



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Tatiane Silva Cerqueira Santos

Diáspora Festiva: arte, cultura, experiências e narrativas
entre migrantes do nordeste no sul do Brasil.

Florianópolis
2025

Tatiane Silva Cerqueira Santos

**Diáspora Festiva: arte, cultura, experiências e narrativas
entre migrantes do nordeste no sul do Brasil**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de doutora em
Antropologia Social
Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugenia Dominguez.
Coorientadora: Profa. Dra. Alinne de Lima Bonetti.

Florianópolis
2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Santos, Tatiane Silva Cerqueira
Diáspora Festiva: : arte, cultura, experiências e
narrativas entre migrantes do nordeste no sul do Brasil /
Tatiane Silva Cerqueira Santos ; orientador, Maria
Eugenia Dominguez, coorientador, Alinne de Lima Bonetti,
2025.
236 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. diáspora; nordestinos;
migração. 3. arte afro-brasileira; interseccionalidade;
racismo. 4. xenofobia. I. Dominguez, Maria Eugenia . II.
Bonetti, Alinne de Lima . III. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social. IV. Título.

Tatiane Silva Cerqueira Santos

**Diáspora Festiva: arte, cultura, experiências e narrativas
entre migrantes do nordeste no sul do Brasil**

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 25 de agosto de 2025,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dra. Maria Eugenia Dominguez.
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dra. Alinne de Lima Bonetti.
Coorientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Álvaro Roberto Pires
Universidade Federal do Maranhão - UFMA
Examinador externo

Prof.^a Dra. Yérsia Souza de Assis
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Examinadora externa

Prof.^a Máira Samara De Lima Freire
Universidade Federal de Santa Catarina
Examinadora interna

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado
para obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Dra. Maria Eugenia Dominguez. Orientador (a)

Florianópolis, 2025.

Este trabalho é dedicado às minhas e aos meus ancestrais, à minha mãe, dona Ademide, ao meu pai, Francisco, ao meu irmão Gilfrancio, à minha irmã Taliane e à minha família extensa.

AGRADECIMENTOS

“Faraó, Divindade do Egito... o Olodum canta a história de um povo, sua força, sua luta, seu grito.”

Como canta o Olodum, ecoam as vozes e os tambores de um povo em movimento. Esta tese também é tambor, é corpo em travessia. Carrega as marcas da diáspora, da resistência e da reinvenção cotidiana de sujeitos que nela habitam.

Concluir este projeto de vida foi um processo mais leve do que imaginei, apesar dos inúmeros desafios que surgiram pelo caminho. Uma cirurgia quase ao final do doutorado, as incertezas inerentes ao percurso acadêmico e, especialmente, o luto pela passagem de minha avó – hoje uma ancestral e certamente uma guia espiritual – marcaram esta etapa. Mais uma vez, fui amparada pelas forças da espiritualidade. As águas me lavaram, me protegeram e trouxeram pessoas queridas para me acolher nos momentos mais difíceis.

Agradeço ao divino, à espiritualidade, às minhas ancestrais e aos meus ancestrais, que me guiaram e sustentaram, permitindo que eu chegasse até aqui. Salubá, Nanã! Em todos os momentos, senti-me cuidada. Minha gratidão é eterna.

Agradeço a Oxum, senhora das águas doces, do amor e da sabedoria, por me guiar com doçura e proteger meus caminhos. À Iansã, rainha dos ventos e das tempestades, minha gratidão pela força, coragem e movimento que sustentaram minha caminhada até aqui.

Com profunda reverência, agradeço às migrantes nordestinas, nordestines e nordestinos que participaram desta pesquisa. Abriram suas casas, seus corações e compartilharam comigo histórias de vida e resistência. Esta obra é, também, testemunho desses encontros. Meu agradecimento especial aos baianos e baianas migrantes, que me ensinaram sobre saudade, reinvenção e coragem.

À minha família, meu amor incondicional.

À minha mãe, Ademide, e ao meu pai, Francisco, que sempre me apoiaram e impulsionaram em todas as minhas escolhas. Amo vocês profundamente e celebro cada conquista que construímos juntos.

Ao meu irmão, Gil, que sempre me enxerga em grandes espaços e me inspira a sonhar alto – desejo, sim, ser essa diplomata que você vislumbra.

À minha cunhada, Letícia, pelo apoio e torcida.

À minha irmã, Taliane, por sua ousadia e coragem, que tantas vezes me desafiou a ir além.

Aos meus avôs, Alfredo e Miguel, que me ensinaram sobre a vida, o respeito e a alegria, mesmo diante das adversidades.

Às minhas avós, Maria dos Santos e Clarice Fiuza (*in memoriam*), que seguem comigo em memória, força e afeto.

Aos meus tios e tias, sempre generosos e presentes.

Aos meus primos, primas e às crianças desta nova geração — Maria Luísa, Isabela, Eloah, Aila, João, Duda, Madalena e Romeo —, que, com tanto carinho, tornaram este período mais leve e cheio de esperança.

Agradeço às suas mães, minhas primas, por cada ligação de incentivo com suas filhas e filhos: Débora Cerqueira, Jessica Senna, Elly Cerqueira e Naiara Cerqueira.

Ao meu primo Diogo Torres, pelas conversas incentivadoras.

À minha prima Brena, pelos atendimentos em horas necessárias e por tirar dúvidas importantes ao longo da caminhada.

À minha querida tia Ana Lúcia, obrigada por tudo, por todo carinho e escuta!

À minha querida tia Bete e ao tio Zeba, com quem posso contar sempre, mesmo estando longe. Gratidão pela existência de vocês em minha vida.

À minha tia Salete, obrigada pelas orações.

À minha tia Isabel (Batista), obrigada por cuidar de mim em um dos momentos mais inesperados da cirurgia.

Às amigas que caminharam ao meu lado com escuta, afeto e presença em momentos de angústia, silêncio e criação: Jonas Hanyanya, amigo e ex-companheiro de tantas jornadas, obrigada pelo cuidado e incentivo.

A Iadira Impanta, amiga-irmã de tantas travessias, pela presença sensível e constante.

A Lorena Pessoa, Tiago Lima, Débora Campelo, Virgínia Levy, Sandra Ferreira, Fabiana Amorim, Daniela Costa, Patrícia Alves, Sandra Tanhote, Angel Ferreira, Francine Costa, Thiago Santana, Manu e Maria Pedro (Maya).

A Meiridiane Domingues de Deus, por tantas trocas e palavras de força.

A Benilde Portuguesez, pelo apoio afetuoso nos momentos finais da escrita.

À querida amiga e revisora Aline Veingartner, por sua generosidade e olhar atento.

Às amigas da Bahia, que mesmo à distância enviaram boas energias, em especial à amiga Joselita Santana.

Aos colaboradores e colaboradoras que estiveram próximos em cada etapa desta pesquisa: José Barbosa (Chocolate), Suely Santiago, Jucy, Nice do Acarajé, Rosa do Acarajé e a querida paraibana arretada Maria Eduarda.

Ao Centro de Tradições do Norte e Nordeste, pelo apoio, pela presença constante e pelas ricas partilhas.

Aos colegas do doutorado no PPGAS/UFSC e aos amigos do mestrado, que estiveram presentes desde os primeiros passos desta trajetória.

Aos amigos Günter Padilha, João Carlos Corrêa e sua irmã Marina, e a Lucas Ferreira, por todo apoio e companheirismo.

A Ana Rainho, pelo incentivo generoso.

Aos amigos Jadson e Jonathan, alagoanos queridos que me acolheram com carinho mesmo em pouco tempo de convivência.

À amiga querida Myrla Kedylna, alagoana arretada!

Agradeço a Chiara Albino, que chegou no momento final desta caminhada com palavras inspiradoras.

A Arilda Cerqueira, do Movimento Negro de Santa Catarina, pela acolhida e pelas conversas que tornaram tudo mais leve.

A Jayro Pereira de Jesus, por ser inspiração e por me mostrar caminhos de escrita baseados em uma epistemologia afrocentrada.

Ao amigo e artista incrível Joe Kapweya, pela arte de divulgação da defesa de tese

Aos babalorixás de Coração de Maria, Senhor Cosme e Janielson Fraga (Deroc), que me acolheram com rezas e conselhos nos momentos em que mais precisei. Sou profundamente grata pelo acolhimento e por todo o aprendizado sobre minha espiritualidade. Agradeço também ao meu babalorixá Pai Djonatha, que chegou no finalzinho desta tese trazendo muito acolhimento e afeto.

Ao Baque Mulher Floripa, uma das filiais do Movimento Baque Mulher de Empoderamento Feminino, criado pela Mestra Joana Darc em Recife/PE, minha mais profunda gratidão. Obrigada pelo acolhimento, pelo aprendizado e pelas trocas que fortaleceram meu percurso.

Aos coletivos afros da Ilha que me permitiram vivenciar e compreender a riqueza das expressões artístico-culturais: Arrasta Ilha, Africatarina, Cores de Aidê, As Yabás, Escola Olodum Sul, Escola Livre de Afrofilosofia Ubuntu de Florianópolis e Ilu Oju Inu.

Às integrantes do Baque Floripa, pela escuta e presença.

Às coordenadoras Marga Vieira e Xanda Alencar, pelo cuidado e firmeza na condução do coletivo.

À professora Maria Eugenia Dominguez, minha orientadora, agradeço profundamente pela escuta atenta, pela generosidade e pela sensibilidade com que me acompanhou em todas as etapas desta caminhada.

À professora Alinne Bonetti, minha coorientadora, agradeço pelas contribuições teóricas e afetivas, pelas partilhas de saberes e pelos espaços de acolhimento e construção conjunta.

À turma da graduação do curso de Gênero e Diversidade da UFBA, agradeço pelas trocas e pela rede de apoio que mantemos até hoje.

Às professoras do Departamento de Gênero e Diversidade da UFBA, obrigada pelo carinho e apoio, mesmo à distância.

À professora Mariângela Nascimento, pela escuta atenta e apoio em momentos importantes da trajetória.

Ao professor Felipe Bruno, pela generosidade e incentivo que fizeram diferença em períodos desafiadores.

Ao querido amigo doutor Claudionilson (Cacau), por cada conversa, apoio e palavra amiga ao longo desta jornada.

Ao Professor Álvaro Roberto Pires, da Universidade Federal do Maranhão, agradeço profundamente pela leitura cuidadosa e pela orientação generosa. Sua presença firme e escuta atenta fizeram grande diferença em todas as etapas desta tese.

Aos profissionais que zelaram pelo meu bem-estar ao longo dessa caminhada: ao psiquiatra Marcos Antonio Lopes, do Hospital Universitário (HU), por seu cuidado nos momentos de crise; e ao homeopata Luiz Carlos Esteves Grelle, cuja atenção sensível foi fundamental em diferentes fases da vida.

Aos grupos de pesquisa que marcaram minha trajetória: ao Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS), ao Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e no Caribe (MUSA) e ao Grupo Ori, coordenado pela professora Alinne Bonetti, pelas leituras partilhadas, afetos, cafés, comidas e conversas que fortaleceram nossa caminhada.

Ao Projeto de Extensão Ebó Epistêmico, coordenado pelas professoras Flávia Medeiros e Alexandra Alencar, minha gratidão pelas experiências potentes, pelos debates e pelos encontros de formação que ampliaram minha percepção sobre os caminhos possíveis para uma produção de conhecimento antirracista.

Ao Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas (NUER), agradeço pelas acolhidas, pelas interlocuções e pelos encontros significativos que tanto contribuíram para a minha formação acadêmica e pessoal.

À banca de qualificação de tese, composta pelas professoras Alexandra Alencar e Yérsia Assis, agradeço pelas sugestões valiosas, que tornaram este trabalho mais consistente e enriquecedor.

Também estendo meu agradecimento à banca de defesa, pelas recomendações e contribuições que enriqueceram este trabalho. Agradeço em especial ao professor Álvaro Pires, à professora Samara, à professora Yérsia e aos demais membros da banca.

Ao Serviço de Atenção Psicológica (SAPSI/UFSC), especialmente ao Projeto Escuta Preta, e a todas as psicólogas que me acompanharam por vários semestres de atendimento, ofereço minha gratidão pelo acolhimento e cuidado.

Agradeço ao grupo de acolhimento Roda de Mulheres Entre-laços, oferecido pela Coordenadoria de Diversidade Sexual e Enfrentamento da Violência de Gênero (CDGEN/UFSC), que tem como objetivo a construção de um espaço seguro e acolhedor para que mulheres, sejam da UFSC ou não.

Aos funcionários da UFSC, especialmente à Are Padilha, do Centro de Ciências Humanas, por toda a atenção prestada durante este percurso.

Aos pets que alegraram os dias de escrita: Panda, o cachorro do meu irmão; Mafalda, a gata da minha coorientadora; Lua, a cachorra cuja tutora é minha prima Talita; Nut, a calopsita da vizinha Benilde; e Kit, a gata idosa da proprietária da casa onde resido, dona Verônica. Obrigada às tutoras e tutores por permitirem o carinho desses pets, que mudaram minha forma de lidar com eles e com a vida.

A todas as minhas professoras e professores do ensino fundamental e médio da Escola David Mendes Pereira e Maria José de Lima Silveira, atual Escola Professor Valdomiro, em Retiro Coração de Maria/BA.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFSC, às professoras e professores que me acolheram desde o mestrado, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento da bolsa de estudos durante o doutorado.

Agradeço ao restaurante Amazon Fruit – gastronomia paraense –, na pessoa de Denise e de toda a equipe de funcionários, pelo apoio e pelo patrocínio dos sucos típicos do Pará oferecidos à defesa desta tese.

Registro também minha profunda gratidão a Leandro Nunes, o querido “Gigante da Revisão”, pela leitura atenta e pela revisão final do trabalho.

Por fim, a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que esta obra se concretizasse, deixo minha mais sincera e afetuosa gratidão.

Axé!

Deus me proteja de mim e da maldade
de gente boaDa bondade da pessoa
ruimDeus me governe e guarde,
ilumine e zeze assim.

(Chico César e Dominginhos,
2008)¹.

¹ CÉSAR, Chico; DOMINGUINHOS. Deus me proteja - 2008 - Chico César e Dominginhos. YouTube, 2008.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxcaGOo6BfI>. Acesso em: 11 set. 2025.

RESUMO

A tese propõe investigar as experiências de pessoas de origem nordestina residentes na região da Grande Florianópolis. O objetivo é compreender a diversidade de formas de produção de corpos/sujeitos e a organização de coletivos por meio de artes performáticas que envolvem a música e a dança nas transformações e vivências do cotidiano. Para isso, o estudo buscou conhecer os espaços de entretenimento e a participação em manifestações artístico-culturais associadas à cultura afro-brasileira por parte desses migrantes. Por esse caminho, e pensando essas migrações como mais um desdobramento da diáspora afro-brasileira, busca-se compreender o papel da música, da dança e de outras artes performáticas na sociabilidade de pessoas do Nordeste no novo contexto de vida. Observa-se que, apesar do preconceito sofrido, é por meio de práticas artístico-culturais que essas pessoas podem enfrentar a lógica imposta sobre seus corpos. Portanto, essas práticas são entendidas como formas de resistência à imposição de padrões morais, políticos e subjetivos eurocêntricos.

Palavras-chave: diáspora; nordestinos; migração; arte afro-brasileira; interseccionalidade; racismo; xenofobia.

ABSTRACT

This dissertation explores the experiences of individuals of Northeastern Brazilian origin living in the Greater Florianópolis region. The aim is to understand the diverse ways in which bodies/subjects are produced and how collectives are organized through performative arts involving music and dance, shaping and transforming everyday life. The study investigates leisure spaces and the participation of these migrants in artistic and cultural expressions associated with Afro-Brazilian traditions. By framing these migrations as another unfolding of the Afro-Brazilian diaspora, the research seeks to understand the role of music, dance, and other performative arts in the sociability of Northeastern migrants in their new context. Despite the prejudice they face, these individuals engage in artistic-cultural practices that allow them to challenge the social logic imposed on their bodies. These practices are thus understood as forms of resistance to the imposition of Eurocentric moral, political, and subjective standards.

