que quando criança² (por volta de 2010), observava minha mãe trabalhando na história de nossa família. Junto ao meu crescer de menina-preta-observante foi crescendo também meu interesse pela pesquisa genealógica, em que busquei pensar quais eram as relações existentes entre minha própria história, ancestralidade e a história dos tantos que vieram antes de mim.

Anos após esses episódios de reflexões e buscas internas em relação a minha história, novas questões surgiram, agora enquanto flautista. Passei então a me questionar sobre quais eram os repertórios que eu estava estudando e tocando na universidade, compositoras e compositores, se aquilo dizia algo sobre mim, sobre minha identidade e história. Foi quando passei a observar minha própria performance enquanto flautista, procurando diferentes formas de perceber o meu corpo enquanto tocava flauta, assim como também enquanto tocava pífano.

De maneira que foi possível trazer essas memórias, significados, afetos que estavam inscritos em meu corpo e que emergiam ao tocar meu instrumento. Em meio às subjetividades destas questões em minha “observação-pesquisa”, percebi que ao tocar obras que faziam parte do meu contexto histórico e cultural despertavam memórias de minha infância, e afirmava, de alguma forma, minha trajetória e a história dos meus mais velhos.

Ao trazer essas memórias e significados que surgiam ao tocar repertórios específicos, tanto com a flauta como com o pífano, vieram à tona saberes sensíveis que estavam inscritos em meu corpo. Logo, trazendo essas observações para minha performance, foi possível perceber que meu corpo em performance não era mais algo focado apenas numa função técnica que vinha acontecendo mecanicamente para a execução do instrumento. Levando em consideração que muitas vezes durante a performance musical, o corpo, dentro de uma “mentalidade mecanicista”

² A autora fala em primeira pessoa para trazer significados de memórias e afetos que vivenciou durante sua vida e que incentivou o direcionamento de seu interesse para a temática abordada neste trabalho de mestrado.

passa a ter função apenas de exercer movimentos técnicos para a “execução” técnica do instrumento tocado durante a performance (Pederiva; Galvão, 2006).

Caminhos metodológicos

Este trabalho tem como objetivo geral compreender o que leva musicistas acadêmicas/os a se engajar na aprendizagem de saberes das culturas tradicionais nordestinas, especialmente no que diz respeito à aprendizagem de instrumentos musicais. Enquanto os específicos foram: 1) analisar motivações que levaram musicistas acadêmicas/os a se interessar por instrumentos das culturas tradicionais; 2) identificar mudanças que a prática desses instrumentos e o envolvimento com comunidades, mestres e mestras significaram em suas vidas e em suas trajetórias artísticas; 3) identificar possíveis mudanças que a prática desses instrumentos e o envolvimento com comunidades, mestres e mestras possa ter provocado nos espaços de aprendizagem aos quais pertencem ou pertenceram; 4) compreender subjetividades (significados, memórias, afetos) envolvidos na prática de instrumentos das culturas tradicionais; e 5) compreender o papel do corpo e da ancestralidade na performance.

A metodologia da pesquisa está fundamentada em uma abordagem qualitativa, buscando compreender individualmente as experiências dos envolvidos através de entrevistas e atualizações de publicações em redes sociais.

Para o desenvolvimento do trabalho, foi realizada a revisão bibliográfica sobre temas pertinentes como música e ancestralidade, ensino e aprendizagem de instrumentos musicais tradicionais; além de perspectivas decoloniais da etnomusicologia. Os primeiros passos do trabalho foram: 1) revisão bibliográfica; 2) elaboração de roteiro das entrevistas; 3) entrevistas; 4) transcrição das entrevistas e 5) categorização dos dados.

Após os primeiros passos da pesquisa (revisão bibliográfica e elaboração do roteiro de entrevistas) foi feita a escolha dos participantes que seriam entrevistados, sendo estabelecido logo em seguida o contato com eles para que pudessem confirmar o interesse em participar da pesquisa.

Para que a pesquisa fosse desenvolvida de acordo com os seus objetivos, foram estabelecidos critérios de inclusão e exclusão durante a escolha dos

participantes das entrevistas. Nesse sentido, dentro dos critérios de inclusão, foram escolhidas pessoas envolvidas com culturas populares nordestinas, musicistas, e que estivessem de alguma maneira vinculadas a instituições de ensino superior na área de música. Além disso, considerou-se que os participantes tocassem instrumentos de tradições culturais do Nordeste e estivessem dispostas a participar da pesquisa, partilhando suas vivências por meio de entrevistas individuais.

Foram excluídas pessoas sem relação com as práticas tradicionais do Nordeste, sem vínculo com instituições superiores na área de música ou que não manifestaram interesse ou disponibilidade em participar das entrevistas.

O contato se deu por meio de redes sociais (Instagram e Whatsapp). O primeiro contato com os participantes ocorreu no início de 2024, sendo explicado questões sobre a pesquisa e seu desenvolvimento, além de como iriam funcionar as entrevistas.

Durante cerca de 10 meses também foi feito um acompanhamento contínuo das atividades e publicações realizadas nas redes sociais, para que fosse construída uma mini biografia contendo os dados mais importantes dos envolvidos.

Já em 2025, ocorreram as entrevistas semiestruturadas de caráter qualitativo, feitas individualmente, com duas pessoas da Paraíba envolvidas com culturas populares do Nordeste. A entrevistada e o entrevistado percorrem diferentes caminhos envolvendo a música, transitando entre religiosidade, performance acadêmica e de culturas populares. As pessoas que foram consultadas e aceitaram ser entrevistadas são: Rodrigo Melo e Ana Carolina Guimarães, ambos nascidos na Paraíba, estudantes ativos ou egressos dos cursos de graduação e pós-graduação em música da UFPB.

O critério de inclusão dos participantes da pesquisa inicialmente partiu de um recorte racial, pensando principalmente em pessoas negras que estivessem relacionadas especificamente com a música popular do nordeste. Porém no decorrer da pesquisa fizeram-se necessárias alterações e adaptações, tendo em vista que alguns participantes desistiram e foi feita também uma mudança de foco, agora pensando no recorte de pessoa acadêmica relacionada de alguma forma com os saberes tradicionais.

A pesquisa, nesse sentido, tem como principal instrumento de coleta a entrevista semiestruturada com os participantes, focando individualmente nas suas vivências.

1. Pressupostos teóricos e Revisão de literatura

1.1. Corpo em performance

O corpo é a chave, né? O corpo é a chave que destranca tudo isso.
(Entrevista com Rodrigo Melo, 2025).

Observando os caminhos do meu próprio corpo em performance junto ao pífano e à flauta transversa, busquei abrir espaço para outras possibilidades, outros caminhos e poéticas, que fossem além do pensar e fazer música tecnicamente tal como vivencio na aprendizagem da flauta transversal. Seguindo o mesmo movimento de reflexões, a cantora lírica, professora e pesquisadora negra Inacyra Santos traz a seguinte perspectiva:

A memória aliada à qualidade expressiva do movimento corporal abrange a atenção ao aspecto melódico, ao rítmico, ao impulso, ao jogo, que proferem outras narrativas. Dessa forma, permitem a ressignificação ancestral, no processo transformado em ações vinculadas à história individual, a uma dramaturgia pessoal. Proporcionam formas e organizações corporais diferenciadas, que permitem distintos modos de exposição. Nesse conhecimento, há a intenção de estimular a compreensão e possibilitar o tempo de abstração dos significados simbólicos; propiciar a relação com o aspecto ancestral que se expande em imagens, com o conteúdo de cada intérprete. Essa preparação corporal visa aprofundar o conhecimento, o domínio sobre os movimentos e estimular o potencial criativo. (Santos, 2015, p. 79)

Dessa forma, pensar a relação entre diferentes possibilidades e narrativas, proporciona diversificados significados para o corpo em performance. Luiz Rufino (2019) descreve o funcionamento do corpo em performance como “um arquivo de memórias ancestrais” (p. 128), além do corpo se tornar um “dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas experiências” (id.). E é nesse sentido que busco entender as experiências do corpo em performance como parte de “um arquivo de memórias ancestrais”, seja ele no pífano, na flauta transversal ou em outro instrumento. Além de pensar o corpo também como “um lugar de memória” e de “inscrição de conhecimento” (Martins, 2003). Para a intelectual e dramaturga negra brasileira Leda Maria Martins,

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma expressão, que nos remete simbolicamente a um sentido,

mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento esse que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que a performativamente o recobrem. (Martins, 2003, p. 66)

Partindo deste pensamento apresentado por Martins (2003), penso o “corpo em performance” como resultado dos meus movimentos, da melodia tocada no pífano ou na flauta, e “no arquivo de memórias ancestrais” (Rufino, 2019, p. 128) que surgem ao tocar. Muitos consideram os saberes do “corpo-memória” (Fonseca, 2021) como esotéricos, estranhos e sendo até rejeitados no ambiente acadêmico com o argumento de não possuir “ciência credível” (Kilomba, 2019).

Neste sentido, a ancestralidade é um elemento fundamental neste trabalho. Pois acompanha várias questões relacionadas ao corpo, ao corpo em performance e ao corpo enquanto arquivo de memórias ancestrais. Para Martins (2021),

A ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital. Os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre o humano e o cosmos e, em particular, na concepção do tempo espiralar. (Martins, 2021, p. 52)

A partir da citação de Martins (2021), compreende-se que a ancestralidade é o princípio fundamental que atravessa e dialoga com as diferentes práticas negras africanas e afrodiaspóricas no Brasil. Ela faz parte dos saberes ancestrais em diversas áreas reconhecendo e evidenciando que a ancestralidade está inserida nos saberes ancestrais das mais diversas áreas, evidenciada na música, na dança, na religiosidade, nas relações sociais e nos modos de fazer das culturas populares. Reconhecendo também que tudo isso está dentro da concepção do tempo espiralar, termo utilizado pela autora.

Complementando essa discussão, Oliveira (2002) traz a seguinte perspectiva sobre a ancestralidade como signo de resistência afrodescendente:

A ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos

princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (Oliveira, 2002, p. 3-4)

Oliveira (2002), apresenta a ancestralidade enquanto um signo fundamental para a resistência negra afrodiaspórica, sendo a ancestralidade também a base para a construção de um novo projeto sócio-político. Pensando especificamente no contexto brasileiro, o autor aponta que a ancestralidade é constituída a partir das tradições aqui presentes, perpassando as manifestações culturais negras, podendo ser pensada como signo fundamental das populações indígenas e demais povos tradicionais brasileiros.

Agora, utilizando como base as reflexões de Martins (2021) e Oliveira (2002), podemos compreender que ambos ao discutirem sobre ancestralidade possuem como eixo principal de seus pensamentos as práticas e epistemologias afrodiaspóricas. Essas epistemologias foram fundamentadas nas cosmologias e modos da diáspora africana, orientando formas de reconhecer a ancestralidade enquanto campo de saber e de muitas outras vivências. Martins fundamenta a ancestralidade com base na energia vital presente nas práticas culturais negras, enquanto Oliveira reconhece a ancestralidade como lugar de resistência e também de potencialidade para a continuidade dos saberes ancestrais.

Pensando mais especificamente na área de música, nas últimas duas décadas vem acontecendo uma crescente produção de pesquisas acadêmicas que envolvem temáticas sobre Música e Ancestralidade. Perez (2005) traz em sua pesquisa a importância dos saberes dos mais velhos, que são passados por meio da oralidade, nos processos identitários dos jovens de uma comunidade jogueira do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP. Santos (2009) propõe em sua pesquisa múltiplas experiências que são tidas como míticas e que são passadas por meio da oralidade.

Seu estudo busca a interação entre a ancestralidade e a história individual do indivíduo.

Santana (2019) possui uma pesquisa sobre Música e Ancestralidade na Quixabeira-BA, na qual vai ao encontro das suas próprias raízes, partindo de suas vivências com as comunidades da cidade. Silva (2022) apresentou um relato de experiência sobre as aulas do projeto sociocultural “Tambores da Magia - dialogando com a ancestralidade”, onde tinha como objetivo trazer reflexões e compreender diversos aspectos através da ancestralidade africana e afro-brasileira nas aulas de canto, com crianças e adolescentes.

Por mais que haja a presença dessas e outras pesquisas, é bem recente a discussão dessa temática na academia, que dispõe ainda de poucas pesquisas sobre Música e Ancestralidade pensadas especificamente no campo da música e envolvendo músicos, praticantes e instrumentos da cultura popular.

1.2. Cultura Popular: um conceito em construção

O conceito de cultura popular para além de um entendimento de saberes e fazeres vinculados às trajetórias de vida, agências, percepções de mundo de camadas subalternizadas, tem sido compreendido como campo científico discursivo de interpretações das culturas que se interconectam nas sociedades contemporâneas.

Para Hall (2011, p. 232-3)³ a cultura popular constitui um terreno (campo) de luta e resistência, apropriação e expropriação em meio às transformações sociais. De acordo com o autor, “A cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos [de transformações], nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas”. No Brasil, Rocha (2009, p. 220-221) identifica “três fases constitutivas na formação do conceito de cultura popular”, as quais segundo o autor, “devem ser compreendidas como processo de longa duração” .

A primeira fase, compreendida entre as décadas de 20 e 60, é marcada por grande disputa metodológica, entre os estudos folclóricos e a emergente sociologia paulista, a respeito da autoridade e legitimidade científica do campo. A segunda, desenvolvida no período que vai dos anos 60 até os 80,

³ Stuart Hall (2011) discute as operações político-culturas e transformações experimentadas diáspora negro-caribenha na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos, no Canadá e demais expansões.

caracteriza-se pela ampla divulgação do conceito de cultura popular com um sentido acentuadamente político e ideológico. A terceira fase, a partir dos anos 90, coincide com a revitalização do conceito de patrimônio cultural, principalmente no sentido de patrimônio imaterial, quando então, efetivamente, a cultura popular parece adquirir significado etnográfico. (Rocha, 2009, p. 221)

Buscando um entendimento sobre “O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna”, J.J. Carvalho (2000) discute a conceituação de cultura e políticas culturais com base no pensamento de intelectuais latino-americanos, sempre buscando defender a condição radical da diversidade e do pluralismo simbólico diante das tentativas de homogeneização dos meios massivos. Como reforça Carvalho, “o projeto que nos anima enquanto críticos da cultura e defensores da validade, tanto da tradição como da inovação, deve ser a construção de um pluralismo simbólico radical. Neste particular, as reflexões sobre folclore e cultura popular têm tocado de perto um dos grandes dilemas da sociedade brasileira e das sociedades latino-americanas em geral: a presença de inúmeras tradições populares, com séculos de trajetória, assumindo milhares de formas particulares e que, ou bem continuam confinadas a suas regiões (tornando-se, no melhor dos casos, cultura 'regionalizada' com fins de identidade), ou bem têm que passar pelo filtro de homogeneização e simplificação dos meios massivos de comunicação para alcançar uma influência além de seu local de origem. Frente à enorme diversidade cultural acumulada em cinco séculos, conseguimos até agora muito pouco pluralismo cultural de fato” (2000, p. 34).

No entendimento de Queiróz e Carmo, o conceito de cultura popular reúne as categorias acadêmicas discutidas por intelectuais das diversas áreas em longo processo de tempo e espaço com os saberes e fazeres de grupos populares enquanto agentes que operam em permanentes ações de defesa, resistência e inovação.

Como práticas constituídas por conhecimentos e saberes vinculados a trajetórias de vida, narrativas históricas e tradições coletivas de grupos de camadas “populares” da sociedade. São expressões que se alinham em torno de saberes produzidos localmente na comunidade, em diálogo com o contexto cultural mais amplo, por vezes desvinculados de normas e padrões dominantes, considerados “cultos” e “eruditos”, elaborados e perpetuados por determinados setores e camadas da sociedade. (Queiroz; Carmo, 2018, p. 88)

1.3. (Re)encontro com saberes e instrumentos ancestrais

Na última década, muitas pautas têm sido levantadas sobre as práticas decoloniais na música (Pereira, 2018; Queiroz, 2017; 2020; Souza, 2020) que são fundamentais para reflexões sobre o ensino de música, inclusive na formação de alunos, por meio da inserção de instrumentos não contemplados no meio acadêmico, além dos saberes de mestras e mestres. A busca por uma legitimação da música brasileira e de suas raízes não é recente. Há anos pesquisadores e músicos vêm pensando formas e soluções para que a música estudada nos conservatórios e universidades estejam mais próximas do ensino de instrumento atual (Araújo; Barrenechea, 2007). Entretanto, por mais que hoje tenham sido criados cursos de graduação que contemplem a música popular brasileira em seu currículo, a música tradicional do Nordeste, por exemplo, continua longe das vivências acadêmicas dos alunos de cursos de graduação em música.

Pensar o pífano e seu repertório no ambiente acadêmico, por exemplo, pode soar para muitos de forma dissonante. Mesmo sendo um instrumento tradicional da região, no ambiente acadêmico ele é, em muitos momentos, considerado “o instrumento do outro”, parte da música do “outro”. Kilomba (2019) fala que “qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível” (p. 53). E de fato esses saberes, que em grande parte são provenientes de mestras e mestres, continuam sendo marginalizados e invisibilizados desde o período colonial, já que não são saberes vindos do continente europeu e perpetuados na academia. Segundo bell hooks⁴:

Se examinarmos criticamente o papel tradicional da universidade na busca da verdade e partilha do conhecimento e informação, ficará claro, infelizmente, que as parcialidades que sustentam e mantêm a supremacia branca, o imperialismo, o sexismo e o racismo distorcem a educação a tal ponto que ela deixou de ser uma prática de liberdade. (hooks, 2013, p. 45)

Dessa maneira, a universidade continua, muitas vezes, perpetuando “violências sistêmicas” (Kilomba, 2019), que também resultam em “epistemicídios musicais” (Queiroz, 2017). Violências essas que, na maioria das vezes, se voltam

⁴ Gloria Jean Watkins, conhecida pelo pseudônimo *bell hooks* foi uma intelectual negra, teórica feminista e professora estadunidense.

contra pessoas negras e indígenas, afastando seus conhecimentos e os jogando às margens.

Neste trabalho, penso que “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um “espaço de abertura radical” (hooks, 1989, p. 149). Então, ao questionar que esses saberes permanecem às margens não quer dizer que sejam um saber inferior, limitado, mas sim um saber que traz novos caminhos e possibilidades, e que, ao ter seu lugar de reconhecimento e ocupar outros contextos como o ambiente acadêmico, pode trazer grande contribuição em múltiplas áreas.

Refletir sobre a inserção de instrumentos, repertórios e saberes de mestras e mestres de culturas populares em espaços acadêmicos não exclui a música erudita europeia. Mas faz que não exista apenas um único caminho de saberes que o instrumentista pode seguir. A música traz consigo “significados articulados culturalmente, humanamente, socialmente e espiritualmente” (Silambo, 2020, p. 175), ao se aproximar da realidade musical, cultural e social dos alunos, pode contribuir no desenvolvimento do ensino de instrumentos, além de também trazer novas formas de pensar os significados de pensar e fazer música. Trata-se também uma luta identitária para estudantes que buscam estudar um repertório proveniente de sua própria cultura.

Dessa maneira, assim como é importante reconhecer repertórios historicamente valorizados no ambiente acadêmico, também essencial dar nome e lugar para os repertórios de Zabé da Loca⁵ (1924-2017), mulher negra e pifeira nordestina. Edmilson do Pife (1961-2020) e João do Pife (1943), ambos nordestinos e mestres de pífano.

