DOI \ 10.21680/2446-5674.2026v13n25ID42461

Equatorial

v.13 n.25 |jul./dez. 2026
ISSN: 2446-5674

ARTIGO

Dossiê: Batuque e ancestralidade: diálogos entre o popular e o sagrado na cultura

"Revolta de Caboclo é Fogo no Canavial": Encruzilhadas sônico-visuais em matrizes afro-indígenas no videoclipe de Caboc'urbano (PE)

Luane Fernandes Costa
Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE
fernandesluane@gmail.com – https://orcid.org/0000-0002-4371-4834

Thiago Soares
Professor e pesquisador no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE
Coordenador do Grupo de pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop/ CNPq)
thiago.soares@ufpe.br – https://orcid.org/0000-0002-1305-4273

RESUMO

O artigo propõe pensar o videoclipe de um grupo de rap indígena de Pernambuco a partir de uma metodologia própria intitulada *encruzilhada sônico-visual,* que articula afrografias da memória (Martins 2021a e 2021b), em um espaço-tempo relacional midiático e espiralar no qual som, imagem, corpo e gesto se cruzam, desafiando hierarquias coloniais. O estudo investiga como o videoclipe articula sonoridades, visualidades e performances vinculadas às matrizes afro-indígenas, atualizando traços do caboclinho - manifestação cultural associada ao culto da Jurema Sagrada - em contexto urbano periférico. Tensiona classificações entre ancestral e contemporâneo ao fundir *beats* eletrônicos, rap e religião, promovendo o encontro entre o sagrado e o profano. A performance reafirma a presença indígena na contemporaneidade e questiona as tentativas de apagamento histórico produzida pelos arquivos coloniais e pelas classificações raciais do Estado brasileiro.

Palavras-chave: Estudos da Mídia; Caboclinho; Jurema Sagrada; Performance; Música afro-indígena.

"Revolta de Caboclo é Fogo no Canavial": Sonic-Visual Crossroads in Afro-Indigenous Matrices in the Caboc'urbano (PE) Music Video

ABSTRACT

The article proposes to understand the music video of an Indigenous rap group from Pernambuco based on an original methodology titled *sonic-visual crossroads*, which articulates afrographies of memory (Martins 2021a, 2021b) within a mediated, relational, and spiral space-time, in which sound, image, body, and gesture intersect, challenging colonial hierarchies. The study investigates how the music video mobilizes sounds, visualities and performances linked to Afro-Indigenous matrices, updating elements of the caboclinho - a cultural manifestation associated with the Jurema Sagrada - in an urban, peripheral context. It tensions classifications between the ancestral and the contemporary by fusing electronic beats, rap, and religion, promoting an encounter between the sacred and the profane. This performance reaffirms Indigenous presence in contemporary times and questions the attempts at historical erasure produced by colonial archives and the racial classifications of the Brazilian State.

Keywords: Media Studies; Afro-Indigenous music; Jurema Sagrada; Performance; Counter-coloniality.

"Revolta de Caboclo es Fuego en el Cañaveral": Encrucijadas sónico-visuales en matrices afroindígenas en el videoclip de Caboc'urbano (PE)

RESUMEN

El artículo propone pensar el videoclip de un grupo de rap indígena de Pernambuco a partir de una metodología propia titulada *encrucijada sónico-visual* que articula afrografías de la memoria (Martins 2021a, 2021b), en un espacio-tiempo mediático, relacional y espiralar en el que sonido, imagen, cuerpo y gesto se entrecruzan, desafiando las jerarquías coloniales. El estudio investiga cómo el videoclip articula sonoridades, visualidades y performances vinculadas a matrices afroindígenas, actualizando rasgos del caboclinho - manifestación cultural asociada al culto de la Jurema Sagrada - en un contexto urbano periférico. Tensiona las clasificaciones entre lo ancestral y lo contemporáneo al fusionar beats electrónicos, rap y religión, promoviendo el encuentro entre lo sagrado y lo profano. La performance reafirma la presencia indígena en la contemporaneidad y cuestiona los intentos de borramiento histórico producidos por los archivos coloniales y por las clasificaciones raciales del Estado brasileño.

Palabras clave: Estudos de Medios; Música afroindígena; Jurema Sagrada; Performance; Contracolonialidad.

Introdução

Este estudo investiga as visualidades e sonoridades do videoclipe "Fogo no Canavial" (2023), dirigido pela realizadora Jota Carmo[1], que se configura como um misto de clipe e documentário a partir da canção homônima do grupo Caboc'urbano, composta e cantada pelo artista Poeta de Malunguinho. O grupo Caboc'urbano é um coletivo de rap indígena de Camaragibe, região metropolitana de Recife, surgido em 2018 e que tem como um de seus propósitos políticos a reivindicação do pertencimento indígena em contexto urbano e a retomada indígena como parte de seu protocolo artístico, o que consideramos uma atitude contrahegemônica de demarcar outras cosmopercepções em relação ao tempo e ao imaginário estático e estereotipado dos povos originários fixos no passado (Cusicanqui, 2021).

A faixa musical "Fogo no Canavial" conjuga batidas eletrônicas em consonância com camadas de flautas, que remetem às sonoridades dos caboclinhos (Acserald, 2022), em uma música-convocação para a luta e emancipação diante do verso que se repete ao longo da estrutura poética: "Revolta de caboclo é fogo no canavial". Ao defender a queima do canavial enquanto uma "revolta de caboclo", se delineia artisticamente a insurgência à monocultura da cana de açúcar, uma das principais práticas exercidas durante o período colonial, que, além de fazer parte da base do exercício do trabalho escravo, perpetua ciclos de degradação do meio ambiente, apontando para a resistência indígena ainda que em contextos inóspitos de escravização e expropriação das terras nativas.

Essa poética do afronte contida na canção é combinada com os pontos da Jurema Sagrada em ressonância com os *beats* eletrônicos, conjugando sonicamente o sagrado e o profano na produção musical[2]. Em outro momento da canção, Poeta de Malunguinho entoa um ponto sagrado: "Que mata é essa, que nela eu vou entrar? Que nela eu vou entrar, com os meus cabocolinhos", em uma referência direta ao cântico de pedido de licença para a realização dos trabalhos espirituais na mata, espaço primordial para as ritualidades juremeiras.