Keywords: diaspora; northeastern Brazilians; migration; Afro-Brazilian art; intersectionality; racism; xenophobia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Estados do Nordeste.....	33
Figura 2 – Arrasta Ilha - Carnaval na Lagoa da Conceição	73
Figura 3 – Baque Mulher Floripa – Carnaval de 2023	75
Figura 4 – Banda Cores de Aidê em Angola.....	76
Figura 5 – Ensaio do Bloco Cores de Aidê no Centro de Florianópolis	77
Figura 6 – Bloco e banda Africatarina - Encontro dos Blocos Afros de Florianópolis.....	78
Figura 7 – Ilu Oju Inu - pré-inauguração da Escola Olodum Sul	80
Figura 8 – Ritual em homenagem a Yemanjá - praia da galheta.....	81
Figura 9 – oficinas de percussão e dança de Guiné - África Oeste com mestre @djankodefaranah	82
Figura 10 – No espaço Quilombo no Bairro Itacorubi	84
Figura 11 – Coroação da Rainha Xanda - Maracatu Arrasta Ilha	87
Figura 12 – Encontro de Blocos Afros no Instituto Arco Íris	90
Figura 13 – Aldelice Braga (Nêga) no ritual de Iemanjá	94
Figura 14 – Suely: arte e produção do agbê	99
Figura 15 – Suely tocando gonguê no Carnaval de 2023	102
Figura 16 – Arte da Suely: Belo é viver em teus encantos.....	103
Figura 17 – Maia: cantora e percussionista na banda Cores de Aidê.....	106
Figura 18 – Luck e o grupo Ilu Oju Inu na domingueira Africatarina	108
Figura 19 – Xirê na Escola de Filosofia Africana	109
Figura 20 – Felipe na ala da dança do Maracatu Arrasta Ilha	112
Figura 21 – Felipe na comissão de frente da Escola de Samba Consulado.....	114
Figura 22 – Jonas: cantor e percussionista no Bloco Africatarina	117
Figura 23 – Playlist de músicas no Spotify	121
Figura 24 – Rosy Mainha e Dedé Estação no Arena Night Clube, em Itajaí	124
Figura 25 – Estandarte do Baque Mulher Florianópolis no Carnaval de 2023	129
Figura 26 – Slogan do Centro de Tradições Norte / Nordeste de Florianópolis	141
Figura 27 – Chocolate e voluntárias na organização da primeira festa junina na passarela Nego Quirido.....	143
Figura 28 – Festa Junina no bairro Agronômica	147
Figura 29 – Primeira Festa Junina do CTNN, em Florianópolis	150
Figura 30 – Festa Junina na Passarela Nego Quirido	151

Figura 31 – Acarajé e Tacacá	153
Figura 32 – Festa Junina na Agrônômica (Morro do Horácio)	155
Figura 33 – Festa de Carnaval	159
Figura 34 – Festa com a banda Toque Dez em Biguaçu	162
Figura 35 – Convite divulgação para Show com Júnior Melo, Toque Dez (Milsinho) e Léo Dias.	163
Figura 36 – Vocalista da Banda Unha Pintada em Florianópolis.....	164
Figura 37 – Convite divulgação para Show de Devinho Noves.....	169
Figura 38 – Escola Olodum - Salvador/BA.....	188
Figura 39 – Show do Olodum e Bolshoi na inauguração oficial da escola Olodum sul	193
Figura 40 – Escola Olodum Sul.....	195
Figura 41 – Convite para a inauguração da Escola Olodum Sul	199
Figura 42– Comitativa da Escola Olodum Salvador e Sul	201
Figura 43 – Show Olodum e Bolshoi	204
Figura 44 – Espetáculo Olodum oficial em Florianópolis.....	205
Figura 45 – Bolshoi Brasil na Beira-mar Norte em Florianópolis.	206
Figura 46 – Espetáculo Olodum oficial e Bolshoi Brasil em Florianópolis.....	207

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BMF	Baque Mulher Floripa
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CTNN	Centro de Tradições do Norte e Nordeste
COPPIR	Coordenadoria de Promoção da Igualdade Racial
DCE	Diretório Central de Estudantes
CDS	Centro de Desportos
HU	Hospital Universitário
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Musa	Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe
NIGS	Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades
NUER	Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas
PPGAS	Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
SAPSI	Serviço de Atenção Psicológica
SNC	Sistema Nacional de Cultura
TCE-SC	Tribunal de Contas do Estado de Santa Catarina
TEM	Teatro Experimental do Negro
UCSAL	Universidade Católica do Salvador
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
Unesco	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
1.1	NOTAS INICIAIS METODOLÓGICAS DE UMA PESQUISA NO FINAL DE UMA PANDEMIA.....	31
1.2	A VOLTA AO CAMPO DE PESQUISA DE FORMA PRESENCIAL.....	35
2	CONTEXTUALIZANDO A DIÁSPORA DAS EXPRESSÕES CULTURAIS	40
2.1	DIÁSPORAS AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA.....	40
2.2	UMA CONVERSA SOBRE ARTE A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA.....	54
2.3	DIÁSPORA NORDESTINA E ALGUMAS EXPRESSÕES CULTURAIS.....	61
2.4	IDENTIDADE, LINGUAGEM E CONEXÕES CULTURAIS ENTRE NORDESTE E SUL	65
3	CONEXÕES DOS COLETIVOS CULTURAIS NO SUL DO BRASIL E A REGIÃO NORDESTE	71
3.1	COLETIVOS DE ARTE NEGRA EM FLORIANÓPOLIS.....	72
3.2	ARRASTA ILHA.....	73
3.3	BAQUE MULHER FLORIPA.....	75
3.4	CORES DE AIDÊ	76
3.5	AFRICATARINA.....	78
3.6	ILU OJU INU.....	80
3.7	HOMENAGEM A YEMANJÁ.....	81
3.8	ABAYOMI.....	82
3.9	CAPOEIRA.....	84
3.10	UMA REFLEXÃO SOBRE AS CONEXÕES QUE SURGEM PELOS INTERCÂMBIOS CULTURAIS	86
4	CORPOS EM MOVIMENTOS NUMA DIÁSPORA FESTIVA: NARRATIVAS DE MIGRANTES, ARTE E ANCESTRALIDADE.....	93
4.1	NARRATIVAS DE MIGRANTES, ARTE E ANCESTRALIDADE	93
4.2	NOS PASSOS DE YEMANJÁ: A ARTE-VIDA DE ALDELICE BRAGA (NÊGA) ...	94
4.3	ENTRELAÇANDO ANCESTRALIDADE E AFETO: A HISTÓRIA DE SUELY E A ARTE DO AGBÊ NO SUL	99
4.4	MAIA E OS TAMBORES DA MEMÓRIA: UMA REDESCOBERTA DO SAMBA-REGGAE EM FLORIANÓPOLIS.....	106

4.5	RUMO À RECONSTRUÇÃO: AFROFILOSOFIA E RESISTÊNCIA COM LUCK YEMONJA BANKE E O ILU OJU INU.....	108
4.6	DO MARANHÃO AO SUL: DANÇA, PERTENCIMENTO E RESISTÊNCIA NAS EXPERIÊNCIAS DE FELIPE	112
4.7	HISTÓRIA DE JONAS: ENTRE ESTRADAS E TAMBORES.....	117
4.8	ROSY MAINHA: UMA VIDA EM SOME E MOVIMENTO.....	124
4.9	SOB O ESTANDARTE DO BAQUE: MINHA JORNADA DE RESISTÊNCIA E ANCESTRALIDADE.....	129
4.10	UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL A PARTIR DA ARTE DE PESSOAS MIGRANTES	134
4.11	A COLONIALIDADE DO PODER E O CONTROLE DOS CORPOS NEGROS EM FLORIANÓPOLIS: A “LEI DO SILÊNCIO” E A RESISTÊNCIA CULTURAL	138
5	O CENTRO DE TRADIÇÕES NORTE E NORDESTE (CTNN)	140
5.1	CTNN DE FLORIPA	140
5.2	CTNN: NOÇÕES DE PERTENCIMENTO E AFETOS NORDESTINOS	142
5.3	FESTAS JUNINAS ORGANIZADAS POR NORDESTINOS NA GRANDE FLORIANÓPOLIS	147
5.4	FESTA DE SÃO JOÃO NA PASSARELA NEGO QUIRIDO, CIDADE DE FLORIANÓPOLIS (SC).....	150
5.5	FESTAS COMERCIAIS COM ARTISTAS DE DIFERENTES ESTADOS DO NORDESTE: ARROCHA, PISEIRO, FORRÓ E PAGODE	158
5.6	ARTE, CULTURA DE MASSA E INDUSTRIALIZAÇÃO.....	168
5.7	CORRE, AVISA QUE A POLÍCIA CHEGOU!	175
5.8	CORPOS QUE MIGRAM: INTERSECCIONALIDADE DE GÊNERO E RAÇA A PARTIR DE UM PONTO DE VISTA COLETIVO	181
6	ESCOLA OLODUM.....	185
6.1	A ESCOLA OLODUM SALVADOR.....	188
6.2	A EXPANSÃO DA ESCOLA OLODUM PARA O SUL DO BRASIL	193
6.3	A ESCOLA OLODUM SUL.....	195
6.4	O SHOW “OLODUM E BOLSHOI”	203
6.5	UMA REFLEXÃO SOBRE OS TOQUES DOS TAMBORES E ANCESTRALIDADE DO OLODUM.....	208
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
	REFERÊNCIAS	220

1 INTRODUÇÃO

Odô, axé odô
Axé odô.
(Carlinhos Brown, 2009)².

Quando era criança, meu contato com a música e a dança acontecia por meio das brincadeiras inventadas a partir de um mundo artístico que via na televisão, um mundo que não representava meu corpo, minha realidade. Então eu criava meu próprio palco, a partir da minha realidade, de uma criança negra na área rural, no distrito de Coração de Maria, na Bahia. O monte de terra escavado para a construção da cisterna que fornecia a água para minha família e a vizinhança local era o meu palco, e meus irmãos, primas e primos eram as/os dançarinas e dançarinos. Com aquela brincadeira, subvertíamos, pela arte, um modo que era imposto aos nossos corpos, mesmo sem ter, naquele momento, o que hoje chamamos de letramento racial.

Minha terra natal, Coração de Maria, situa-se no Território de Identidade Portal do Sertão, formado por dezessete municípios: Água Fria, Amélia Rodrigues, Anguera, Antônio Cardoso, Conceição da Feira, Conceição do Jacuípe, Coração de Maria, Feira de Santana, Ipecaetá, Irará, Santa Bárbara, Santanópolis, Santo Estevão, São Gonçalo dos Campos, Tanquinho, Teodoro Sampaio e Terra Nova. Entre esses municípios, Feira de Santana e Coração de Maria se destacam por suas conexões históricas, econômicas e socioculturais. Feira de Santana, conhecida como a “*Princesa do Sertão*”, constitui um polo econômico estratégico e o principal centro comercial do território, articulando importantes rodovias (BR-324 e BR-116) e abrigando o Centro Industrial do Subaé, que impulsiona a economia regional e gera empregos diretos e indiretos. O município, atualmente integrado ao Consórcio Público Portal do Sertão, exerce papel de liderança nas políticas públicas compartilhadas e no fortalecimento do desenvolvimento territorial. Já Coração de Maria, situada no entorno imediato de Feira de Santana, beneficia-se dessa rede de influência econômica e institucional, preservando ao mesmo tempo suas características rurais, culturais e comunitárias, que dialogam com as dinâmicas do território e revelam modos de vida profundamente enraizados no sertão baiano. Esse contexto geográfico e social moldou a minha relação com a música, com o corpo e com as formas de expressão coletiva.

Com o passar do tempo, os gêneros musicais mais presentes na minha vida passaram a ser o samba, o pagode e o forró em especial, por conta das festas juninas dos interiores da região nordeste. Na casa de minha avó Santa, na casa de meu pai e minha mãe, das minhas tias e

² SANGALO, Ivete; BETHÂNIA, Maria. Muito Obrigado Axé. Letras, [s.d.]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ivete-sangalo/1497844/>. Acesso em: 11 set. 2025.

vizinhanças, era tradição visitar uns aos outros para compartilhar os comes e bebes típicos da época, mas sobretudo para dançar o forró. Era inadmissível, no São João e São Pedro, não dançar forró nas casas, nas ruas, praças e vielas.

A minha avó tinha uma música preferida, que ouvíamos e dançávamos, do forrozeiro nordestino Flávio José. A canção “A casa da saudade³” era sinônimo de alegria e movimento, mas também de histórias de tristeza e de realizações de sonhos. Muitas vezes a minha avó dançava até sozinha quando não encontrava um par. Mas ela sempre associava a música à sua memória de infância, à sua vida numa casa velha, do seu pai, à sua vivência com sua mãe e seus irmãos e a quando ela se casou e ainda sentia saudades daquela casa velha e das boas lembranças. A minha avó Santa sempre teve uma relação muito presente e ativa com a música, especificamente o gênero forró. Em vários momentos de encontros familiares ouvíamos músicas, ela sempre dançava, ouvia a letra e contava por que gostava de determinada música. Seu corpo sempre esteve em movimento dançante, pulsante e alegre.

Com a minha mudança para a cidade de Florianópolis para realizar o mestrado em Antropologia, a música que me faz lembrar de casa, dos encontros aos domingos e nas datas especiais, passou a funcionar como cura das saudades da família, inspiração para a continuidade e realização dos sonhos. Dançar e ouvir músicas de diferentes gêneros musicais – que na minha memória evocam a minha região natal, como forró, arrocha, piseiro, samba-reggae, samba de roda e até mesmo as toadas (gênero marcante nas festas de vaqueiros) – tornou-se um refúgio, um local de encontro e movimento das memórias ancestrais e familiares.

As festas de vaqueiros ocupam um lugar singular na minha trajetória pessoal e coletiva. Há vinte e três anos, minha mãe Ademide e meu pai, Francisco — mais conhecido como Chico de Miguel — organiza, em nossa residência, a *Cavalgada Cavaleiros do Sol*. Trata-se de uma celebração que se consolidou como tradição em Retiro, município de Coração de Maria, Bahia, reunindo vaqueiros, fazendeiros e visitantes de diversos municípios do estado. Essa festa, para mim, adquiriu um significado ainda mais profundo com a distância geográfica. A lembrança das toadas, entoadas na saída da cavalgada, e a reza dedicada aos boiadeiros tornaram-se símbolos de pertencimento e continuidade de um legado. Entre as memórias mais afetivas, destaco meu irmão vestido de boiadeiro — com a roupa de couro que foi presente ancestral de minha avó — e a mobilização familiar em torno da organização do evento. A *Cavalgada Cavaleiros do Sol* também precisou ser interrompida durante o período da pandemia de covid-

³ JOSÉ, Flávio. A casa da saudade. Letras.mus.br, [s. l.], 2002. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/flavio-jose/165335/>. Acesso em: 11 set. 2025.

19, reforçando a percepção de que tais celebrações não apenas constituem lazer, mas também estruturas de sociabilidade e resistência cultural.

Minha relação com festas, no entanto, antecede a criação da cavalgada organizada por meu pai. Desde a infância, eu e minha família viajavamos para o sertão da Bahia, participando de festas de vaqueiros na localidade de São Francisco, pequeno distrito do município de Riachão do Jacuípe — terra natal de meu pai e de meu avô paterno. Minha avó paterna, Clarice Fiuza, também desempenhava papel ativo na organização das festas religiosas da Igreja Sagrado Coração de Jesus, em Tanquinho/BA. Esse ambiente familiar “festeiro” moldou não apenas meu gosto pessoal, mas também minha compreensão da importância das festas para indivíduos e comunidades, como espaços de reforço da identidade, fortalecimento de vínculos e transmissão de saberes.

Além dessas experiências, havia também as festas anuais de Cosme, Damião e Doum realizadas na casa de minha avó Santa. Tal como um terreiro, o espaço doméstico reunia toda a família para cumprir o propósito do Caruru de Cosme e Damião. Após servir o caruru, era comum acontecer um samba de roda dedicado aos orixás, em um gesto ritual de saudação e dança em homenagem às divindades. Esses momentos, repletos de significados religiosos e afetivos, fortaleciam não apenas a unidade familiar, mas também a vivência de um pertencimento cultural afro-brasileiro, no qual a música, a dança e a comida se entrelaçavam como práticas de celebração e resistência.

Essa experiência pessoal conecta-se diretamente à proposta desta etnografia, que dialoga com a minha pesquisa de mestrado (Tatiane **Santos**, 2020)⁴ cujo objetivo foi conhecer as narrativas de baianos e baianas que migraram para Santa Catarina, especificamente, para a região da Grande Florianópolis, com a intenção de responder às seguintes perguntas: por que migraram para o Sul do país? Como vivem na cidade e de que forma são acolhidos pelo estado receptor? Na dissertação, foi feita uma comparação entre as capitais atlânticas Salvador e Florianópolis, traçando uma breve contextualização da população negra nesses locais. Confabulou-se acerca dos aspectos diaspóricos que entrelaçam as migrações internas no Brasil, contextualizando-os em diálogo com a questão da identidade e as práticas da colonialidade.

Durante o trabalho de campo desta pesquisa, foram encontrados nordestinos de diversos estados do Nordeste – Alagoas, Sergipe, Ceará, Piauí, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do

⁴ Em uma postura antropológica feminista, proposta por Angela **Figueiredo** (2020), dos feminismos negros, adota-se a prática de negritar os sobrenomes das autoras e autores negros na primeira menção no texto, porém negritei em todo o texto. Além disso, destaca-se o primeiro nome de todas as autoras citadas para enfrentar a masculinização presente nas referências bibliográficas, quando apenas os sobrenomes são mencionados. O uso do negrito no sobrenome marca as contribuições de autoras e autores negros.

Norte –, além dos baianos, que foram os sujeitos da investigação. Alguns nordestinos/as chegaram a questionar por que a pesquisa tratava apenas dos baianos, pois também queriam contar suas histórias de vida. Por essas confluências, a tese apresenta uma descrição e análise da circulação de pessoas do Nordeste e propõe o desafio de pensar na diáspora como uma forma de organização de baianos, cearenses, pernambucanos, alagoanos, maranhenses, piauienses, sergipanos, entre outros – que, por exemplo, vindo para o Sul, realizam no mês de junho festas semelhantes às que são tradicionais no Nordeste, preservando suas particularidades. Algumas dessas pessoas se mobilizaram como produtoras culturais e promovem festas com cantores nordestinos na Arena São José⁵ e atualmente no espaço Bela Vista⁶, no município de São José, para o público nordestino. Os eventos acontecem trimestralmente.

Gostaria de mencionar dois momentos que foram importantes para o surgimento do meu interesse em realizar esta pesquisa e escrever esta tese. O primeiro ocorreu em 2013, no Vale do Itajaí, cidade de Brusque, quando nordestinos – especificamente os baianos – que residiam em Santa Catarina tiveram conhecimento de uma carta de “aviso aos baianos”. O documento circulou nas redes sociais e foi divulgado por alguns veículos de comunicação, como o G1 Santa Catarina, contendo ameaças de morte e de expulsão. As relações de conflito entre vizinhos podem ser analisadas, segundo Frúgoli Jr. (2007, p. 18), a partir de duas dimensões: “a primeira se refere à organização física, enquanto a segunda envolve uma ordem moral voltada para preocupações explícitas, delimitando, assim, espaços ou territórios específicos onde essas relações podem ter dimensão”.