O distanciamento deste repertório e dos mestres, contribui para que se perpetue a “normatividade musical ocidental” (Graeff, 2020, p. 10), segundo a qual o repertório e métodos eruditos continuam permanecendo em um lugar de privilégio, deixando repertórios como o do pífano, e os saberes de seus mestres, à margem,

⁵ “Zabé da Loca foi uma pifeira brasileira. Seu apelido deriva do fato de ter vivido por mais de 25 anos em uma loca (ou gruta), fechada por duas paredes de taipa em um sítio nas proximidades de Monteiro, na Paraíba. Veja mais sobre Zabé da Loca no Capítulo 2 (2.3.1. Pífano)”

reforçando, dessa forma, exclusões (Queiroz, 2017). Por séculos foram constituídos em universidades e conservatórios de música, junto ao pensamento colonizador, caminhos que seguiam apenas um direcionamento: a música erudita europeia. Segundo Queiroz (2020),

É assombroso olhar para a trajetória do ensino de música nas instituições brasileiras e latino americanas e perceber como a ascensão de determinadas expressões musicais eruditas da Europa teceram, ao longo de cerca de dois séculos de institucionalização oficial da música nesses contextos, um lugar quase exclusivo que, com todas as mudanças do mundo, ainda é demasiado dominante. Porém mais assombroso do que a presença massiva dessa música estrangeira e colonizadora é a ausência das músicas nacionais, entre outras, e a falta de mudanças efetivas nesse cenário. (Queiroz, 2020, p. 159)

Desse modo, é perceptível que há uma grande necessidade de lugar de escuta para as múltiplas práticas musicais e tradicionais presentes no Brasil. Questionar essas ausências perpetuadas, prolongadas e sistematizadas pelo ambiente erudito-acadêmico, não tem como foco apagar ou tirar a música erudita desses espaços. Mas sim, o de inserir outros instrumentos, repertórios, práticas musicais e saberes que estão presentes no Brasil há séculos, mas continuam sendo invisibilizados e distanciados.

Tugny (2020, p. 441), aponta que oito “universidades brasileiras vêm experimentando formas de implantação da proposta de inclusão de mestras e mestres na docência do ensino superior.”. Além disso, a autora destaca que desde 2010, o *Encontro de Saberes* que trouxe diversas dissertações e teses de doutorado, “vêm discutindo os impactos da presença desse corpo ainda pouco comum de docentes nas universidades brasileiras.”. Dessa maneira é possível refletir sobre o impacto que outros saberes - além daqueles que por anos já perpetuaram na academia -, vem exercendo na atualidade.

1.4. (Re)escrevendo a história com mãos negras e canetas afiadas

O racismo acadêmico também é algo presente nas múltiplas formas de se fazer música no contexto acadêmico. A professora e pesquisadora Eurides Santos (2022), em seu texto presente no livro *Música e pensamento afrodiaspórico* aponta que

A presença de pessoas negras – corpos negros - na graduação e pós-graduação é, sem dúvidas, a porta de entrada para a efetivação das ações afirmativas nos cursos superiores de música, mas o ingresso e a presença não resolve em si a problemática do racismo. Um importante entendimento do coletivo Mwanamuziki e que está expresso no Manifesto (2021, p.3) é que não basta ser negra ou negro para desconstruir o racismo estrutural e estruturante na área musical, é preciso ser antirracista e combater o racismo ativamente. É preciso envolver-se no entendimento da consciência coletiva negra ancestral, reconhecendo o trabalho daquelas/es que morreram na luta contra o racismo e valorizando aquelas/es que assumem e assumirão a sua continuidade (SANTOS, 2021). A consciência ancestral e a agência negra são centrais nas proposituras do Manifesto. (Santos, 2022, p. 23)

Partindo da fala de Santos (2022), é possível compreender que a presença de corpos negros nos cursos de graduação e pós-graduação em música possibilitou a efetivação de políticas públicas e também o surgimento de novas questões no campo da música e a necessidade de combater ativamente o racismo coletivamente.

Evidenciando a questão sobre o racismo acadêmico e na música, assim como em outras áreas, a historiadora e intelectual negra brasileira Beatriz Nascimento em uma de suas importantes falas, afirma que a história do Brasil foi escrita por mãos brancas. De maneira que a história tanto do povo negro, como do povo indígena não foi escrita, ainda, da forma correta (Nascimento, 1977).

A história do Brasil foi escrita por mãos brancas, tanto o negro quanto o índio, quer dizer, aqueles povos que viveram aqui juntamente com o branco, tiveram a sua história não escrita, ainda. E isso é um problema muito sério, porque a gente frequenta universidades, frequenta escolas, e não se tem uma visão do passado da gente, do passado negro. Então ela não foi só omissa, e foi mais terrível ainda, porque na parte que ela não foi omissa, ela negligencia fases muito importantes e deforma muito a história do negro. (O negro da senzala ao soul, 1977)

Partindo do discurso de Beatriz Nascimento, é possível pensar como a história do Brasil foi escrita ao longo dos últimos séculos e como tem sido (re)escrita nas últimas décadas também por mãos negras. Isso tem possibilitado o acesso a lugares que antes pessoas negras e indígenas não poderiam ocupar. E um deles é contando suas próprias histórias. Direcionando o olhar para o campo da música e de culturas populares, é possível perceber que a história da música no Brasil também foi e ainda tem sido escrita em sua maioria, por mãos brancas. Sendo perpetuada a visão do branco europeu sobre o negro e suas próprias culturas.

É evidente que grande parte das pessoas que contavam as histórias de povos e culturas, não faziam parte daquele contexto. Fazendo com que houvesse um distanciamento, e também um olhar “de fora” daquela cultura em específico. Por meio de políticas afirmativas de cotas raciais e sociais criadas ao longo das últimas duas décadas, o acesso de pessoas negras, pardas e indígenas às instituições de ensino superior, permitiu que se tornassem sujeitas de suas próprias vozes, histórias e pesquisas no ambiente acadêmico.

Esses movimentos trazem também “transgressões” para ambientes dominados pelo pensamento branco heteronormativo europeu, os movimentos transgressores de apenas existir, estar presente e exercer seu lugar de fala em um ambiente tido como elitista e feito apenas para pessoas brancas, faz com que sejam quebrados padrões estabelecidos há muito tempo atrás.

Historicamente, em antigas culturas ainda resistentes no presente, os saberes dos mais velhos sempre foi tido como forma de resistência ao sagrado. Simas e Rufino (2018, p. 19), apontam que

As culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estrupilas que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo, cruzando-os a outras perspectivas. Em outras palavras, cuspi-lo na encruza. (Simas; Rufino, 2018, p. 19)

O acesso a essas culturas, não significa a negação de outros conhecimentos, mas sim a inserção, impulsionamento e reconhecimento de que há uma imensa multiplicidade de outros saberes, culturas e acessos possíveis de serem apresentados na história escrita. Seja ela do Brasil, das culturas populares, da música e das diásporas presentes no país. Partindo das *culturas de síncope* (Simas; Rufino, 2018) onde podemos ver as múltiplas sabedorias indo muito além de uma única possibilidade.

Entre encontros e acessos subjetivos atravessados por meio da prática de instrumentos de culturas populares, permeia também a transmissão de saberes e histórias ancestrais mantidos e compartilhados por séculos por meio de mestres, mestras, aprendizes e praticantes dessas culturas.

2. Narrativas musicoancestrais: entre vozes, palavras e vivências

Este capítulo propõe uma escuta atenta e sensível às histórias dos entrevistados por meio de breves biografias, suas experiências enquanto musicistas, e o diálogo com algumas autoras e autores de diferentes áreas.

Martins (2003, p. 66) pensa o “corpo e a voz como portais de inscrição de saberes” e demonstra que o corpo pode ser capaz de trazer à tona saberes que estão inscritos em nossos corpos, de maneira que “o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto” (Martins, 2003, p. 78). Nesse sentido, ao pensar sobre esses significados atrelados ao corpo, à memória e à ancestralidade, podem emergir outras narrativas que remetem significados próprios - por exemplo, para o performer e sua história individual.

Segundo Sodré (2014, p. 15-16), na *Arkhé* africana “o corpo se concebe como um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), igualmente feito de minerais, líquidos, vegetais e proteínas, para cuja formação e preservação ocorrem elementos do presente cósmico e da ancestralidade.”

Partindo disso, é possível ter uma compreensão mais ampla sobre o corpo visto a partir da filosofia africana, onde ele está em conjunto com o local da sociedade em que a pessoa vive e com sua ancestralidade. De acordo com Silambo (2020), a música reflete sobre a/o musicista questões múltiplas, que transitam entre culturas, identidades, espiritualidades e musicalidades que podem vir a ser utilizadas em sua performance, e que também são transmitidos pelo corpo-memória, indo além de significados normativos da sociedade e que foram atribuídos à música, ao corpo e à performance. Silambo (2020) aponta que

os elementos sonoros não acontecem por si só. Eles se articulam por motivações, narrativas e memórias que nos direcionam para um ponto culminante fora do som e para seu papel como produto social que esquematiza situações corriqueiras dentro de uma rede mais ampla de significados socioculturais. (Silambo, 2020 p. 175)

Logo, partindo do posicionamento de Silambo (2020), é possível refletir a partir do olhar de outras perspectivas que não sejam as provenientes do pensamento euronormativo, e que foram impostas nos últimos séculos. Segundo Rufino (2019, p. 128) quando o corpo está em performance, ele funciona como um “arquivo de memórias”, trazendo consigo significados para diferentes experiências.

Isso nos leva a repensar os significados de músicas, do corpo, da ancestralidade e de como esses sentidos chegam junto à performance musical, principalmente na performance de instrumentos de culturas populares.

2.1. Rodrigo Melo

*“O corpo é a chave pra mim. É quem abre e mostra quem eu sou.”
(Entrevista com Rodrigo Melo, 2025)*

Figura 3: Rodrigo Melo tocando atabaque



Fonte: Rodrigo Melo

Rodrigo da Silva Melo⁶ é baterista⁷, educador e produtor musical paraibano. Ele é formado no curso sequencial em Música Popular, licenciatura em Música e História, sendo todos os cursos realizados na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Além disso, possui mestrado em Etnomusicologia pela mesma universidade. É Ogã e fundador da Banda Adarrum e do Festival Preto, dedicado às artes e à cultura preta na Paraíba.

Sua relação com a música teve início em sua casa, com seus dois irmãos mais velhos, Léo Meira e Gledson Meira, que já eram músicos instrumentistas e tocavam bateria e guitarra. Durante sua adolescência, Rodrigo sempre

⁶ Perfil do Instagram de Rodrigo Melo: <https://www.instagram.com/rodrigomelobaterista/>

⁷ Ver o vídeo “Forró da Penha - Sivuca - Drum cover. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kjTMN-qnu2c>

acompanhava os irmãos quando iam tocar na noite, ajudando também a montar e desmontar os instrumentos durante as apresentações. Com o aumento de sua presença nos shows, gravações, etc, que seus irmãos mais velhos participavam, o interesse de Rodrigo pela música foi aumentando cada vez mais. Mas foi com o convite de seu irmão gêmeo Renato Melo, entre os anos 2000 e 2001, que pediram de presente de aniversário instrumentos (guitarra e bateria) para que juntos pudessem montar uma banda; marcando assim, sua entrada e a entrada do seu irmão no meio musical.

Nesse mesmo período em que Rodrigo se inicia na música, ele entra no curso de História na UFPB, onde se graduou posteriormente. Por volta de 2002 e 2003, começa a ter contato com a religiosidade afro-indígena, mais especificamente a Umbanda.

A Umbanda, junto com elementos que estavam presentes em sua infância como o Rap, o hip-hop, forma então sua identidade como negro, como pessoa preta, passando assim a se enxergar com outros olhares, de um outro lugar, indo em busca de outras raízes. Foi nesse momento que ele estava tocando em um grupo chamado Tribo Ethnos.⁸

⁸ Disponível em:

<https://www.seliganapauta.com/noticias/coletivo-tribo-ethnos-promove-diversas-aco-es-em-comemoracao-aos-seus-30-anos/>

Figura 4: Grupo Tribo Ethnos



Fonte: Se Liga na Pauta

Para ele, os pilares da música, de sua família, de sua consciência enquanto pessoa preta e regional, de sua religiosidade e das vivências com a Tribo Ethnos fizeram com que ele tivesse contato com várias outras culturas e elementos artísticos, o conduzindo a um maior interesse pela cultura popular.

Como aluno especial do mestrado, ele cursou duas disciplinas e uma professora falou sobre o Culto da Jurema, que em sua prática religiosa não era tão presente, sendo umbandista desde 2003. Ao finalizar a graduação em História, Rodrigo entra no mestrado em Etnomusicologia. Quando, em 2009, submeteu um projeto falando sobre a Jurema, que até aquele momento não tinha tantas pesquisas sobre, pesquisando posteriormente sobre o ensino e aprendizagem de música no Culto da Jurema. Em suas palavras, Rodrigo disse o seguinte:

Só que em contexto, na prática, não tinha esse processo. Era só um Ogã, muito jovem que aprendeu na marra assim, olhando, curiando mesmo, chegando junto dos músicos, dos ogãs. Tem nas entrevistas lá que alguns até escondiam para não mostrar o tempo que estavam tocando, e ele foi aprendendo na marra. Aí, beleza. Então, o meu trabalho estaria concluído aí.

Vamos falar de ensino e aprendizagem. Então, ele começou a me ensinar os ritmos da jurema. Eu comecei a frequentar o culto da jurema mais especificamente e entender mais do universo. E aí,

dentro do universo da jurema, veio o contato com várias outras expressões da cultura popular. O coco de roda, o maracatu, etc. E aí também já estava bem mais velho, já com trinta e poucos anos, [ou] vinte e alguns. E aí eu já estava pesquisando mesmo, pra construir minha sonoridade quanto músico, quanto na percussão e na bateria. (Entrevista com Rodrigo Melo, 2025)

Nesse sentido, Rodrigo narra de que maneira passou a se desenvolver enquanto Ogã e pesquisador, e de como seu contato com Ogãs mais velhos fez com que ele pudesse aprender e compreender os ritmos da Jurema, e depois, ao começar a frequentar o culto, passou a entender como funcionava seu universo. Destacando que junto com essas vivências veio também o contato com outras expressões da cultura popular, como o coco de roda, o maracatu, etc, e nesse momento de sua vida, agora mais velho, estava pesquisando cada vez mais para construir sua sonoridade enquanto músico, em instrumentos de percussão e na bateria.

Seu trabalho de mestrado, defendido em 2011, teve como título “A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda da casa Ilê Axé Xangô Agodô”. Enquanto em sua religião, Rodrigo foi assentado (consagrado) como Ogã em 2015. Presente na religião há 22 anos, Rodrigo vem desenvolvendo seu trabalho como Ogã no terreiro nos últimos 10 anos.

Em sua dissertação de mestrado, Rodrigo traz diversas transcrições de pontos presentes na jurema, mostrando elementos como: tonalidade, ritmo, letra, tempo, etc. Na figura abaixo, é possível visualizar uma das transcrições realizadas:

Figura 5: Transcrição “Ponto de defumação para jurema”, realizada por Rodrigo Melo

Ponto de defumação para jurema

bpm: 104

De - fu - ma-com-as-er - vas da-ju - re - ma - - de-
fu - ma - com-a - rru - da - e - qui - né
De - fu - ma - com-as-er - vas da-ju -
re - ma - - de - fu - ma - com-a - rru - da - e - qui - né
fu - ma - com - as - er - vas - ver - da - dei - ras
Va - mos - de - fu - mar - fi - lhos - de - fé

Fonte: Dissertação de Mestrado de Rodrigo Melo

Além de toda a sua atuação na academia, além de ogã e músico, Rodrigo também é professor. Iniciando sua trajetória na música ainda em sua adolescência, Rodrigo se desenvolveu cada vez mais na música e hoje passa seus conhecimentos

e saberes aprendidos durante sua trajetória de vida. Enquanto professor, dá aula para diferentes idades, de forma online e presencial, pensando individualmente em cada um de seus alunos.

Sobre suas experiências e vivências com o atabaque, Rodrigo disse o seguinte:

Só que essa vivência com esse instrumento me dá, fora do contexto religioso, me deu uma intimidade com o instrumento também, assim. Mas, enfim, de poder tocar outros ritmos. Eu toco frevo no atabaque, não tem frevo no atabaque, mas eu consigo dialogar com esse instrumento e fazê-lo soar. Entende? É dessa vivência transcendental, assim. Não quero mistificar, mas é de muita intimidade, entende? Você constrói, lógico, estudando, não vou dizer que não perdi um tempo estudando o instrumento, a técnica, como é que toca direito, soa direito as notas, mas antes disso veio esse respeito ao instrumento, né? E aí fui respeitado também, né? Ele me mostrou outras possibilidades pra ele mesmo. (Entrevista com Rodrigo Melo, 2025)

Nesse sentido, Rodrigo demonstra em sua fala a importância que teve ao aprender mais sobre o instrumento, se tornando cada vez mais próximo e aprendendo a tocar nele outros ritmos. Evidenciando a importância do estudo e respeito ao instrumento, que o mostrou outras possibilidades de prática.

Rodrigo também trouxe a seguinte perspectiva sobre o corpo em performance junto ao atabaque e em conjunto com sua ancestralidade:

O corpo é a chave, né? O corpo é a chave que destranca tudo isso, assim. Eu consigo ser ogã, se eu for transcender aqui a ideia de ogã, eu consigo ser ogã sem meu corpo. Quando eu morrer, eu vou continuar sendo ogã e vou ser reconhecido por isso, espero. Mas, pra eu efetivamente ser nesse plano, nesse lugar, é necessário que meu corpo esteja ali pra mostrar isso. A minha postura vai mostrar isso. É louco, porque, assim, você deve estar em contato com isso, símbolos, simbologias, semióticas, etc. A forma que eu chego no terreiro, a minha indumentária, a forma que eu me porto diante das pessoas já vão dizer quem eu sou, já vão me credenciar quanto isso. Sem necessariamente abrir a boca pra dizer que sou ogã. Se eu sentar no atabaque ali, na frente do atabaque, e tocar, as pessoas vão entender pela forma ou a técnica que eu vou tocar. Respeitando o toque, respeitando a altura, sabe? Não é tocar, tem que tocar de... descer a mão, vamos falar assim, de forma mais... Então, assim, minha postura vai ser através do meu corpo. E é um corpo que, sendo meu, eu trato dessa forma mais, condizente, eu tenho tatuagem de atabaque, como já falei. Eu uso as indumentárias, eu me identifico assim. Eu não me escondo como praticante da religião, eu não me escondo quanto percussionista. Eu tenho as dores dos percussionistas, eu tenho as contusões dos percussionistas. Então, assim, o corpo é a chave pra mim. É quem abre e mostra quem eu sou. É isso, as causas, as dores, as cores, tudo isso. (Entrevista com Rodrigo Melo, 2025)

Rodrigo pensa o corpo como chave que destranca muitas outras possibilidades durante uma performance. Logo, partindo da perspectiva apresentada, é possível pensar o corpo enquanto simbolismo de uma ideia, como em seu caso que ao ser Ogã, sua roupa e sua postura dentro de um contexto específico diz muito sobre quem ele é, como evidenciado em sua fala: “o corpo é a chave pra mim. É quem abre e mostra quem eu sou. É isso, as causas, as dores, as cores, tudo isso.”

2.2. Carolina Guimarães

“Eu tive muita sorte nesse processo, porque não foi algo que eu busquei, mas foi algo que me encontrou”. (Entrevista com Ana Carolina Guimarães, 2025)

Figura 6: Carolina Guimarães tocando rabeca



Fonte: Ana Carolina Pereira Guimarães (Whatsapp)

Ana Carolina Pereira Guimarães⁹ é violinista e graduada em Música pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e possui experiência na música de

⁹ Perfil do Instagram de Carolina Guimarães: <https://www.instagram.com/carolinaguim/>

câmara e de concerto. Atualmente toca rabeca com o grupo Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi¹⁰. É mestranda em Práticas Interpretativas (Rabeca), também pelo PPGM/UFPB, onde desenvolve sua pesquisa sobre a rabeca nos folguedos e brincadeiras populares da Paraíba, como o Cavalo Marinho e Boi de Reis.

Sendo a primeira musicista de sua família, Carolina teve uma infância brincante, ficando bastante tempo na rua, fora de casa, indo para muitos tipos de festas, principalmente festas religiosas. Nesses eventos, ela quase sempre encontrava a música, fazendo com que ela ficasse mais próxima, já que havia pessoas tocando nesses espaços. Vivenciando também durante sua infância as cantigas e jogos populares, criando instrumentos, olhando acordes na internet e brincando com o instrumento enquanto tocava, sendo sempre muito criativa e imaginativa.

Aos 10 anos começou a tocar violão de maneira autodidata, assistindo vídeos pela internet, etc. Posteriormente, quando adolescente, teve a ideia de tocar violino e entrou no Curso de Extensão em Música (Violino) da UFPB, onde fez aulas de violino e teoria musical, iniciando assim um aprendizado mais formal.

Em 2022 ela começou a tocar rabeca após uma aluna de violino deixar a rabeca em sua casa por cerca de um ano. Nesse mesmo período Carolina já vinha estudando violino popular, que se inspira muito na rabeca, e ela já vinha buscando essa sonoridade mais específica, além de ornamentos, cordas duplas, etc, no violino.