[1] CABOC'URBANO OFICIAL. Fogo no canavial: o filme [vídeo]. 2023. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kt4sgb471V0. Acesso em: 15 maio 2025.

[2] Ao entoar "É pau, é pedra, é flecha. É pedra, é flecha, é pau. Revolta de caboclo é fogo no canavial", Poeta de Malunguinho aborda um ponto de Jurema que usa das formas de resistência e armamento indígena.

A canção "Fogo no Canavial" é a base para a criação artística do audiovisual homônimo, misto de videoclipe e documentário, que tematiza performaticamente a manifestação cultural do caboclinho, junção de dança e brincadeira musical, com referências indígenas em que os praticantes se convertem em "caboclos", com cocares, pinturas corporais, lanças, arcos e flechas, em uma dança coreografada com passos que simulam combates, caçadas e movimentos de guerra com uma musicalidade executada a partir de referências percussivas (caixa, bombo, ganzá, caracaxás, maracás), das flautas e apitos. Conforme Acserald (2022), nesse universo popular, se dança guerreando e se guerreia dançando.

Do ponto de vista das apresentações públicas, os caboclinhos são muito comuns no Carnaval de Pernambuco ou em eventos culturais diversos ao longo do ano, sendo registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2016[3]. Estudos etno-performáticos sinalizam que o caboclinho possui ligação direta com o culto da Jurema Sagrada e com a ancestralidade dos povos originários do Nordeste, sobretudo nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Rio Grande do Norte a partir do reconhecimento de poéticas afro-indígenas das performances dos caboclos (Lima Silva e Laranjeira, 2023).

Filmado em Camaragibe, região metropolitana de Recife, o videoclipe "Fogo no Canavial" conflui a poética do caboclinho territorializado no contexto da periferia da capital de Pernambuco, a partir da conjugação da música e de um conjunto de marcas coreográficas que se dão no audiovisual em consonância com entrevistas de moradores que fazem parte ativamente da prática. A trilha sonora, além das batidas eletrônicas e dos instrumentos de sopro e percussivos, conta com assobios dos participantes, remetendo aos sons de pássaros em ambiência da natureza. (Figura 1). A obra exibe a confluência indígena com as periferias nordestinas. É esse o movimento de aliança que percebemos ao pensar a ancestralidade afroindígena como linguagem e como caminho, da ordem do devir (Mello, 2014).

[3] O caboclinho pernambucano foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 24 de novembro de 2016 e está inscrito no Livro das Formas de Expressão como expressão cultural representativa da tradição do Nordeste brasileiro.



Figura 1 – Brincantes do Caboclinho pontos sagrados da Jurema Sagrada. Fonte: Youtube

Trazer a poética do caboclinho em diálogo com o rap e com os contextos urbanos faz parte da plataforma artística do grupo Caboc'urbano. "O nome surge da contração das palavras caboclo urbano, que na oralidade de um povo vira uma única palavra, caboc'urbano, o que nos coloca ainda mais na afirmação que o indígena em contexto urbano não deixa de ser indígena", conforme se autodescreve no canal do YouTube (Caboc'urbano, 2024)[4].

Em *post* da rede social Instagram, há uma justificativa do propósito temático da canção: "A revolta de uma população exterminada pelo invasor que, ainda hoje, ocupa a cidade de Camaragibe — simbolicamente representado pelo engenho de cana de 1540, onde hoje está localizada a Casa de Maria Amazonas, na entrada da cidade" (Caboc'urbano, 2023). O próprio grupo destaca que o seu principal objetivo é despertar o sentimento de pertencimento, ressaltando o devir indígena como componente étnico emancipatório:

> "Caboc'urbano vem fortalecendo o reconhecimento enquanto indivíduo pertencente a um povo, cultura, etnia. Em uma sociedade onde a luta racial se limita ao preto e ao branco, afirmar-se como indígena é reivindicar a existência dos povos originários - afirmar que a terra já era habitada, que existimos e que não somos folclore nem apenas uma data a ser comemorada. Caboc'urbano dá força à existência do indígena em contexto urbano, e isso não nos deslegitima" (Caboc'urbano, 2022).

[4] Link do canal do coletivo Caboc'urbano no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCbHR2JGB2d3l_xj3h4BGnZg. Acesso em: out. 2025.

Ao questionarmos a etnia dos integrantes do coletivo, Poeta de Malunguinho, compositor e cantor de "Fogo no Canavial", afirmou o seguinte:

> "Eu costumo sempre falar que as lutas de sobrevivência que a gente tem na favela contra todo esse sistema fodido... todas essas nossas lutas são, na verdade, uma luta indígena; é uma luta para se manter vivo a cada dia. É sair para trabalhar e ter problema com água, com esgoto, com criminalidade. Essa é a nossa luta, tá ligado? Esse é o meu povo. Minha avó não soube qual era a etnia da mãe dela, saca? Então, foram várias gerações que se perderam dentro da favela. Aí a luta é essa, véi, de trazer de volta. De retomar dentro da favela. Sempre me perguntam: 'Qual é o teu povo? Qual é a tua etnia?'. Meu povo é o maior povo indígena que existe no Brasil. É o maior, e é a favela, tá ligado? E é o povo que mais carece desse pertencimento. É sobre isso" (Poeta de Malunguinho, 2026).

O posicionamento do artista converge com a ideia de que nem todos que se declaram descendentes de indígenas conseguem retomar a uma etnia específica, tendo em vista os anos de colonização e de epistemicídio. Na figura 2, Poeta de Malunguinho modela para o projeto em parceria com o Edital de Fomento de Expressões Periféricas da Lei Paulo Gustavo intitulado "Favela de Kaboko é Aldeia". Realizado em 2024 pela Agente Territorial de Cultura, Tiririayo, o projeto sintetiza as ideias do Poeta em uma frase. A noção de confluência dos territórios da favela e da aldeia segue na defesa dele enquanto um caboclo da favela da região metropolitana do Recife, em Camaragibe:

> "Há dez anos, eu já tinha esses questionamentos por conta da minha família. Por ser juremeiro e sempre me tratarem como caboclo – sempre me chamaram de caboclo lá dentro de casa –, sempre convivemos com todos aqueles rituais de ervas, de banhos. Sempre se falou que a minha avó era indígena (...), então há dez anos eu já vinha nesse questionamento, e foi aí que comecei a colocar nas minhas poesias, a falar nas minhas músicas e a encontrar pessoas que estavam em retomada no Brasil todo. (...) Quando a favela entender que somos povos originários, a gente balança o mundo" (Poeta de Malunguinho, 2026).