Essas dimensões articulam-se ao conceito de sociabilidade, entendido como uma abordagem empírica voltada para os modos, padrões e formas sociais de interação. Tal perspectiva, destacada por Mário Eufrásio (1996), remonta à tradição da Escola de Chicago e é apresentada por Frúgoli Jr. (2007) como influenciada por Robert Park (1864-1944), um dos principais fundadores dessa vertente teórica. Park, aluno de Georg Simmel ([1917] 2006) na Alemanha, propôs reflexões que contribuem para compreender as dimensões citadas anteriormente.

A carta dirigida aos migrantes foi motivada por comportamentos e práticas como ouvir música em alto volume, barulhos de motos e carros com som alto, conversas de um povo que tem costumes e ações diferentes da cidade receptora. Quando a população local não aceita os migrantes por suas diferenças culturais, raciais e religiosas, há um grande problema social: a

⁵ É um espaço de esportes localizado no bairro Roçado em São José/SC, com estrutura para eventos, incluindo bar, restaurante, banheiros, parque infantil e salão de festa.

⁶ É uma outra arena com campo de futebol, estrutura para festas, bar, parque para crianças e banheiros localizado no Bairro Bela Vista, São José/SC.

xenofobia. Esta compreende o racismo, uma discriminação racial ao migrante – sujeito, que, por sua vez, contribui para a diversidade cultural e econômica do país (Santos, 2020).

A carta foi mencionada em diversas ocasiões, em específico no segundo caso que instiga esta pesquisa. No dia 29 de abril de 2018, eu estava num jogo de futebol e, nesses eventos, a polícia sempre aparecia para monitorar. A experiência desse dia foi determinante para que eu percebesse não apenas a importância dos encontros, mas também as dificuldades que os nordestinos enfrentam frente ao preconceito que existe localmente em relação às suas formas de sociabilidades e aos seus gostos musicais e dancísticos. Como apontei no meu caderno de campo:

Neste dia, saí de casa para acompanhar atividades de lazer de alguns baianos e demais nordestinos de diferentes estados, juntamente com um dos interlocutores, o Palmares. Partimos do bairro Bela Vista, em São José, para o bairro João Paulo, em Florianópolis, onde teria um campeonato de futebol em um clube anexo a um bar. Ao terminar os jogos, por volta das 14h30min, seguimos para o bairro ao lado do Bela Vista, o Nossa Senhora do Rosário, na Rua Batista Independente, especificamente para o bar conhecido como bar do Chico, local onde os baianos se concentram nos fins de semana, em geral, para confraternização após os jogos. O pessoal estava ouvindo arrocha e samba de roda do grupo Cultural a Quixabeira da Matinha/BA⁷, e o som estava alto, porém, não havia bagunça⁸ ou confusão que causasse algum tipo de perturbação. Estavam apenas ouvindo músicas, dançando e conversando. Por volta das 18:00 horas a polícia chega até o bar e fecha o local, enquanto as pessoas faziam deslocamentos, os policiais começaram a lançar tiros de borrachas invadindo a casa de um baiano que morava na mesma rua do bar, agredindo toda a sua família (Santos, 2022, p. 153-154).

A partir desse episódio, também constatei o óbvio: como propõe Neusa Souza Santos (2021), tornei-me negra e me reconheci migrante. Estava naquele espaço como pesquisadora e mestrandia do Programa de Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mas a instituição policial militar me classificou como vagabunda e forasteira, sem sequer considerar ler a declaração de pesquisa que eu portava, documentava que havia solicitado à coordenação do PPGAS justamente para evitar algum tipo de constrangimento. Tenho refletido sobre como transformar essa experiência em um processo de resgate de minha

⁷ A Quixabeira da Matinha surgiu em 1989 no Quilombo Matinha dos Pretos, em Feira de Santana/BA. O samba de roda do grupo ficou conhecido nacionalmente em 1996 com a gravação feita por Carlinhos Brown da faixa Quixabeira no disco Alfacamabetizado. A canção, criada pelos sambadores da Matinha, fez grande sucesso nas rádios, sendo especialmente lembrada pelos versos “tu não faz como o passarinho que fez o ninho e avoou”. Música que, inclusive, os nordestinos ouviram e dançaram com todo entusiasmo.

⁸ Para compreensão do contexto, é necessário explicar o que entendemos por bagunça. Nos dicionários, a palavra *bagunça* está associada à ausência de ordem, falta de organização, tumulto ou confusão. Numa segunda acepção, refere-se a uma “diversão feita de modo muito barulhento”. A segunda definição talvez se aproxime da situação, mas não entendi como uma diversão barulhenta.

ancestralidade africana, pois a violência do racismo policial devastou minha alma, resultando em um processo de adoecimento.

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências compelida à expectativa alienadas. Mas é, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em potencialidades (Santos, 2021, p. 46).

É dessa maneira que pretendo também relacionar minhas experiências com os colaboradores desta pesquisa, especialmente com as mulheres. Juntas, vivenciamos momentos delicados, mas também extremamente ricos. Em diversos encontros, por meio de muitas conversas, utilizamos estratégias para nos curarmos, como desenhar, recortar revistas e criar o mundo que desejamos. Esse processo se alinha ao que Neusa Santos (2021) sugere para negros e brancos que buscam ascensão social por meio da educação ou de outras áreas.

Aqui esta experiência é matéria-prima. É ela que transforma o que poderia ser um mero exercício acadêmico, exigido como mais um requisito da ascensão social, num anseio apaixonado de produção de conhecimento. É ela, que, articulada com experiências vividas por outros negros e negras, transmuta-se num saber que – racional e emocionalmente – reivindico como indispensável para negros e brancos, num processo real de libertação (Santos, 2021, p. 46).

Assim, reivindico em alguns momentos desta tese o uso da autoetnografia como forma de enriquecer o trabalho, com a intenção de entrelaçar minhas vivências enquanto pesquisadora, migrante e mulher negra. Como a maioria das pessoas entrevistadas nesta pesquisa se autodeclarou negra, também escolhi embasar as análises na Teoria Crítica da Raça, por reconhecer sua relevância na compreensão das diversas camadas de opressão que atravessam os processos migratórios e a experiência de nordestinos no Sul do Brasil. Essa abordagem entende que o racismo não constitui um episódio isolado ou excepcional, mas um componente estrutural das instituições, das relações sociais e da própria organização do Estado. Sob essa ótica, é possível examinar como racismo, xenofobia, branquitude, interseccionalidade e desigualdades territoriais atuam de forma interligada, gerando exclusões que afetam concretamente os sujeitos.

A partir desses fatos, comecei a me questionar: como e por que pessoas que migram criam formas de resistências e coletividade/comunidade para fazer frente às experiências de xenofobia e racismo por meio de festas? Como mencionei anteriormente, a resposta veio de um interlocutor: aqui é preciso viver na “manha”. A “manha” é (re)existência, é a demonstração de que não vão deixar de viver e expressar os elementos simbólicos, como o ato de ouvir músicas,

cantar e dançar. A “manha” propõe continuar vivendo mesmo depois de uma ação violenta. Pode ser compreendida como os movimentos de existências (e re-existências!) simbólicas e performáticas das chamadas “classes perigosas”, conforme a proposta de Luiz Antônio Simas (2022, p. 13).

“As classes perigosas”, como disserta o autor, foi uma expressão amplamente utilizada em documentos oficiais no período colonial, para designar os grupos sociais “que maculavam, do ponto de vista da ocupação e reordenação do espaço urbano, o sonho de cidade moderna e cosmopolita” (Simas, 2022, p.13). Assim, “as classes perigosas” correspondiam aos trabalhadores urbanos que sustentavam a cidade através por meio de trabalhos braçais que a elite não pensava em fazer, da mesma forma são os trabalhadores nordestinos, nordestinas, hoje, grande aporte para manutenção da região onde vivem.

Leda **Martins** (2003), em seu artigo “Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória”, introduz o conceito de “oralitura”, uma fusão entre oralidade e literatura, para destacar a centralidade das tradições orais na cultura afro-brasileira. Para Martins, a oralidade não é apenas um meio de comunicação, mas um poderoso mecanismo de preservação de memórias, histórias e identidades. O corpo, por sua vez, torna-se um lugar de memória, um repositório vivo que, por meio da performance, carrega e transmite saberes ancestrais e experiências coletivas, especialmente em culturas que valorizam a tradição oral. Esse corpo-memória se expressa em rituais, danças e práticas cênicas, nas quais a performance não apenas representa, mas atualiza e ativa a memória cultural e histórica dos povos afrodescendentes.

No contexto da migração nordestina, especialmente no sul do Brasil, essas performances culturais assumem grande relevância ao possibilitar a recriação e renovação da identidade coletiva desses migrantes. A “manha”, por exemplo, pode ser vista como um ato político e ancestral que, por meio da performance e da ativação da memória, resiste às tentativas de apagamento cultural. Conforme argumenta Martins, a performance vai além da mera representação e se torna um ato de resistência, subjetividade e reconfiguração dos espaços de pessoas negras. A “manha”, nesse sentido, é uma prática performática e cotidiana que expressa as vivências dos migrantes nordestinos, em sua maioria negros, que, por meio de suas ações orais e corporais, recriam suas identidades e desafiam as narrativas dominantes.

Neste percurso etnográfico, a “manha” se manifesta como um traço marcante da territorialidade nordestina na Grande Florianópolis e regiões vizinhas, evidenciando a luta por respeito e resistência dos corpos migrantes e negros. Assim como a ginga no período colonial – quando pessoas negras escravizadas desenvolviam estratégias para continuar praticando capoeira, sambando e mantendo suas crenças, apesar das proibições – a “manha” se apresenta

como um movimento de adaptação e sobrevivência. Nesta pesquisa, a “manha” é proposta como uma categoria analítica nativa, com o objetivo de entender como sujeitos e sujeitas sociais migrantes, vindos do Norte e Nordeste, reproduzem suas práticas culturais de festas, futebol, danças e músicas, resistindo aos processos de subjetivação que os perseguem por conta desses engajamentos.

Minha pesquisa busca entender como essas práticas culturais persistem em um ambiente marcado pela discriminação e hostilidade contra os migrantes. De que maneira essas manifestações culturais funcionam como formas de resistência e reafirmação de suas existências? E como a “manha”, nesse contexto, contribui para a manutenção e reinvenção dessas tradições, mesmo diante das pressões impostas pelo racismo e pela xenofobia?

Paul **Gilroy** (2012), em suas análises sobre as manifestações culturais da diáspora africana, destaca que expressões culturais como a música (jazz, blues, reggae), a literatura e as religiões sincréticas (como o candomblé e o vodu) funcionam como formas de resistência e criação de novas identidades. No caso das pessoas migrantes, as expressões artísticas, como a música, a dança e os rituais, desempenham papel semelhante ao criarem redes de apoio e pertencimento que fortalecem suas subjetividades e oferecem resistência ao racismo e à xenofobia.

A pandemia de covid-19 impactou profundamente a vida desses migrantes, afetando seus laços de convívio e a participação em atividades culturais e sociais. A interrupção das confraternizações, dos jogos de futebol e dos ensaios de grupos culturais como Cores de Aidê, Arrasta Ilha, Baque Mulher Floripa e Ilu Oju Inu trouxe novas formas de interação. As lives e os grupos de *WhatsApp*, apesar de virtuais, possibilitaram a continuidade dessas redes culturais e sociais, permitindo que, mesmo à distância, os migrantes mantivessem suas performances e rituais, adaptando-os às novas condições. A interação por áudios e reuniões online facilitou a troca de experiências, mantendo viva a memória coletiva e o fortalecimento da identidade desses grupos em tempos de isolamento.

Dessa forma, o gingar e o manhar fazem muito sentido com a música da artista Iza, intitulada “Ginga”⁹, que no início da letra já informa sobre a sagacidade construída pelo corpo negro para viver na sociedade: “[...] Sagacidade para viver / Lutar, cair, crescer / Sem arriar ou se render / Tem que defender (ai, ai, ai, ai) [...]”. A primeira estrofe já mostra que os corpos negros vivem em luta constante, que não é fácil. Contudo, com uma roda de dança, samba ou capoeira, colocando o corpo para dançar e gingar, pode-se encontrar leveza e, por meio da fé e

⁹ IZA. *Ginga* (part. *Rincon Sapiência*). 2018. Warner Music Brasil. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/iza/ginga-part-rincon-sapiencia/>. Acesso em: 25 set. 2025.

da arte, o corpo cura, como fica evidente nas últimas estrofes. Esse corpo dançante e artístico, em movimento, é um corpo político por si mesmo, mas também em coletivo:

[...] Entra na roda e ginga, ginga (ah ah ah ah)
 Entra na roda e ginga, ginga (ah ah ah ah)
 Se entrou na roda, vai ter que jogar
 Pra se manter de pé, 'cê vai ter que dançar
 Entra na roda e ginga, ginga
 Fé na sua mandinga, na roda, ginga [...].

Nesse sentido, acompanho a Abdias **Nascimento** (2019) em seu livro sobre o quilombismo, no qual mostra que, para os africanos, a música e a dança, assim como a poesia e o ritmo, são elos inseparáveis sobre o que representa o espetáculo tradicional e dramático no Brasil. “A música saiu do contexto religioso ou de sua função comunitária, e nos inícios de colonização atuou como bálsamo que periodicamente aliviava as costas lanhadas do escravo, fornecendo ao seu espírito sofredor um pouco de consolo” (**Nascimento**, 2019, p. 155).

A ideia inicial da pesquisa era estudar a organização das festas comerciais dos nordestinos (**Santos**, 2020). No entanto, essa proposta mudou depois de um dos encontros promovidos pela professora doutora Maria Eugenia Dominguez, junto ao Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA). Na reunião, ocorrida em 17 de março de 2021, Luma Viegas uma das integrantes, estudante do curso de graduação em Antropologia, apresentou um estudo sobre o movimento de empoderamento feminino Baque Mulher Floripa (Viegas, 2022). Durante as conversas com a coordenadora do coletivo Margarete Vieira, que participou como convidada dessa apresentação, atentei para as questões mencionadas na investigação no mestrado sobre o movimento artístico e cultural a partir do protagonismo e da resistência da população afro-brasileira e suas semelhanças nos estados da Bahia e Santa Catarina.

O estado de Santa Catarina é frequentemente reconhecido por abrigar a maior proporção de população branca do país. Essa configuração demográfica se articula com uma ideologia de matriz eurocêntrica, que por muito tempo relegou à marginalidade a presença e a contribuição da população negra na formação histórica e social da região. Em Santa Catarina, diferentemente da Bahia, a população branca constitui maioria e ocupa majoritariamente os espaços de poder político, econômico e cultural, enquanto a população negra foi historicamente invisibilizada, silenciada e afastada do protagonismo urbano. Tanto na Bahia quanto Santa Catarina, observa-se um processo de deslocamento dos africanos e seus descendentes do centro da cidade, promovendo um apagamento de suas marcas na paisagem e na memória coletiva.

Em Florianópolis, o protagonismo e a resistência se manifestam em espaços de grupos artísticos como Cores de Aidê, Africatarina, Baque Mulher Floripa, Arrasta Ilha, os blocos afros, as escolas de samba e as práticas culturais de matrizes africanas, algumas das quais ganharam a adesão de jovens brancos universitários não oriundos de Florianópolis, como relata Alexandra **Alencar** (2009). O grupo Arrasta Ilha é um grande difusor da cultura do Maracatu na Ilha de Florianópolis, assim como o Grupo Batukajé de dança afro, que, aliás, tem como professora e coreógrafa uma mulher baiana que migrou há mais de 20 anos para Florianópolis. Desde 2012, Aldelice Braga (Nêga) desde 2012 idealizou o ritual dançante em homenagem ao Dois de Fevereiro, na praia da Galheta, com o propósito de saudar o dia de Yemanjá.

No livro “A Bahia não Sai de Mim: Diáspora, Migração e Xenofobia no Sul do Brasil”, fiz uma comparação entre as duas capitais atlânticas, Salvador/BA e Florianópolis/SC, destacando suas relações de poder. Ambas são espaços dominados por pessoas brancas. Florianópolis tem uma população majoritariamente branca, enquanto Salvador, uma das capitais mais negras e indígenas do país, tem seus espaços de poder acessados principalmente por brancos(as).

Na representação artística e cultural, a população negra domina a cena midiática em ambas as capitais. Em Salvador, essa presença se manifesta por meio de diversos gêneros musicais, como samba, samba de roda, pagode, axé, samba-reggae e blocos de afoxés. Outras artes negras, como o Bando de Teatro Olodum e o Balé Folclórico, levam a cultura do Brasil e do Nordeste para o mundo. Em Florianópolis, apesar de a população ser majoritariamente branca, a população negra enriquece culturalmente a região com suas expressões culturais, como samba, poesia, saraus, dança, teatro, escolas de samba e grupos de maracatu e samba-reggae.

O que essas duas capitais têm em comum é a contradição na representação midiática e nos cotidianos dos corpos que representam essas expressões culturais. Em Florianópolis, os corpos envolvidos nesses movimentos artísticos são frequentemente parados, perseguidos e abordados pela polícia. Relatos incluem até a prisão de um tambor, considerado “provocador de barulhos”. Esses corpos parecem ter liberdade para dançar apenas quando se apresentam para o Estado, como no Carnaval, mas no cotidiano enfrentam lutas até para desfrutar de momentos de lazer.

Em Salvador, o Pelourinho, espaço importante da “negritude” baiana, espaço relevante no panorama cultural, político e econômico da cidade, sofre um processo de gentrificação, que expulsa a população negra local e favorece empresários e turistas. No artigo “Espaço, Poder e Relações Raciais: O Caso do Centro Histórico de Salvador”, Osmundo **Pinho** (1998) discute a

“ideia de Bahia”, um imaginário construído para a elite. Enquanto isso, a população negra, cuja cultura é vendida, é frequentemente subjugada à subalternidade ou ao desemprego. É possível que esse fenômeno da contrariedade ocorra em diversas regiões do país, pois também tem a ver com o processo de escravidão e embranquecimento com que foi construído o país.