Com suas buscas pessoais sobre o instrumento, Carolina foi ao encontro de diferentes práticas da cultura popular, como o Cavalo Marinho, de Pernambuco e da Paraíba, conhecendo mestres como Luiz Paixão (PE) e Mestra Tina (PB). Integrando, hoje, o grupo de Boi na Praça e Cavalo Marinho Sementes do Mestre João do Boi.

Em 2024 Ana Carolina apresentou sua pesquisa no Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), através do trabalho intitulado “(Im)permanência da rabeca no Cavalo Marinho do Bairro dos Novais: prática e performance do instrumento sob a ótica da rabequeira brincante”. Na fotografia abaixo (figura 6) é possível observar a apresentação do Cavalo

¹⁰ Perfil do Instagram do Cavalo Marinho do Mestre João Boi:
<https://www.instagram.com/cavalomarinho infantildejpb/>

Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi na Rua da Alegria, no Bairro dos Novais, em João Pessoa-PB.

Em 28 de dezembro de 2022 o Cavalo Marinho e o Boi de Reis da Paraíba foram reconhecidos como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado¹¹. Neste mesmo dia foi instituída a Lei nº 12.547, que define o dia 28 de dezembro como o dia do Cavalo Marinho e Boi de Reis da Paraíba.

Figura 7: Apresentação do Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi



Na foto (esquerda para direita): Mestra Tina, Genildo, Arthur, Joseph, José Carlos (Joãozinho), Carolina e Mestre Naldinho. **Fonte:** Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi (Instagram)

Contribuir com a permanência e continuidade a um tema tão importante como esse que Ana Carolina vem defendendo como uma grande forma de resistência, tem sido uma urgente necessidade para que a cultura do Cavalo Marinho tenha reconhecimento em múltiplos lugares, assim como também haja maior visibilidade para a manutenção de políticas públicas já existentes e também de novas políticas que contemplem as diversas práticas culturais e musicais existentes no Nordeste.

¹¹ Disponível em:

<https://auniao.pb.gov.br/noticias/almanaque/no-reisado-dos-folguedos#:~:text=O%20dia%20Estadual%20do%20Cavalo%20Marinho%20e%20Boi%20de%20Reis,05%20de%20janeiro%20de%202025.>

Figura 8: Brincante do Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi



Fonte: Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi (Instagram)

As novas gerações por meio dos mestres e mestras de culturas populares, vêm dando continuidade aos saberes ancestrais, valorizando e perpetuando assim diferentes práticas artístico-culturais na atualidade. A participação das novas gerações em meio às tradições de culturas populares se torna também um elo entre o passado, o presente e o futuro. O movimento e trabalho de pessoas como Carolina Guimarães vêm fazendo de dar visibilidade e voz para culturas e mestras/mestres é fundamental para a continuidade de diferentes saberes, instrumentos e tradições. Durante sua entrevista, Carolina Guimarães trouxe a seguinte fala sobre tocar um instrumento ancestral:

Então, tipo, eu toco um instrumento que é ancestral, que tem uma história ancestral e que, ao longo da construção, foi sempre tocado em contextos que são muito... muito complexos, né? Que envolvem uma cadeia de significados muito grande. E, nesse sentido, eu também participo da... O meu caso, ele não é um caso isolado. Eu sou uma... Mais uma pessoa que, hoje em dia, está descobrindo a rabeca nesse movimento que está acontecendo no Brasil inteiro. E que não está acontecendo só com a rabeca. Está acontecendo com outros instrumentos também. Que é o resgate do pife, o resgate do fole dos oito baixos. (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025)

Como apresentado por Carolina, a rabeca é um instrumento ancestral que durante o decorrer dos anos foi tocado em contextos que possuíam um certo nível de complexidade. Desde êxodos rurais, lugares e pessoas que foram silenciados,

etc. Hoje, com sua pesquisa sobre rabeca, tanto pessoal enquanto instrumentista, quanto enquanto pesquisadora e mestrandia em música, ela vem descobrindo o movimento de resgate da rabeca, que também tem acontecido com o pífano e o fole de oito baixos.

Esse movimento de resgate que vem acontecendo com diversos instrumentos presentes em tradições culturais, vêm evidenciando a maneira que muitas vezes suas histórias foram apagadas e esquecidas, como aponta Carolina Guimarães:

Ou seja, desses instrumentos que possuem histórias que foram apagadas, que foram esquecidas, mas que agora as pessoas estão... Não, nós precisamos falar sobre isso. Precisamos falar sobre esses instrumentos que sempre estiveram aqui. E aí... Nesse sentido, né? Eu faço parte dessa busca, dessa procura, assim como muitas outras pessoas. (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025)

Nesse sentido, a busca e o resgate das novas gerações para essas histórias dos instrumentos, das pessoas, dos mestres que os tocavam e ensinavam é de grande importância para a manutenção e continuidade das culturas e da presença dos instrumentos nelas. Assim como a rabeca no Cavalo Marinho, que atualmente vem trazendo formas de reinvenção e tem dialogado com estudantes de música da UFPB, por exemplo.

2.3. Música e ancestralidade

No Brasil, há a presença de músicas vindas de diferentes diásporas. Um exemplo disso é a presença de músicas e ritmos provenientes do continente africano, assim como também da música ibérica e indígena brasileira, presentes na região Nordeste (FREITAS, 2015; FIGUEIREDO; LÜNNING, 2018). Instrumentos como o pife (pífano), a gaita, a rabeca, a viola caipira (ou nordestina) e a viola machete são alguns dos instrumentos tradicionais presentes na musicalidade nordestina que continuam a ressoar desde o passado, transmitindo diferentes contribuições e significados.

Embora todos esses instrumentos possuam grande relevância para a cultura nordestina e brasileira, a luta para que haja um lugar para esses instrumentos começou há muito tempo. Por anos, mestras e mestres de culturas populares vêm desenvolvendo seus trabalhos junto às suas comunidades, inclusive na comunidade acadêmica, para que haja uma maior valorização dos conhecimentos e saberes

ancestrais que são transmitidos há tantas gerações. De forma que, nas últimas décadas houve um notável crescimento de políticas públicas voltadas principalmente para mestras e mestres de culturas populares, fortalecendo suas tradições aos poucos.

Chegando ao ambiente acadêmico, onde as instituições brasileiras, em sua maioria, seguem o mesmo modelo padrão estabelecido nas universidades modernas europeias (Carvalho, 2021), é perceptível um distanciamento desses instrumentos, assim como também de mestras e mestres das culturas musicais populares no ambiente acadêmico. Afetando, assim, também, a relação de estudantes de música e os saberes que estão próximos deles, mas que não se estabelece uma ponte de ligação entre esses saberes que muitas vezes são tidos como os saberes “da rua”, e os saberes da sala de aula.

Embora haja políticas públicas e programas como o Notório Saber para mestras e mestres de culturas populares (Carvalho, 2021) que possibilitam a presença de mestras e mestres de culturas populares em universidades brasileiras, ainda não é totalmente suficiente.

O processo de distanciamento de outros saberes e conhecimentos musicais pertencentes a culturas tradicionais em universidades e conservatórios de música também pode ser considerado uma forma de epistemicídio, tendo em vista que, em grande parte esses saberes são provenientes das margens, perpassados por gerações, em sua maioria por pessoas negras e/ou indígenas. Segundo Sueli Carneiro (2005, p. 97) epistemicídio é caracterizado por

um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

Enquanto Carneiro (2005) traz essa perspectiva, Queiroz (2020) traz o seguinte sobre epistemicídios musicais:

Até quando, Brasil, vamos sustentar esse projeto colonial de ensino de música? Até quando, Brasil, vamos perpetuar os epistemicídios musicais e a exclusão de práticas culturais que tecem a nossa identidade nacional? Até quando, Brasil, vamos legitimar um ensino de música elitista e descomprometido com os problemas que dia a

dia assombram pessoas desfavorecidas pela pátria colonialmente ensinada a ser excludente? (QUEIROZ, 2020, p. 155)

Logo, partindo dessas duas perspectivas, é possível compreender parte dos “violentos processos de exclusões” (Queiroz, 2020, p. 158), que de forma sistêmica e enraizada ainda são perpetuados na sociedade atual. Em grande parte, esses “processos de exclusões” são direcionados principalmente para culturas subalternizadas e provenientes da população negra.

Lélia Gonzalez (1988) traz em suas pautas a maneira como o racismo perpetuado no Brasil busca durante séculos silenciar e invisibilizar contribuições que o povo negro trouxe e continuamente traz para a cultura brasileira.

2.4. Instrumentos ancestrais

Por meio do conceito “instrumentos ancestrais”, utilizado no título deste trabalho, busco trazer reflexões sobre instrumentos presentes na cultura popular nordestina e sobre de que forma esses instrumentos trazem consigo grandes potencialidades e possibilidades transmitidas e perpassadas durante os anos, décadas e séculos por meio de diferentes pessoas, inclusive na atualidade.

Embora não seja um dos objetivos do trabalho falar especificamente sobre instrumentos, neste tópico falo especificamente sobre os instrumentos (atabaque, rabeca e pífano), sendo dois deles instrumentos que os participantes da pesquisa tocam e que também possuem grande importância dentro da cultura popular nordestina, sendo o pífano um dos instrumentos que despertaram meu interesse pelos instrumentos das culturas populares.

Além destes instrumentos, também falo sobre o pífano, que foi um dos instrumentos que juntamente com a flauta transversal, me proporcionaram um grande vínculo durante os últimos anos, e me fez perceber outras possibilidades na performance musical.

Apesar de que instrumentos sozinhos não carreguem sobre si total representação, a representação que surge junto ao instrumento e às pessoas que o tocam pode ser tanto identitária quanto regional, por exemplo. Esse processo faz com que instrumentos específicos possuam um peso maior junto a significados muitas vezes tidos como subjetivos, trazendo então outras questões para a performance dos instrumentos.

2.4.1. Atabaque

Figura 9: Atabaques



Fonte: Jornal da USP (2022)

Integrante dos instrumentos percussivos, o atabaque é um instrumento que possui grande importância em diversas culturas. Vindo do continente africano para o Brasil, o atabaque provavelmente foi recriado no país, uma vez que o escravizado foi trazido com a roupa do corpo ou mesmo sem roupas, provenientes de culturas iorubás, bantos e jejes. O atabaque também tem grande função na espiritualidade de maneira que o atabaque se torna fundamental em culturas afro-diaspóricas. Presente em diferentes religiões afro-diaspóricas como o candomblé, a umbanda e a jurema sagrada, o atabaque exerce, junto ao contexto dessas religiões, importantes papéis e significados. Verger (2012, p. 25) apud Pessoa (2022), aponta que

Os atabaques desempenham, nesses cultos, um papel essencial. São, para os negros, muito mais do que meros instrumentos musicais que servem para acompanhar as cantigas e danças religiosas. São considerados seres dotados de alma e de personalidade. São batizados e, de vez em quando, é necessário infundir-lhes uma nova força por meio de oferendas e sacrifícios.” (Verger, 2012, p. 25 apud Pessoa, 2022).

Assim como o pensamento de Verger (2012, p. 25) apud Pessoa (2022) sobre o papel essencial do atabaque durante os cultos, e os significados que ele possui além de ser um instrumento, Rodrigo Melo (2025) durante a entrevista também traz

uma perspectiva similar que, de certa maneira, completa o pensamento de Verger (2012, p. 25) apud Pessoa (2022) ao dizer que

O atabaque, para mim, ele é uma entidade, né? Ele é, porque assim, eu sou Ogã, confirmado como Ogã, acredito, desde 2005, por aí, e feito desde 2015. É, 2015. Então, assim, é uma função, e o instrumento em si, Atabaque, dentro dessa função, ele é uma entidade, né? Eu me aproximo do instrumento como se estivesse me aproximando de uma pessoa, me dê licença para eu tocar aqui. (Entrevista com Rodrigo Melo, 2025)

Partindo então dessas duas perspectivas que andam alinhadas, é possível compreender que o atabaque possui grande importância dentro de religiões afro-diaspóricas, assim como também há uma grande relevância individual para quem as pratica.

Além do contexto religioso, o atabaque também está presente no samba de roda, capoeira, coco de roda¹² e em outras manifestações culturais. Sendo, desta forma, um instrumento ancestral que resiste ao tempo, à territorialidade, às diásporas forçadas, e a tantas outras questões.

Utilizados principalmente no candomblé, os atabaques usados possuem três tamanhos diferentes e são denominados da seguinte forma: o atabaque maior e mais grave é chamado de “Rum”, o médio de “Rumpi”, e o menor, que também possui o som mais agudo de “Lé”.

Já a fabricação dos atabaques geralmente se dá por um processo artesanal, sendo seu corpo feito em um tronco de madeira e o couro utilizado na membrana que o envolve é feita com pele animal. Em fabricações não artesanais, por sua vez, os atabaques são feitos de outros materiais como o compensado e a pele sintética.

Sendo o atabaque um instrumento sagrado de origem africana, ele possui grande relevância na música brasileira, ocupando um lugar de destaque dentro do candomblé e outras práticas que articulam com a ancestralidade e os processos negro-criativos. A Orkestra Rumpilezz, formada pelo músico e maestro Letieres Leite (1959-2021), tem o atabaque como algo que transcende a concepção de instrumento, sendo algo que, junto ao corpo pulsa, toca, dança, chama e se comunica.

¹² Veja o vídeo da musicista Paraibana Xiva Yandê (Ximenes) tocando atabaque e cantando um coco/cantiga de capoeira em seu perfil do Instagram: https://www.instagram.com/p/C4kzV_7LLF/

Figura 10: Orkestra Rumpilezz



Fonte: Metro1 (2024)

Na formação da Orkestra Rumpilezz em palco, os atabaques são protagonistas, sendo colocados à frente dos instrumentos de sopro, diferentemente de uma formação orquestral tradicional, onde instrumentos percussivos ficam no final do palco, por trás de todos os outros instrumentos musicais. Além disso, a orquestra também carrega em sua nomenclatura os nomes dos atabaques ("Rum, Rumpi e Lé") e as últimas letras presentes na palavra "jazz". Letieres Leite, idealizador da Orkestra Rumpilezz, durante sua vida musical tratou o atabaque como matriz rítmica, fonte de conhecimento musical e potencializador de criação.

2.4.2. Rabeca

Figura 11: Rabeca



Fonte: A Tábua Rasa (2020)

A rabeca é um instrumento da família das cordas que possui uma grande relevância nas culturas populares. Mesmo sendo um instrumento muito similar ao violino, a rabeca possui sonoridade e características únicas.

A rabeca geralmente é feita de madeira, sendo escolhido o tipo madeira de acordo com a sonoridade esperada. Cada rabeca é diferente da outra, e o material utilizado em sua construção também depende do luthier.

No Nordeste, a rabeca se faz presente em diversas manifestações culturais, como o cavalo marinho, a folia de reis e o reisado. No cavalo marinho, por exemplo, a rabeca é o principal instrumento melódico, tendo como função em muitos momentos, a de conduzir e marcar o ritmo da música e dança da brincadeira.

Sendo um instrumento ancestral, a rabeca traz em si grandes marcas vindas dos processos de resistência cultural que ocorreram e ainda ocorrem na atualidade. Tendo em vista que sua presença em diversos espaços que não fossem os periféricos, a rabeca, por muitas vezes, permaneceu longe de lugares institucionalizados. Porém a partir do momento em que mestres/as e praticantes de culturas populares passaram a ocupar os lugares que antes lhes eram negados, eles passaram a reivindicar a presença e legitimação de seus saberes. Nessa mesma perspectiva, Fiaminghi, apud Santos (2011), diz o seguinte:

A rabeca brasileira viveu à margem do mundo musical oficial por muito tempo. Os últimos anos testemunharam, no entanto, um forte

impulso no interesse pela rabeca, que juntamente com seus pares instrumentais que formam o depositário das tradições musicais mais profundas ainda existentes no Brasil - como a viola caipira e suas variações (viola de cocho; viola sertaneja), os pífanos, e toda família dos instrumentos de percussão - ganhou os palcos e espaços urbanos, revelando a integridade de personalidades musicais como Nelson da Rabeca, Mestre Salustiano, Luiz Paixão, Siba, Gramani, e muitos outros. Esses músicos colocaram em evidência o ofício do rabequeiro, anteriormente associado à imagem de incompletude e atraso, tendo como parâmetro o violino e a cultura erudita. Desafiando esses parâmetros, esses músicos mostraram que a rabeca tinha muito a falar, na sua própria língua, e que o seu dialeto poderia acrescentar novas faces para a imensa variedade já existente. (Fiaminghi, apud Santos, 2011, p. 32)

Logo, partindo dessa citação, é possível ver que a valorização da rabeca e de outros instrumentos como a viola caipira e o pífano tem dado visibilidade para o encontro com os/as mestres/as que por vezes não eram reconhecidos. E como apontado por Fiaminghi, apud Santos (2011), esses músicos e mestres puderam mostrar o que a rabeca tinha a falar em sua própria língua. Tendo em vista, também, que por vezes a rabeca foi associada à incompletude e instrumento inferior ao violino e ao contexto erudito em que comumente ele está inserido.

Além de todos esses processos ligados às questões sociais, mesmo sendo a rabeca um instrumento que, em diversos contextos, é majoritariamente tocado por homens, a Mestra Ana da Rabeca¹³, mulher cearense de 77 anos, vem fazendo história. Ana da Rabeca aprendeu a tocar o instrumento aos 15 anos de idade, observando seu pai tocar.

Em 2018 Ana da Rabeca recebeu o título de Mestra da Cultura pelo Vale do Salgado, e em 2023 foi reconhecida como Mestra da Cultura Popular e Tradicional do Ceará. Em 2019, com verbas vindas de um edital, Ana criou a Escola de Música Ana da Rabeca, onde teve como primeiras alunas quatro meninas de sua própria comunidade, e vem transmitindo os saberes do instrumento por meio da oralidade, como forma de afeto e resistência.

¹³ Perfil do Instagram de Ana da Rabeca https://www.instagram.com/ana_da_rabeca/

Figura 12: Mestra Ana da Rabeca



Foto: Mapa Cultural do Ceará (2024)

O trabalho que Ana da Rabeca vem desenvolvendo principalmente nos últimos sete anos, tem trazido diversas contribuições para sua comunidade local, passando saberes e conhecimentos por meio da rabeca e da tradição oral. Abrindo caminhos para que outras meninas e mulheres ocupem diversos lugares por meio da rabeca.

Carolina Guimarães, uma jovem rabequeira e violinista, e também participante desta pesquisa de mestrado, disse o seguinte ao verbalizar sobre seu encontro com a rabeca, que aconteceu em 2023: “olha, eu tive muita sorte nesse processo, porque não foi algo que eu busquei, mas foi algo que me encontrou.” (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025). No contexto em que Carolina se fazia presente, o encontro com a rabeca se deu depois que ela já era graduada em música (Práticas Interpretativas em Violino), já tocava em orquestras, dava aulas e tinha uma vasta experiência musical. Ao dizer que a rabeca a encontrou, Carolina demonstra o quão importante foi o processo e experiência com as novas vivências que surgiram a

partir desse primeiro contato. O encontro com a rabeca possibilitou também o acesso ao cavalo marinho e outras culturas populares.

2.5.1. Pífano

Figura 13: Pífanos



Foto: Joane Faustino (2025)

O pífano ou pife, como comumente é conhecido, é um instrumento encontrado principalmente na região Nordeste, e tem como sua principal característica a sonoridade única e distinta de outros tipos de flautas encontradas pelo mundo.

Apesar da relevância do pífano na cultura popular do Nordeste brasileiro, assim como de diversos outros tipos de flauta espalhados pelo Brasil, predominam

na universidade e no senso comum narrativas que atribuem a origem desses instrumentos à Europa, privilegiando repertórios e métodos desse continente.

A flauta transversal – assim como os demais instrumentos da orquestra sinfônica europeia – é legitimada, junto à flauta doce, como padrão na formação musical: conservatórios e universidades brasileiras oferecem cursos de formação e aperfeiçoamento desses instrumentos, enquanto que o pífano permanece à margem, sendo muitas vezes considerado um instrumento exótico e inferior.