Figura 2 - Poeta de Malunguinho, idealizador do coletivo Caboc'Urbano. Fonte: Printscreen do instagram de @tiririayo (2024)

A proposta deste artigo é debater o videoclipe-documentário "Fogo no Canavial" como uma encruzilhada sônico-visual de matrizes afro-indígenas, recorrendo a premissas dos Estudos de Performance a partir de Leda Maria Martins (2021a e 2021b) na sua formulação sobre a noção de encruzilhada, em costura com matrizes da sociologia crítica indígena no contexto brasileiro e também da crítica decolonial (Quijano, 2005 e Segato, 2012) e contracolonial (Santos, 2023). O pensamento decolonial entende o processo de colonialidade como contínuo, ainda corrente na atualidade e foca na desconstrução teórica e acadêmica da matriz colonial de poder, ou seja, no desmantelo do eurocentrismo. Já o saber contracolonial atua como uma práxis territorial viva, a partir da vivência diária das cosmopercepções indígenas e quilombolas. Bispo dos Santos (2023) afirma a contracolonialidade como um antídoto, uma ferramenta de contra ataque ao colonialismo.

A noção de encruzilhada, formulada como um traço da afrografia da memória (Martins, 2021a), refere-se a um espaço-tempo de cruzamento de linguagens, memórias, temporalidades e regimes de sentido, profundamente vinculado às epistemologias afro-diaspóricas. Trata-se de um lugar simbólico onde corpo, voz, som, imagem, gesto e palavra não se organizam de forma hierárquica, mas relacional e simultânea. O videoclipe, portanto, seria uma encruzilhada sônico-visual na medida em que conjuga um conjunto de atravessamentos: seja no encontro tensivo entre som (música) e imagem, a partir de diferentes regimes estéticos e poéticos que constituem estas linguagens, seja na conjugação de espaços-tempos distintos, representados na ambiência do videoclipe, reelaborando o

espaço e o território, bem como as marcações temporais, como um conjunto que congrega passagens, aparições e apagamentos.

Enquanto base da encruzilhada, Exu é o senhor mensageiro, orixá dos caminhos, das encruzas e da comunicação. É o guardião, o protetor que abre e fecha os caminhos. Conforme Martins (1997), a noção de encruzilhada é um ponto nodal de complexa formulação do sistema filosófico-religioso iorubá: "Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èsù Elegbára, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento" (Martins, 1997, p. 24). Ainda de acordo com Martins (1997), que trabalha com o conceito de encruzilhada desde a década de 1990, o tecido cultural brasileiro é, fundamentalmente, marcado por uma cultura de encruzilhadas. Longe de seguir uma dicotomia, as encruzilhadas são campos de fabulações críticas e de inventividades.

Nesse sentido, propõe-se debater o videoclipe como uma encruzilhada sônico-visual, pois articula, de maneira indissociável, imagem em movimento, musicalidade, performatividade corporal, ritmo, edição e espacialidade em articulação com atravessamentos afro-diaspóricos, indígenas ou populares, mobilizando saberes corporais, musicais e performáticos operando no campo da presença, da evocação e da performance formando a própria dimensão nodal a que se refere Martins.

A partir de recursos de edição e de enquadramento da imagem o videoclipe articula simultaneidade e sobreposição (Soares, 2013), rompendo com a linearidade narrativa e aproximando-se do que Leda Maria Martins (2022) conceitua como tempo espiralar, no qual passado, presente e futuro coexistem e se reatualizam continuamente na presença performática. Elementos como repetição rítmica, cortes, refrões visuais e gestos reiterados funcionam como inscrições da memória no corpo e na imagem, fazendo emergir o videoclipe como um espaço de produção de sentido onde som, imagem e corpo se encontram como afrografia[5] da memória, da ancestralidade e da experiência coletiva. Parte desses argumentos sugerem uma aproximação com a noção de tempo circular dos povos originários, como proposto por Márcia Wayna Kambemba (2025), a partir de investigações no campo da produção artística indígena.

[5] O conceito de "afrografia", cunhado por Leda Maria Martins nos anos de 1990 por meio do livro Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá, refere-se à forma como as populações negras transmitem saberes e memórias de modos que não necessariamente privilegiam a escrita ocidental. Tratam-se de saberes grafados pelo corpo, canto e rito, desafiando a ideia de registro escrito ocidental; assim, essas grafias são saberes transcritos pela corporalidade, oralidade, performances e ritualidades (como o Congado).

O videoclipe seria uma encruzilhada sônico-visual[6] amparado pela noção de afrografia, termo cunhado por Leda Maria Martins (1997), sendo a maneira como os povos não brancos registram e transmitem suas memórias, sua história e seus saberes por meio do corpo, da oralidade e da performance ritual. O corpo, neste caso, é fundamental para "grafar" o saber no mundo, seja através da performance, do gesto, do rito, do canto, da dança, entre outras formas orais e corporais. A partir destas indicações de Martins (1997), pensamos o videoclipe como uma afrografia coreográfica que, para determinados grupos e coletivos artísticos, seria uma espécie de plataforma de reiteração da memória e dos gestos coreográficos de grupos historicamente subjugados.

Partindo da ideia de que o tempo linear ocidental não é o suficiente para pensar as cosmopercepções propostas pelo coletivo de rap Caboc'urbano, - que articula os pontos da Jurema Sagrada, beats eletrônicos de rap, Caboclinho e passinhos de bregafunk em uma só canção e videoclipe, além de buscarem politicamente a retomada indígena e apontarem a importância do reconhecimento de povos indígenas em contextos urbanos -, trazemos a proposta de pensar a partir de espirais interpretativas a obra estudada.

A espiral, inspirada também no pensamento de Leda Maria Martins (2021), serve para refletir como as culturas não brancas vivenciam, percebem e organizam o tempo. Percebemos a retomada indígena, por exemplo, como uma forma de tempo espiralar, pois rompe com a ideia de tempo linear e parte para a uma aproximação do tempo curvo que Martins (2021) aponta, pois a noção de se etnizar pressupõe perceber o tempo de uma forma outra, que não a evolutiva e progressiva. A espiral, nesta pesquisa, funciona como uma categoria para analisar dimensões coreográficas e temporais. Em contrapartida, a encruzilhada serve como um gesto para teorizar imagem e som.