Nesse sentido, ambos os estados, Santa Catarina e Bahia¹⁰, podem ser compreendidos como territórios atlânticos, atravessados pelas dinâmicas da diáspora africana e por histórias de resistência e exclusão. A coletânea “História Diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina” (2013), organizada pelas historiadoras Beatriz Gallotti Mamigonian e Joseane Zimmermann Vidal, é uma obra fundamental nesse debate, pois busca restituir a visibilidade de africanos e afrodescendentes no passado e no presente da região, inserindo-os no processo de construção histórica de Florianópolis. Ao propor a inclusão de Santa Catarina no escopo de análise do Atlântico Negro, as autoras ampliam as possibilidades de compreensão da experiência negra em contextos para além dos centros hegemônicos.

Portanto, além de investigar as festas organizadas por nordestinos, em que se dança ao som de gêneros da indústria musical nordestina como arrocha, piseiro e forró, movimenteime na análise dos espaços de produção artística e cultural negra presentes na capital catarinense. Esses espaços incluem blocos de samba-reggae, maracatus, capoeira, artistas plásticas/artesãs autônomas, nos quais também participam muitas pessoas de origem nordestina. Entre elas destacam-se a artista plástica Suely Santiago, do Maranhão; Felipe, estudante de contabilidade, também do Maranhão; Cauane Maia, da Bahia, antropóloga/economista/artista; Aldelice Braga (Nêga), coreógrafa/estilista, baiana e uma das organizadoras do ritual de homenagem a Iemanjá, que envolve danças e cantos ao som dos tambores, e demais migrantes que organizam as festas juninas e comerciais, como Barbosa (Chocolate), homem negro, do estado do Maranhão, casado e pai de sete crianças, e Adailton produções, um homem negro do interior da Bahia, que também foi interlocutor na pesquisa de mestrado.

De acordo com Muniz Sodré (2017, p. 21), “o modo afro de pensar é tão só uma modulação (tal qual, na música, um tom se modula para outro) da paixão de compreender o mundo e cosmo”. Para o autor, o pensamento nagô reverbera em um constructo teórico, pois remete a outras formações étnicas presentes na diáspora no Brasil, a partir das reinterpretações de patrimônios simbólicos africanos, o que permite instituir formas de agir e existir.

¹⁰ A menção ao estado da Bahia e à cidade de Salvador tem como propósito estabelecer uma comparação fundamentada tanto no meu lugar de origem e vivência, quanto nas análises desenvolvidas em pesquisa anterior, já referida ao longo do trabalho.

Desse modo, a proposta desta etnografia é entender as práticas de sociabilidade e entretenimento de pessoas migrantes que vivem nas regiões da Grande Florianópolis. O objetivo é analisar o papel da música, da dança e das demais expressões artístico-culturais na formação de suas vivências coletivas e subjetividades, bem como sua relevância nos cotidianos desses migrantes. Nesse sentido, busca-se mapear e descrever a diversidade de formas de produção do corpo e do sujeito, sujeita e sujeite¹¹ por meio da dança e da performance musical, observando essas práticas por meio da manha como expressão de resistência à imposição de padrões morais, políticos e subjetivos eurocêntricos.

Segundo Paul **Gilroy** (2012), em tempos de escravização e diante da impossibilidade de se alfabetizar, as pessoas escravizadas desenvolveram um refinamento compensatório na arte musical, pois a música tinha um poder de propor um mundo melhor. No percurso das lutas negras, por meio da comunicação de informações, da estrutura da consciência e articulação das formas de subjetividades que surgiram a partir das atuações políticas, “seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exigiram atenção tanto aos atributos formais dessa cultura como à sua base moral distintiva” (**Gilroy**, 2012, p. 93-94).

O estudo considerou, portanto, espaços de sociabilidade com características estéticas bastante diversas, mas que têm em comum o fato de reunir pessoas vindas para o Sul desde os estados do Nordeste e Norte, que, na perspectiva adotada aqui, são parte da diáspora afro-brasileira. Nesses espaços, por meio de práticas envolvendo música e dança, criam-se formas partilhadas de ser migrante no Sul do país. Assim, o estudo também teve como propósito registrar e analisar as narrativas por meio das quais as pessoas de origem nordestina descrevem as suas experiências no novo contexto. A partir dos relatos que indicam experiências de racismo, discriminação ou outros tipos de preconceito, busquei examinar as possíveis relações entre essas vivências e a participação em coletivos artísticos voltados para práticas artístico-culturais afrodiaspóricas presentes na região.

Desse modo, ao alavancar as análises teóricas de Willian Edward Burghardt Du **Bois** (1868-1963) e Paul **Gilroy** (2012), esta pesquisa pretende destacar como a diáspora nordestina no sul do Brasil se configura como um fenômeno complexo, em que a arte desempenha um papel crucial na resistência e na construção de uma identidade coletiva resiliente. Essa abordagem não apenas enriquece a compreensão da diáspora, mas também oferece insights

¹¹ Ao longo desta tese, optarei por utilizar pronomes e termos que incluam todas as pessoas e corpos. Em vez de me referir a "homens e mulheres que migram", usarei expressões como "pessoas migrantes" e "corpos migrantes", assim como "pessoas que colaboraram com a pesquisa", de forma a garantir uma abordagem mais inclusiva.

valiosos sobre as dinâmicas sociais, culturais e políticas que permeiam as experiências desses migrantes, em sua maioria negra, em um contexto regional brasileiro específico.

Gilroy (2012, p. 13) utiliza o modelo do Atlântico Negro com a intenção de revelar outras possibilidades e entendimentos, destacando que as culturas do Atlântico desenvolveram diferentes formas de vínculos em resposta aos sofrimentos.

Elas especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir. Podemos encontrar prazer nesta história de resistência, mas, mais polêmicamente, acho que deveríamos também estar preparados para lê-la política e filosoficamente nos momentos em que ela incorporou e manifestou críticas ao mundo tal como é. As extraordinárias conquistas musicais do Atlântico negro exemplificam largamente este ponto.

Desse modo, o trabalho também acompanha a perspectiva diaspórica da cultura proposta por Stuart **Hall** (2003), que examina as artes negras como subversões dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação.

1.1 NOTAS INICIAIS METODOLÓGICAS DE UMA PESQUISA NO FINAL DE UMA PANDEMIA

Allan da **Rosa** (2013) subverte os padrões eurocêntricos ao destacar, em seu livro, os elementos simbólicos da cultura africana e suas manifestações no cotidiano. Ele revela como a matriz africana se expressa nos rostos, cabelos e peles, nos gestos, nos hábitos e nos saberes das pessoas que compõem a escola pública. Em “Pedagoginga”, o autor desperta nos estudantes a presença simbólica da ancestralidade e interesses em saber mais sobre os fazeres afrodescendentes. Inspirada nesse percurso proposto por **Rosa** (2013), a minha escrita nesta pesquisa também perpassa pelas minhas vivências de corpo dançante, de “classes perigosas”, que segue a linha percussiva da arte da vida dos inventores de tambores, que ousam viver quando tentam nos matar (Simas, 2022). Assim como faz Conceição **Evaristo** (2020, p. 30-31), busco escrever a partir da minha realidade enquanto mulher negra, intelectual e pesquisadora, seguindo a trilha da escrevivência:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com

a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada.

A minha trajetória, marcada por vivências e experiências no campo, assim como no mestrado, certamente se afetou (Favret-Saada, 2005) com os modos de vida das pessoas que migram pelo fato de ser nordestina do estado da Bahia e, ao mesmo tempo, investigadora da história de quem deixa suas terras nativas recriando e ressignificando seus modos de vida a partir de movimentos artísticos e socioculturais. Assim, esta pesquisa surge a partir de um “conhecimento desde dentro”, termo que é título do livro da antropóloga Sheila **Walker**. A autora trabalha com o conceito de “afrogênica”, que “enfoca o protagonismo dos africanos e afrodescendentes como criadores de cultura, oferece uma nova imagem dos que construíram o que é o mosaico cultural sul-americano” (**Walker**, 2018, p. 34).

Como mencionei anteriormente, esta tese propõe uma autoetnografia a partir das minhas experiências como mulher negra, nordestina do estado da Bahia, migrante e pesquisadoraeguindo as reflexões autoetnográficas de Tatiana Bezerra de Oliveira Lopes (2022), Fabiene Gama et al. (2021) e Taís Rodrigues de **Aguir** (2018). Esta última, em especial, representa uma referência significativa enquanto pesquisadora negra: nossas experiências são distintas, com pontos de vista diferentes, mas no cotidiano passamos por situações semelhantes. Como propõe Patrícia Hill **Collins** (2016, p. 123):

A abordagem sugerida pelas experiências pelas *outsiders within* é de que os intelectuais aprendam a confiar em suas próprias biografias pessoais e culturais como fontes significativas de conhecimento. Ao contrário de abordagens que exigem submergir essas dimensões do *self* durante o processo de se tornar um cientista social objetivo, supostamente não enviesado, as *outsiders within* reintroduzem essas formas de conhecimento no procedimento de pesquisa. Na melhor das hipóteses, esse *status* parece oferecer às suas ocupantes um equilíbrio poderoso entre os pontos fortes de seu treinamento sociológico e as contribuições de suas experiências pessoais e culturais. Nenhum se subordina ao outro. Na verdade, a realidade vivenciada é usada como fonte válida de conhecimento para criticar fatos e teorias sociológicas, ao passo que o pensamento sociológico oferece novas formas de ver esta realidade vivenciada.

Nesse sentido, é importante que minhas experiências e vivências enquanto intelectual negra e nordestina sejam compartilhadas, somando-se ao que conheci por meio da pesquisa etnográfica. O objetivo é contribuir para um processo educativo do universo acadêmico de valorizar as diferentes formas de conhecimentos e de diferentes pessoas, considerando as relações estabelecidas com migrantes e pessoas locais que colaboram com a pesquisa.

A pesquisa foi realizada com o propósito de revelar a realidade cotidiana por meio das experiências e vivências das pessoas que participaram do estudo, conforme discutido por Joan Scott (1999) e James Clifford (2008). Minha escrita sobre as vivências de pessoas nordestinas

não pretende apresentar uma verdade absoluta ou universal sobre a população do Nordeste (Scott, 1999, p. 3). Tampouco é meu objetivo reduzir essa diversidade a uma única identidade, considerando que o Nordeste é composto por nove estados — Maranhão, Piauí, Ceará, Bahia, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe —, cada um com seus diferentes povos, etnias, culturas, sotaques e formas de expressão, que variam conforme a localidade, seja em áreas urbanas ou rurais.

Trata-se, portanto, de uma interpretação baseada nas vivências das pessoas que colaboraram com a pesquisa durante o período em que estive em campo. Entre essas pessoas, encontram-se trabalhadoras, trabalhadores, artistas, músicos, estudantes e produtores culturais. Algumas possuem ensino médio ou superior completo, enquanto outras não conseguiram concluir o ensino médio. No entanto, em muitos casos, o envolvimento com o mundo artístico incentivou a retomada dos estudos. A pesquisa contou com a participação de vinte pessoas, com idades entre dos vinte e trinta anos. Entre elas, apenas uma mulher se autodeclarou branca; todas as demais se identificaram como negras. As conversas ocorreram em diferentes contextos: algumas durante festas e eventos culturais, em formato de relatos espontâneos, e outras em entrevistas mais aprofundadas, nas quais os participantes compartilharam suas histórias de vida, experiências migratórias e percepções sobre identidade e pertencimento.

Figura 1 – Estados do Nordeste



Fonte: Brasil Escola (2022) ¹².

Conforme argumenta Claudia Fonseca (2008), etnografia permite acessar a vida cotidiana e as subjetividades das pessoas, além dos fatos sociais que envolvem o universo empírico da pesquisa. Nesse sentido, o universo empírico da pesquisa foi composto por

¹² Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/estados-do-nordeste.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

migrantes de diferentes estados da região Nordeste, como mencionado anteriormente, levando em consideração as pessoas de outras regiões, como o Norte e locais que atravessaram o meu caminho durante a pesquisa a partir de convívios com pessoas do Nordeste.

A tese também realiza uma análise das questões de gênero a partir da perspectiva da antropologia feminista, adotando a abordagem sugerida por Alinne Bonetti (2009). A etnografia revela que as experiências culturais relacionadas ao gênero e suas diferenças emergem de forma complexa e diversa, sendo continuamente ressignificadas. Autoras africanas e afrodiaspóricas, como Oyèrónkí **Oyewùmí** (2018), contribuem significativamente ao questionar a naturalização das categorias ocidentais de "mulher" e "gênero". Oyewùmí propõe uma transformação epistemológica que desafia essas construções impostas, ao rejeitar a dicotomia tradicional entre sexo e gênero. Grada **Kilomba** (2019) aprofunda essa reflexão ao examinar a condição da mulher negra, descrevendo-a como o “outro do outro”, em referência às ideias de Simone de Beauvoir.

Dessa forma, estabeleci um compromisso de propor um diálogo entre cultura, sociedade e as experiências de migrantes do Nordeste em diferentes localidades, envolvidas, envolvidos e envolvidos em diversas manifestações culturais. Para isso, participei ativamente de diversos encontros de coletivos culturais na região, como Baque Mulher Floripa, Arrasta Ilha, Cores de Aidê, Africatarina, entre outros. Minha integração no Baque Mulher Floripa foi marcada por um convite para ser porta-estandarte, o que me permitiu compreender profundamente a conexão entre minha ancestralidade e o Maracatu, assim como as conexões estabelecidas com as pessoas envolvidas, que compartilharei mais adiante.

Penso em uma etnografia com base nos estudos antropológicos da “floresta dos símbolos” de Turner (2005, p. 36), quando o autor examina as relações dos povos Ndembu no Noroeste da Zâmbia (antiga Rodésia do Norte) no centro Sul da África: em “qualquer que seja a sociedade na qual vivemos estamos ligados uns aos outros, e nossos ‘grandes momentos são grandes momentos’ para os outros também”. Nesse sentido, me engajei para participar dos grandes momentos, como ensaios, apresentações, reuniões desses grupos e movimentos culturais dos quais participam migrantes do Nordeste.

Uma das técnicas desta pesquisa etnográfica foi a observação participante, tal como proposta por Seeger (2015) analisar possibilidades para a etnografia da música. Não me atentei apenas às entrevistas estruturadas e semiestruturadas, mas me voltei para uma pesquisa que envolve a antropologia musical, do corpo que dança. Como propôs Seeger (2015, p. 14-15), “uma antropologia musical que trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social”. Em vez de estudar a maneira como a música faz parte

da cultura e da vida social, busco abordar “a vida social como performance e analisar a maneira como a música faz parte das construções e interpretações das relações e dos processos sociais e conceituais”. Ainda assim, como fez o próprio Seeger (2015), não desconsidere a importância das entrevistas e das transcrições, pois as vejo como fundamentais para levantar questões junto com as pessoas sobre as suas experiências migrantes e diaspóricas.

A princípio, a ideia era iniciar o campo depois que a pandemia de covid-19 acabasse, mas isso não aconteceu. Devido à gravidade do momento pandêmico no Brasil, a minha aproximação com os migrantes nordestinos iniciou por contato on-line, por meio de lives no Instagram, grupos de WhatsApp e entrevistas pela plataforma Google Meet. Segundo Miller (2020), “mesmo sob essas restrições, é realmente possível que você possa conduzir uma etnografia tão original, significativa e perspicaz quanto qualquer outra que tenha conhecido”.

Em uma entrevista no seu canal no YouTube, em plena pandemia, Miller (2020) discutiu os desafios e as possibilidades de conduzir uma etnografia em contexto de isolamento social. O autor destacou que o método é algo que você aprende, não algo que já começa com você. Nesse sentido, é possível fazer uma etnografia on-line, adaptada às condições do momento, assim como fazer uma pesquisa como a observação participante, em que o pesquisador ou pesquisadora se oferece para ajudar em algo, como ficar com uma criança, fazer um trabalho digital, um serviço voluntário. Esse tipo de engajamento ajuda a gerar confiança, mesmo em um cenário pandêmico.

A etnografia on-line envolve, especialmente, o aspecto ético. Naquela ocasião, Miller (2020) orientou não ir a campo off-line, pois seria uma demonstração de cuidado com o outro. Era justamente esse cuidado que possibilitaria o engajamento on-line, por meio de WhatsApp, Facebook, live no Instagram e outros canais digitais. Nesse contexto, não descartei a possibilidade de uma etnografia de forma híbrida, que ocorreu conforme o momento que vivenciamos e de comum acordo com os sujeitos e sujeitas da pesquisa.

1.2 A VOLTA AO CAMPO DE PESQUISA DE FORMA PRESENCIAL

Foi possível começar a pesquisa de campo presencial em fevereiro de 2022, quando foram liberados eventos com uso de máscaras, com os devidos cuidados, após a segunda dose da vacina contra covid-19. Dessa forma, a estratégia foi escolher alguns eventos para participar evitando aglomeração e, assim, mantive contato de forma híbrida com pessoas que colaboraram com a pesquisa até o atual momento. Em seguida, alguns movimentos de expressões culturais afro-brasileiras retomaram os ensaios presenciais, assim como aconteceu a inauguração da

Escola Olodum Sul seguindo as recomendações de saúde com o uso de máscaras e sem muitas aglomerações.