Reconhecemos a importância do pífano não apenas para diversas tradições do Nordeste, como as bandas de pífano, bandas cabaçais, caboclinhos e tribos indígenas africanas, mas também para processos de musicalização acessíveis, tendo em vista a facilidade de adquiri-lo e construí-lo a partir de materiais naturais, como a taboca, e sintéticos, como o PVC. O pífano, a depender de seu comprimento e da largura de seu cilindro, possibilita a emissão de diferentes notas e oitavas, onde passa a ser caracterizado por diferentes tonalidades.

Além disso, ele pode ser considerado uma flauta ancestral que, além de possuir milênios de história, traz consigo sonoridades, memórias e saberes presentes na musicalidade nordestina. Embora o pífano seja mais próximo da cultura nordestina, com características e sonoridades familiares a estudantes de música da região, a flauta transversal e seu repertório de música clássica europeia são privilegiados no ensino musical.

O pífano, por sua vez, também é tocado transversalmente, porém contém apenas seis orifícios sem chaves, assemelhando-se aos precursores da flauta transversal moderna, os traversos renascentistas e barrocos, feitos de madeira (Reisenweaver, 2011).

No Nordeste, o pífano é geralmente construído a partir de diferentes espécies de bambu, como a taquara e a taboca, podendo também ser de metal ou até mesmo de cano PVC. Como já mencionado, a escolha do material a ser utilizado gera mudanças na sonoridade do instrumento, o que ocorre mais sutilmente na flauta transversal. As diversas possibilidades de material e a facilidade de se construir um pífano o tornam um instrumento muito acessível tanto em relação ao seu valor de compra, à facilidade de sua aprendizagem, quanto à sua construção, já que o tocador de pífano pode construir seu próprio instrumento. Dessa forma, o instrumento tem grande potencial de aproximação à realidade social de muitas

pessoas que desejam fazer música ou que buscam formas de inserir a música em contextos diversos. Comumente, a origem da flauta e do pífano é atribuída à Europa, chegando ao Brasil a partir do período colonial. Neto (2016) apresenta a seguinte perspectiva sobre a presença de um instrumento similar ao pífano encontrado em Pernambuco:

O mais antigo registro de existência de um instrumento semelhante ao pífano no Brasil data de cerca de 2.000 anos atrás. Em 1983, estudos arqueólogos num sítio de pintura rupestre na Serra da Boa Vista (município de Brejo da Madre de Deus, 195 km do Recife) localizaram um cemitério indígena. Entre os 83 esqueletos resgatados, um deles possuía, entre os ossos de seus braços, uma flauta feita de uma tíbia humana, com um único furo adornado por um cinto de fibras vegetais. (Neto, 2016, p. 24)

Mesmo com o entendimento de que instrumentos semelhantes ao pífano estejam presentes há pelo menos dois mil anos no território nordestino, ainda há uma grande desvalorização de sua cultura e de seus mestres, resultante de um silenciamento histórico (Queiroz, 2017; 2020) tanto do passado quanto do presente, relacionado a elementos que vão além do pífano e da música em si. O registro acima demonstra que, primordialmente, o pífano é um instrumento indígena, trazendo consigo também a história de povos originários do Brasil, desde antes da colonização. Logo, não podemos pensar o pífano apenas como um objeto de produção sonora, pois ele expressa, através de seu som, toda uma história forçada a permanecer em anonimato por séculos.

Na Paraíba e em alguns outros estados, por exemplo, o pífano está presente em bandas de pífano, bandas cabaçais, caboclinhos e tribos indígenas-africanas. Geralmente, é o instrumento que conduz a melodia da música, junto a instrumentos de percussão. Nas bandas cabaçais, o pífano geralmente é tocado em dueto, em que o segundo pife toca a melodia uma terça abaixo do primeiro pife.

Figura 14: Zabé da Loca



Fonte: Ricardo Peixoto, 1997.

Entre importantes nomes de pifeiros e pifeiras paraibanas, Zabé da Loca (Isabel Marques da Silva, 1924-2017) se destaca pelo seu protagonismo na condução de banda de pífano no cariri paraibano (Santos; Silva, 2018). Ela também deu lugar para outras mulheres tanto no pife, como também em outras práticas da cultura popular, que majoritariamente são ocupadas por homens.

Santos e Silva (2018) apontam que a participação de Zabé da Loca em bandas de pífanos quebrou dois grandes paradigmas entre as bandas de pífanos do Cariri Paraibano: “a presença de uma mulher pifeira e a liderança feminina” (Santos; Silva, 2018, p. 6).

Figura 15: Elen Santana e o pífano



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2021.

Enquanto estudante de música, o pífano foi um dos instrumentos que mais chamaram atenção. Uma memória muito antiga que me acompanha, e que é um dos meus motivos que me fizeram ter um maior interesse de estudar tradições que são passadas por meio da oralidade, é de quando eu tinha por volta de três anos e estava sentada nos ombros de meu pai, na rua da minha casa, assistindo a uma apresentação um grupo tradicional (Tribos Indígenas Carnavalescas) de Cruz das Armas, em João Pessoa-PB. Na apresentação havia presente uma flauta (gaita) e um pife, os quais tocavam a melodia principal, e até hoje, mais de vinte anos depois, o som daquele momento ressoa em meu corpo como forma de memória-sonho que continua me atravessando nos dias atuais.

3. Escutas, experiências e resistências por meio da música

Neste capítulo será feita uma espécie de articulação de ideias entre os entrevistados, partindo dos pensamentos deles e de diferentes autores, assim como relevantes discussões sobre música que possam vir a surgir durante o desenvolvimento deste trabalho. Por meio dos entrevistados, suas falas e reflexões, busco dar voz para aqueles que atualmente dão continuidade e constroem a música, as tradições culturais, etc, por meio de suas vivências musicais pessoais, sociais e políticas na sociedade atual.

3.1. Música Ocidental

Historicamente a música ocidental possui uma grande relevância em todo o mundo, sendo até hoje considerada uma espécie de “música universal”, na qual a mesma linguagem musical é utilizada como padrão em todos os continentes.

Em culturas não-brancas, afrodiaspóricas e indígenas, vistas pelo olhar de fora, as músicas dessas culturas passam a ser consideradas, em muitos contextos como “exóticas”, e até inferiores à música ocidental/erudita que é tida como modelo principal estabelecido, fazendo com que o que está fora deste padrão passe a ser marginalizado.

Frequentemente, ao ler sobre as histórias da música erudita podemos encontrar que o principal e primeiro sistema estabelecido em todo o mundo foi o da música europeia, desconsiderando que em outros continentes, como o africano, já havia sido estabelecidos sistemas complexos, porém não reconhecidos da mesma maneira. De forma que diversas culturas tiveram as histórias de suas músicas, seus sistemas e forma de fazer sua música local, apagadas pelo sistema musical ocidental.

Inclusive no Brasil, durante o período colonial, com o avanço das práticas religiosas do catolicismo, da escravização de pessoas negras e indígenas houve esse apagamento, tornando a música erudita europeia a única e possível música a ser tocada, estudada e ouvida em espaços sociais tais como igrejas, escolas e teatros. Trazendo mais uma vez uma visão hierarquizada sobre a música. Tendo em vista que “a história da música ocidental, em sentido estrito, começa com a música

da igreja cristã” (Grout, 2011, p. 16). Esse fato evidencia processos altamente coloniais que ocorreram em diversos países e territórios, inclusive no Brasil.

3.2. Experiências com músicas das tradições populares

Assim como os instrumentos podem ser uma forma de resistência, os gêneros musicais presentes em diferentes tradições populares também são. Pensando na música popular brasileira, especificamente aquela tida como tradicional, encontramos no Nordeste uma grande diversidade de tradições culturais nas quais a música é parte integrante. Na Paraíba temos o coco, a ciranda, as bandas cabaçais ou de pífanos, as tribos indígenas/caboclinhos, o urso (ala ursa), as quadrilhas, a nau catarineta, o reisado, o cavalo marinho, o maracatu, a lapinha, e tantas outras tradições populares que são passadas de geração em geração em nosso estado nos últimos séculos.

Essas tradições, que geralmente foram, e ainda são, passadas por meio da oralidade, dizem muito em suas práticas sobre diferentes modos de vida, de saberes e coletividades entre comunidades. Nesse sentido, essas manifestações culturais que estão dentro de contextos comunitários e/ou religiosos fazem da oralidade um elemento plural envolvendo saberes sensíveis voltados para os indivíduos.

Dessa maneira, participar de práticas como rodas de coco, maracatu, ou de celebrações religiosas que possam estar usando instrumentos como o atabaque, por exemplo, não envolve apenas o ato de tocar um instrumento ou reproduzir uma música, mas sim o de vivenciar os saberes. Para Martins (2003) essas práticas fazem parte das performances da oralitura, onde o corpo, nesse contexto, é um arquivo e um lugar de inscrição de memórias ancestrais.

A relação entre tradição e modernidade por vezes é vista como algo completamente oposto, como se uma viesse a anular a outra. Porém, é possível perceber que diversas manifestações culturais dialogam com as duas perspectivas. Durante uma entrevista, Sandroni trouxe a seguinte fala:

No fundo, tradição e modernidade são elementos que têm muito mais interação do que geralmente se fala. Costuma-se apresentá-los como sendo coisas opostas. Na realidade, um conceito depende do outro. Tradição é uma expressão que começa a ser usada justamente com mais força no sentido que é dado hoje em dia junto com a modernidade. A ideia de tradição é algo que pressupõe uma transformação constante. As coisas, para permanecerem, precisam mudar. A alternativa para isso é a morte. A única maneira de algo

permanecer é mudar. E tradição pressupõe a mudança. (Wolfart; Teixeira, 2011)

Nesse sentido, ao trazer a perspectiva de que “a única maneira de algo permanecer é mudar” e que “tradição pressupõe a mudança” Sandroni tem a concepção de que a tradição é algo mutável e que está em constante transformação. Isso também se alinha com o conceito de Sankofa, onde podemos voltar ao passado e buscar algo com nossos ancestrais, trazer para o presente e aplicar, mas à nossa maneira e de acordo com nossas vivências.

Logo, a perspectiva trazida por Sandroni nos faz pensar fora da ideia de que preservar uma tradição é fazer com que ela permaneça para sempre da mesma forma, sem mudanças. Preservar, como apresentado por ele, evidencia a necessidade de movimento e reinvenção.

Sobre vivências acerca de tradições populares, Rodrigo, durante a entrevista, contou que teve um contato interessante com o maracatu. Começou estudando o livro *Batuque Books: maracatu baque virado e baque solto*, dos autores Climério de Oliveira Santos e Tarcísio Soares Resende, no qual eles trazem transcrições de alguns grupos de maracatu de Recife. Por meio do livro, Rodrigo obteve uma primeira base para estudar as sonoridades do maracatu. Posteriormente a essa experiência, ele integrou o Maracatu Nação Pé de Elefante, de João Pessoa. Em seu relato, Rodrigo disse o seguinte sobre sua experiência com o livro e seguidamente com o Maracatu Nação Pé de Elefante:

Era uma pesquisa de gabinete, porque eu não tinha ido no grupo, eu não conhecia, até começar o Maracatu pé de elefante e eu me envolver aí. Comecei a participar e escutar o grupo. E, claro, essa sonoridade vai entrando para a minha musicalidade aqui, né, assim. O trabalho do baterista, por exemplo, é tentar transpor de um grupo de percussão, de várias pessoas tocando, para uma pessoa só, num kit de tambores. (Entrevista com Rodrigo Melo, 2025)

Rodrigo apontou que com a experiência que obteve no grupo de maracatu, pôde transcrever as células musicais para a bateria, como pode ser lido abaixo:

Então, saber eleger a célula ou as acentuações, as nuances que o grupo dá para poder transcrever para a bateria, passa por esse outro conhecimento extra-acadêmico, até de quais são as acentuações, qual é a levada que tem que ser dada, o timbre, etc., para poder continuar soando Maracatu, mesmo que seja na bateria. Totalmente, eu vou beber na fonte do coco, da ciranda, para entender a sonoridade dos instrumentos lá, o papel deles, dentro da música ali, para trazer para o meu instrumento. (Entrevista com Rodrigo, 2025)

Carolina Guimarães narra a seguinte experiência ao se encontrar pela primeira vez com a rabeca de uma maneira mais próxima:

E aí ela deixou essa rabeca aqui em casa e a rabeca ficou em casa aqui, ficou por mais de um ano aqui. Assim que eu encerrei meu curso, minha graduação, eu com a rabeca aqui, eu, bom, tenho um instrumento aqui, vou catucar, né? Eu já tava estudando há alguns anos violino popular. E o violino popular, ele se inspira na rabeca. Isso é uma coisa muito importante. Então, embora eu não estivesse tocando rabeca, mas a sonoridade da rabeca já era algo que eu tava buscando de tirar no meu violino, os ornamentos, as cordas duplas. Então, todas essas características da música de rabeca já era algo que eu tava tentando colocar dentro do meu violino estudando música popular, né? E aí, isso daí também é um assunto muito profundo, porque utilizar instrumento de corda pra tocar a música brasileira é uma outra pegada que exige uma cabeça muito diferente e competências muito diferentes dessas que um violinista clássico vai ter. (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025)

Posteriormente a essa experiência, Carolina narra que acompanhava pela internet o luthier de rabeca Leandro Silva, que é natural de Nazaré da Mata e vem de uma linhagem familiar dentro da cultura popular, e que durante grande parte de sua vida passou ao lado do mestre Luiz Paixão, “que já se encantou”. Ela aponta que já sabia que ele era

Enfim, ele, eu sabia que era um cara da música da cultura popular, que tava morando aqui, que fazia rabeca. E aí, por conta dele, rolou uns eventos assim, e aí eu comecei a ir. Nesse contexto, eu encontrei esse grupo de estudos Boi da Praça, que é uma rede sócio-colaborativa. E é uma galera que se junta, assim, por interesse próprio mesmo, assim, de conhecer as brincadeiras, de pesquisar, de estudar. Tem gente da universidade, tem gente de fora da universidade, tem gente que não tá ligada à instituição nenhuma. E só que todas essas pessoas, elas fazem tudo atreladas aos mestres daqui da cidade, também alguns de lá de Pernambuco. Então, por conta dessa galera, que eu comecei a ter oportunidade de ir. Pronto, por conta deles, eu conheci Mestra Tina, que antes eu não conhecia. E comecei a frequentar também as brincadeiras de coco, comecei a ir muito para Pernambuco, Nazaré da Mata, Aliança, Condado, que são locais em que ainda existem grupos de Cavalo Marinho, que ainda existem mestres rabequeiros, que ainda existe essa cultura da rabeca bem forte. E aí, por conta deles, eu comecei a fazer tudo isso. (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025)

Todo esse processo de aproximação com as brincadeiras de coco e também com os grupos de Cavalo Marinho fez com que Carolina se sentisse cada vez mais próxima das brincadeiras de tradições musicais populares. Assim aconteceu também com Rodrigo em relação ao maracatu e outras manifestações. Não somente

com eles, mas com diversas pessoas, as músicas e brincadeiras de tradições populares aproximam e evidenciam muito mais do que se é possível perceber.

Os saberes que geralmente são passados de geração em geração por meio da oralidade fazem com que aqueles que carregam em e transmitem adiante os saberes ancestrais, fortaleçam ainda mais as múltiplas formas de resistência e existência no mundo.

3.3. Resistências e (re)existências na música

Sabemos que historicamente a música é um meio potente dentro de expressões culturais, políticas e de mobilização comunitária de povos que durante os anos vêm resistindo aos mais diversos processos de silenciamentos, invisibilidades e marginalização. Nesses contextos, a música inserida em tradições populares, por exemplo, dialoga com violências estruturais que foram estabelecidas durante os anos, marcando assim comunidades negras, indígenas e periféricas.

Nesse sentido, a música dentro desses contextos, surge como ferramenta de resistência, memória e de afirmação social e identitária. Logo, pensar a música enquanto lugar de luta, memória e resistência é fundamental para a manutenção e continuidade dos saberes tradicionais, bem como lugar de encontro com a afirmação e reconhecimento identitário.

De acordo com as experiências compartilhadas por Carolina Guimarães, que é violinista e graduada em práticas interpretativas de violino, ela demonstra em sua fala a necessidade que tinha por sentir algo que a representasse e que a pudesse conectar com outras questões, já que isso não acontecia apenas tocando seu violino e o repertório tradicional erudito, por mais que aquilo já fizesse parte de suas vivências. Em sua fala, Carolina diz o seguinte:

Então, assim, com o passar dos anos, embora essa cultura tenha sido absorvida por mim, mas eu sentia falta e ainda sinto essa questão da representação mesmo, de buscar algo que eu pudesse me conectar, que pudesse representar pessoas, ou as minhas memórias, ou as memórias da minha família. Então, nesse sentido que o tempo foi passando e eu fui cada vez mais entendendo que... Massa, ok, violino, beleza, mas isso não era suficiente. Eu não tinha... Não era suficiente... Não era sustentável. (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025)

A representação que Carolina traz em sua fala é de grande importância para os/as estudantes de música, tendo em vista que em alguns momentos, muitos não

se sentem pertencentes ao ambiente universitário. Essa representação, que ao existir e/ou acontecer também é uma forma de resistência e reexistência aos cânones coloniais estabelecidos durante as décadas e séculos passados, se faz sempre necessária. Um exemplo de quebra desses cânones que por anos vêm sendo estabelecidos nas universidades brasileiras, é o curso de Música Brasileira Popular, estabelecido na Universidade Federal da Paraíba, no ano de 2024, o que, de certa forma, se torna um lugar de pertencimento para muitos dos estudantes que antes não se viam dentro das grades curriculares e físicas do ambiente.

Juntamente às mais diversas formas de resistência que existem no fazer musical, a ancestralidade é uma das mais importantes e fundamentais na música. Seja por meio da própria história, das histórias dos seus familiares, dos seus mais velhos, etc, a ancestralidade se faz presente também na performance, sendo uma forma potente e sensível de resistência. Rodrigo Melo durante a entrevista trouxe a seguinte perspectiva:

No meu caso particular, a ancestralidade em si, a transcendência da ancestralidade é... Eu só toco atabaque hoje porque vieram os africanos pra cá e trouxeram e adaptaram esse instrumento pra nossa realidade, pra o contexto religioso, etc. Essa é uma ancestralidade que transcende a mim e qualquer outro da nossa geração. (Entrevista com Rodrigo Melo, 2025)

Ao dizer que só toca o atabaque hoje por ele ter vindo com os africanos para o Brasil, Rodrigo expressa a forma que instrumentos como o atabaque resistem durante o tempo e espaço-território, atravessando diferentes lugares, pessoas e gerações. Sua fala reforça a importância que instrumentos ancestrais, os saberes e as culturas possuem na sociedade e trajetória dos indivíduos.

Simas e Rufino (2018, p. 11) apontam que “a agenda colonial produz a descridibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial”.

Partindo disso, é possível perceber que há uma grande necessidade de trazer legitimação para outros tipos de saberes e especificamente aqui, outros tipos de música, saberes e manifestações culturais que não sejam somente aquelas provenientes do continente europeu. Por anos, décadas e séculos a música e as culturas que as envolvem vêm resistindo as mais diversas formas de lutas,

opressões e silenciamentos. Por sua vez, a música enquanto lugar de resistência traz, dialoga e evidencia diferentes formas de vida e de desenvolver a música.

3.4. Políticas públicas raciais

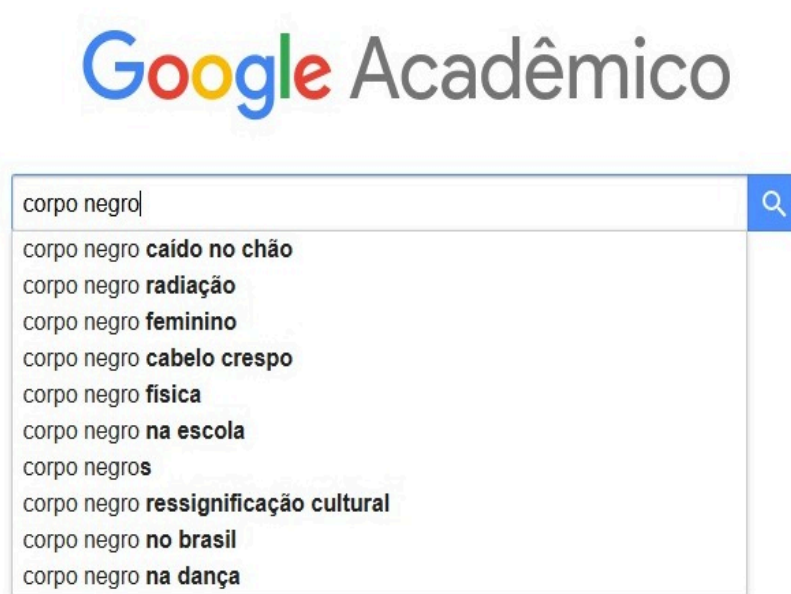
Junto à grande quantidade de manifestações culturais, emerge a importância de legitimação dessas práticas e a necessidade de criação de políticas públicas para que continuem sendo criadas leis de fomento para mestras/mestres e praticantes, ajudando assim na permanência e continuidade.