Propõe-se pensar três espirais interpretativas que partem do videoclipe "Fogo no Canavial". A primeira espiral caminha em direção a argumentos que pensam o grupo Caboc'urbano como uma encruzilhada artístico-performática do caboclo em direção a argumentos contra-hegemônicos que desafiam o tempo ocidental por meio da retomada indígena em contextos urbanos, expondo também a problemática do binarismo racial, - a

[6] A ideia de encruzilhada sônico-visual parte de uma formulação metodológica e analítica que busca analisar performances múltiplas e os aspectos de sonoridades e visualidades presentes nelas. Assim, som e imagem são analisados nos modos em que se encontram, se atravessam e ganham sentido na "encruzilhada". A encruzilhada é território de Exu, lugar de encontro, de comunicação e de caminhos que se cruzam. A corporalidade dos jovens do Caboc'urbano, por exemplo, grafa e traduz sonoridades contemporâneas.

noção equivocada de que as categorias de branco e preto dão conta de pensar as múltiplas identidades que perpassam o país de Norte a Sul.

Numa segunda espiral, mobiliza-se as matrizes afro-indígenas presentes como inscrição performática presente nas periferias brasileiras, como traço de permanência e inscrição corporal das tradições que não cabem apenas nas políticas de arquivo do Estado, isto é, a presença dos saberes orais e corporais dos povos originários e seus descendentes nas brincadeiras e nas manifestações da cultura popular, neste caso, do estado de Pernambuco, escapando à lógica colonial da transmissão de epistemologias somente privilegiando a escrita e o arquivo.

Uma terceira espiral, abre o videoclipe "Fogo no Canavial" como um dispositivo performático que desafia binaridades de gênero, isto é, a noção hegemonica da existência de apenas duas identidades de gênero possíveis, masculino e feminino, dentro do sistema cisgênero. Ao inserir uma cabocla trans como parte desta afrografia indígena brasileira, percebemos um movimento que atesta a cisheteronormatividade.

A espiral do caboclo urbano

O primeiro censo demográfico do Brasil data de 1872 e listava quatro categorias: brancos, pretos, pardos e caboclos. Os indígenas estavam inseridos na categoria de "caboclos" (Oliveira, 1997)[7], deixando evidente a impureza classificatória que caracterizou o arquivo colonial (Taylor, 2013). Esta categorização desafia a interpretação sobre a formação de um país com raízes e sociedades pré-coloniais. Em carta publicada na revista Cult, Leonardo Rocha (2024) traz o exemplo do censo de 1872 na medida em que, segundo a matriz classificatória do século XIX, 63,9% da população do Amazonas seria "cabocla" – o que evidenciava a presença indígena da região. Diante deste diagnóstico histórico, o autor problematiza as classificações contemporâneas que seguem promovendo apagamentos sistemáticos das marcações indígenas, na medida em que o termo "caboclo" foi removido do censo.

[7] Passando à consideração de dados específicos sobre a população indígena, cabe focalizar inicialmente os dois primeiros censos nacionais (1872 e 1890). Antes de tudo há que observar que em ambos existem quatro categorias, ali chamadas de "raças": "brancos", "pretos", "pardos" e "caboclos". Não existe uma conceptualização explícita dessas categorias, mas no censo de 1890 são traduzidas para o idioma francês. Os "pardos" são caracterizados como mestiços ("métis"), enquanto os "caboclos" seriam os indígenas ("indiens")" (Oliveira, 1997, p. 10).

A partir destes diferentes arquivos (os dados do Censo de 1872 e o Estatuto da Igualdade Racial de 2010), é possível perceber como a ancestralidade indígena foi (e vem sendo) apagada a partir da remoção da categoria "caboclo" do censo, fazendo com que boa parte dos autodeclarados migrassem para a categoria "pardo" - que, segundo o Estatuto da Igualdade Racial (Brasil, 2010, p. 1), as pessoas autodeclaradas nesta categoria seriam negras[8] . É por esse motivo que autores como Cordova (2025) afirmam que o termo pardo seria equivalente a uma "tecnologia estatal epistemicida". Com relação a noção de caboclo, repensamos as ideias de pureza e de categorização enquanto noções ocidentais de ver e absorver o mundo. Conforme Aníbal Quijano, "o novo sistema de dominação social teve como elemento fundador a ideia de raça. Esta é a primeira categoria social da modernidade" (Quijano, 2005, p. 10).

Na contemporaneidade, não se inserir nas categorias torna-se inevitável dentro de um território que foi invadido, sequestrado e ferido. A palavra "caboclo", por exemplo, evoca uma indefinição: trata de apontar para os mestiços filhos de brancos e indígenas, semelhante a outras ambiguidades classificatórias que visam definir tudo o que não é branco: cafuzo, criolo, sarará, índio, pardo, entre outros. Esse lugar da ambiguidade, como o do pardo, seria definido por Carrera (2024), um chão de areia movediça, metáfora que explica o trânsito a que somos empurrados em diferentes contextos.

É importante reforçar que as identidades coloniais como "índio" e "negro" apagavam as histórias e memórias plurais e vastas de sociedades complexas e heterogêneas, homonegeneizando os inúmeros povos nativos que já habitavam a América Latina e os povos africanos escravizados que foram raptados e forçados a se readaptar aquele novo mundo. Os povos pré-coloniais mais conhecidos, como os Maias, Astecas e Incas, e os africanos, Yorubás, Fons, Bakongos, etc. Todos resumidos entre essas duas identidades limitantes, e tendo todo os seus sistemas e símbolos históricos-culturais relegados à subalternidade, implicando na violação de suas próprias cosmopercepções.

Ao conduzirmos a pesquisa para os territórios periféricos, como as favelas e os terreiros de Umbanda, Jurema e Candomblé, e a sua relação com a musicalidade presente nesses espaços, percebemos que muitos dos artistas que brincavam entre o sagrado e o profano na região metropolitana de Recife se autodeclaravam indígenas. Não necessariamente, como ilustra o caso de Poeta de Malunguinho, por estarem vinculados a

[8] Tomando a liberdade de complexificar essa afirmativa, segundo as zonas classificatórias do Estatuto da Igualdade Racial (2010), o Estado do Amazonas, por exemplo, possui identificação racial no IBGE de 68,79% pardos, tornando-o assim, um dos estados mais "negros" do Brasil, seguindo a lógica de que todos os pardos seriam negros.

uma etnia específica, mas por um processo histórico de pertencimento, há muitas gerações na família, à Jurema Sagrada - religião historicamente conectada aos povos originários do Nordeste. Soma-se a isso o vínculo as brincadeiras populares que também estão interligadas aos povos indígenas, como os caboclinhos, dança de matriz indígena.