Levando em consideração um período de um ano e meio, fiz escolhas específicas sobre os eventos dos quais participaria, estabelecendo contato por meio de conversas, entrevistas, observação e participação. Escolhi participar de três apresentações de artistas vindos do Nordeste, categorizadas como shows de grande porte e realizadas em outros municípios além de Florianópolis, como Biguaçu e São José. Chamo de shows de grande porte aqueles realizados por artistas e bandas nordestinas que se destacam no cenário da cultura de massa e estão inseridos na lógica da industrialização cultural. Esses eventos serão detalhados ao longo da tese. Também participei de shows com artistas locais, como nas festas juninas e em outras produções. Nos momentos em que não assistia às apresentações, mantinha contato durante os ensaios de coletivos artísticos locais, nos quais alguns migrantes também atuavam. Durante esse tempo, explorei como os nordestinos que residem na Grande Florianópolis constroem suas redes de sociabilidade em vários aspectos das relações culturais, envolvendo estabelecimentos comerciais, atividades culturais e interações sociais.

À medida que o término do meu trabalho de campo se aproximava, previsto para fevereiro de 2023, novas informações começaram a emergir, especialmente a partir das relações estabelecidas nos eventos anteriores, particularmente nos eventos comerciais. Durante shows e eventos culturais, estabeleci contatos significativos com pessoas como Rosa, mulher negra mais conhecida como Acarajé da Rosa, cujo estabelecimento agora se encontra na região da Agrônômica. Além disso, estreitei vínculos com Juciane, mulher negra da cidade de Alagoinhas/BA, também proprietária de um estabelecimento de acarajés e produtos típicos oriundos da Bahia, no Morro do Horácio, e com Maria Eduarda, uma mulher de pele parda, de 21 anos, do estado da Paraíba, que veio para Florianópolis estudar Ciências Sociais na UFSC, durante a festa junina, quando participei do primeiro São João em Florianópolis. Foi durante esse período que obtive uma compreensão mais profunda da organização das festas juninas, em especial do primeiro São João em Florianópolis, ocorrido em 2023, quando me envolvi em atividades de decoração juntamente com migrantes responsáveis pela organização.

Durante a preparação da festa junina, refleti sobre as expressões simbólicas, corporais e verbais que este estudo pode propor em relação às construções narrativas no cotidiano coletivo. Enquanto arrumávamos a decoração, notei a presença de frases que sugeriam discriminação. Um exemplo foi o uso de uma revista com a foto de Hitler e informações sobre o nazismo para confeccionar bandeiras. Diante disso, Chocolate, um dos organizadores da festa, então, pediu

a todos os envolvidos que escolhessem os símbolos com cuidado, destacando a importância de representar suas histórias de forma alegre e colorida, sem espaço para preconceitos e violências.

Essa reflexão dialoga com um conto de Octavia **Butler** (2020), em que a personagem Rye sofre derrame cerebral e perde sua capacidade de ler e escrever. Mesmo em uma casa cheia de livros, ela não conseguia ler seus próprios escritos. No entanto, a autora apresenta a nova constituição da personagem por meio da linguagem não verbal. Os símbolos e gestos se tornam a ferramenta de comunicação que, no cotidiano da personagem de Rye, eram envolvidos por situações tensas como a violência nas ruas, mas também em casa. Em meio a todas as situações dramáticas, Rye lida com os fatos do cotidiano por meio do seu corpo subjetivo, que fala além da linguagem verbal. As suas vivências afetivas e defensivas eram desenvolvidas através do olhar, gestos e performances.

Embora sejam obras de ficção, os escritos de **Butler** aproximam-se da etnografia de Veena Das (2016), que iniciou sua pesquisa em Gujarat, um estado da Índia que faz fronteira com o Paquistão, exatamente por conta do cotidiano que as duas autoras contextualizam e a forma como as personagens e interlocutoras e interlocutores lidam com os fatos. Assim, os fatos cotidianos apresentados por Octavia **Butler** e Veena Das me levaram a refletir sobre os sujeitos da minha pesquisa, destacando a importância de dar atenção aos pequenos acontecimentos do dia a dia, em que as informações são produzidas principalmente por meio da observação e participação com a comunidade ou contexto pesquisado.

Para encerrar esta seção, proponho observar a migração de nordestinos e nordestinas na região da Grande Florianópolis como mais um desdobramento de antigos movimentos migratórios desde o Nordeste do país em direção ao Sul e Sudeste. Essa perspectiva contribui para ampliar os conhecimentos de que dispomos sobre a diáspora afro-brasileira. Curiosamente, é possível observar semelhanças entre as experiências desses migrantes contemporâneos e as descrições de migrações mais antigas que percorreram outros caminhos. Um exemplo é a migração descrita por Moura (1995), relacionada à constituição de um território africano no Rio de Janeiro, na região portuária no século XIX. Trata-se da migração de negros baianos livres, que foram escravizados em Salvador, para o Rio de Janeiro. Esse movimento se constituiu em uma diáspora baiana cuja influência se estendeu por toda a comunidade do cais do porto – um dos locais de trabalho dos migrantes. A comunidade heterogênea de negros e negras relegados à subalternidade se organizava a partir de laços consanguíneos e de forma coletiva para ajudar os que chegavam da Bahia. Essas pessoas se reuniam com diversos talentos artísticos, musicais, festivos, esportivos, dramáticos, formando no novo local um encontro de celebração, que

aconteciam na casa de Tia Ciata¹³. Lembremos que muitas práticas dessa população foram perseguidas e estigmatizadas pela polícia e elite local (como o samba, as religiões de matriz africana ou a capoeira) e que, graças à persistência e à resistência dos seus protagonistas, atravessaram a história moderna do país, ganhando contornos positivos nesse processo.

Assim, o primeiro capítulo desta tese propõe contextualizar a migração nordestina a partir das expressões culturais, compreendendo que os corpos que migram estão sempre em um movimento pulsante de criação, agregando suas vivências e experiências aos locais onde vivem. Nesse caminho, é imprescindível uma análise das diásporas africana e afro-brasileira, com base na contribuição de autores brasileiros e internacionais como Albuquerque Júnior, Stuart **Hall**, Paul **Gilroy**, Kim D. **Butler** e Petrônio **Domingues**, que abordam a diáspora a partir de uma perspectiva global. Além disso, procuro apresentar uma discussão sobre a arte produzida por corpos não considerados universais, como indígenas e negros, sob uma perspectiva antropológica. Essa discussão teórica torna-se necessária para a análise da diáspora nordestina e suas expressões culturais contracoloniais.

No segundo capítulo, faço uma breve apresentação de alguns coletivos culturais que atuam na região da Grande Florianópolis e com os quais tive contato ao longo do trabalho de campo. Estive presente em diversos encontros, acompanhando migrantes nordestinos que participam ativamente desses coletivos ou que desenvolvem suas práticas artísticas de forma autônoma e comprometida. Essas vivências possibilitaram perceber como os espaços culturais se configuram como territórios de acolhimento, trocas simbólicas e criação coletiva.

O terceiro capítulo é dedicado às colaboradoras e colaboradores desta pesquisa, que são migrantes nordestinos e nordestinas, artistas e empreendedores(as) de manifestações culturais. A partir de suas narrativas, discutiremos questões que surgiram em diversos encontros, como a importância da música, da arte e da dança, destacando o papel fundamental do povo e a cultura negra como motor da vida na experiência desses sujeitos. Isso será contextualizado com o

¹³ De acordo com Moura (1995), Tia Ciata era lembrada em todas as conversas sobre o surgimento do samba carioca e dos ranchos, sendo seu nome registrado como Siata, Ciata ou Assiata. O nome Hilária Batista de Almeida, afirmado pelos seus descendentes, figura nos livros quando escrito por extenso, mas, após seu falecimento, no atestado óbito, consta como Hilária Pereira de Almeida. Já o seu filho, João Paulo, em 1949, numa petição para Sócio do Clube Municipal, escreveu o nome da mãe como Hilária Pereira Ernesto da Silva. Tia Ciata nasceu em Salvador, em 1854, no dia de Santo Hilário, no mesmo dia que Hilário Jovino, o que teria contribuído para que as rodas fossem chamadas de “xaru”. Foi feita no santo ainda adolescente. Do namoro com o conterrâneo Norberto da Rocha Guimarães nasceu Isabel. Em 1876, com 22 anos, foi para o Rio de Janeiro. Foi exatamente na comunidade baiana no Rio de Janeiro que seu apelido celebrou o reduto baiano. Morou inicialmente na rua General Câmara, depois mudou-se para a rua da Alfândega como conveniência de um dos líderes da comunidade baiana no Rio de Janeiro. Ciata, conhecida pelo espírito forte no Rio de Janeiro, se casou com João Batista da Silva. Com sua crescente sabedoria, talento de liderança e sólidos conhecimentos religiosos e culinários, começou a trabalhar em casa fazendo doces para vender nas ruas, inicialmente na Sete de Setembro e depois na Carioca, sempre com sua indumentária de baiana e seus preceitos religiosos.

projeto de nação que se desenvolveu no Brasil, dialogando com as ideias que Benedict Anderson (2005) apresenta no livro *Comunidades imaginadas*. Abordaremos também o território do aquilombamento e a ancestralidade, que permitem a reinvenção da vida em meio ao extermínio dos corpos negros pulsantes no Brasil. O capítulo será concluído com uma reflexão sobre as conexões ancestrais que impulsionam o renascimento cultural e o despertar de uma nova consciência.

Seguindo essa esteira de pesquisa, acompanho também as ideias de Jurema **Werneck** (2007), para quem é fundamental conhecer as estratégias de sujeitos, sujeitas e sujeitos que foram escravizados ou subalternizados para confrontar poderes em diferentes campos da vida social e abrir espaços de liberdade. Assim, o quarto capítulo apresenta o percurso de migrantes na região da Grande Florianópolis a partir das expressões culturais e criação do Centro de Tradições do Norte e Nordeste (CTNN) – e também a partir de suas vivências e noções de pertencimento, nutridas pela participação em eventos culturais com músicas e danças que evocam afetivamente suas regiões de nascimento. Na descrição, essas dimensões afetivas se entrelaçam com as dinâmicas da indústria do entretenimento, no segmento voltado para o povo nordestino e também nortista na Grande Florianópolis.

O quinto e último capítulo é dedicado à análise da criação da Escola Olodum no Sul do Brasil, propondo mais uma conexão simbólica e cultural entre o Nordeste e o Sul do país. A partir dos tambores como elemento central, o capítulo enfatiza os vínculos com as raízes africanas e o papel histórico do Bloco Olodum em Salvador. Busco estabelecer um diálogo entre a atuação do Olodum na capital baiana e a proposta da Escola Olodum em solo catarinense desde sua inauguração, incluindo eventos significativos, como a apresentação do Balé Bolshoi na Beira-mar Norte. Por fim, discuto também os tensionamentos e contradições presentes nessas conexões culturais.

2 CONTEXTUALIZANDO A DIÁSPORA DAS EXPRESSÕES CULTURAIS

Quem me vinga da mandinga é a figa de Guiné¹⁴
 Mas o de fé do meu axé não vou dizer quem é
 Quem me vinga da mandinga é a figa de Guiné
 Mas o de fé do meu axé não vou dizer quem é
 (Nei Lopes / Reginaldo Bessa, 1972).

Neste capítulo, contextualizo a migração nordestina e sua relação com a arte, examinando as diásporas africana e afro-brasileira. Dialogo com teóricos brasileiros e internacionais, como Stuart **Hall** e Paul **Gilroy**, cujas obras abordam a complexidade da diáspora global e suas implicações identitárias. Ademais, investigo a produção artística de corpos historicamente subalternizados, que não se enquadram nos parâmetros hegemônicos de universalidade, sob uma perspectiva antropológica. Ao examinar as expressões culturais contracoloniais da diáspora nordestina, faço uma reflexão final sobre a identidade, não como uma essência fixa, mas como um constructo dinâmico, constantemente ressignificado a partir das experiências nas terras de origem e no novo contexto de migração.

2.1 DIÁSPORAS AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA

A proposta é apresentar alguns estudos teóricos sobre a diáspora africana para visualizar como as construções artísticas da população em diáspora têm servido como meios de sobrevivência, pertencimento e criação de laços, formas de combater as diversas hostilidades que enfrentavam. Durante minha pesquisa de mestrado, compreendi a migração de baianos como uma “diáspora baiana”, destacando a importância das expressões culturais para esses migrantes. Agora, ampliarei essa perspectiva para a diáspora nordestina, observando que a população em diáspora continua a estreitar laços e criar expressões artísticas que transformam seus cotidianos em caminhos mais suaves para enfrentar as mesmas hostilidades, atualizadas na modernidade.

Cauê Gomes **Flor** (2020), em sua tese intitulada *Diáspora Africana: Por uma Crítica Transnacional da Política Cultural Negra*, realiza um abrangente levantamento dos diversos conceitos relacionados à diáspora, com foco especial na diáspora africana. O autor analisa como esse conceito é empregado globalmente, explorando perspectivas de renomados estudiosos, como Paul **Gilroy**, Stuart **Hall**, W. E. B. **Du Bois**, E. P. Thompson, entre outros.

¹⁴ ALCIONE. *Figa de Guiné* [vídeo]. YouTube, 19 set. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WVjgZ-CpVvs>. Acesso em: 22 set. 2025.

Não entrarei em detalhes sobre os variados conceitos apresentados pelo autor. Para a obra em questão, torna-se relevante compreender que, a partir das décadas de 1960 e 1970, as culturas de origem africana passaram a ser fundamentais na construção e (re)elaboração do senso de pertencimento das comunidades negras no Brasil. A controvérsia em torno do significado de diáspora, conforme discutido por alguns autores, como a dispersão e o exílio, está intrinsecamente ligada aos períodos de escravidão e segregação de diversos grupos, incluindo africanos, judeus e gregos.

O cerne deste trabalho reside na proposição de um novo significado para diáspora, em especial no contexto da diáspora africana. Em vez de ser compreendida como separação, a diáspora é interpretada como a união de diferentes povos em diferentes locais, fundamentada em ideias compartilhadas, como território, pertencimento e elementos culturais. Stuart **Hall** (2003, p. 41), por exemplo, destaca que “‘África’ fornece recursos de sobrevivência hoje, narrativas alternativas às impostas pelo domínio colonial, e matérias-primas para recriá-las em formas e padrões culturais novos e distintos”.

Segundo **Flor** (2020, p. 22), os deslocamentos populacionais têm provocado uma demanda crescente por categorias mais apropriadas para abordar as novas dinâmicas entre raça, racismo, cultura, identidade e nação. De uma perspectiva diferente, a reflexão sobre a emergência da noção de “diáspora africana” como uma nova abordagem para analisar as relações raciais no Brasil contemporâneo “envolve a investigação do impacto de deslocamentos teóricos, epistemológicos e discursivos decorrentes dos novos modelos de pertencimento e cultura, como nas últimas duas décadas”.

É fundamental examinar a diáspora africana à luz do livro “Almas do Povo Negro” de W. E. B. **Du Bois**, conforme sugerido por Cauê **Flor** (2020). Embora não tenha abordado o conceito de diáspora africana em sua época, **Du Bois** explorou os laços de pertencimento que organizam a solidariedade com base nas vivências e experiências políticas e éticas dos negros no Novo Mundo, centrando-se na raça, na origem africana (África) e, atualmente, no Estado-nação. Conforme destacado pelo autor, **Du Bois** percebeu que as tradições culturais herdadas da África continuavam a desempenhar um papel na (re)produção social das comunidades negras nos Estados Unidos, a partir da identidade comum da origem africana. Por esse mesmo motivo, a percepção de Du Bois contribuirá para analisar a reprodução de comunidades nordestinas no sul do Brasil.

Já Paul **Gilroy** (2012), em seu livro “O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência”, elabora argumentos significativos sobre a organização da população negra na Inglaterra, explorando suas experiências e vivências com vínculos culturais africanos. O autor

desenvolve esses argumentos em um contexto que abrange os conceitos de modernidade, nacionalidade e contracultura. Ao abordar a modernidade, **Gilroy** examina como a população negra na Inglaterra, ao lidar com os desafios e as oportunidades proporcionadas pela modernização, constrói uma experiência única. Ele destaca como os negros, enquanto parte integrante da sociedade moderna, enfrentam questões de pertencimento e identidade que transcendem as fronteiras geográficas.

No que diz respeito à nacionalidade, **Gilroy** (2012) analisa como a diáspora africana contribui para a formação de identidades nacionais complexas e interconectadas. Ele explora como a conexão com a cultura africana influencia a construção de uma identidade negra transnacional, que transcende as fronteiras nacionais e desafia as noções tradicionais de nacionalidade. Quanto à contracultura, o autor destaca como a população negra na Inglaterra desenvolve formas alternativas de resistência e expressão cultural. **Gilroy** argumenta que a cultura negra, ao ser incorporada como uma contracultura, desafia as normas estabelecidas e oferece uma plataforma para a expressão de identidades diversas e resistentes. Da mesma forma, é perceptível como os movimentos culturais que envolvem o Nordeste e a cultura negra se destacam como movimentos de contracultura em uma sociedade imposta pela colonialidade.

As análises de **Du Bois** (1868-1963) e **Gilroy** (2012) emergem como pilares fundamentais para compreender a diáspora nordestina no sul do Brasil, especialmente no que se refere à construção de uma identidade. Este estudo foca na valorização e reconhecimento dos migrantes vindos do Nordeste, em maioria pessoas negras, que desenvolvem uma expressiva manha ao criar estratégias para contornar diversas formas de opressão por meio da arte. A manha se assemelha à contracultura proposta por **Gilroy** (2012), manifestando-se por meio de celebrações artísticas e culturais originárias de suas terras, habilmente reproduzidas nas diversas regiões onde esses indivíduos se estabelecem.