A presença majoritária de pessoas negras dentro de manifestações culturais, ao longo das décadas, fez com que a grande parte dessas culturas passassem a ser diminuídas, silenciadas e marginalizadas pela sociedade euronormativa que começa a comandar o Brasil durante o período colonial.

Muniz Sodré (1979, p. 11) aponta que “o corpo exigido na síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo negro.”

Em uma recente busca minha no Google acadêmico, com a intenção de encontrar trabalhos sobre o corpo negro em performance, ao digitar pela frase “corpo negro” a primeira sugestão de pesquisa é “corpo negro caído no chão”. Isso faz com que seja possível constatar a concepção sobre os corpos negros é vinculada à violência, continuamente violentados, subalternizados, invisibilizados e às margens, em contínua deslegitimação onde quer que esteja.

Figura 16: Google Acadêmico - Corpo negro no chão



Fonte: Própria da autora (2025)

Com a criação e acesso às políticas públicas culturais e raciais voltadas para a população negra implementadas a partir de meados dos anos 2000, houve um grande aumento de pessoas negras nas universidades em diferentes áreas. Embora esse crescimento seja visível, nos cursos superiores de música, a quantidade de mulheres negras, assim como também de homens negros, ainda é mínima.

O acesso e entrada de pessoas negras na universidade possibilitou também o questionamento relacionado aos currículos nos cursos superiores de música, assim como em outros cursos. Isso se dá principalmente pela ausência de outros saberes que não os vindos do continente europeu.

Mesmo com o número mínimo que se faz atuante nas universidades hoje, a permanência dessas mulheres ainda é uma questão a ser discutida, já que corpos negros sempre foram tidos como impróprios para estarem em ambientes como o acadêmico. Tanto a presença contínua do racismo estrutural, quanto por vezes o institucional, faz com que a sensação de não-pertencimento seja contínua.

Logo, esse sentimento faz com que onde quer que as pessoas negras estejam, o racismo institucional que muitas vezes faz com que nós, mulheres negras, nunca nos sintamos pertencentes à academia. Seguindo este mesmo pensamento, a autora Grada Kilomba (2019) aponta que

No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão “no lugar”, “em casa”, corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia. Através de tais comentários, intelectuais negros/os são convidadas/dos persistentemente a retornar a “seus lugares”, “fora” da academia, nas margens, onde seus corpos são vistos como “apropriados” e “em casa”. (Kilomba, 2019, p. 56)

Partindo da fala de Kilomba (2019) podemos compreender e refletir acerca desses processos estabelecidos pelo racismo, no qual pessoas negras não devem se sentir pertencentes, a não ser que sejam às margens, local que sempre lhes foi atribuído. Esses traços de colonialidade (Queiroz, 2020) perpetuados na atualidade em toda a sociedade, também afetam os cursos superiores de música no Brasil, tanto entre discente quanto docentes, onde em comparação aos/às discentes e docentes brancos/as, os/as discentes e docentes continuam sendo minorias em um país em que a maior parte da população se declara preta (10,2%) ou parda (45,3%) (IBGE, 2022).

Por séculos foram perpetuados processos coloniais no meio acadêmico, que dão continuidade a diferentes violências sistêmicas (Kilomba, 2019), que fizeram com que determinados grupos étnicos e sociais fossem postos às margens e longe das universidades.

3.5. Políticas públicas culturais

Nas últimas duas décadas, houve um visível crescimento na criação de políticas públicas voltadas para as culturas populares, bem como para seus/as mestres/as. Embora esse crescimento tenha sido notável, ainda é necessária a criação de novas leis que tragam benefícios mais amplos.

Um exemplo de lei que vem beneficiando parte dos mestres e mestras de culturas populares da Paraíba é a Lei Canhoto da Paraíba, aprovada em 2004¹⁴. A

¹⁴ <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/programas/lei-canhoto-da-paraiba-2013-rem>

lei visa beneficiar pessoas que estejam envolvidas com as culturas populares por mais de 20 anos, recebendo assim o título de mestre ou mestra da cultura popular.

Podem ser contemplados por essa lei mestras e mestres de cultura popular nas áreas de folguedos, dança, músicas, brincadeiras, artes visuais e outras atividades culturais locais, que tenham recebido e repassado saberes para as novas gerações através da tradição oral. Diante da titulação, é concedido a cada mestra/mestre uma contribuição correspondente a (02) dois salários-mínimos mensais, como forma de oferecer amparo a essas mestras e mestres, nas suas funções culturais e pessoais (Paraíba, 2013 apud Lima, Santana e Santos, 2024).

De acordo com Lima, Santana e Santos (2024) essas são algumas das pessoas que atualmente são contempladas pela lei:

- Catarina Maria de França (Cantora, compositora e instrumentista – Cátia de França)
- Clóvis Martins Bezerra (Babau “Teatro de Bonecos” – Mestre Clovis)
- Domerina Nicolau da Silva (Cirandeira – “Vó Mera”)
- Edite José da Silva (Cirandeira e Cantadora de Côco – Dona Edite)
- Fernando Valentim dos Santos (Marcheteiro – Mestre Valentim)
- Francisca da Conceição Barbosa (Indaiá – Ceguinha de Campina Grande)
- Francisco Pedrosa Galvão (Poeta – Chico Pedrosa)
- Geraldo Jorge Mousinho (Cantor de Embolada de Coco)
- João Benedito Marques (Cantor, compositor e percussionista – Benedito do Rojão)
- José Altino de Lemos Melo (Xilogravurista – Zé Altino)
- José Nunes Filho (Poeta e Escritor – Zé de Cazuza)
- José Pedro Fernandes (Baixinho do Pandeiro)
- Lindalva Maria Andrade Neri (Bonequeira – Dona Lindalva)
- Manoel Alexandre Filho (Artista Plástico)
- Maria da Penha dos Anjos Nascimento (Cirandeira e cantadora de coco - Mestra Penha)
- Maria Ivoneide Ferreira da Silva (Artesã – Lucinha dos Bichos)
- Oliveira Francisco de Melo (Poeta, repentista e cantador – Oliveira de Pannels)
- Paulo José da Silva (Artesão e Babau – Mestre Paulo)

- Pedro Acelino de Lima (Cirandeiro e Luthier – Seu Cícero)
- Regina Barbosa (Poroca – Ceguinha de Campina Grande)
- Salete da Silva Araújo (Artesã/Santeira)
- Sávio Max Sobreira Rolim (Ator)
- Sebastião Trajano da Silva (Músico – Basto do Acordeom)
- Terezinha da Silva Carneiro (Teca do Coco de Roda)
- Tomaz Cavalcanti da Silva (Cantor de Embolada de Coco – Cachimbinho)

Figura 17: Mestra Penha Cirandeira¹⁵ tocando zabumba e cantando um coco em sua casa durante entrevista sobre a Lei Canhoto da Paraíba



Fonte: Foto de autoria própria (2023)

Embora essas políticas públicas existam e sejam fundamentais para resguardar os mestres e mestras, ainda são insuficientes. Além disso, o acesso às leis e políticas públicas muitas vezes é dificultado, como apontou Carolina Guimarães durante a entrevista:

Olha, a gente precisa de políticas públicas, né? A gente precisa de coisas que, ao meu ver, que precisam ser muito além desses editais. Esses editais, eles existem, agora eles são tão burocráticos que

¹⁵ Veja a entrevista com a Mestra Penha realizada em 2023:

<https://www.youtube.com/watch?v=eA90IKJGhws>

Mestra Penha Cirandeira foi contemplada pela Lei Canhoto da Paraíba em 2022.

muitos mestres, eles não conseguem chegar. Eles não conseguem ter acesso por N motivos. E a aprovação não é só difícil, a execução desses editais é um inferno. O que coloca, às vezes... “Pronto, eu posso até me colocar, vamos escrever um projeto”. Agora, a execução do projeto também é uma outra coisa, porque eles não são pensados para quem vai usufruir deles, né? (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025)

Seguindo o mesmo questionamento sobre o acesso às leis e políticas públicas, Rodrigo Melo apresentou em sua entrevista a seguinte fala:

A gente viu esse movimento nos editais de emergência, e os primeiros massacraram um pouquinho os grupos de cultura popular e os mestres da cultura popular, que tem um formato inacessível para eles, de documentação, de comprovação de atividades, etc., e que isso vem sendo melhorado. De certa forma, tem mudado as formas de comprovação. Você mandar um vídeo, você mandar um atestando, assim, ó atesto que fulano é realmente um mestre, seja ele antigo ou mais novo. Porque se você coloca assim, para ser um mestre de cultura popular você tem que ter 50 anos dessa cultura e o cara que nasceu agora está fazendo não merece o respeito, fazendo bem, respeitando certas coisas. Ele é menos...? Não sei. Esse tipo de discussão é que eu não entro. Se o cara está respeitando, vale a pena esse título de mestre. (Entrevista com Rodrigo, 2025)

Em acordo com o pensamento de Carolina Guimarães e de Rodrigo Melo, o acesso às diversas políticas públicas se torna muitas vezes inviável por causa dos processos que são muito burocráticos. Apesar disso, a continuidade das políticas públicas é fundamental.

Um exemplo de continuidade das políticas públicas foi a participação da mestra Tina e mestre Naldinho no projeto Encontro de Saberes que aconteceu na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 2024, no qual eles puderam ministrar aulas.

Figura 18: Encontro de Saberes



Fonte: Site do Departamento de Artes Cênicas da UFPB (2024)

O projeto ocorreu dentro de uma disciplina optativa do Departamento de Artes Cênicas, com 40 vagas no total, sendo 30 voltadas para estudantes do curso e 10 para estudantes de todos os cursos da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). As aulas ocorreram uma vez por semana. Sobre a participação da mestra Tina e do mestre Naldinho, as coordenadoras do projeto disseram o seguinte:

Muita coisa aprendemos com Mestre Naldinho e Mestra Tina com seus saberes que se interconectaram em um ambiente rico

culturalmente do bairro dos Novaes onde se brinca ciranda, coco, cavalo marinho, mamulengo, boi de reis e capoeira. [...] Tivemos o privilégio de compartilhar nas manhãs de quarta-feira dos saberes desses mestres nesse entrelaçamento de experiências de vida, expressos em metodologias, abordagens próprias de um contexto tradicional por meio do qual não se separa linguagens artísticas, vida e arte, resistência política, inclusão: saberes ancestrais que se perpetuam em suas brincadeiras. Pela vibração do berimbau, do pandeiro, do atabaque e do agogô, ressoa a pele do bicho, a agudez do metal invertendo nossas perspectivas na força de uma meia lua de compasso e na malemolência da ginga. Pelas pisadas e tombos do cavalo marinho, em meio ao colorido dos arcos de fitas, na melodia rasgada da rabeca, no chacoalhar do ganzá, no trimilicar do reco reco louvamos aos santos reis, e rimos com os mascarados. (Laranjeira; Vicente, 2024)

A citação evidencia as grandes vivências que tiveram juntamente com Mestra Tina e Mestre Naldinho, em que vivenciaram o entrelaçamento de diversas expressões das culturas populares presentes no Bairro dos Novais, e naquele momento, na universidade. A fala de Laranjeira e Vicente (2024) revela a maneira pela qual processos formativos vindos das práticas culturais tradicionais possuem sobre si epistemologias próprias, não dissociando arte, vida e política, seguindo uma lógica diferente da lógica moderna ocidental.

Carolina Guimarães, que também participou como rabequeira, acompanhando a Mestra Tina durante o Projeto Encontro de Saberes na UFPB, disse o seguinte:

Então, a gente precisa disso, a gente precisa de políticas mesmo, né? Nesse sentido, eu tenho que falar, essa ação do encontro de saberes que aconteceu no ano passado. Mestra Tina, por exemplo, ela teve a oportunidade de lecionar, né? uma disciplina de cavalo marinho por um semestre lá na universidade. Isso foi fantástico, não só para ela, como para todas as outras [pessoas], os alunos e as outras professoras que participaram. Foi um encontro muito poderoso, assim, que movimentou muita gente. E aí, o encontro de saberes, ele é muito bonito nesse aspecto. Ele realmente se coloca a fazer algo que não aconteceu antes e a gente quer que continue mesmo acontecendo e se expandindo. (Entrevista com Carolina Guimarães, 2025)

Dessa maneira, partindo da fala de Carolina, podemos compreender que o projeto Encontro de Saberes vem proporcionando a discussão sobre diferentes conhecimentos e pautas no ambiente acadêmico, assim como legitimando junto à academia os saberes tradicionais, fazendo com que os/as mestres/as possam ensinar e ocupar um lugar onde por muitos anos houve – e ainda há – uma grande barreira ao acesso.

Além disso, a presença de Mestres como Tina e Naldinho nas universidades provoca quebras nas estruturas acadêmicas, e assim, ao trazer experiências com o cavalo marinho, a capoeira, a ciranda e o coco, por exemplo, esses/as mestres fortalecem e evidenciam a importância dos saberes das culturas populares.

4. Futuro ancestral na música: considerações finais

Este trabalho de mestrado teve como objetivo geral compreender o que leva musicistas acadêmicos a se engajar na aprendizagem de saberes das culturas tradicionais nordestinas, especialmente no que diz respeito à aprendizagem de instrumentos musicais. Teve como problema de pesquisa a seguinte questão “o que leva musicistas de contextos acadêmicos ao engajamento na prática de instrumentos musicais provenientes dos saberes tradicionais de sua região?”

Assim, partindo desse problema de pesquisa, busquei articular nas perguntas propostas para a entrevista semiestruturada de caráter qualitativo, articular diretamente com duas pessoas que estão diretamente envolvidas com tradições populares e que aceitaram gentilmente participar desse trabalho como interlocutores. A busca e o engajamento de musicistas de contextos acadêmicos se dá inicialmente pela aproximação com as práticas tradicionais, e que resulta, em muitos momentos, nas mais diversas formas de contribuições

Nesse sentido, por meio das entrevistas realizadas com Carolina Guimarães e Rodrigo Melo, foi possível compreender ainda mais questões que partiram dos objetivos específicos da pesquisa, e posteriormente, através da análise de suas falas, foi possível responder o problema de pesquisa, constatando, assim, que a busca e engajamento de musicistas de contextos acadêmicos se dá principalmente pela aproximação com as práticas tradicionais, nas mais diversas formas de contribuições – tanto na música, quanto na vida pessoal de cada um deles e dos que os cercam –.

Os resultados apontaram que esse engajamento acontece principalmente pela busca do encontro ou reencontro identitário, pelo reconhecimento dos saberes ancestrais enquanto territórios de memória e resistência ancestral, e também pelo querer individual de aumentar as referências e repertórios musicais para além dos repertórios eruditos, e em sua maioria eurocêntricos, que ainda são maioria na formação musical acadêmica.

Ainda dentro da perspectiva metodológica, a pesquisa trouxe algo que sempre se faz necessário em pesquisas acadêmicas, onde além de falar, descrever e dialogar sobre fenômenos culturais, é de suma importância a escuta ativa, e a disponibilidade de vivenciar os encontros entre as pessoas e os saberes. Partindo de uma visão sensível sobre isso, somada às reflexões teóricas e críticas feitas ao

corpo em performance e à ancestralidade, a partir do diálogo com autoras/es, foi possível o desenvolvimento deste trabalho tendo consciência de todas as trocas e vivências necessárias para que houvesse um real envolvimento com o tema e objetivos inicialmente propostos.

Portanto, essa constatação se deu pelas entrevistas, e pela leitura atenta, profunda e sensível de temas como música e ancestralidade, ensino e aprendizagem de instrumentos musicais tradicionais; além de perspectivas decoloniais da etnomusicologia. Além disso, por meio das falas trazidas durante as entrevistas e leituras, foi possível fundamentar todo o desenvolvimento do trabalho, articulando falas que, em sua maioria refletem sobre a questão dos saberes tradicionais e dos entrevistados, para que houvesse um real diálogo com as propostas apresentadas nos objetivos – geral e específicos – e no problema de pesquisa.

Ao longo do trabalho, foi possível entender que a música em tradições culturais não é algo que apenas está presente, e sim algo que é parte de um todo. No sentido de que a música e os demais elementos dialogam como uma manifestação completa, se movendo junto à dança, ao gesto, à oralidade, e ao corpo.

Nesse contexto, tanto o corpo, quanto a ancestralidade possuem um papel fundamental, tendo em vista que ele “é a chave que destranca tudo isso”, como afirma Rodrigo Melo em entrevista. Sua fala, como interlocutor negro dialoga com autoras/es como Leda Maria Martins, Inacyra Santos, Luiz Rufino e tantos outros e outras que pesquisam sobre temas relacionados ao corpo negro em performance, pôde-se perceber que o corpo em performance, juntamente com a ancestralidade, funciona como território de lutas, resistências e arquivo de memórias e saberes ancestrais. O resultado da pesquisa evidencia que as práticas voltadas para o aprendizado de instrumentos presentes em culturas populares não estão vinculadas apenas à dimensão técnica e/ou estética. E ainda mais, impulsiona o corpo enquanto lugar de memória e ancestralidade; fortalecendo, assim, a experiência da performance junto à música, a oralidade, a dança, entre outros elementos, ao impulsionar processos de criação e reconexão com a própria ancestralidade.

A aproximação, principalmente de estudantes de música, nos últimos anos com as tradições e instrumentos de culturas populares vêm constituindo, aos

poucos, um profundo processo de reencontro identitário e epistemológico para os indivíduos.

Alguns exemplos de conquistas que vêm acontecendo atualmente na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), são a recente criação de uma linha de pesquisa no PPGM sobre Rabeca, na qual a entrevistada Carolina Guimarães foi aluna ativa (2023-2025); a criação do Curso de Música Brasileira Popular; a presença dos instrumentos de cultura popular no curso de música popular e outros componentes. Esses avanços vêm trazendo importantes dissertações e teses que poderão ser utilizadas como referências para futuras pesquisas. Partindo dessas questões, a análise possibilitou a percepção de que este movimento vem trazendo consigo mudanças institucionais importantes e significativas para o campo acadêmico da música. Além disso, a criação da linha de pesquisa em Rabeca (e futuramente em outros instrumentos tradicionais), vem fortalecendo o acesso e conexão entre as culturas populares e a academia.

O resgate das práticas de culturas populares, dos instrumentos, e o encontro com os saberes e conhecimentos ancestrais, vêm sendo um movimento potente e necessário. Esse processo de resgate dialoga com múltiplos resquícios coloniais, além do racismo e de estruturas profundas enraizadas em nossa sociedade.

Nas últimas décadas, com a implementação de políticas públicas raciais nas universidades brasileiras, o aumento de pessoas negras e indígenas nas instituições de ensino superior ampliou-se, fazendo com que posteriormente fossem questionados os conteúdos, repertórios, autores, entre outros, que chegavam às universidades durante as aulas. Possibilitando, assim, reformulação de currículos, ou pelo menos, o questionamento sobre eles.

A aproximação com os mestres e mestras de culturas populares também tem sido uma pauta atual e importante. Políticas públicas como o Notório Saber e o Encontro de Saberes são fundamentais para a manutenção e continuidade das culturas e de seus mestres e mestras, mesmo reconhecendo que essas políticas ainda são insuficientes.

Diante das reflexões feitas ao longo deste trabalho de mestrado, foi possível perceber que faz-se necessária a urgência por diálogos relacionando a música, o corpo em performance, os saberes ancestrais e a ancestralidade em ambientes acadêmicos. Pensar esses aspectos enquanto posição política também é de grande

importância como ferramenta de reconhecimento identitário e social. Questionar os espaços em que estamos inseridos também é fundamental para que haja um maior reconhecimento, assim como para lutar pelos direitos dos que vieram antes de nós, daqueles que estão aqui hoje, e dos que estão por vir. Que as universidades possam se tornar cada vez mais um lugar de acesso, escuta e partilha dos saberes ancestrais. Que eles continuem sendo dialogados, acessados e partilhados. E por fim que sejam cada vez mais legitimados, transformando formas de ouvir, fazer e sentir.