Pensar o coletivo artístico Caboc'urbano (Figura 3) como uma espiral implica em desestabilizar a dimensão classificatória racial que insiste em apagar o "caboclo". Ao se autodeclararem indígenas num contexto urbano (a periferia do Recife, na cidade de Camaragibe), o grupo corporifica o indígena urbano e periférico no rap, gênero musical contemporâneo historicamente alinhado às culturas negras e afrodiaspóricas. Para além do enfrentamento contra hegemônico ao status quo — tão presente no movimento hip hop de onde emerge o rap em seus primórdios (Rose, 2021) — o grupo desloca a performance do rap para o território artístico que remonta ao sagrado indígena do Catimbó[9], aproximando, assim, religiosidade, ancestralidade, periferia e juventude.



Figura 3 – Brincantes do Caboclinho no filme Fogo no Canavial (2023). Fonte: Printscreen do Instagram (2025)

O protocolo artivista (Rocha, 2021) do coletivo passa a disputar na contemporaneidade as fissuras do caboclo. Não estamos no passado do arquivo colonial

[9] Outra forma de nomear a Jurema Sagrada, a etimologia da palavra aponta para raízes indígenas do Tupi-Guarani.

classificatório, nem nos arroubos emancipatórios das identidades fraturadas. O binarismo racial apaga as possibilidades de existência e de reconhecimento das raízes imprecisas para além do branco ou preto, principalmente para aqueles que estão em adormecimento étnico. Assim, a espiral do caboclo urbano coreografa possibilidades artístico-musicais de uma epistemologia contracolonial (Santos, 2023) a partir das matrizes africanas e indígenas dentro da música brasileira contemporânea. Tensionamos assim questões de mestiçagem, gênero, temporalidade e religiosidade, debatendo como essas matrizes confluem na contemporaneidade e de que maneira as juventudes periféricas materializam estética, fé e a musicalidade em contextos artísticos.

O estudo do grupo Caboc'urbano numa perspectiva espiralar propõe pensar a permanência do caboclinho tradicional, deslocando-o do espaço e do imaginário que o relega exclusivamente à chamada cultura popular para o ambiente urbano e periférico, estabelecendo diálogos entre tradição, cidade, juventude e contemporaneidade. Ao tensionar elementos simbólicos do caboclinho — como a corporeidade, a musicalidade, a estética indígena e os rituais de dança — com linguagens urbanas, há uma ressignificação do patrimônio cultural imaterial, demonstrando que as culturas populares não são estáticas ou confinadas nos arquivos, uma vez que são saberes grafados (Martins, 2021a) e transmitidos pelo corpo, gesto e som, privilegiando epistemes orais e corporais, estando também em constante transformação nos repertórios culturais que estão implicados: periferia, quilombo e aldeia.

A espiral coreográfica da Jurema Sagrada

No videoclipe "Fogo no Canavial", somos interpelados por gestuais coreográficos circulares intensificados pela edição em *looping*, realçando aportes que remontam à dança dos caboclinhos (Figura 4) e também a gestos coreográficos contemporâneos do funk ou do bregafunk (Soares, 2017), promovendo um embaralhamento de referências que desafiam as normas classificatórias dos regimes coreográficos dos gêneros musicais (Rolim, 2025). Pensar uma espiral coreográfica no videoclipe implica em tratar a dança como partícula cênica que implode a origem dos fenômenos e desloca para o corpo o território das permanências dos movimentos mnemônicos das culturas e também das ambiguidades poéticas dos cotidianos.



Figura 4 - Frames de "Fogo no Canavial". Fonte: Prinstcreen do YouTube.

Durante a performance da brincadeira, os sujeitos realizam os movimentos do caboclinho misturados aos passinhos dos malokas, gestos pertencentes a cultura do bregafunk recifense "mesclando passos de funk, swingueira baiana e street dance" (Soares, 2017). As imagens mostram movimentos que se repetem, hora focando nos membros superiores, hora nos membros inferiores. Os movimentos dos brincantes envolvem coreografias que remetem ao arco e flecha, uma das principais ferramentas bélicas dos povos indígenas do Nordeste brasileiro.

São movimentos de agilidades dos pés, postura de ataque e defesa do caboclinho, agachamento, além de outras características que mostram o modo como o corpo configura-se como um arquivo vivo, que grafa no gesto o saber. O videoclipe também mostra como a periferia da Região Metropolitana do Recife (RMR) produziu outros contornos coreográficos e estéticos para o bregafunk e os gestos que este evoca, transformando-o, complexificando-o, trazendo outras possibilidades que envolviam os membros superiores, inferiores, os quadris e a pélvis. E, a partir do grupo Caboc'urbano, misturando o contemporâneo ao popular, trazendo os passos do caboclinho em confluência com os passinhos do brega.

Neste sentido, ao reencenar cenicamente as coreografias dos caboclinhos no videoclipe "Fogo no Canavial" desvela-se a dança como empréstimo corporal que, desde

a infância, perpetua a expressão em que práticas e manobras são transferidas pela oralidade e corporeidade, em um processo onde a performance é uma episteme, na qual as práticas rituais, os gestos e as sonoridades são formas privilegiadas de saberes. Este conjunto de saberes transcritos para o videoclipe grafam trocas gestuais (Andrade Lima, 2025) compondo quadros complexos de sobreposições de gestos que vão desafiando as matrizes classificatórias das ciências sociais e humanas. São movimentos de aliança e de encruzilhadas gestuais e sônico-visuais entre as performances dos passinhos do bregafunk nordestino, com os beats eletrônicos de hip hop e com a brincadeira do caboclinho, que evidenciam como as culturas populares, de terreiro e de periferia se embaralham em formas espiraladas e circulares epistemológicas, nas quais os jovens periféricos emprestam seus corpos para brincar, dançar, guerrear e transferir saberes, grafando, sobretudo, no gesto que se confunde no videoclipe: em um momento é passinho, em outro, caboclinho.