Segundo Kim D. **Butler** e Petrônio **Domingues** (2020), as diásporas representam formas dinâmicas de comunidades fundamentadas em laços familiares. São diferentes pessoas dispersas por diversos lugares que, apesar da distância física, se percebem unidas por suas ascendências comuns, especialmente conectadas a um local de origem compartilhado. Com o advento da era digital, as diásporas tornaram-se cada vez mais comuns e desempenham um papel significativo nos cenários social, político e econômico. Eles destacam que “viver e trabalhar através de fronteiras geográficas e Estados-nação tradicionais tornou-se mais fácil, resultando em um fenômeno em que as pessoas não simplesmente migram e assimilam novas culturas” (Butler; Domingues, 2020, p. 2).

Nesse sentido, as diásporas afro-brasileiras se referem às migrações e dispersões da população afrodescendente dentro e fora do Brasil ao longo da história. São um componente essencial da experiência negra no Brasil e estão intrinsecamente ligadas à história do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, que trouxeram milhões de africanos para o país durante os séculos da escravidão. Refletir sobre as diásporas afro-brasileiras é importante por várias razões:

1. Identidade e diversidade cultural: as diásporas afro-brasileiras contribuíram para a formação de uma rica e diversificada cultura afro-brasileira, que inclui elementos de várias origens africanas, misturados com influências indígenas e europeias. Isso resultou em uma ampla variedade de práticas culturais, religiões, música, dança e culinária que enriquecem a identidade do Brasil.
2. Consequências da escravidão: as diásporas afro-brasileiras também são fundamentais para entender as consequências da escravidão no Brasil, incluindo questões de desigualdade, racismo e discriminação racial. A experiência da diáspora influenciou a construção das comunidades negras no Brasil e sua luta por igualdade.
3. O transnacionalismo: as diásporas afro-brasileiras não se limitam ao Brasil, mas se estendem a nível transnacional, conectando-se a diásporas afro em outras partes das Américas e em todo o mundo. Essas conexões transnacionais ajudam a fortalecer a conscientização e a solidariedade entre as comunidades afrodescendentes.
4. Afrocentricidade: a reflexão sobre diásporas afro-brasileiras muitas vezes destaca a importância de colocar as experiências e as vozes das pessoas negras no centro da narrativa histórica e cultural. Isso é fundamental para desafiar estereótipos e promover uma compreensão mais completa e respeitosa da história e da cultura afro-brasileira.

O que procuro promover com isso é a compreensão de que a formação da nação brasileira ocorreu fundamentada no mito da democracia racial, conforme destacado por Abdias **Nascimento** (2019, p. 35). Essa democracia fictícia foi estrategicamente elaborada para confundir a população afro-brasileira, criando uma espécie de entorpecimento interno que resulta em “um estado de frustração para o negro, pois o impede de qualquer possibilidade de autoafirmação com integridade, identidade e orgulho”. Nascimento (2019) propõe a visão de que o Brasil foi concebido pelos brancos e para os brancos, incluindo sua estrutura econômica, sociocultural, política e militar, que foi usurpada por uma minoria branca.

De acordo com Abdias **Nascimento** (2019), a confusão propagada por Donald Pierson e Gilberto Freyre, sugerindo uma convivência suave entre brancos e negros no Brasil e na América Latina, gerou a ideia ilusória de harmonia racial. Ao mencionar o Caribe, Nascimento

destaca o Festival de Cultura Negra em Lagos, 1977, onde músicos da Steel-band apresentaram uma orquestra criada a partir da música do Caribe negro. Essas manifestações musicais surgiram da proibição colonial africana de tocar tambores e outros instrumentos, levando os africanos a improvisar batucando em latas vazias para preservar sua música, classificada como atividade delituosa.

Nesse contexto, embora a nação brasileira seja retratada como um território de diversidade, os nordestinos enfrentam constantes xenofobias, e as pessoas negras, tanto do Nordeste quanto de outras regiões, sofrem genocídio. As barreiras discriminatórias apontadas por Abdias **Nascimento** não impediram que pessoas negras de diversas regiões se tornassem criadoras de cultura, transformando adversidades em arte.

Contudo, até os dias atuais, essas pessoas continuam estereotipadas e muitas vezes proibidas de consumir sua própria arte, como é o caso do samba, o funk, em alguns momentos. Surge a indagação: quem tem o direito de desfrutar do lazer e prazer de fazer ou ouvir um som sem ser alvo de agressões por parte do Estado? Nota-se: quem são as principais rainhas das escolas de samba na atualidade? São representadas pela mídia?

Conforme destaca Luiz Antônio Simas (2022, p. 114), a ideia de carnavalização do samba faz parte de um processo de vincular apenas ao perfil da música, como enfatiza o autor:

A nossa suposta simpatia – foi e continua sendo em larga medida uma tentativa de domá-lo (seja por parte do Estado, da indústria fonográfica, da mídia, do mercado publicitário, de alguns sambistas etc.), exatamente, porque o samba é muito mais complexo e problemático – no sentido de não se domar a análises superficiais – do que isso.

Segundo Simas (2022, p. 114), o samba ultrapassa a definição de gênero musical ou de dança coreografada, constituindo-se como uma expressão que integra um amplo e dinâmico complexo cultural. Para o autor, “o samba não foi domado, seja por parte do Estado, da indústria fonográfica, da mídia, do mercado publicitário ou de alguns sambistas”. Essa resistência revela um pertencimento ancestral: o que dele emerge a ele retorna, mesmo diante de sucessivas tentativas de controle e apropriação.

Nesse sentido, os sambas preservam e difundem saberes que, historicamente, sustentaram a construção de identidades comunitárias cujos vínculos foram violentamente rompidos pelo processo escravocrata. Reduzir o samba a uma representação imaginária de “terreno da alegria brasileira”, como observa Simas, é um equívoco que desconsidera sua profundidade histórica e cultural. Assim como outras manifestações musicais afro-diaspóricas, o samba carrega os laços da diáspora africana, cuja base rítmica e simbólica está profundamente enraizada no tambor.

O samba, porém, é uma manifestação artística criada por pessoas escravizadas no Brasil como uma forma de amenizar seus sofrimentos. Essas pessoas, muitas vezes castigadas e presas por expressarem sua arte, transformavam qualquer lata vazia em um instrumento musical para preservar sua cultura. É intrigante observar como, apesar de sua origem na resistência negra, o samba se tornou um símbolo nacional.

No livro “O Mistério do Samba”, Hermano Vianna (1995) mostra como o samba se propagou nacionalmente. Para o autor, essa transformação reflete uma forma de pensar a mestiçagem, compreendida na época como um fenômeno racial e cultural. A ideia de democracia racial no Brasil, por meio do samba como símbolo nacional, camuflava a segregação racial e celebrava a mestiçagem como garantia de uma identidade cultural original. Em contraste, em outros países, como os Estados Unidos, negros e brancos viviam segregados. Para Vianna (1995, p. 151), a transformação do samba em símbolo nacional aconteceu a partir da articulação de diferentes grupos étnicos:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o ‘morro’). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.

Ao longo do livro, Vianna nos mostra exemplos de como essa ideia foi difundida na época pelos modernistas, como Silvio Romero e Gilberto Freyre, que valorizavam a mestiçagem e a expressão da cultura popular, colocando a centralidade do negro e a união de todas as raças, incluindo brancos, negros e indígenas. Concordo com o autor que, para ser reconhecido como símbolo nacional, foi um processo construído por diversas mãos e que certamente tinham interesses antagônicos, mas meu argumento está exatamente na raiz do samba, pois, se essa construção aconteceu por diferentes grupos étnicos, por que a sociedade brasileira não é heterogênea em diversos espaços até os dias atuais, em especial nas artes?

No meu ponto de vista, o autor perdeu-se na análise ao afirmar que não era relevante um grupo ter mais poder que outro na coordenação do samba como símbolo nacional. Suas palavras pressupõem a existência da suposta harmonia racial:

Outro ponto importante a ser ressaltado é a ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos (o fato de alguns grupos terem mais ‘poder’ do que outros não é relevante em qualquer situação). As relações entre os diversos grupos

nunca se institucionalizaram, nem adquiriram formas estáveis. Além disso, nenhum grupo controlava maquiavelmente o rumo dos acontecimentos (enganando seus parceiros para atingir seus objetivos ‘secretos’). Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos: este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna. Em vários momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre renegociáveis (Vianna, 1995, p. 151-152).

A transformação do samba em símbolo nacional foi resultado de um processo construído por diversos grupos com interesses distintos, ou seja, uma transformação, e não uma criação. No século XIX, como apresentado por Moura (1995), Tia Ciata, ao se mudar da Bahia para o Rio de Janeiro com suas irmãs, organizava festas que marcaram o início do que ficou conhecido como a fase dos ranchos cariocas, que posteriormente se deslocaram para os desfiles de Carnaval. Os ranchos tinham base familiar ou corporativa dos baianos, uma forma de manter a tradição religiosa. Por isso, na Pequena África, no Rio de Janeiro, Tia Ciata preservava suas festas, embora o samba fosse proibido. Para realizá-las, era preciso obter licença do chefe de polícia e, quando se conseguia autorização, dessas festas surgiam diversas batucadas e o candomblé.

O samba já existia antes de se tornar um símbolo nacional. Autores como Abdias **Nascimento** (2019), Jurema **Werneck** (2007) e Tinhorão (2012) mencionam a construção do samba pelos afro-brasileiros. O que faltou nesse processo foi o devido reconhecimento de suas raízes primárias. Quando os construtores de qualquer cultura são ocultados ou não têm as devidas referências, ocorre uma apropriação cultural, como bem menciona o antropólogo Rodney **William** (2019, p. 23):

Nem todos percebem que por trás das produções culturais do povo negro no Brasil existe um sistema perfeitamente estruturado. É isso que não permite a diluição de suas criações. Há, no entanto, uma dificuldade em admitir que a cultura brasileira é profundamente marcada por esses saberes. A tentativa de apagar essas marcas consiste em um traço muito evidente do racismo e reitera as estratégias de luta do povo negro que persistem desde o período da escravidão. Trata-se de uma cultura de resistência – na qual o componente religioso tem um peso fundamental – por meio da qual foi possível suportar e sobreviver ao sofrimento da escravidão[...].

William (2019) argumenta que a cultura influencia diretamente nossos modos de nascer, alimentar-nos, falar e nos mover. De forma semelhante, Geertz (1978) a compreende como um conjunto de mecanismos de controle que orientam o comportamento humano, conferindo significado às experiências por meio de símbolos compartilhados e continuamente transmitidos

aos seus membros. Esses símbolos não apenas estruturam práticas cotidianas, mas também reforçam um senso de permanência e pertencimento ao grupo.

O contato intercultural pode favorecer trocas e aprendizagens, mas não concede a pessoas externas o direito de apropriar-se da cultura do outro. Clifford Geertz (1978) destaca que somente quem pertence a uma comunidade é capaz de interpretar sua cultura em profundidade, pois a vivência cotidiana e a experiência direta conferem sentidos que o olhar externo não alcança. O simples acúmulo de conhecimento, ainda que consistente, não torna alguém integrante de um universo simbólico. Essa distinção se evidencia nas religiões de matriz africana: mesmo quando há abertura à presença de pessoas brancas nos terreiros, os elementos estruturais da tradição não se moldam a padrões externos. O pertencimento e a ancestralidade negra permanecem como fundamentos que asseguram a identidade e a integridade dos grupos (Sodré, 1988; Nascimento, 1982).

Concordo com parte das reflexões de Geertz e de Roney William, mas considero que esse debate deve ser aprofundado a partir da perspectiva da própria comunidade negra e das lideranças religiosas de matriz africana. Trago aqui uma experiência pessoal, ao iniciar recentemente minha vivência na umbanda em Florianópolis: observei amplo acesso de pessoas brancas aos rituais, chegando, em algumas ocasiões, a limitar que pessoas negras se aproximassem das entidades, controlando o diálogo com o ancestral. Essa situação, ainda que particular e vivida enquanto participante da assistência, provocou em mim o questionamento sobre a recorrência desse fenômeno. Cabe indagar se a presença de pessoas brancas no espaço sagrado de ancestralidade negra é interpretada como flexibilidade ou como reprodução de desigualdades que atravessam a sociedade. Afinal, mesmo que pessoas brancas possam frequentar o candomblé ou a umbanda, a ancestralidade que as sustenta não é a mesma. Como sublinha Abdias do Nascimento (1980), a população negra afirmou sua dignidade por meio da cultura e da religião, práticas que historicamente foram criminalizadas e seguem existindo graças à resistência coletiva. Preservar esse legado significa reconhecer que a ancestralidade negra é indissociável de sua história de luta e de sobrevivência.

A discussão encetada acima, conforme indaguei, tem a primazia de ser elaborada com o povo-de-santo, militantes do MN, considerando que vamos encontrar gente do santo agindo politicamente nos grupos organizados. As(os) sacerdotes, sacerdotisas mais antigos no santo que compõem a maioria dos ylês de norte a sul do país, foram “feitos” na tradição ritualística das religiões de matriz africana, sem que a participação política compusesse a estrutura social da comunidade religiosa. A partir da introdução de homens e mulheres que militavam nos MN, nos terreiros da religiosidade negra, mesclando discurso político, cultural, religioso, os

conteúdos étnico raciais, de caráter a desenvolver a luta antirracista, foram sendo, paulatinamente, levados para dentro da ritualística, assumidos por algumas(uns) sacerdotisas, sacerdotes enquanto exceção, estando a regra pouco familiarizada com esse amálgama.

O passar do tempo social foi demonstrando a necessidade de afinar o discurso, tanto político como religioso, na direção de conceber religião como estruturada no campo cultural, juntamente com a *práxis* antirracista, componentes do *ethos* negro em nosso país. Dito de outro jeito: aquilo que ganhamos na cena cotidiana, juntamente com nossa ancestralidade, compõe a luta antirracista. Assim, ainda não atingimos as camadas mais profundas dessa discussão com nossas(os) anciãos, anciãs no santo, embora já tenhamos atingido o ponto adequado com aqueles(as) mais jovens, etariamente falando, embora antigos(as) nos conhecimentos dos fundamentos das religiões negras. Portanto, a luta travada pela comunidade negra no ambiente das sociedades que compõem o Brasil, hoje, também resvala no fechamento das fronteiras a brancos(as) que se apropriam dos símbolos culturais negros, os quais fazem parte do terreno fecundo de nossa ancestralidade.

Para **William** (2019), cultura implica pertencimento, e, portanto, não pode ser tratada como domínio universal. Contudo, historicamente, sob a lógica colonial, a expropriação territorial foi acompanhada pela tentativa de destituir povos de sua própria cultura. Essa dinâmica persiste no capitalismo contemporâneo, que frequentemente se apropria de elementos culturais específicos, transformando-os em produtos de mercado e gerando lucros elevados sem qualquer retorno aos grupos originários – prática evidente, por exemplo, na indústria da moda.

Na mesma linha, Lévi-Strauss (2003) compreende a cultura como uma reunião de sistemas simbólicos, incluindo linguagem, regras matrimoniais, relações econômicas, arte, ciência e religião. A capacidade simbólica de atribuir significados define os modos de pensar, sentir e agir. Em resumo, segundo Lévi-Strauss, qualquer sociedade ou grupo social cria estratégias para interiorizar modelos culturais em seus membros. Isso assegura a manutenção de valores, ajudando a conservar a autoestima do grupo.

Nesse sentido, o samba é um instrumento de dignidade e resistência da população negra brasileira, serpenteando pelo verbo, pelo ritmo, pelas manifestações, como aponta Marco Aurélio Luz (2002, p. 204): “a dignidade do negro sempre esteve apoiada na sua cultura, e principalmente na sua religião”. Isso também se evidencia nas estrofes escolhidas da letra **Odilê, Odilá**¹⁵, música de João Bosco e Martinho da Vila¹⁶.

¹⁵ É um canto ancestral. É a personificação da ancestralidade (A Celebração do Samba e da Ancestralidade em 'Odilê, Odilá' de João Bosco e Martinho da Vila).

¹⁶ LETRAS. *Odilê, Odilá* – João Bosco. Letras. mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/joao-bosco/157790/>. Acesso em: 22 set. 2025.

[...] Odilê, Odilá
 O que vem fazer aqui meu irmão
 Vim sambar

Vim sambar, obá¹⁷
 Entra na corrente
 Corpo, mente
 Coração, pulmão

Pra junto com a gente viajar
 Na energia-som
 Que veio de longe atravessou raio e trovão
 Pra cair no samba e receber a vibração

Preta velha bate pé, bate colher, levanta pó
 Dá marafo pro Odilê que solta logo seu gogó
 Odilê de madrugada nem sem viola tá só
 Pois tá com o axé da velha, nega, preta sua vó [...].

Outra contribuição para essa discussão pode ser dada por Caetano Veloso, compositor da canção **Desde que o samba é samba**¹⁸, a partir da seguinte estrofe:

[...] O samba ainda vai nascer¹⁹
 O samba ainda não chegou
 O samba não vai morrer
 Veja o dia ainda não raiou
 O samba é o pai do prazer
 O samba é o filho da dor
 O grande poder transformador [...].

Nos versos “o samba é o filho da dor” e “o grande poder transformador”, está implícita a originalidade do samba como instrumento para amenizar as dores da escravidão. Isso nos direciona para um gênero musical que carrega uma leitura tanto coletiva quanto individual, trazendo a seiva da esperança, da força e da crença em um futuro melhor para nossos(as) guerreiros(as), que, vestidos(as) de trabalhadores(as), são príncipes, princesas, reis, rainhas e gente nobre. Eles mostram diariamente que o samba é o sentido de suas vidas, é a dignidade conquistada em cada ação.

Em terceiro lugar, o cantor popular contemporâneo Gilberto Gil estabelece a conexão do samba com suas raízes, destacando as semelhanças entre a rumba, o samba e o *rhythm and*

¹⁷ Qualidade de Xangô no candomblé.