Os resultados da pesquisa evidenciaram que as vivências de musicistas acadêmicos com as culturas populares presentes no Nordeste são fomentadas por dimensões pessoais, subjetivas e identitárias, e também por processos sociocolaborativos e institucionalizados. Isso também reforça a grande importância do reconhecimento e legitimação dos saberes ancestrais dentro do espaço acadêmico, inseridos não apenas como pauta, mas como uma prática viva, sensível e contínua, onde os currículos são perpassados por amplas formas de perceber os processos ligados à música.

5. Referências

ARAÚJO, Larena Franco de; BARRENECHEA, Sérgio Azra. O choro como material didático para o ensino de flauta transversal. **Anppom**: São Paulo, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. Notório saber para os mestres e mestras dos povos e comunidades tradicionais: Uma revolução no Mundo Acadêmico Brasileiro. **Revista UFMG**, v. 28, n. 1, p. 54-77, 2021.

CARVALHO, J.J. “O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna”. In: Seminário Folclore e Cultura Popular. *Anais...* Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

FONSECA, Roseany Karimme Silva. Atravessamentos de um corpo memória: o ato de criar como devir-lembrança. **Revista Linha Mestra**, v. 15, n. 44, p. 194-199, 2021.

GOMES, Edna Cristina; BARBOSA, Jaqueline Oliveira. Movimento de Sankofa: uma nova abordagem na reconstrução da identidade étnico-racial. **Revista de Ciências Humanas e Linguagem**, v. 22, n. 01, p. 13–26, 2024.

GRAEFF, Nina. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. **Revista Claves**, v. 9, n. 14, p. 1-29, 2020.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 53, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LARANJEIRA, Carolina Dias; VICENTE Ana Valéria Ramos. Encontro de Saberes na UFPB: primeiras notícias. *Revista Mosaico – Escritos e Rabiscos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo* 22 .

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

MELO, Rodrigo da Silva. A tradição Juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô.. 2013. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

NETO, Eduardo Monteiro de Lima et al. Pifanos do Sertão. Organizador: José Rafael Coelho, colaboradores Carlos Antônio Malaquias, José Amaro de Sousa Filho, José Claudio Lino. Recife: FacForm, 2016.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. **Interlúdio**, v. 6, n. 10, p. 10-22, 2018.

PEDERIVA, Patrícia. GALVÃO, Alfonso. Significados de corpo na performance musical: O corpo como veículo de expressão da sensibilidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: ANPPOM, 2006.

PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. Juventude, música e ancestralidade na comunidade jogueira do Tamandaré-Guaratinguetá/SP. **Imaginário**, v. 11, n. 11, p. 247-276, 2005.

PESSOA, George de Almeida. A gênese criativa na obra de Letieres Leite. **11º Musicom**. Fortaleza, 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. Políticas culturais e músicas da cultura popular: inter-relações na contemporaneidade. **Opus**, v. 24, n. 2, p. 84-118, maio/ago. 2018

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re) pensar o ensino superior em música. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 10, p. 153-199, 2020.

REED-DANAHAY, Deborah. **Auto/Ethnography**: Rewriting the Self and the Social. Oxford: Berg, 1997.

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

REISENWEAVER, Anna J. The Development of the Flute as a Solo Instrument from the Medieval to the Baroque Era, *Musical Offerings* 2/1 (2011). 11-21.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações*. v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun.

SANTOS, Eurides S.; SILVA, Erivan. Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífano. **Revista Claves**, 2018.

SANTANA, Sandro. **Música e Ancestralidade na Quixabeira**. Editora EDUFBA. 2019.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. **Repertório**, Salvador, v. 18, n. 24, p. 79-85, 2015.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. **Múltiplas Leituras**, v. 2, n. 1, p. 31-38, 2009.

SILVA, Débora de Souza. O cantar através da ancestralidade africana e afro-brasileira no projeto sociocultural do terreiro de candomblé Ilê Asè Dana Dana - Tambores da Magia - dialogando com a ancestralidade. *Anais do XVI Encontro Regional da ABEM*. Natal, 2022.

SILAMBO, Micas Orlando. Música de Mbira: Lentes e reflexões ampliadoras de conceito (s) e significado (s) da Música. **Revista Música**, v. 20, n. 2, p. 173-192, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; Rufino, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1979.

TUGNY, Rosângela Pereira de; Gonçalves, Gustavo (org). Universidade Popular e Encontro de Saberes. Salvador: **EDUFBA**; Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa - UNB, 2020.

WOLFART, Graziela; Teixeira, Pedro Bustamante. Samba, MPB e Mangue Beat: a cultura em permanente transformação. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, On-line, v. 380, 2011.

6. Apêndices



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Roteiro de Entrevista

1. Introdução

Apresentação inicial:

- Olá, (nome do entrevistado). Muito obrigada por participar desta pesquisa. Meu nome é Elen e estou desenvolvendo esta entrevista como parte do meu mestrado em Etnomusicologia, na UFPB, que está em andamento.
- O **objetivo geral** da entrevista é compreender o que leva musicistas acadêmicos a se engajarem na aprendizagem de saberes da cultura popular nordestina, especialmente no que diz respeito ao aprendizado de instrumentos musicais."

Explicação como irá funcionar a entrevista:

- A entrevista será baseada em perguntas abertas para entender melhor suas vivências, experiências individuais e percepções em relação a você, sua ancestralidade e o instrumento que você toca. Caso em algum momento você não queira responder alguma pergunta, fazer uma pausa ou desistir da entrevista, você pode me comunicar.

Tempo estimado da entrevista: 15 a 30 minutos

2. Perguntas

Bloco 1: Questões voltadas para a trajetória e motivações pessoais

1. Você pode contar um pouco sobre sua trajetória musical e como começou sua relação com instrumentos da cultura popular?

2. O que te motivou a buscar o aprendizado desses instrumentos? Foi algo pessoal, ou surgiu em algum momento específico?
3. Em que momento você teve um primeiro contato com mestres, mestras e/ou comunidades da cultura popular?

Bloco 2: Impactos na trajetória pessoal e artística

4. A prática do instrumento mudou sua perspectiva como musicista e pessoa?
5. Você sente que o envolvimento com mestres, mestras e comunidades impactou sua trajetória artística e pessoal? De que forma?
6. Quais emoções, memórias e afetos você atribui a esses saberes e práticas ancestrais aprendidos com as mestras e mestres?

Bloco 3: Influências nos espaços acadêmicos

7. Você percebeu alguma mudança nos ambientes acadêmicos e de aprendizagem em que você estava inserido após o início da sua prática com instrumentos da cultura popular?
8. Acredita que sua experiência influenciou outros colegas musicistas ou professores?

Bloco 4: Projetos artísticos e educativos

9. Você já participou ou desenvolveu algum projeto ou grupo voltado para a cultura popular nordestina?
10. O que você considera essencial para promover e fortalecer projetos culturais que envolvam saberes populares?

Bloco 5: Corpo, performance e ancestralidade

11. Na sua visão, qual é o papel do corpo e da ancestralidade na prática do seu instrumento?
12. A ancestralidade possui significados relevantes na sua performance ou na relação com os instrumentos?

3. Finalização da entrevista

Considerações finais:

- Gostaria de falar sobre algo importante que não foi discutido durante a entrevista?
- Você tem alguma pergunta ou consideração sobre a pesquisa?

4. Agradecimentos:

- Muito agradecida pela partilha de tantas vivências e experiências. Suas contribuições são muito importantes para a pesquisa. Futuramente irei compartilhar os resultados com você.

Entrevista com Carolina Guimarães (02/05/2025)

Elen: Começando a gravar agora, e aí eu também queria te agradecer por ter aceitado o convite para participar da pesquisa. E é muito importante ter mulheres também na música popular e tudo mais, trazer essa representatividade. E aí, falando sobre o objetivo geral da entrevista, é compreender o que leva musicistas acadêmicos a se engajarem na aprendizagem de saberes da cultura popular nordestina, especialmente no que diz respeito à aprendizagem de instrumentos musicais.

E aí, a entrevista vai ser baseada nas suas vivências enquanto mulher, nas práticas da cultura popular, né, e também como você se percebe em questão da sua ancestralidade também. E aí, depois eu vou te mandar o TCLE novamente para tu assinar e me mandar de volta, e a entrevista vai durar entre 15 e 30 minutos, vai ser bem breve.

Então, a primeira pergunta é: **como você, o que você pode contar sobre sua trajetória musical e como sua relação começou, né, com os instrumentos da cultura popular?**

Carol: Tá certo. Como começou minha trajetória musical e a minha relação com os instrumentos da cultura popular. Assim, Elen, sendo muito breve assim, eu não venho de um lar musical, não existem músicos na minha família, eu não lembro de ter tido, assim, influências diretas, pessoas em que realmente eu olhasse assim, né, e pudesse desejar fazer o que elas faziam. Não existe músico, nem amador mesmo, não existe na minha família.

Mas eu tive uma infância comum, no sentido de que eu brinquei, estive muito tempo fora de casa, na rua, fui para muitas festas, festa da igreja, festa de todo tipo de festa religiosa, eu estava lá. Então, nesses eventos, eventualmente também, tinha música. Eu acho que as religiões na qual eu participei também influenciaram isso,

porque também eram espaços em que eu entrava em contato com música e via o pessoal tocando.

Mas é isso. Então, a minha geração, por exemplo, eu ainda tive uma coisa que a minha irmã, que é, que fez 18 anos recentemente, agora ela não teve, que foi a possibilidade de estar brincando na rua. Então, assim, cantigas populares, os jogos populares, essas coisas eu ainda vivenciei.

Então, eu diria que a minha primeira vivência dentro da cultura popular foi essa, né, a vivência da rua e do contato com outras crianças também. E aí, eu comecei a tocar violão com 10 anos de idade, comecei como autodidata mesmo, vendo vídeo na internet e tudo mais. Tive essa ideia de tocar violino, foi uma ideia que veio na minha cabeça, não sei dizer porquê.

E aí, entrei, ingressei na extensão da UFPB e vai fazer 10 anos que eu tô na universidade, né, sem pausa praticamente. Mas, então pronto, a minha relação com os instrumentos foi essa. Agora que eu tô falando, eu me lembro também que quando eu era criança, eu realmente tive contato com muitos, eu criei muitos instrumentos.

Como eu não tinha dentro de casa e nem tinha quem tivesse, eu criava muitos instrumentos. Então, violão de nylon, eu já fiz um bicho enorme e ele não saía som, mas eu ficava olhando na internet os acordes e ficava brincando de que eu tocava. E fiz a mesma coisa com o violino também, eu pegava dois pau de barraca assim e ficava esfregando.

E olha que eu já era grande, eu já era adolescente, mas sempre muito imaginativo, assim. E aí, pronto, aí entrei na extensão da UFPB, ou seja, já comecei a estudar teoria musical, fui aprender a ler partitura, tive aquele ensino bem sistemático. Três anos após, ingressei no bacharelado de música, então, nesse sentido, tive essa educação formal, institucionalizada da música e é isso.

Elen: E aí, no caso, teve esse contato durante a infância com as brincadeiras de rua, que são movimentos que geralmente são mantidos nas comunidades. E aí, você acha que isso também motivou o seu interesse pela música popular, depois que você entrou na universidade, esse contato durante a infância?

Carol: Com certeza. Então, eu acho que isso influenciou completamente, até porque embora a música que eu aprendesse dentro da universidade fosse algo que, na época, eu gostava, mas aquilo não tinha... Assim, eu tava... Era tudo uma novidade pra mim. A primeira orquestra que eu fui assistir foi quando eu entrei ali no curso de extensão e fui ver os OSUFPB. Eu tinha 14 anos. Até então, eu não tinha assistido um concerto. Não sabia o que era música clássica, música sinfônica. Não conhecia.

Então, assim, com o passar dos anos, embora essa cultura tenha sido absorvida por mim, mas eu sentia falta e ainda sinto essa questão da representação mesmo, de buscar algo que eu pudesse me conectar, que pudesse representar pessoas, ou as minhas memórias, ou as memórias da minha família. Então, nesse sentido que o tempo foi passando e eu fui cada vez mais entendendo que... Massa, ok, violino, beleza, mas isso não era suficiente. Eu não tinha... Não era suficiente pra... Não era sustentável, assim. Eu posso até... Eu escrevi um pouco sobre essa transição, né, de como é que uma violinista vai pra rabeca. Eu escrevi um pouco sobre isso na minha dissertação.

Inclusive, eu posso mandar pra você se você tiver interesse. Mas é isso. É isso.

Elen: E nessa busca, assim, e ao mesmo tempo encontro também com a rabeca e com essa questão da sua própria história e também do lugar que você viveu, quando era criança, das coisas que você viveu. Em que momento, assim, você teve o primeiro contato, né, com mestres e mestras da cultura popular?

Carol: Olha, eu tive muita sorte nesse processo, porque não foi algo que eu busquei, mas foi algo que me encontrou, assim. Eu tava... Eu comecei a tocar rabeca em 2022.

Uma ex-aluna de violino, ela deixou a rabeca dela na minha casa, porque ela tava se mudando. E ela disse, olha, eu preciso de um lugar seguro. Posso deixar aí? Eu disse, pode.

E aí ela deixou essa rabeca aqui em casa e a rabeca ficou em casa aqui, ficou por mais de um ano aqui. Assim que eu encerrei meu curso, minha graduação, eu com a rabeca aqui, eu, bom, tenho um instrumento aqui, vou catucar, né? Eu já tava estudando há alguns anos violino popular. E o violino popular, ele se inspira na rabeca. Isso é uma coisa muito importante. Então, embora eu não estivesse tocando rabeca, mas a sonoridade da rabeca já era algo que eu tava buscando de tirar no meu violino, os ornamentos, as cordas duplas. Então, todas essas características da música de rabeca já era algo que eu tava tentando colocar dentro do meu violino estudando música popular, né? E aí, isso daí também é um assunto muito profundo, porque utilizar instrumento de corda pra tocar a música brasileira é uma outra pegada que exige uma cabeça muito diferente e competências muito diferentes dessas que um violinista clássico vai ter.

Mas enfim, a rabeca tava aqui. E aí, pelo Instagram mesmo, eu sabia, eu já seguia o luthier dessa rabeca. Ele é Leandro Silva, ele é natural de Nazaré da mata, ele vem de uma família da cultura popular, o avô dele tinha maracatu.

Ele foi, passou a vida todinha com o mestre Luiz Paixão, que é um grande mestre rabequeiro, né? Que já se encantou. Enfim, ele, eu sabia que era um cara da música da cultura popular, que tava morando aqui, que fazia rabeca. E aí, por conta dele, rolou uns eventos assim, e aí eu comecei a ir.

Nesse contexto, eu encontrei esse grupo de estudos Boi da Praça, que é uma rede sócio-colaborativa. E é uma galera que se junta, assim, por interesse próprio mesmo, assim, de conhecer as brincadeiras, de pesquisar, de estudar. Tem gente da universidade, tem gente de fora da universidade, tem gente que não tá ligada à instituição nenhuma.

E só que todas essas pessoas, elas fazem tudo atreladas aos mestres daqui da cidade, também alguns de lá de Pernambuco. Então, por conta dessa galera, que eu comecei a ter oportunidade de ir. Pronto, por conta deles, eu conheci Mestra Tina, que antes eu não conhecia.

E comecei a frequentar também as brincadeiras de coco, comecei a ir muito para Pernambuco, Nazaré da Mata, Aliança, Condado, que são locais em que ainda existem grupos de cavalo marinho, que ainda existem mestres rabequeiros, que ainda existe essa cultura da rabeça bem forte. E aí, por conta deles, eu comecei a fazer tudo isso. E, hoje em dia, o Boi da Praça, ele não tá funcionando na mesma frequência que ele tava em 2022.

Em 2022, basicamente, toda semana, a gente tinha alguma atividade. E eu fui entrando, entrando, entrando, entrando, e depois, quando eu vi, eu já tava tendo responsabilidades ali dentro do grupo, e a gente tava... E aí é isso, indo com a rabeça atrás, né, a rabeça da minha aluna, e foi assim. E aí, acabei chegando no Arthur, nem sei se você conhece, também que é uma pessoa do Coco Acauã, né. Ele disse, olha, vamos lá no cavalo marinho de Mestra Tina, leva a rabeça. Aí, pronto, aí eu fui. Isso foi em outubro de 2022.

Não, foi antes, na verdade, foi antes. E pronto. E aí, depois disso, não deixei de ir.

Continuei indo, indo, indo.

Elen: E aí, tu acha que... Tu acha, não. Como você se sente e como você também se percebe a partir dessas vivências todas e também da prática da rabeça, como tu sente, assim, e se percebe no sentido de pessoa e também musicista? Mudou alguma coisa na tua visão, por exemplo, da música e das culturas?

Carol: Completamente. Completamente. Não a minha visão apenas como musicista, mas também, assim, são coisas que mexem com a própria identidade, né. Então, eu já tenho uma identidade muito, eu diria que eu tenho uma identidade muito

fragmentada também por todos esses espaços que eu já frequentei, mas... e aí ainda tô nessa construção, né, e até agora eu também tô buscando, assim, o que é que eu sou, o que é que eu gosto, o que é que me movimenta, o que é que me faz feliz e o que é que faz sentido musicalmente pra que eu continue nessa profissão, que você sabe muito bem, né, de todos os desafios e tal.

Mas eu penso muito sobre isso toda vez que eu tô com a galera do Cavalo Marinho, por exemplo, eu sou muito obrigada a me olhar de frente, a me confrontar e a desaprender muita coisa que eu já aprendi no meu processo musical, entendeu? Porque, de fato, eu cheguei lá também achando que isso aqui era vermelho e isso aqui era azul e quando eu vi, não é. Não é vermelho e azul, é verde, amarelo, roxo, são muitas outras coisas. Então, um dos maiores ensinamentos que eu já tive e que ainda tenho diariamente é isso, é essa necessidade do pensamento ser flexível, da conclusão ser flexível, de precisar realmente entender que as coisas, elas são vistas por ângulos muito diversos e muitas vezes elas não são separadas. E aí a gente entra na universidade, a gente tá na pós-graduação agora, a gente entende muito bem, hoje em dia, né, eu entendo muito bem como esse sistema cartesiano da universidade, em que é assim, é assado e tudo mais, mas é isso, eu diria que as coisas, elas se integram muito mais.

Talvez seja essa palavra, tudo é muito integrado, assim, é difícil enxergar limites. Eu não sei mais o que eu tô falando aqui.

Elen: Mas aí partindo, né, disso que tu falou sobre essas vivências e sobre como tu se percebeu enquanto pessoa com essas, enfim, vivendo essas coisas e praticando e trazendo pra tua prática musical também, tu percebeu alguma... Questões de, assim, tô tocando e aí tu percebeu algumas emoções, memórias e afetos também, coisas que tu possa atribuir, que tu possa atribuir à tua prática mesmo, assim, percepções.

Por exemplo, tu até trouxe essa questão, né, no momento que tu falou das tuas memórias, isso trouxe, assim, essas práticas atuais trouxeram memórias, afetos e outros saberes também, questões do teu passado, da tua história.

Carol: Elen, por favor, me pergunte de novo. Pera, deixa eu botar exatamente aqui, só um segundo. Eu peço desculpa, eu tô também...

Elen: Não, tudo bem, eu fiz uma pergunta muito longa. Eu vou perguntar exatamente como tá aqui. **Quais emoções, memórias e afetos você atribui a esses saberes, a essas vivências que tu teve nesses últimos anos, né, com a prática do instrumento e também envolvimento com os mestres, os praticantes também. E as práticas ancestrais que você percebeu que esses mestres vêm trazendo nas suas práticas. Fez sentido?**

Carol: Uau, que pergunta, que pergunta. Eu diria que como eu ainda estou, assim, tudo isso é muito recente, né, esse meu, essa minha vivência dentro da cultura popular, ela é muito recente, fazem poucos anos, e eu tô vivendo justamente esse processo transitório, né, de... Eu sei que eu mudei, que eu estou mudando... pra onde eu não sei ainda.