A espiral coreográfica indissocia os caboclinhos com os fundamentos do culto à Jurema Sagrada, uma vez que a brincadeira está diretamente ligada às entidades espirituais dos Caboclos, cultuados pela religião de matriz índigena, além de que a sua sonoridade também evoca os instrumentos e os cantos sagrados da religião. "[o] caboclinho é, de algum modo, a jurema na rua" (Aserald, 2022, p. 255). Embora coreograficamente apresente uma série de ambiguidades cênicas e performáticas, a relação do caboclinho com a Jurema Sagrada remete ao episódio da Assembleia Indígena no município de Goiana, Zona da mata Norte de Pernambuco, no ano de 1645, em pleno Brasil Colônia, considerado um marco da organização independente e política dos povos indígenas que fissurou o arquivo colonial.

A espiral coreográfica da Jurema Sagrada conflui o rap com uma dança "tradicional"[10] com forte ligação ao culto de religiosidade de matriz indígena. Nesse sentido, "Fogo no Canavial" confronta as ideias ocidentais de linearidade, uma vez que se pressupõe que os indígenas estão sempre na "origem" e nunca no presente, em disputa pela modernidade, como aponta Cusicanqui (2021). Para a autora, o próprio termo "povos originários" remete a um passado fixo e arcaico, contraditório com as cosmologias indígenas que possuem outras formas de conceber o tempo — não sequenciais e nem hierarquizadas —, sem as percepções de início, meio e fim. "Ao falar de povos situados na 'origem', nega-se a contemporaneidade dessas populações, excluindo-as das disputas da modernidade. Outorga-se a elas um status residual, de fato convertendo-as em

[10] É importante ressaltar que tradição não diz respeito somente às manifestações culturais dos povos não europeus, todos os povos possuem tradições.

minorias, reduzidas a estereótipos indigenistas do bom selvagem guardião da natureza" (Cusicanqui, 2021, p. 97).

A espiral coreográfica permite reunir sob a linguagem artístico-musical outros grupos subalternizados — considerados menos humanos diante de um sistema colonial e categorizante — como os remanescentes quilombolas, que partilham de cosmopercepções semelhantes. Nego Bispo (2023), por exemplo, aponta para a circularidade temporal: "a roda é começo, meio, começo; ela não tem fim. A capoeira é circular. O samba, o batuque, até meu cabelo quando cresce é circular. É assim que eu compreendo a vida, e é assim que eu tento me localizar nela: na circularidade" (Santos, 2023). Tanto o pensamento de Cusicanqui quanto de Bispo convergem para a noção de temporalidade espiralar de matriz africana (Martins, 2021b) cujo tempo vai e volta, para frente e para trás, propondo a "a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia" (Martins, 2021, p. 22).

Assim, o coletivo Caboc'urbano exibe um caráter político ao convocar um levante étnico no território de Camaragibe, a terra dos camarás, e mostra que é possível retomar uma ancestralidade coletiva para o tempo presente. Esse processo viola as regras da sequencialidade, pois o futuro está operando no passado (Ferreira da Silva, 2019) e hackeia os imaginários cristalizados do Ocidente sobre o indígena aldeado como única forma de validação de sua identidade.

A obra, portanto, exibe um caráter contracolonial ao documentar de forma audiovisual a sobrevivência de uma sabedoria ancestral às inúmeras tentativas de etnocídio e epistemicídio — o apagamento das identidades, linguagens, saberes e culturas em detrimento da imposição eurocentrista de mundo — da Matriz Colonial de Poder (MCP). De acordo com Quijano, em diálogo com Mignolo (2017), a colonialidade ou matriz colonial de poder se manifesta em "quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade" (Mignolo, 2017, p. 5). O caráter teológico é fundamento histórico da MCP (e consequentemente da civilização ocidental), tornando-se assim indispensável entender a prática dos caboclinhos como uma manobra contracolonial de estratégia e de combate à matriz colonial do poder, uma vez que a conversão dos povos indígenas ao cristianismo era uma das prioridades dos colonizadores. Como afirma o mestre quilombola, o

movimento da contracolonialidade (Santos, 2023) é como um antídoto, um modo de defesa e de contra-ataque ao colonizador.

A brincadeira dos caboclinhos segue na contramão ao dialogar com as ritualidades da Jurema Sagrada, que já existia antes da invasão e continua existindo, mesmo em meio a colonialidade enquanto processo inacabado, por meio de seus rituais orais, corporais e de seus artefatos litúrgicos. Os cantos, as folhas e ervas, os instrumentos — como os maracás, caracaxás e os ilús —, os artefatos sacralizados que representam as entidades por meio de cálices, louças e cachimbos, entre outros, são alguns dos elementos que compõem as ritualidades da religião. Pensar a dimensão espiralar da Jurema Sagrada insere a importância da musicalidade para as culturas indígenas se expressarem de muitas formas, inclusive na formação de uma nova cidade. Leda Maria Martins (2021) reforça:

"em um dos mais antigos registros da sabedoria Tolteca, a instalação de uma nova cidade se iniciava não com finalização das habitações, das ruas, dos templos, mas, sim, e tão somente, quando os cantos e as músicas se faziam ouvir e os tambores rufavam. (...) Como afirma León-Portilla, "belamente se afirma no texto indígena que todas essas cidades (...) começavam a existir quando nelas se estabelecia a música" (Martins, 2021, p. 36-37).

Nesse sentido, ao inscrever a música na cidade de Camaragibe, o videoclipe de "Fogo no Canavial" fabula uma cidade que se forma a partir de práticas ritualísticas indígenas, de suas cosmologias e cosmopercepções, fazendo enxergar um rural, florestal, tropical no urbano, respiro para o racismo ambiental (Bullard, 1993) que retira a presença da mata das periferias, num movimento de busca pela ancestralidade da mata, compreendendo que origem também é destino (Krenak, 2019) e que a história se move de forma circular e espiral. De acordo com Cusicanqui (2021):

> Não há "pós" e nem "pré" em uma visão da história que não é linear nem teológica, que se move em ciclos e espirais, que marca um rumo sem deixar de retornar ao mesmo ponto. O mundo indígena não concebe a história linearmente, e o passado-futuro estão contidos no presente: a regressão ou a progressão, a repetição ou a superação do passado estão em jogo em cada conjuntura e dependem de nossos atos, mais do que de nossas palavras (Cusicanqui, 2021, p. 91).