¹⁸ CAETANO VELOSO EN DETALLE. **Desde que o samba é samba**. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/04/1993-desde-que-o-samba-e-samba.html>. Acesso em: 22 jul. 2024.

¹⁹ LETRAS. *Desde que o samba é samba* – Caetano Veloso. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44717/>. Acesso em: 22 set. 2025.

*blues*²⁰ como influências ancestrais do *rock and roll*²¹. Dessa forma, percebe-se a importância do samba em comparação com outros ritmos que mantêm prestígio histórico. Na notável estrofe da música “*Chuck Berry Fields Forever*”²², fica evidente a origem do samba e sua relação com a religiosidade²³.

[...] Trazido d’África pra Américas de Norte e Sul²⁴
 Tambor de tinto timbre tanto tonto tom tocou
 E neve, garça branca, valsa do Danúbio Azul
 Tonta de tanto embalo, num estalo desmaiou
 Vertigem verga, a virgem branca tomba sob o sol
 Rachado em mil raios pelo machado de Xangô
 E assim gerados, a rumba, o mambo, o samba, o rhythm’n’blues
 Tornaram-se os ancestrais, os pais do rock and roll [...].

“Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos” é uma obra essencial para compreender a dinâmica do rap e seu papel na cultura afro-americana. Trícia **Rose** (2021), uma das principais estudiosas do hip-hop, analisa como o rap emergiu como uma forma de expressão cultural que reflete as experiências dos jovens negros nos Estados Unidos. Ela explora as raízes históricas do rap, sua evolução e como ele se tornou um meio poderoso de comunicação, protesto e identidade cultural. Embora a autora foque nas experiências do rap nos Estados Unidos, muitos dos temas discutidos por **Rose** têm paralelos com a música e a cultura afro-brasileira. A resistência cultural, a luta contra a opressão e a celebração da identidade são temas que podem ser comparados ao samba, ao próprio rap no Brasil e a outras formas de música negra no país. Em sua abordagem, a autora mostra como “os brancos se tornaram fãs da música negra”, mas também destaca que essa participação extensiva gera conflitos, pois “frequentemente envolve apropriação e tentativa de recuperação ideológica da resistência cultural negra” (**Rose**, 2021, p. 16).

Rose também analisa as manifestações culturais negras, como o rock and roll, destacando o modo como sua origem foi historicamente invisibilizada. Ela relata que, quando

²⁰ Gênero musical de origem afro-americana que surgiu entre as décadas de 1940 e 1950.

²¹ Gênero musical que surgiu a partir de influência afro-americana com outros gêneros como rhythm’n’blues, também tocado por brancos na experimentação de diversos gêneros afro-americano.

²² GILBERTO GIL. **Chuck Berry Fields Forever**. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=Chuck+Berry+Fields+Forever%2C+https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=Chuck+Berry+Fields+Forever%2C+>. Acesso em: 22 jul. 2024.

²³ Em diálogo com o Professor Álvaro Roberto Pires da Universidade Federal do Maranhão, discutimos sobre as expressões culturais e a relação das artes ancestrais com a religiosidade, que nos conecta com as raízes africanas. Através do Atlântico Negro, essa conexão se estende à diáspora global.

²⁴ LETRAS. *Chuck Berry Fields Forever* – Gilberto Gil. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/574296/>. Acesso em: 22 set. 2025.

criança, acreditava que esse gênero musical havia sido criado por brancos, percepção moldada pela forma como a mídia o apresentava. No entanto, tanto o rock and roll quanto o blues – como lembra Gilberto Gil em suas canções – nasceram como tecnologias ancestrais e instrumentos de resistência da população afro-americana.

Nos Estados Unidos, brancos demonstravam grande fascínio pela cultura afro-estadunidense. Muitos artistas e fãs brancos imitavam estilos musicais como jazz, rock’n’roll e soul, práticas que ultrapassavam barreiras culturais em uma sociedade marcada pela segregação racial. Esse processo de apropriação contribuiu para que o rock se transformasse em um produto amplamente consumido, adquirindo o status de símbolo cultural e posteriormente expandindo-se para além das fronteiras norte-americanas.

A autora ressalta, contudo, que, embora pessoas brancas não fossem formalmente impedidas de cantar ou frequentar esses espaços, as manifestações musicais mantinham como centralidade a valorização e a afirmação da cultura negra.

A sugestão de que o rap é um idioma negro que prioriza a cultura negra e articula os problemas da vida urbana negra não rejeita o prazer e a participação dos outros. Na verdade, muitas músicas negras antes do rap (por exemplo, blues, jazz, rock and roll antigo) também se tornaram músicas populares estadunidenses justamente por causa da extensa participação de brancos. A população branca estadunidense sempre teve profundo interesse pela cultura negra (Rose, 2021, p. 16).

Assim, o processo de construção do samba como símbolo nacional foi um plano estruturado. Diversos países já tinham acabado com a escravidão e, no Brasil, um dos últimos países a fazê-lo, criou-se uma ideia de democracia racial. Como fundamentado por Abdias **Nascimento** (2019), uma tentativa de esquecimento dessa época violenta era mostrar a união das três raças: indígenas, negros e brancos. A falsa democracia racial, portanto, tinha total relevância para um grupo dominar essa construção e criar a história que lhes fosse conveniente.

Diante da ausência dessa união em outros países capitalistas, conforme apontado por Peter Fry (1982), Vianna (1995, p. 31), o autor do livro “*O Mistério do Samba*”, Hermano Vianna, lança a pergunta: por que, no Brasil, os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa optaram por símbolos culturais originalmente associados a grupos “dominados”? E por que essa união não acontecia em outras sociedades como, por exemplo, os Estados Unidos? Segundo o autor, a resposta foi muitas vezes fornecida pela antropologia, engajada em estudar essa “democracia” nas expressões artísticas e culturais das três raças que estrategicamente se uniam. Autores como Peter Fry e Roberto Da Matta (1981) apresentavam respostas relacionadas à ideia de que a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas escondia uma situação de dominação racial, mas também tornava mais difícil denunciá-la. Já

para Da Matta, não havia necessidade de segregar mestiços, negros e indígenas, pois a estrutura hierárquica dos brancos garantia a sua dominação.

As perguntas que surgem são: por que, mesmo o samba sendo um símbolo nacional, a população negra no Brasil enfrenta um genocídio? Como podemos reconciliar a valorização do samba e toda arte produzida por pessoas negras com a realidade do extermínio da população negra? Essas reflexões não buscam proibir ou limitar o acesso à arte, mas sim destacar a necessidade de compreender a complexidade histórica e social que envolve essas expressões culturais negras. Consumir arte, arte nordestina, negra ou quaisquer artes que provenham da resistência de determinada população deve ser acompanhado de uma consciência crítica que reconheça não apenas a beleza e a riqueza cultural, mas também os desafios e injustiças enfrentados pelas comunidades que as geraram.

Já com relação aos conflitos levantados por artistas sobre o samba ser baiano ou carioca, surgem tensões e debates respondidos com as próprias letras de samba. Contudo, no contexto desta diáspora nordestina, é provável que, ao final desta tese, nos deparemos com uma diáspora em festa. Aqui, os migrantes do Norte, Nordeste e outras regiões se unem, aproveitando os momentos e encontros, e os conflitos acabam restritos às letras das músicas. O samba gera tensões para o Estado, que busca controlar os corpos dançantes, mas, apesar disso, ambos os lugares encontram estratégias para realizar suas festas. Em “Enquanto a gente batuca”, Beth Carvalho canta:

Enquanto a gente batuca²⁵
 A gente tá de batuca
 Sabendo quem é de samba
 Sabendo quem é que fica
 Quem põe a mão na cuica
 Quem põe a mão na cumbuca
 Enquanto a gente batuca
 Enquanto a gente batuca
 Mas enquanto a gente rebola
 Vai pondo a cachola para funcionar
 Porque quem não sacode a carola
 E não tá com essa bola
 Só pode embolar
 Quem não é da boa escola
 Na nossa bandola não vai violar
 A gente que canta e batuca
 Precisa ter cuca que é pra não dançar
 Tem gente falando em tempêro
 Mas nem viu o cheiro do angú com jabá

²⁵ CARVALHO, Beth. *Enquanto a gente batuca* (Pseudo Video). Yahoo Vídeos, [s.d.]. Disponível em: <https://br.video.search.yahoo.com/search/video?fr=mcafee&p=Enquanto+a+gente+batuca%E2%80%9D%2C+Beth+Carvalho+canta&type=E211BR714G0#id=1&vid=1417056981aac767aa4f510b6915ad30&action=click>. Acesso em: 22 set. 2025.

Tem negão que se diz partideiro
 Mas chacoalha pandeiro que não tem xuá
 Tem nego que já é meio tonto
 Dormindo no ponto deixando passar
 Por isso é que a gente batuca
 Mas sempre cutuca
 Pra nego acordar

Como discutido na tese de Gustavo Gobbi Novaes (2022), intitulada “Tensões e disputas entre cariocas e baianos no universo sambista do Rio de Janeiro (1920-1950)”, o samba no Rio de Janeiro alcançou uma “vantagem” na construção de um símbolo nacional. Isso se deu no contexto das discussões mencionadas por Antônio Simas (2022, p. 115), que afirma: “o samba é um desconforto potente para que o Brasil se reconheça como produtor constante de horror e beleza”. Em outras palavras, a disputa em torno do samba como símbolo nacional reflete a tentativa de camuflar o passado escravocrata do país e os conflitos entre brancos e negros, pobres e ricos. Nesse contexto, destaca-se a relevância entre diferentes construções que Rio de Janeiro e Bahia estabeleceram para representar seus estados por meio da arte, como destacado por Novaes (2022, p. 106-107):

A questão é que baianos e cariocas buscaram diferenciar-se, a partir da exaltação/promoção daquilo que havia de melhor e mais característico em seus respectivos loci, lançando mão dos veículos discursivos da música, do teatro, do rádio, dos jornais e da propaganda institucional. Essas diferenças geraram identidades combativas, que concorreram entre si, a partir da construção de um notório orgulho do seu lugar. Exaltaram, assim, suas ‘autenticidades’: das belezas naturais às habilidades sambistas. Morro e Recôncavo, carioquidade e baianidade, ambas buscando ser reconhecidas e admiradas pelo “outro”, cada qual com seus artistas representativos, numa relação assimétrica, fundada na dicotomia centro/periferia geradora de discriminações, muitas vezes sutis, na complexidade contextual daquele momento verde-amarelo de carnavais e sambas, de malandros e bambas.

Embora o Morro e o Recôncavo apresentem diferenças culturais que geram conflitos e discriminações, essa dualidade é frequentemente superada nas festas, onde o samba se mantém vivo e o povo continua a dançar. Vale lembrar que esse conflito reflete a relação entre um estado do Nordeste e o Rio de Janeiro, destacando a pluralidade cultural do Brasil. O samba de cada região deve preservar as memórias e particularidades dos seus contextos locais. No entanto, como canta Beth Carvalho no samba citado acima, “precisa ter cuca que é pra não dançar”. Nesse caso, “não dançar” significa resistir às invisibilidades impostas aos produtores de cultura e às opressões estruturais. Tanto o Morro quanto o Recôncavo se articulam em um movimento político festivo, com estratégias que asseguram a sobrevivência do samba e resistem ao apagamento promovido por um projeto sistêmico contra a população negra.

Assim, as semelhanças entre Morro e Recôncavo superam os conflitos culturais, pois ambos se encontram nas encruzilhadas, como descreve Leda **Martins** (2003, p. 69): “a cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais”. Nesse contexto, o samba, tanto no Morro quanto no Recôncavo, não é apenas uma expressão artística, mas uma forma de resistência e afirmação da existência da população negra. Ele simboliza o encontro de culturas e a luta constante contra as forças que tentam silenciar sua vitalidade, mostrando que as encruzilhadas culturais são espaços dinâmicos de resistência e criação contínua.

2.2 UMA CONVERSA SOBRE ARTE A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

Durante o seminário do Núcleo MUSA, realizado ainda no contexto da pandemia, em agosto de 2021, foram apresentadas as pesquisas do professor Alan de Paula de Oliveira, do Departamento de Antropologia da Universidade do Paraná, intitulada “‘Diz-me o que cantas... direi de que bairro és’: música popular e representações do espaço no Brasil”. Ao final de sua exposição, ele provocou uma reflexão sobre o samba ser ou não música popular brasileira.

A provocação girava em torno da crítica ao fato de o samba seja considerado popular no Brasil, seus criadores não são protagonistas. Jurema **Werneck** (2007), em “O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e cultura midiática”, apresenta as cantoras negras de samba, como Alcione e Leci Brandão, que lutaram para serem reconhecidas. Apesar da aceitação midiática do samba, essas mulheres eram invisibilizadas por suas características biológicas, como cor da pele e sexo, que fundamentam sistemas de hierarquização social definidos como racismo e sexismo. Antes de aprofundar a análise sobre o racismo e sexismo enfrentados pelas mulheres para conquistar seu espaço de protagonismo, a autora apresenta um histórico sobre como o samba foi desvalorizado por ser uma arte criada por negros e pardos.

No artigo “Música ligeira no pensamento sobre a música popular no Brasil”, referenciando autores como Tinhorão (2012), Martha Abreu e Carolina Dantas (2007) e Vianna (1995), demonstra como a música foi, desde finais do século XIX, com os primeiros folcloristas e eugenistas, uma ferramenta relevante para se pensar a mestiçagem como valor e cultura nacional. As diferenças implícitas, como lugares sociais e origens étnicas, estão, segundo a maioria dos autores, harmonizadas espontaneamente pela música.

A ideia de que as músicas produzidas por negros e indígenas se tornassem populares era exatamente para apagar o terror racial implantado desde o período escravocrata. Basile (2017) e Tinhorão (2012) mostram como os folcloristas da época, assim como políticos, literatos e médicos, tinham preconceitos com as artes produzidas por indígenas e negros, mas queriam que se tornassem símbolos nacionais por serem mais animadas. O processo envolveu a europeização das músicas. No decorrer da tese, apresento como os gêneros musicais foram assimilados e como, quando não referenciam seus criadores e suas origens, ocorre um epistemicídio.

Não se trata de impedir que a arte circule e que outros cantem e usufruam dela, nem de colocá-la em uma caixinha limitada, mas de reconhecer quem a criou, como e por quê. Se não problematizarmos o passado para entender o presente, o futuro será mais uma vez um mito com epistemicídios da construção artístico-cultural da população negra e dos povos originários existentes no Brasil. Duas produções que me fizeram pensar criticamente as representações negras são a música de Itamar Assumpção (“Vá cuidar de sua vida²⁶”) e o filme “Green Book: O Guia²⁷”.

A primeira representação artística, a música de Itamar Assumpção, critica a ideia de que, quando negros tocam samba ou qualquer arte referente à sua criação, são estigmatizados como vagabundos ou sua arte não é reconhecida. Assumpção canta:

[...] Negro cantando samba
Era coisa feia
Esse é negro é vagabundo
Joga ele na cadeia

Hoje o branco tá no samba
Quero ver como é que fica
Todo mundo bate palmas
Quando Osvaldinho toca cuíca

Vá cuidar de sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar

Vá cuidar de sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar

Negro jogando pernada
Negro jogando rasteira

²⁶ LETRAS. *Cuidar da sua vida* – Itamar Assumpção. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/itamar-assumpcao/272519/>. Acesso em: 22 set. 2025.

²⁷ DIAMOND FILMS BRASIL. *Green Book – O guia | Trailer oficial legendado* [vídeo]. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zvVUiA17a-g>. Acesso em: 22 set. 2025.

Todo mundo condenava
Uma simples brincadeira

E o negro deixou de tudo
Acreditou na besteira
Hoje só tem gente branca
Na escola de capoeira [...]

Já no filme “Green Book: O Guia”, o artista negro Don Shirley (interpretado por Mahershala Ali), conceituado pianista, precisa contratar um motorista que seja, ao mesmo tempo, assistente e segurança para acompanhá-lo em uma turnê pelo sul dos Estados Unidos nos anos 1960. Quando o motorista vê no jornal a vaga disponível para trabalhar com o músico, jamais imagina que ele seja um homem negro e riquíssimo. No trajeto e durante a turnê, o motorista trata seu patrão com hostilidade, mas começa a perceber o quanto o artista sofre discriminação por ser negro. O público apenas quer ver e curtir sua arte como entretenimento; após tocar, Shirley não pode ficar no mesmo salão dos brancos para fazer refeições nem entrar pela porta da frente dos restaurantes. Ele é tratado com desprezo e desumanidade.

Na minha perspectiva, essas duas representações revelam que a arte produzida por negros é valorizada como símbolo nacional, mas ainda hoje o povo negro precisa lutar e resistir para curtir e produzir sua própria arte, sendo muitas vezes hostilizado pelo próprio Estado. Em ambas as situações, embora em épocas distintas e em países diferentes, é visto como algo belo e artístico quando brancos cantam música de origem negra em qualquer lugar sem serem abordados. Entretanto, os negros precisam lutar para demarcar seu espaço e conseguir respeito, muitas vezes sem poder usufruir de sua própria arte livremente, enfrentando hostilidade.

No artigo “Arte e Antropologia no século XX: modos de relação”, José Antônio B. Fernandes Dias (2001) faz uma crítica às ideias antropológicas que envolvem a arte ocidental, particularmente visíveis com os primitivismos modernistas nos últimos anos do século XX, quando a situação foi se alterando de forma profunda. O autor faz uma argumentação a partir de diversos artistas no Brasil, por exemplo, que trabalham com a arte identitária, expressando sobre seu cotidiano. No entanto, uma arte do cotidiano não era vista como arte por ser diferente da arte de culturas eurocentradas. Para o ocidente, a arte do outro era considerada algo primitivo.