Então, é como se eu estivesse ainda no furacão e pronto, eu saberia responder muito melhor essa pergunta lá na frente, daqui a uns anos, né, podendo olhar pra trás e entender todos esses afetos e esses sentimentos que me moveram. Mas eu tenho certeza que eles existem, porque eu me sinto muito pertencente nesses espaços. E eu tenho cuidado com essa palavra, pertencente, esse conhecimento não pertence a mim, mas eu participo dele.

Então, é isso que eu falei da integração. Eu me sinto muito conectada porque faz sentido pra mim e também me afeta, me emociona. E fazer música com essas pessoas, acaba que pra eu fazer música, no fim, eu acabo fazendo muitas outras coisas e eu acabo vivendo e eu acabo... Pronto, hoje em dia, eu passei meu aniversário, por exemplo, com o Mestre Naldinho e Mestra Tina.

Eu tenho uma relação super fraternal com eles hoje em dia. Eu me sinto assim, eu olho... Tudo isso pra dizer que eu me emociono muito. E eu não teria metade disso num espaço de trabalho ou em qualquer outro espaço em que eu estivesse

produzindo música que não fosse aquele. Porque justamente a minha música, ela passa pra eu... A música não vai ser separada dessas outras dimensões, dimensões do cuidado, da convivência. Tudo acontece junto. São questões muito filosóficas aí que você está me colocando.

Elen: Mas respondeu bem. E aí, **tu percebe alguma mudança também, né? Com essas vivências. Quando tu vai pra academia, por exemplo, agora tu tá no mestrado, tu sente que com esses saberes, essas práticas que tu tem vivido na rua, vamos dizer, nas brincadeiras, nos lugares, tu percebe alguma mudança nos ambientes acadêmicos que tu transita hoje. E também de aprendizagem, já que você é professora também. Depois que você começou a praticar e viver essas questões da cultura popular e da rabeca, sente alguma mudança na tua prática de ensino e também de aprendizagem?**

Carol: Totalmente. Totalmente. Porque o que é que acontece? Na cultura popular, nesses espaços, a gente convive, a gente transita com pessoas de diferentes idades, de diferentes mundos. Tá todo mundo junto ali, misturado.

E conviver nesses espaços e fazer música com pessoas muito diferentes, de contextos muito diversificados, até de ideias musicais muito diferentes, me fez assim, poxa, hoje eu me sinto uma educadora muito melhor. Infinitamente melhor. Eu já tenho esse, hoje em dia eu trabalho dando aula a criança, por exemplo.

Hoje em dia eu me sinto muito mais à vontade em dar aula pra criança, porque eu convivo com tanta criança, semanalmente, lá no Cavalo Marinho e em outros espaços, entendeu? É esse jogo de cintura que a gente vai criando e que no fim todo mundo se beneficia, né? Hoje eu consigo muito mais facilmente me conectar com o universo do aluno, mesmo que eu tenha que ensinar violino clássico, eu me conecto com ele muito mais facilmente justamente porque eu tô vindo de contextos que são muito diversificados, com pessoas que são muito diferentes. E essa é uma diferença da academia, né? Que a minha experiência num bacharelado, por exemplo, não foi nem um pouco assim. Embora existissem pessoas diversas ali,

mas era todo mundo se cobrando ou sendo cobrado de obedecer uma certa expectativa e que não havia espaço pra diferença, não havia espaço pra discussão.

Era um enquadramento assim muito triste, né? E muitas potências vão sendo apagadas nesse processo. Então eu diria que sim, que as vivências da cultura popular melhoraram, óbvio que melhoraram, né? Todo o meu processo de ensino e aprendizagem de música, de aprendizagem também, agora que eu já entendi que existem muitas outras formas de você aprender música que não é uma só, que não é a que me ensinaram. E essa é uma sacada também muito boa.

Hoje eu posso, eu tenho artifícios e tenho mecanismos pra ensinar música de muitas outras maneiras, além da que me ensinaram. Isso é uma coisa que eu gostaria muito que meus colegas dos instrumentos de corda pudessem fazer essa reflexão também.

E tinha mais uma pergunta, além dessa...

Elen: Além da questão de aprendizagem e ensino, a questão de mudança que você sentiu, você também percebeu alguma mudança nos ambientes acadêmicos? Por exemplo, no mesmo espaço.

Carol: Você fala pela minha interferência ou de um modo geral?

Elen: Pela sua.

Carol: Pela minha interferência.

Elen: De trazer, por exemplo, outras questões.

Carol: Na academia, né? Olha, essa é uma pergunta profunda. Porque esse processo de pós-graduação ele é muito solitário, né? Então, quando eu tava mais convivendo com outras pessoas, nas disciplinas, isso foi no início do mestrado, eu não estava me colocando tanto nas discussões. Pela própria construção de

autoestima. Aí agora eu já tô falando de outra coisa, né? Autoestima do pós-graduando.

Eu, pelo menos, eu cheguei na pós-graduação assim, me sentindo, nossa, um peixe fora d'água. E aí acabou que eu sentia muita vergonha. Enfim, hoje em dia a situação já é muito diferente.

Mas acaba que, por exemplo, dentro da pós-graduação em si, eu não tenho tanto... Não tenho tanta oportunidade de conviver. Enfim, não há oportunidades, caramba... De troca.

De troca. Não quer dizer que elas não existam. Elas existem.

Mas, pensando assim, idealmente, eu gostaria que houvesse mais, sabe?

Elen: Nessa questão de trocas, assim, por exemplo, de conversas mesmo nos corredores depois das aulas, enfim, conversando com amigos, tu sente que, por exemplo, nas tuas conversas, tu consegue perceber também mudança deles em relação à música popular e às práticas das culturas no geral?

Carol: Eu diria que sim. Eu diria que sim. Talvez não nesses locais mais formalizados, mas em conversas informais, nessas trocas, nesse tipo de troca, sim.

Elen: E aí, eu sei que tu participa do Cavalo Marinho, lá do Novais, e aí tu já desenvolveu algum outro projeto que fosse sobre a cultura popular nordestina?

Carol: Sim. Recentemente, eu gravei um CD num projeto chamado Encantos da Jurema.

E aí, esse projeto, no caso, foi... Tentamos editar, conseguimos financiamento para isso, mas a ideia era construir um espetáculo que tivesse os elementos e tivesse os cantos da jurema. E aí, esse projeto, também, uma das ramificações dele foi um CD que está nesse processo de masterização e tudo mais. Então... Então, eu fiz isso

com a Rebeca. E aí, nesse sentido, eu diria que o Encanto da Jurema, ele se configura nesse espaço.

Eu não sei se o próprio CD do Cavalo Marinho também, que a gente gravou, e aí a produção foi minha, também se colocaria aí, que também é outro CD que está no processo de masterização e tudo mais. E fora isso, também trabalhando com o forró de Rebeca. Agora, não mais, né, por conta das necessidades de estar escrevendo, e ainda eu trabalho fora.

Mas até o ano passado, 2024, estava tocando muito, né? Tocando aí no forró de Rebeca, que aí também é outra pegada, né? O forró, eu não uso essa palavra, mas eu vou usar, raiz. Um forró da cultura popular.

Elen: E aí, com essa experiência, tanto do Cavalo Marinho, como também dessa gravação do CD sobre a Jurema, o que tu percebe, considera assim, essencial para promover e fortalecer projetos culturais que envolvam esses saberes populares?

Carol: Olha, a gente precisa de políticas públicas, né? A gente precisa de coisas que, ao meu ver, que precisam ser muito além desses editais. Esses editais, eles existem, agora eles são tão burocráticos que muitos mestres, eles não conseguem chegar. Eles não conseguem ter acesso por N motivos. E a aprovação não é só difícil, a execução desses editais é um inferno. O que coloca, às vezes, pronto, eu posso até me colocar, vamos escrever um projeto. Agora, a execução do projeto também é uma outra coisa, porque eles não são pensados para quem vai usufruir deles, né?

Então, a gente precisa disso, a gente precisa de políticas mesmo, né? Nesse sentido, eu tenho que falar, essa ação do encontro de saberes que aconteceu no ano passado. Mestre Tina, por exemplo, ela teve a oportunidade de lecionar, né? Uma disciplina de cavalo marinho por um semestre lá na universidade. Isso foi fantástico, não só para ela, como para todas as outras, os alunos e as outras professoras que participaram. Foi um encontro muito poderoso, assim, que

movimentou muita gente. E aí, o encontro de saberes, ele é muito bonito nesse aspecto.

Ele realmente se coloca a fazer algo que não aconteceu antes e a gente quer que continue mesmo acontecendo e se expandindo. Mas eu acho que, pra além disso, também, assim, conexão. Eu vivo, por exemplo, eu vejo a relação do cavalo marinho com a Funesc, a Funjope.

A relação com os eventos da Prefeitura e do Estado também, que não é boa, que não é boa. Os convites, eles chegam, assim, em cima da hora, em condições, assim, que não são respeitáveis. Então, é isso.

E não só, também, esperar por coisas de fora, né? Os próprios grupos, eles também sabem como se organizar e sabem dar o jeito e sabem se sustentar. Então, por isso que eles estão sobrevivendo até hoje, né? São essas relações dessas redes, assim, essas redes que eles criam entre si, né? Vários grupos e associações que vão se ligando e se ajudando e isso é muito importante. Isso é o que está fazendo com que eles permaneçam, né? Eles se sustentem mais do que essas políticas públicas porque, no fim, muitas delas não chegam.

Elen: E aí, Carol, assim, num sentido mais subjetivo e pessoal seu. Pra você, qual é o papel do corpo e da ancestralidade na prática do seu instrumento? Assim, hoje, né? Depois de todas essas percepções e vivências.

Carol: Nossa, gata, é essa a sua pergunta aí? Qual é o papel do corpo e da ancestralidade? Eu vou te dar um exemplo de uma situação que aconteceu comigo.

Lá no início, quando eu estava aprendendo música de cavalo marinho, tinha um ritmo que eu não entendia como é que se fazia na rabeca. Eu não conseguia tocar. O meu arco, ele não acompanhava. E o aprendizado de rabeca nesses contextos é muito assim. Tem um rabequeiro do meu lado, ele vai tocar e aí eu olho e eu imito. Olho e eu imito. É muitas vezes assim.

E eu não conseguia entender, eu não conseguia pegar esse ritmo. E não consegui por muito tempo. Só que eu também estava tentando aprender a dança. E no mergulho, magulho é um dos momentos do cavalo marinho lá de Pernambuco, eu aprendi o ritmo no pé. Quando eu aprendi a dançar, quando eu voltei para pegar a rabeca, eu toquei e saiu.

E até hoje eu fico pensando sobre isso. Depois que eu entendi no meu corpo, eu consegui reproduzir. Então isso já é um baque muito grande para mim.

Até hoje eu fico muito emocionada quando eu penso sobre isso. Porque é mais um lembrete de que esses processos de ensino, de aprendizagem da cultura popular, eles acontecem por vias que são muito mais amplas do que as que eu consigo enxergar. Que a minha visão do mundo é capaz de perceber agora.

Estudando violino, por exemplo, eu nunca tive nenhuma experiência dessa. Eu não saberia dizer. Tocando em orquestra, porra, entendi o negócio no corpo, para depois entender musicalmente, ou no instrumento, ou racionalmente.

Então... A resposta é essa, sabe? É esse negócio. Eu tô entendendo ainda. Eu não sei. É simplesmente... Não é que não haja explicação. Ah, mas é... Isso é o que consigo acessar agora. Sabe? E é isso. Eu nasci ontem. Eu não sou ninguém ainda nesse universo. Estou começando a rastejar agora. São ensinamentos que são muito complexos, que são muito antigos, que são muito...

Elen: E aí, Carol, a partir dessa tua fala mesmo, que tu falou, foi muito interessante. Para você hoje, a ancestralidade possui significados relevantes na sua performance ou relação com os instrumentos. Partindo até do que você falou sobre sua infância também, né? E as vivências que você hoje relembra, recorda tudo isso.

Carol: Com certeza. Com certeza. Eu tenho... Eu acho que é muito mais... Para mim, pessoalmente, é muito mais simples eu acessar a ancestralidade e outras pessoas do que a minha própria.

Então, tipo, eu toco um instrumento que é ancestral, que tem uma história ancestral e que, ao longo da construção, foi sempre tocado em contextos que são muito... muito complexos, né? Que envolvem uma cadeia de significados muito grande. E... Nesse sentido, eu também participo da... O meu caso, ele não é um caso isolado. Eu sou uma... Mais uma pessoa que, hoje em dia, está descobrindo a Rebeca nesse movimento que está acontecendo no Brasil inteiro. E que não está acontecendo só com a Rebeca. Está acontecendo com outros instrumentos também. Que é o resgate do pife, o resgate do fole dos oito baixos.

Ou seja, desses instrumentos que possuem histórias que foram apagadas, que foram esquecidas, mas que agora as pessoas estão... Não, nós precisamos falar sobre isso. Precisamos falar sobre esses instrumentos que sempre estiveram aqui. E aí... Nesse sentido, né? Eu faço parte dessa busca, dessa procura, assim como muitas outras pessoas.

Agora, falando da minha própria ancestralidade, aí essa também é uma grande... Uma pergunta, assim, inclusive muito psicanalítica, assim. É... Porque... Enfim... Não saberia nem responder. Mas o que eu faço hoje, é... Justifica... Eu olho assim pra trás, a criança que eu já fui. Sim. Então... Faz sentido pra mim. Eu olho e eu vejo que sou eu. Não sou outra pessoa. Que é também muito o sentimento que eu tinha nessas culturas supostamente eruditas, né? Esse tipo de conhecimento assim que... Ah, eu tinha um interesse, mas que não... Não me traduziam assim.

E, poxa, hoje estamos no Brasil também, né? Estamos no Brasil. A gente tem que falar das nossas realidades, do que acontece aqui, né? Já chega de a gente ficar olhando pra... Chega de viajar. Vamos olhar pra fora da janela, pro meio da rua, o que é que tá acontecendo ali.

Elen: E aí, agora, pra finalizar, Carol, **você gostaria de falar alguma coisa importante pra você que não foi falado aqui nas perguntas? Ou também tem alguma dúvida, alguma consideração sobre a pesquisa em si?**

Carol: Elen? Eu ainda estou um pouco impactada com... Eu agradeço pela oportunidade também, né? Porque quando a gente fala sobre a nossa história, a gente se obriga a refletir. A gente é obrigada a refletir, né? Ouvir o que tá dizendo e... Tomar uma consciência que naturalmente você não tem assim, né? Ao longo da vida você vai vivendo, mas quando você coloca na palavra, poxa vida, passei por isso, que doideira.

Mas eu queria te perguntar, de que maneira você vai usar esses dados que você está colhendo? Como é que vai ser isso?

Elen: Então, eu vou trazer no meu texto, a partir da revisão bibliográfica, eu trago questões sobre o corpo e ancestralidade e tudo mais, e aí vai ser feito uma espécie de análise mesmo, de trazer a perspectiva e vivência dos participantes que foram entrevistados, né? Mais no sentido de dar voz mesmo pra uma coisa que é muito pessoal, subjetiva, que, por exemplo, eu não poderia falar suas experiências, suas vivências, né?

Carol: Sim.

Elen: E aí eu vou trazer nesse sentido mesmo, de trazer sua palavra. Exatamente do jeito que você falou, suas vivências e como, por exemplo, não dá pra eu trazer essas suas vivências todas, os sentimentos e... enfim, memórias, partindo de uma revisão bibliográfica, por exemplo. Aí eu vou trazer com sua fala agora.

Carol: Poxa, que bonito. Show de bola. Eu fiquei tranquila agora quando você falou disso de... que são experiências muito subjetivas, né? Eu acho que eu não tive oportunidade de falar sobre isso antes. Essa relação, né, do corpo e do instrumento, eu não tinha refletido propriamente. Então... É, agora você abriu uma caixa de Pandora na minha cabeça. A professora Eurides até falou que eu lesse um texto de Leda Maria Martins. Será performance, corporeidade, alguma coisa assim? Performance, corpo, tempo espiralar, eu acho. Esse é o livro, aí tem um texto também, dessa mesma altura. Pronto.

Ela me recomendou isso, porque também eu não tô me propondo a falar de corpo propriamente na minha pesquisa, mas eu tô falando de performance. E performance envolve corpo também. Então, eu tô percebendo também que a minha dificuldade de escrever sobre isso também é a minha dificuldade de falar sobre isso. À medida que eu tô falando com você agora, eu tô percebendo. Faz sentido. Faz sentido.

Pois é. Amor, se você tiver aí uma sugestão, inclusive, de algum texto que possa me... Ah, sim, eu tô usando muito.

Elen: Deixa eu pausar aqui agora a gravação.

Entrevista com Rodrigo Melo (09/05/2025)

Elen: Primeiramente, eu queria te agradecer por ter aceitado participar da entrevista. Eu vou te dizer o objetivo da entrevista, que é compreender o que leva musicistas acadêmicos a se engajarem na aprendizagem de saberes da cultura popular nordestina, especialmente no que diz respeito à aprendizagem de instrumentos musicais.

Rodrigo: Certo.

Elen: E aí a entrevista vai ter perguntas abertas e são baseadas nas suas vivências enquanto músico e acadêmico. E se tiver alguma pergunta que não queira responder, pode dizer também, ou algo que incomode.

A primeira pergunta é, **você pode contar um pouco sobre sua trajetória musical e como começou sua relação com instrumentos da cultura popular?**

Rodrigo: Perfeito.

A minha relação com a música começa em casa, com a minha família, meus dois irmãos mais velhos. Ambos são músicos e já tocavam na noite. Instrumentistas, baterista e guitarrista, Gledson e Léo Meira. E aí eu os acompanhava à noite para sair de casa, inclusive, como adolescente. Mas trabalhando como um roadie deles. Indo atrás, ajudando a montar, desmontar os instrumentos, etc.

Eventualmente, eu comecei a participar mais. Então, aí dessa vivência de estar próximo desse universo da música, em várias instâncias, ensaio, a tocada, apresentação em bar, gravação de música, foi crescendo o interesse. Mas foi com o convite do meu irmão gêmeo, e efetivamente, a gente pediu os instrumentos de presente de aniversário. E, efetivamente, a gente entra na música. Até então, eu tinha este contato da vivência, mas não tinha vontade de exercer a música.

E aí, quando o meu irmão faz esse convite, ó, vamos montar uma banda a gente. Por causa dos amigos do pai, etc. Que estavam, na época, muito interessados em fazer luau, aquelas coisas de adolescente. Aí ele quis montar uma banda para se destacar também. Ele na guitarra e eu na bateria. E aí, poxa, vamos. Mas aí, como os professores seriam nossos irmãos, a pegada foi um pouco diferente. Meu irmão já chegou falando, ó, leva a sério e tal, estuda, etc. E aí, teve uma virada assim.

Esse início foi de 2000 para 2001. Aí eu me formei no ensino médio. E aí teve aquela questão, o que fazer? Meus irmãos, eles pararam no médio, terminaram o ensino médio e seguiram na música. Sem ir para a academia, etc. Sem formação formal de música. Eu tinha essa mesma ideia, só que aí fui barrado. E aí teve que escolher uma formação. E fui para História, para Licenciatura em História. Por curiosidade, etc. Não queria seguir na carreira acadêmica, porque tinha uma época que não tinha licenciatura, não tinha curso popular, era só bacharelado, de música erudita, percussão erudita. Então, eu não fui para lá. E aí, terminei o curso de História.

Estou contando essa parte bem remota, porque assim, até então, a música não era o primeiro, não era um objetivo assim real de profissão, etc. E aí, no meio do caminho, entrou a outra parte da sua pergunta, a cultura popular. Em 2002, 2003, comecei a ter contato com a religiosidade afro-indígena brasileira, a Umbanda mais especificamente.

E aí, esse elemento da Umbanda, junto com outro elemento que eu já tinha de infância, que é o rap, o rap hip-hop, me forjou um pouco assim, formou a minha identidade como negro, como pessoa preta. Aí, comecei a me enxergar de outro lugar, fui atrás de outras raízes. E foi nesse momento também que estava próximo de um grupo tocando, que era o Tribo Ethnos.

São alguns pilares da música, da minha família, da minha consciência de pessoa preta e regional, etc. Vim da religiosidade, e a Tribo Ethnos me deu contato com várias outras culturas. E essa ideia de pluralidade, que é um dos pilares da tribo até hoje, é a comunhão entre várias culturas, vários elementos, inclusive artísticos.