A espiral contracolonial de gênero

A dimensão documental do videoclipe "Fogo no Canavial" conta com entrevistas com personagens que dão seus depoimentos em meio às dinâmicas coreográficas da música. Brincante do Caboclinho desde os nove anos de idade, — deste modo, anteriormente a sua transição de gênero — Danyelle Jolie (Figura 5) elabora o acolhimento de seu processo de transição como parte da poética de sobreposição de lugares que ocupou no folguedo de caboclinho. Pertencente à comunidade do Japão, em Camaragibe, se vinculou artisticamente ao Caboclinho Canindé de Camaragibe. Já foi mascote, rei e caboclo de frente. Fabula: "Existe muitos caboclinhos por aí e ninguém sabe. Eu, por exemplo, passo por aí e ninguém imagina que eu já dancei caboclinho, mas eu sou uma cabocla".



Figura 5 – Danyelle Jolie. Fonte: Printscreen do Youtube

A espiral contracolonial aciona coreografar o gênero a partir de diferentes encontros: da pesquisadora, da diretora do videoclipe e da personagem entrevistada. Três pontos que se convertem em nós para pensar gênero a partir das cosmopercepções indígenas. Walter Mignolo (2017) assegura:

> O sistema colonial inventou também as categorias "homossexual" e "heterossexual" (por exemplo, a expressão famosa e/ou infame de Bartolomeu de las Casas: "el pecado nefando"), assim como inventou as categorias "homem" e "mulher". Essa invenção faz com que a "homofobia" seja irrelevante para descrever as civilizações

> Maia, Asteca ou Inca, pois nessas civilizações as organizações de gênero/sexo eram moldadas em categorias diferentes, que os espanhóis (e os europeus, em geral, sejam cristãos ou seculares) foram ou incapazes de ver ou indispostos a aceitar. Não havia a homofobia, já que os povos indígenas não pensavam através desses tipos de categorias (Mignolo, 2017, p. 11).

Assim como em diversos outros âmbitos, as categorias modernas e ocidentais não são suficientes para abarcar as cosmopercepções indígenas sobre gênero. Culturas indígenas de diferentes lugares do mundo consideram a existência de mais de dois gêneros, a exemplo dos Zapotecas, da região de Oaxaca, no sul do México (Rosa, 2024). Além de feminino e masculino, eles consideram os "muxes", reconhecidos desde os tempos pré-hispânicos, esse terceiro gênero inclui pessoas que, hoje, são consideradas como trans no imaginário da modernidade. Os povos nativos norte-americanos também consideravam a presença de indivíduos para além da concepção de feminino e masculino — que são também categorias sociais modernas — desde antes da chegada dos colonizadores. O termo contemporâneo usado para defini-los é o "two-spirit", que incorporam tanto o espírito hoje concebido como feminino quanto o masculino. Discussões de autoras como Rita Segato (2012) afirmam, entretanto, a existência de uma hierarquização de gênero no mundo indígena, prévia à colonização.

> Dados documentais, históricos e etnográficos do mundo tribal, mostram a existência de estruturas reconhecíveis de diferença semelhantes ao que chamamos relações de gênero na modernidade, que incluem hierarquias claras de prestígio entre a masculinidade e a feminilidade, representados por figuras que podem ser entendidas como homens e mulheres. Apesar do caráter reconhecível das posições de gênero, nesse mundo são mais frequentes as aberturas ao trânsito e à circulação entre essas posições que se encontram interditas em seu equivalente moderno ocidental. Como é sabido, povos indígenas, como os Warao da Venezuela, Cuna do Panamá, Guayaquís do Paraguai, Trio do Suriname, Javaés do Brasil e o mundo inca pré-colombiano, entre outros, assim como vários povos nativos norte-americanos e das nações originárias canadenses, além de todos os grupos religiosos afro-americanos, incluem linguagens e contemplam práticas transgenéricas estabilizadas, casamentos entre pessoas que o Ocidente entende como do mesmo sexo e outras transitividades de gênero bloqueadas pelo sistema de gênero absolutamente engessado da colonial / modernidade. (Segato, 2012, p. 117).

Entender essas dimensões é fundamental para pensar as cosmopercepções de gênero nas comunidades indígenas de modo a considerar sobretudo as vivências das mulheres originárias e ainda de não cair na falácia de refletir um tempo prévio a colonização em que havia somente harmonia entre estes povos. Lorena Cabnal (2010), guatemalteca e indígena do povo maya-xinca, defende um feminismo comunitário e colabora com a construção epistemológica desse feminismo em comunidades indígenas de Abya Yala.

Considerações Finais

Este estudo buscou tensionar o campo da Comunicação ao articular conjecturas teóricas com as cosmopercepções indígenas, a partir da análise sônico-visual de um videoclipe, evidenciando as especificidades da experiência do grupo investigado. O exercício de curadoria de artistas que trazem plataformas artísticas e políticas de performatividade das matrizes afro-indígenas em seus projetos musicais integra um protocolo central para a articulação entre os campos da Comunicação e da Música em diálogo com as agendas que insistem em excluir os indígenas das poéticas do cotidiano contemporâneo. Trata-se de investir em pesquisas que vão além do enviesamento eurocêntrico ocidental moderno, que opera diante de dicotomias e binarismos excludentes.

Os povos indígenas não estão extintos, existem para além dos mitos do "bom selvagem" e das noções de enraizamento e fixidez, em disputa pela modernidade, e realizam projetos musicais arrojados vinculando-se ao gênero rap, vertente do hip hop, e não somente as músicas tidas como tradicionais da cultura popular. A retomada indígena é um movimento defendido pelo coletivo Caboc'urbano (PE) e urge apontar para as existências e poéticas indígenas em contexto urbano. Além de colocar o rap e a periferia da região metropolitana do Recife em diálogo com o sagrado e as brincadeiras de matrizes indígena, o videoclipe promove uma encruzilhada sônico-visual de ação contracolonial. Por meio de suas imagens e sonoridades que envolvem as ancestralidades, como os pontos da Jurema Sagrada, fundidas aos beats eletrônicos de Zoe Beats, confluindo sagrado e profano, o grupo também desafia as classificações modernas entre o ancestral e o contemporâneo. Munidos de fogo, flechas, pedra e pau, e de uma dança que se realiza guerreando, o coletivo, a música e o filme promovem estratégias de enfrentamento ao epistemicídio e ao etnocídio impostos pela ferida colonial, afirmando a continuidade das

práticas e saberes rituais, orais, corporais e ancestrais de matrizes indígenas, a partir do Caboclinho e da Jurema Sagrada.