Então, essas vivências me botaram em contato com a cultura popular. Aí, terminei a graduação em história, e aí veio aquele dilema de não fazer agora, já que o curso de história não era também uma prioridade, ser historiador. Quando abriu o mestrado em Música, na UFPB, o mestrado em Etnomusicologia, mais especificamente, aí eu já sacava. Etno é etnia, cultura, povos, etc. E musicologia, o estudo da música. Então, vou ver o que é isso aí. E tentar me engajar aí, porque eu já tinha a ideia também de ser professor. Não exatamente professor de história, mas professor de música. Já tinha uma ideia já de academicismo, porque a licenciatura já me deu essa ideia de ser professor a nível acadêmico.

Então, assim, eu bom, vou tentar esse mestrado. Aí me matriculei em 2007, 2008, como aluno especial. Cursei duas cadeiras, duas disciplinas, até que a professora me ensinou em uma dessas cadeiras que eu fiz como aluno especial, ela falou sobre o culto da jurema, que, na minha prática religiosa, não era tão presente. Então, eu teria um distanciamento daquela coisa do objeto de estudo, essas coisas. Eu já era umbandista desde 2003.

Então, até 2009, ela submete um projeto, falando da jurema, que não tem muito, e aí eu fui pelo caminho mais óbvio na época, que era estudar o ensino e a aprendizagem de música no culto da jurema. Só que em contexto, na prática, não tinha esse processo. Era só um Ogã, muito jovem que aprendeu na marra assim, olhando, curiando mesmo, chegando junto dos músicos, dos ogãs. Tem nas entrevistas lá que alguns até escondiam para não mostrar o tempo que estavam tocando, e ele foi aprendendo na marra. Aí, beleza. Então, o meu trabalho estaria concluído aí.

Vamos falar de ensino e aprendizagem. Então, ele começou a me ensinar os ritmos da jurema. Eu comecei a frequentar o culto da jurema mais especificamente e entender mais do universo. E aí, dentro do universo da jurema, veio o contato com várias outras expressões da cultura popular. O coco de roda, o maracatu, etc. E aí também já estava bem mais velho, já com trinta e poucos anos, vinte e alguns. E aí

eu já estava pesquisando mesmo, pra construir minha sonoridade quanto músico, quanto na percussão e na bateria.

Então, em suma, é isso. Mais resumido, eu consegui.

Elen: Foi ótimo.

Nesse sentido, que você teve vários contatos que tu contou, desde a questão da religiosidade como também quando você entra no curso de mestrado. Nesse processo, você teve também algum contato com mestres da cultura popular?

Rodrigo: Mestres eu conheci – eu vou falhar com o nome, bicho –, mas eu conheci um mestre, Gasosa... Não, Gasosa já era um outro. É do Cavalo Marinho. Mas o Rabequeiro que tocou com ele. E aí eu participei desse grupo que era um tanto quanto parafolclórico, mas que tentava resgatar esse Cavalo Marinho em João Pessoa. Estou falando aí em 2007, por aí.

Então, o Nélio, o cara que chegou de fora do Rio de Janeiro, conheceu a cultura, e aí foi até os locais assim e... Não gosto da palavra, mas assim... Convidou, acho que é melhor, alguns desses mestres, o Rabequeiro, que fazia tempo que não tocava, etc., e remontou o grupo. E eu conheci... Vou falhar no nome Elen, desculpa. Posso ver depois, até porque a Carol, tá trabalhando com o Cavalo Marinho, reconheceu algumas fotos. Alguns desses, os filhos de Gasosa, o mestre, se não me engano, o Seu Antônio. Era o Seu Antônio, Rabequeiro. Enfim.

E aí, assim, esses. Depois, e ainda hoje, o mestre Fernando, que em 2011, por aí, fundou o Pé do Elefante, e ele mesmo entendendo o processo do Maracatu, foi buscar esse lugar de mestre mesmo. Ele era, então, o diretor, digamos assim, do grupo de batuque, como se fala.

Mas aí ele foi ganhando respeito, ganhando a notoriedade, e hoje é mestre, mestre Fernando do Pé de Elefante. Sim. Outros, assim, por isso que eu trabalhei

diretamente. Aí outras pessoas conheci num evento ou outro, nada significativo constituindo.

Elen: Esses que tu tivesse mais contato, assim, direto, você acha que influenciou de alguma forma na tua, enfim, na sua música, na sua performance?

Rodrigo: Claro, claro. A gente meio que sente isso, né? A forma de tocar, a técnica, a gente aprende na academia de uma forma, e a performance, num meio popular, digamos assim, é outra. O nível de importância para determinadas coisas é diferente. Então, assim, no meu caso, como ritmista, saber decorar quais são os ritmos-base pra determinadas passagens, por exemplo, do Cavalo Marinho, era mais importante. Então, assim, reconhecer o ritmo pelo toque da rabeca, por exemplo, sabe? A rabeca faz a melodia ali, não é tão definido ritmicamente, mas eu tinha que decorar quase como uma canção, né? Você decora a letra e sabe que é um samba, mas não é tão fácil assim, não era tão fácil.

Então, é uma coisa que eu tinha que lidar muito com o repertório, ter costume com ele, conviver com aquela sonoridade, com aquela música, para decorar. Agora é um samba, agora não sei o quê, agora é outro, né? Para poder estar perto. E isso era reconhecido, quando eu tocava errado, parava o ensaio, esse é outro ritmo.

Então, assim, já com o contato com o Maracatu, engraçado que antes da formalização, digamos assim, do grupo, eu já estudava o Maracatu através de um livro do Climério, pesquisador também, etnomusicólogo lá de Pernambuco, e tem escrito o Batuque Books. Ele fez transcrições de alguns grupos de Maracatu lá do Recife, e eu peguei aquilo como base para estudar as sonoridades do Maracatu. E aí, até então, era meio ar mistério. Era uma pesquisa de gabinete, porque eu não tinha ido no grupo, eu não conhecia, até começar o Maracatu pé de elefante e eu me envolver aí. Comecei a participar e escutar o grupo. E, claro, essa sonoridade vai entrando para a minha musicalidade aqui, né, assim.

O trabalho do baterista, por exemplo, é tentar transpor de um grupo de percussão, de várias pessoas tocando, para uma pessoa só, num kit de tambores. Então, saber eleger a célula ou as acentuações, as nuances que o grupo dá para poder transcrever para a bateria, passa por esse outro conhecimento extra-acadêmico, até de quais são as acentuações, qual é a levada que tem que ser dada, o timbre, etc., para poder continuar soando Maracatu, mesmo que seja na bateria. Totalmente, eu vou beber na fonte do coco, da ciranda, para entender a sonoridade dos instrumentos lá, o papel deles, dentro da música ali, para trazer para o meu instrumento.

Elen: Rodrigo, quando você se encontra no Atabaque, você sente que isso mudou a sua perspectiva enquanto pessoa, e como musicista também?

Rodrigo: É, massa! O Atabaque, para mim, ele é uma entidade, né? Ele é, porque assim, eu sou Ogã, confirmado como Ogã, acredito, desde 2005, por aí, e feito desde 2015. É, 2015. Então, assim, é uma função, e o instrumento em si, Atabaque, dentro dessa função, ele é uma entidade, né? Eu me aproximo do instrumento como se estivesse me aproximando de uma pessoa, me dê licença para eu tocar aqui.

Só que essa... essa vivência com esse instrumento me dá, fora do contexto religioso, me deu uma intimidade com o instrumento também, assim. Mas, enfim, de poder tocar outros ritmos. Eu toco frevo no Atabaque, não tem frevo no Atabaque, mas eu consigo dialogar com esse instrumento e fazê-lo soar. Entende?

É dessa vivência transcendental, assim. Não quero mistificar, mas é de muita intimidade, entende? Você constrói, lógico, estudando, não vou dizer que não perdi um tempo estudando o instrumento, a técnica, como é que toca direito, soa direito as notas, mas antes disso veio esse respeito ao instrumento, né? E aí fui respeitado também, né? Ele me mostrou outras possibilidades pra ele mesmo.

Elen: E nessas vivências, assim, que tu teve dentro da religião, né, como fora também, como você se percebeu no sentido de emoções, memórias e afetos que você atribui aos saberes aprendidos no instrumento, né, os saberes ancestrais?

Rodrigo: É... Ótima pergunta também. Porque, assim, aprendizado nesses contextos, ele é mais direto, né? Enquanto na academia a gente tem o cuidado pedagógico, tecnologia da educação, todo um melindre, né? Às vezes, o contexto mais popular, digamos assim, ele não tem esses filtros, não.

Eu me lembro de ocasião de tocar errado, e inventar alguma moda e a pessoa olhar pro meu lado, pá, disparava, assim, um carão grande, eu digo, pá, né? É... Então, assim... É... Deixa eu só lembrar de novo a pergunta...

Elen: Eu posso repetir. **Quais emoções, memórias e afetos você atribui a esses saberes aprendidos do instrumento, seja dentro da religiosidade ou a partir do momento que você leva esses elementos pra fora também?**

Rodrigo: Sim, é assim, tá. O sentimento é esse Elen, é tipo, aprendizado é mais... É menos formal, entende? É mais direto, então, assim, tem a carga do momento, da emoção.

Se eu estou tocando tudo bem e todo mundo num agira, por exemplo, percebe... Eu sou parte dessa energia, eu sou um pouco o responsável, eu não posso deixar isso subir pela minha cabeça, eu sou o ogã que faço todo mundo receber, desce qualquer um.

Não, mas quando tem uma sinergia, minha palavra bem é essa, de entidade, atabaque, eu e os irmãos, sabe? É mágico mesmo a palavra, assim, flui. Aí você tá tocando rindo, daqui a pouco o ser humano que tá tocando do lado, pô, tá soando igualzinho, todo mundo começa a vibrar, dançar e incorporar, isso pra mim é o ápice do show, digamos assim, né? Então, assim, a emoção vai desde essa sinergia toda até o momento em que você realmente é corrigido, né, porque pode ser constrangedor, pode ser uma coisa mais discreta, não vai ter o filtro ali, depende da situação.

Eu não posso errar na hora certa de chamar um santo, sabe, assim, da real obrigação na hora X ali e eu tocar um negócio nada a ver, quebra toda essa magia que eu tô te falando, entende?

Elen: Sim.

Rodrigo: E aí eu sou cobrado, não é didaticamente. “Ô meu filho, você tirou um 7, um 5, você...” Então tem essa mistura de emoção. E o que sai desse contexto pro contexto mais pop, né, assim, mais música popular, já é depurado disso, é só o aprendizado, mas uma virtuosidade que eu tenho que trabalhar no instrumento, né, de técnica, etc. Mas sempre em prol de... Essa filosofia do altar, eu levo pra musicalidade, assim, sempre construindo em prol da música, em prol do sentimento coletivo. No palco é uma coisa, no terreiro é outra coisa, mas sempre respeitando o contexto.

Elen: E levando, como tu falou aí, sobre quando tu tá em outros lugares, por exemplo, no ambiente acadêmico ou nos palcos também, tu percebe alguma diferença quando tu tá trazendo esses elementos ou instrumentos também? Ou no atabaque ou trazendo pra bateria?

Rodrigo: Sim, eu costumo sempre diferenciar contexto, sabe Elen? Eu mudo muito rápido, na minha cabeça é assim, aqui eu sou mais esse, aqui eu sou mais esse, isso envolve a minha postura mesmo em relação às coisas. No palco, definindo a minha função, eu sou apenas músico, de uns dias eu tô músico e direção, dando palco, direção, outra postura um pouco mais herética, assim, da minha pessoa.

E quando eu venho do palco pra o acadêmico, eu tento quebrar a formalidade do academicismo, mas não pretendo perder o essencial, que é a construção de conhecimento, a troca de conhecimento. Então, assim, pra uma performance no Congresso, vamos dizer assim, eu tento performar o mais próximo do palco, pro público em geral, possível. Mas ao ponto de alguém me perguntar por que eu estou performando daquele jeito, eu consegui ter, através da linguagem acadêmica, através dessa depuração, positivista, sei lá, mas, assim, de conseguir explicar o

máximo possível, entende? A gente vai aprendendo esses macetes de acadêmica, vai aprendendo conceitos, etc., vai construir um diálogo.

Elen: Sim. E, Rodrigo, tu já participou, eu sei que tu já participou de alguns grupos da Jurema, né? Mas também já desenvolveu algum projeto voltado pra música popular da China? Participou ou desenvolveu?

Rodrigo: Participei. Deixa eu pegar na memória. Tem alguns cantores do contexto, Leandro Falcone, não é tão regional assim, mas, deixa eu ver, os Dois Animais. Os Dois Animais é bem significativo porque passeia muito por esse ambiente regional, música mais pop, mas, deixa eu ver quem mais, caramba, bicho. Eu posso buscar depois no portfólio ou outra coisa, eu perdi o nome agora, mas, é, tem uma galera que já toquei assim, vamos fazer um som, tentar fazer um som.

Elen: E, partindo assim, das suas vivências, o que tu considera essencial pra promover e fortalecer projetos que envolvam os saberes populares?

Rodrigo: Essa palavra essencial é um pouco difícil, mas eu acho que primeiro mesmo, o essencial é o respeito. É o respeitar o lugar daquelas expressões, daquelas pessoas. Então, assim, pra fomentar esses ambientes, têm que ser feito, na verdade, com respeito, não é só uma medida, digamos, política, realmente um mapeamento, quem são os representantes mais antigos, etc. Salvar a memória dessas pessoas. Respeitá-los como ancestrais. E aí, a partir daí, a gente vê o que vai gerando a partir daquilo ali, sabe, grupos, pessoas. Hoje em dia, é muito difícil você... foi muito difícil você dizer, ah, essa é uma expressão pura, eu não gosto desse tipo de discussão, original, mais velho, não me contempla essa discussão, pra outros que são derivados dessas vivências.

Falo isso porque existem grupos parafolclóricos, grupos folclóricos, grupos antigos, grupos recentes, grupos que trazem releituras, etc., que fazem parte da dinâmica e que todos eles têm que ser respeitados. Dentro do lugar de, não é de hierarquia, não, mas de entender assim, esse primeiro aqui tem essa característica, então não vamos exigir dos outros que eles tenham as mesmas e vice-versa. Que os grupos

mais novos se portem como os mais antigos se portem e vice-versa, ou que os mais antigos se modernizem para que sejam contemplados por políticas, etc.

A gente viu esse movimento nos editais de emergência, e os primeiros massacraram um pouquinho os grupos de cultura popular e os mestres da cultura popular, que tem um formato inacessível para eles, de documentação, de comprovação de atividades, etc., e que isso vem sendo melhorado. De certa forma, tem mudado as formas de comprovação. Você mandar um vídeo, você mandar um atestando, assim, ó atesto que fulano é realmente um mestre, seja ele antigo ou mais novo. Porque se você coloca assim, para ser um mestre de cultura popular você tem que ter 50 anos dessa cultura e o cara que nasceu agora está fazendo não merece o respeito, fazendo bem, respeitando certas coisas. Ele é menos...? Não sei. Esse tipo de discussão é que eu não entro. Se o cara está respeitando, vale a pena esse título de mestre.

É doideira também essas situações.

Elen: Rodrigo, agora, na tua visão, enquanto performer, enquanto ogã também, para você, qual é o papel do corpo e da ancestralidade na prática do seu instrumento?

Rodrigo: O corpo é a chave, né? O corpo é a chave que destranca tudo isso, assim. Eu consigo ser ogã, se eu for transcender aqui a ideia de ogã, eu consigo ser ogã sem meu corpo. Quando eu morrer, eu vou continuar sendo ogã e vou ser reconhecido por isso, espero. Mas, pra eu efetivamente ser nesse plano, nesse lugar, é necessário que meu corpo esteja ali pra mostrar isso. A minha postura vai mostrar isso. É louco, porque, assim, você deve estar em contato com isso, símbolos, simbologias, semióticas, etc.

A forma que eu chego no terreiro, a minha indumentária, a forma que eu me porto diante das pessoas já vão dizer quem eu sou, já vão me credenciar quanto isso. Sem necessariamente abrir a boca pra dizer que sou ogã. Se eu sentar no atabaque ali, na frente do atabaque, e tocar, as pessoas vão entender pela forma ou a técnica que eu vou tocar.

Respeitando o toque, respeitando a altura, sabe? Não é tocar, tem que tocar de... descer a mão, vamos falar assim, de forma mais... Então, assim, minha postura vai ser através do meu corpo. E é um corpo que, sendo meu, eu trato dessa forma mais, condizente, eu tenho tatuagem de atabaque, como já falei. Eu uso as indumentárias, eu me identifico assim.

Eu não me escondo como praticante da religião, eu não me escondo quanto percussionista. Eu tenho as dores dos percussionistas, eu tenho as contusões dos percussionistas. Então, assim, o corpo é a chave pra mim. É quem abre e mostra quem eu sou. É isso, as causas, as dores, as cores, tudo isso.

Elen: E no sentido da ancestralidade, você vê que tem significados relevantes para sua performance em relação com os instrumentos?

Rodrigo: Ótimo, é uma boa pergunta também. Porque, no meu caso particular, a ancestralidade em si, a transcendência da ancestralidade é... Eu só toco atabaque hoje porque vieram os africanos pra cá e trouxeram e adaptaram esse instrumento pra nossa realidade, pra o contexto religioso, etc. Essa é uma ancestralidade que transcende a mim e qualquer outro da nossa geração.

Porém, uma ancestralidade mais direta pra mim, ela é muito próxima e muito curta. O meu mais velho não é tão mais velho do que eu. Uma pessoa branca me ensinou a tocar o atabaque, uma pessoa que me mostrou os toques da religião. Então, eu aprendi com ele.

A partir do momento que eu tenho autonomia e hoje eu já percorro outros contextos, eu vou absorvendo, óbvio. Fiz pesquisa de mestrado, etc. Então, a ancestralidade nesse sentido, Elen. Também na religião acontece isso. Às vezes, a pessoa é mais nova do que eu na idade, mas ela é mais antiga do que eu com conhecimento ou na vivência daquele contexto. E isso é ser ancestral também. Não é só a idade de vida, de RG. Então, assim, eu respeito essa ancestralidade também.

Elen: E agora, Rodrigo, já pra finalizar, eu queria perguntar se você tem algum comentário pra fazer ou alguma pergunta, que não foi abordada durante a entrevista.

Rodrigo: Não, Elen, eu só desejo o melhor pra você e pro seu trabalho. A admiro como instrumentista.

Elen: Obrigada.

Pra assistir essa apresentação e ler o seu trabalho. Eu sei que vai conduzir também. É importante a gente estar trazendo esse tema, estar trazendo essas abordagens pra nossa academia, porque a UFPB é a nossa casa, e eu fico carente um pouco dessa ancestralidade, desse olhar de nós, da nossa cultura preta, da nossa cultura afro-indígena brasileira.

Elen: Sim.

Rodrigo: Então, vai ser uma contribuição muito importante. Obrigado. Eu vou me deixar fazer parte disso também.

Elen: Eu que agradeço.

Agora eu vou falar depois com minha orientadora, mas aí eu vou fazer, concluir a pesquisa da dissertação e vou compartilhar contigo assim que finalizar tudo pra você dar um ok e ver se tá tudo certo.

Rodrigo: Não, o que foi dito foi dito. Não tem reparo, não. Agora, se precisar complementar alguma ideia, por favor, fique à vontade.

Elen: Perfeito. É mais no sentido de dar voz mesmo. A minha pesquisa não tem como, por exemplo, dizer o que você sente enquanto você toca e todas as suas questões de vivência. E aí, essa parte da análise vai ser pra dar voz às pessoas que sentem essas questões enquanto tocam, né, de ancestralidade.

Rodrigo: Cara, o meu trabalho tem citações gigantescas, assim, que eu sempre abro com a frase me desculpem o tamanho da citação, mas não sou eu falando.

Então, assim, tem trechos gigantes de citações que eu tenho que colocar ali. Então, não é um trabalho de uma pessoa só, entendeu? Não é só o meu trabalho. É um trabalho coletivo, de quantidades.

Então, transcende realmente. E eu acho que é isso, assim, essa transcendência. Que nos une a gente, sabe? Falar isso, a gente tá se juntando naquele funil que nossos ancestrais construíram pra gente.

Elen: Novamente, eu te agradeço. Vai ser uma contribuição enorme.

Rodrigo: Valeu demais.

Elen: Eu que agradeço. Deixa eu parar aqui a gravação agora.