Além disso, o grupo atua como espaço de afirmação simbólica e autônoma, especialmente para atores sociais historicamente marginalizados, promovendo pertencimento, memória e resistência cultural. Seu trabalho evidencia como expressões tradicionais podem dialogar com debates contemporâneos sobre território, ancestralidade, corpo, gênero, raça e cidade. O estudo do videoclipe do Caboc'urbano contribui para a interdisciplinaridade na medida em que atua nos campos da Comunicação (em função da pragmática analítica de um videoclipe) mas em liminaridade com a Antropologia, Dança, Estudos Culturais e debates sobre Patrimônio e limites do arquivo, ampliando a compreensão sobre os processos de reinvenção das tradições populares no Brasil. Analisar a obra do grupo permite refletir sobre os limites entre tradição e inovação, bem como sobre as estratégias de continuidade cultural em contextos urbanos. Dessa forma, pesquisar o Caboc'urbano não apenas valoriza uma experiência artística singular, mas também fortalece a discussão sobre a preservação crítica do patrimônio cultural, reconhecendo práticas contemporâneas como parte legítima da herança cultural brasileira. Como afirma Martins (2021), "no corpo o tempo bailarina", e é por meio dessas corporalidades e oralidades gestuais que os povos nativos transmitem as suas formas de conhecimento, assegurando a sua permanência, disrupção e emancipação nas mídias.

Referências

ACSELRAD, Maria. 2022. *Avança Caboclo!: A dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco.* Recife: Editora da UFPE. 191 p.

ANDRADE LIMA, Daniel. Gestos videográficos, gestos performáticos: pistas para compreender as negociações com a cultura de plataformas nas encenações audiovisuais de si. *Revista FAMECOS*, v. 32, n. 1, 2025.

BULLARD, R. D. *Anatomia de um racismo ambiental e o movimento de justiça ambiental.* In: Bullard, R. D. (Ed.). Confrontando o racismo ambiental: vozes das população, Boston: South End Press, 1993, p.15-39

CABNAL, Lorena. *"Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala".* In: LAS SEGOVIAS. Feminismos diversos: el feminismo comunitario [online]. ACSUR, 2010. Disponível em

https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf. Acesso em jul. 2025.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de; MIRIM, Katú. *Retomando identidades, refazendo memórias e futuros indígenas.* Dossiê: Pensando mundos e matérias: patrimônios e memórias do cotidiano indígena em Latinoamérica. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 17, n. 32, 2025. Disponível em: https://doi.org/10.15210/rmr.v17i32.28453. Acesso em: 30 de abril 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa:* uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores. Tradução de Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis. São Paulo: N-1 Edições, 2021. 128 p. ISBN 978-65-86941-69-2.

DE LIMA SILVA, Renata; LARANJEIRA, Carolina Dias. *Filhos da Jurema:* poéticas afro-ameríndias das performances de caboclos. Conceição/Conception, v. 12, n. 00, p. e023008-e023008, 2023.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável.* São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FOGO NO CANAVIAL. Direção: Jota Carmo. Camaragibe, PE: Mafuá Produções, 2023. Filme (documentário).

KAMBEMBA, Márcia Wayna. No tempo Circular Indígena. In: *Nem Todo Viandante Anda Estradas: Da Humanidade como Prática.* Catálogo 36. Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2025.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória:* o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021a.

_____. *Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Combogó, 2021b.

MELLO, Cecília Campello. *Devir-afroindígena:* "então vamos fazer o que a gente é". Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), v. 23, p. 223-239, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/ISSN.2316-9133.V23I23P223-239>. Acesso em: 16/11/2025.

MIGNOLO, W. D. *Colonialidade:* o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, n. 94, 2017.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Pardos, mestiços ou caboclos*: os índios nos censos nacionais no Brasil (1872-1980). Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 3, n. 6, p. 61-84, out. 1997. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831997000200004. Acesso em: 17 dez. 2025.

QUIJANO, Aníbal. *Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina.* Dossiê América Latina. Estudos Avançados, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 109–126, dez. 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300002. Acesso em: 30 de abril 2025.

ROCHA, Leonardo Rafael Leite da. Direito de resposta de Leonardo Rafael Leite da Rocha ao texto *"Entre o preto e o branco: as partituras como ode à mestiçagem"*. In: Revista Cult, 28 out. 2024. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/direito-de-resposta-de-leonardo-rafael-leite-da-rocha-ao-text o-entre-o-preto-e-o-branco-as-parditudes-como-ode-mesticagem/. Acesso em: 30 de abril 2025.

ROCHA, Rose Melo. Artivismo musical e feminismos: arte e política nas disputas visuais e no direito de existir das dissidências sexuais e de gêneros. *Reciis*, v. 15, n. 2, 2021.

ROLIM, Mário AOM. Ganhando Uma Briga De Rap Através Da Dança: análise da disputa de autenticidade entre Kendrick Lamar e Drake pelo viés dos regimes coreopolíticos do rap. *Dispositiva*, v. 14, 2025.

ROSA, Aline de Oliveira. *O gênero muxe e sua subversão à lógica colonial de gênero/sexualidade.* Polymatheia – Revista de Filosofia, Fortaleza, v. 17, n. 1, 2024. ISSN 1984-9575.

ROSE, Tricia. *Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo. *"O saber de vocês é sintético",* diz pensador quilombola. Quatro Cinco Um. 9. Jun. 2023. Entrevista cedida a Bianca Tavolari. Disponível em: Acesso em 28. nov. 2023

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SEGATO, Rita Laura. *Gênero e colonialidade:* em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Tradução de Rose Barboza. E-cadernos CES, [S. l.], n. 18, p. 106–131, 2012. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/publicacoes/ecardernos/media/ec18_rita_segato.pdf. Acesso em: 2 jul. 2025.

SOARES, Thiago. *A Estética do Videoclipe.* João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

_____. *Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco.* Recife: Outros Críticos, 2017.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório:* performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), por meio da concessão de bolsa de Demanda Social junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Também conta com financiamento da Bolsa Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Recebido em 20 de dezembro de 2025

Aceito em 04 de julho de 2026