Para Dias (2001, p. 105), nos últimos anos, o silêncio antropológico sobre a arte contemporânea do ocidente tem sido considerado por estudiosos um aspecto paradoxal da disciplina. Isso porque a arte foi tratada como uma palavra e categoria europeia, que se encontra, na visão do autor, ausente da maioria das línguas e das culturas não ocidentais, pois a arte existe no discurso “antropológico pela extensão do seu uso no ocidente e outras culturas.”. O autor

faz uma crítica aos estudos antropológicos das práticas artísticas, por colocar a arte produzida por não europeus como arte primitiva ou exótica.

O autor aponta para a existência, na atualidade, de uma globalização plural e heterogênea em vez de uma homogeneização de uma cultura global. A realidade atual é ainda mais complexa do que se previa cinquenta anos atrás, pois, para o autor, estaria distante de internacionalismo modernista ou uma universalidade abstrata composta a partir do Ocidente e América do Norte. A arte, na atualidade, abriria a possibilidade de uma outra composição de internacionalismo, que tem a intenção de desafiar o monopólio cultural. Para Dias (2001, p. 175), dois caminhos são relevantes para essa desconstrução do monopólio cultural no Ocidente: “reconhecer que há outros implica reconhecer que nós somos só uns entre outros; por outro lado, as nossas sociedades europeias já não são constituídas só por populações de origem europeia”.

No artigo “A Arte do outro no Surrealismo e Hoje”, Elsje Lagrou (2008) propõe uma reflexão sobre o lugar das imagens e dos objetos produzidos pelo “Outro” no pensamento surrealista, dialogando com os argumentos de Dias (2001). A autora analisa a maneira como os “fetiches” foram mobilizados para representar populações não ocidentais que, nas primeiras décadas do século XX, eram vistas de forma positiva como “primitivas”. Lagrou parte do princípio de que imagens e objetos são tão representativos que revelam algo sobre nós mesmos e sobre quem os produziu ou do lugar a que pertence. Essa abordagem em relação aos fetiches é uma importante base para pensar as controvérsias das diversas músicas, criações e corpos praticantes, consumidoras de determinadas artes. Já observaram a diferença de uma população negra tocando funk, samba no morro ou em qualquer lugar e um grupo de pessoas não negras tocando os mesmos gêneros musicais e sendo interpelados pela polícia? Então é só comparar, por exemplo, o Carnaval periférico de Florianópolis – ou de qualquer outra cidade brasileira – e o Carnaval de aspecto mais elitista por conta de sua estrutura e permissões.

Nesse caminho, Lagrou questiona o que teria despertado o interesse dos surrealistas pela arte de outros povos, como da África, da Oceania e das Américas pré-colombianas. Em vez de responder a essa pergunta, no decorrer do artigo, a autora propõe uma reflexão sobre as linhas de ruptura e continuidade em direção ao debate desse lugar do “Outro” por meio de suas imagens e objetos. Podemos então nos perguntar se atualmente as produções de artistas negros e indígenas, apresentados por Dias (2001), ocupam espaços com tanta notoriedade e representatividade como ocorreu com as peças de artes consideradas “primitivas” pelos surrealistas, como apresentado por Lagrou (2008). É possível dizer que a relação da arte do “outro” ainda é vista como um “fetiche”?

Lagrou (2008) estabelece um diálogo com o discurso de Aminata Traoré, então ministra da cultura de Mali, durante a negociação com a ministra da cultura da França acerca de uma peça de arte retirada ilegalmente de seu país. Essa articulação entre as ministras revela que, em vez de um processo de reparação histórica, o que persiste é a continuidade de práticas coloniais não resolvidas, como colocou a própria Traoré. Muitos objetos roubados, por exemplo, estão em exibição nos museus da Inglaterra, França ou outros países da Europa, que não contam a história dessas peças: elas ainda são apresentadas como exóticas, como a arte do outro, cercadas por certo fascínio. Agora imaginemos: como seria uma exposição em que a história dos objetos roubados pelo Ocidente fosse reconhecida e contada pelo próprio Ocidente?

Como aponta Lagrou (2008), esses objetos expressam, por si mesmos, aspectos de sua cultura e dos povos que os criaram. No diálogo apresentado, a posição de Aminata Traoré invoca diversos problemas importantes para a antropologia dos objetos e da arte, ao evidenciar que a relação entre objetos e pessoas – e entre estética e política – é profundamente imbricada. Esses artefatos têm a capacidade de agir sobre as pessoas, interagindo como agentes sociais numa rede de intencionalidades complexas. No caso específicos das culturas africanas e indígenas, muitos desses objetos são sagrados, contam a história de um povo e mantêm uma relação espiritual e ancestral.

Considerando o diálogo entre as ministras e a proposta ocidental de expor a história dos objetos roubados, é essencial narrar a origem dessas artes de forma honesta, detalhando de onde vem quem as produziu, como e por que foram retiradas de seus países africanos de origem. Infelizmente, muitas vezes, a arte é exposta de maneira exótica, como algo pertencente ao “outro”. Os objetos artísticos exibidos são obras criadas ou pertencentes a grupos étnicos específicos do Mali, com significados ancestrais e espirituais. Esses trabalhos se conectam com a arte de artistas negros e indígenas brasileiros, que também refletem uma espiritualidade e uma ligação com a ancestralidade e a natureza em seu cotidiano.

No texto de “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil”, Ilana Seltzer Goldstein (2019) relata uma conversa com o artista Denilson Baniwa*²⁸ durante o Encontro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas, em 2016. O artista explicou a Goldstein sobre a reantropofagização da história da arte por meio das performances do pajé-onça. Segundo Baniwa*, o pajé usa a linguagem da performance e dialoga por meio de metáforas, aproximando seu trabalho ao de um pajé. Entre

²⁸ Nesta tese, os/as autores/as indígenas são referenciados com asterisco.

os Baniwa, o pajé mais experiente e poderoso se transforma em jaguar, transitando entre mundos e compartilhando conhecimentos (Goldstein, 2019, p. 88).

De acordo com a autora, o personagem pajé-onça, criando por Denilson em suas performances, propõe “curar a cidade doente”, compartilhando um pouco do conhecimento indígena. Performances como a de Denilson, vistas no espaço circular por brancos, causam efeitos como sensação, confusão e muitas vezes incompreensão, pois são apresentadas obras de diferentes ontologias, diferentes grupos e o diferente gera impacto positivo e negativo mesmo no mundo da arte. Essa performance tem um envolvimento com a ancestralidade indígena, para transformar e compartilhar conhecimentos, mesmo que o branco tenha dificuldade em compreender e ouvir sobre a arte do outro.

Nesse contexto, o antropólogo Kabengele **Munanga** (2019) nos informa que definir as artes plásticas afro-brasileiras não é uma questão meramente semântica, exatamente porque há uma complexidade que envolve outras questões relacionadas ora à história da escravidão africana no Brasil, ora à sua condição social, política e econômica, ora à sua cosmovisão e religião no novo mundo. Munanga retoma um exemplo citado por Mariano Carneiro da Cunha (1983), em que o artista Di Cavalcanti fundamenta sua concepção de beleza na figura da “mulata”, recorrente em sua obra. No entanto, **Munanga** (2019) ao qualificar uma obra na categoria afro-brasileira causa dúvida, pois deveria considerar como euro-brasileiras todas as obras de artistas brasileiros, brancos ou negros, demonstrando a busca da representação do referencial de uma beleza branca feminina. O autor se refere aos dois grupos tratados no artigo que, nominalmente, por coincidência, são de origem étnica europeia.

Nesse sentido, os argumentos apresentados por Alecsandra de **Oliveira** (2018) destacam a importância do intenso debate entre os aspectos etnográficos e estéticos da arte africana. Pesquisas que reexaminam a interpretação europeizada atribuída a essas peças ao longo do tempo têm sido bem recebidas por artistas e investigadores dedicados ao tema. As referências africanas nos trabalhos contemporâneos tratam de reconstituir os laços perdidos pela diáspora e remontam a uma memória que foi fragmentada, que nunca foi única ou inteiriça – lembremos que o continente africano é formado por diversas etnias, dialetos e hábitos culturais e que, longe de ser único, é múltiplo. Como propõe **Oliveira** (2018), as imbricações levantadas em seu artigo estão longe de ser “uma onda negra”, mas nos aproximam de caminhos de possibilidades e transformação no mundo da arte.

Complementando o diálogo com **Munanga** (2019) e **Oliveira** (2018) sobre a arte afro-brasileira, a tese de Jurema **Werneck** (2007), já mencionada anteriormente, propõe investigar as estratégias de sujeitos subordinados para confrontar poderes em diferentes campos da vida

social e abrir espaços de liberdade. Estudando as mulheres negras no mundo artístico e midiático, a autora percebe que há uma desigualdade social de gênero, raça e classe, que invisibiliza principalmente as mulheres negras no samba. **Werneck** (2007) mostra a importância das estratégias empreendidas por mulheres negras no mundo artístico para serem reconhecidas e protagonizar a negritude. Para a autora, esse movimento tem representado um passo importante para a autoafirmação, tanto individual quanto coletiva, dos descendentes e exilados do continente africano, herdeiros e herdeiras de culturas e histórias redescobertas e ressignificadas como ricas e pujantes, capazes de recuperar e originar novas tradições e histórias.

Nesse ínterim, Guerreiro **Ramos** (1995 [1957]) vê um caminho para a transformação da condição humana do negro no Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, e em outros movimentos de protagonismo negro desde a época colonial. Portanto, “o problema do negro é essencialmente psicológico e secundariamente econômico” e, atualmente, continua sendo o mesmo. O psicanalista Jurandir Freire Costa, no prefácio do livro “Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social”, da psicanalista Neusa Souza **Santos** (2021, p. 25), comenta de forma semelhante sobre a espinha dorsal da violência racista:

Em que consiste esta violência? A autora, sem ambiguidades, aponta-nos seu primeiro traço, visto sob o ângulo da dinâmica intrapsíquica. A violência racista do branco exerce-se, ante mais nada, pela impiedosa tendência a destruir a identidade do objeto do sujeito negro. Este, através da internalização compulsória e brutal de um ideal do ego branco, é obrigado a formular para si um projeto identificatório incompatível com as propriedades biológicas do seu corpo. Entre o ego e seu ideal cria-se, então, um fosso que o sujeito negro tenta transpor às custas de sua possibilidade de felicidade, quando não de seu equilíbrio psíquico.

A partir do engajamento do movimento negro, o genocídio do povo negro é denunciado, evidenciando sua luta pela sobrevivência. Como propõe **Munanga** (2019), a arte é uma atividade tipicamente cultural e múltipla em suas formas: arquitetura, pintura, escultura, poesia, música, dança, cinema, fotografia, teatro, entre outras. Assim, todas as atividades culturais são consideradas de profundas emoções, transformação e beleza. A arte do povo negro e migrante atua como um alento para as dores sofridas no cotidiano. Nesse contexto, bell **hooks** (2019, p. 44) afirma:

A luta por uma libertação negra de caráter transformador sempre esteve informada por uma política cultural opositiva. Mais do que nunca, faz-se necessária uma crítica cultural que possa iluminar e enriquecer nossa compreensão da formação social da identidade negra, da comoditização da 'negritude'.

Essa perspectiva é crucial para a análise das experiências dos migrantes nordestinos na Grande Florianópolis, em especial no que tange às expressões culturais como a música e a dança. A migração dos nordestinos para a região da Grande Florianópolis não apenas desloca fisicamente esses indivíduos, mas também traz à tona a necessidade de manter vivas suas tradições e identidades culturais em um novo contexto. Esses migrantes, ao participarem de coletivos artísticos e eventos culturais, como o Centro de Tradições do Norte e Nordeste, estão engajados em uma política cultural positiva, resistindo à marginalização e ao apagamento de suas identidades.

2.3 DIÁSPORA NORDESTINA E ALGUMAS EXPRESSÕES CULTURAIS

A diáspora nordestina refere-se ao movimento de pessoas que deixaram a região nordeste do Brasil para se estabelecer em outras partes do país ou do mundo. Esse fenômeno teve várias causas, incluindo razões econômicas, políticas e sociais, como a busca por melhores oportunidades de emprego, a seca e a migração para áreas urbanas.

As expressões culturais são os elementos que carregam a identidade e a herança cultural da região nordestina, incluindo a música, a dança, a culinária, a religião, a língua e muitas outras manifestações culturais. Essas expressões culturais muitas vezes são levadas pelas pessoas que migraram, contribuindo para a disseminação e preservação da cultura nordestina em outras partes do Brasil e do mundo.

É importante destacar que a diáspora nordestina desempenhou um papel significativo na formação da cultura brasileira como um todo, influenciando a música popular, a literatura e a identidade cultural do país. Portanto, neste tópico, exploro como as expressões culturais da região nordestina foram disseminadas e adaptadas em diferentes contextos, bem como o impacto desse fenômeno na diversidade cultural do Brasil.

Acompanhando a reflexão de Stuart **Hall** em seu livro “Da Diáspora” (2003), a noção de diáspora será mobilizada aqui não tanto por sua construção em si, mas pela luz que lança sobre as complexidades de se imaginar a nação, a partir do seu local de origem, da identidade nordestina, no momento de globalização contínua.

Nesse sentido, os estudos de Benedict Anderson (2005) oferecem uma base importante para compreender tanto as relações dos migrantes no sul do Brasil quanto as ideias imaginadas dos sulistas em relação aos nordestinos. Sua obra contribui para obter a dimensão da formação e o significado das nações modernas, ao mostrar como elas são construídas, em grande parte,

na mente das pessoas, por meio de um sentimento de pertencimento compartilhado e de uma imaginação coletiva que transcende as barreiras geográficas e sociais.

Na minha pesquisa de mestrado (Santos, 2020), a ideia de nação surgia como uma forma hostil e xenófoba aos nordestinos, com a intenção de expulsar os “baianos”. Esse termo era utilizado de maneira pejorativa e racista para designar todos os nordestinos, uma prática que remonta ao período da escravização. Assim, ser “baiano” era sinônimo de ser negro. Quando um baiano era branco, havia descrença em sua identidade, como também aponta Tafarel Cassaniga (2018) em sua dissertação de mestrado.

Rafael Menezes de Bastos (2019) nos lembra que o zoneamento regional do Brasil nem sempre foi como conhecemos hoje. Antes a região nordeste era composta pelos estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas, enquanto Bahia, Sergipe, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro formavam a região leste. Foi apenas em 1970 que a região nordeste passou a ter sua configuração atual, com a inclusão da Bahia e de Sergipe, sendo extinguidos da região leste. A partir dessa reorganização, surgiu também a região sudeste – então chamada de região central – composta por quatro estados: Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo.

Relacionando a situação dos nordestinos no sul do Brasil, podemos desenvolver algumas reflexões importantes. Estudos sobre migrações nordestinas, como os de Eunice Durham (1984), Garcia Júnior (1989), Ricardo Ojima e Wilson Fusco (2014), mostram que esse deslocamento tem ocorrido ao longo de décadas. Muitas vezes, esses migrantes se deparam com um contexto social e cultural diferente do que estavam acostumados em suas terras de origem. No sul, podem enfrentar preconceitos, estereótipos e desafios na adaptação a uma nova realidade.

Nesse sentido, a noção de “comunidade imaginada” de Anderson (2005) se revela bastante pertinente. Por um lado, os nordestinos que se mudam para o sul podem criar comunidades imaginadas que remetem às suas origens, reforçando laços culturais, religiosos e sociais com outros nordestinos na região. Essa comunidade imaginada pode servir como um suporte emocional e social em um ambiente novo e, por vezes, hostil.

Por outro lado, a sociedade sulista também pode criar imagens e estereótipos sobre os nordestinos, muitas vezes baseados em preconceitos e estigmas. Essas representações podem afetar a forma como os nordestinos são vistos e tratados, reforçando a importância de suas próprias comunidades imaginadas como forma de resistência e identificação.

Pensando no imagético do Nordeste, a partir de Albuquerque Júnior (2011), Kim D. **Butler** e Petrônio **Domingues** (2020) sobre as diásporas afro-atlânticas, observa-se a

diversidade de pessoas negras que migram no mundo provocando transformações em diversos espaços. Essas transformações acabam criando a imagem de determinada nação. A nação brasileira, por exemplo, é imageticamente reconhecida a partir da sua diversidade cultural de diferentes povos, etnias. E essas representações se apoiam em imagens e locais do norte e nordeste, em artistas nordestinos/as que, de diversas formas, se manifestaram contra a imagem de um nordeste empobrecido.

É o caso de Luiz Gonzaga que, por meio de suas canções de forró, descortinou a ideia de migrantes como algo pejorativo por conta das secas no Nordeste, ao mesmo tempo colocando em evidência as belezas naturais do sertão nordestino. Em estudo antropológico e histórico da canção “Pau de Arara²⁹”, maxixe de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes, de 1952, Menezes de Bastos (2019) mostra como a canção é carregada de uma narrativa verbal e musical sobre a migração nordestina para o sul do Brasil, tipicamente em São Paulo.

O autor analisa a música evidenciando como ela constrói a migração como uma viagem épica em tela. A miséria das condições materiais à disposição da/o “viajante” é ressignificada, transformada pela riqueza dos substratos musicais e culturais. O forró, nesse contexto, é percebido como ferramenta músico-cultural do migrante. Em sua análise, Menezes (2019, p.36-37) destaca, na primeira e segunda parte, como a migração foi triunfante:

os migrantes trouxeram a sua música para a cidade grande, o que se expressa na letra da canção pelas citações aos instrumentos musicais, zabumba, triângulo e gonguê (ou ganzá), – e aos gêneros musicais, xote, maracatu e baião– trazidos na viagem. A alta hierarquia desse instrumental e dos gêneros –significando a música (e a dança), elas mesmas– na avaliação da canção está sinteticamente expressa na letra pela explosão da palavra ‘tudo’, extremo contrário do ‘só’ e da ‘coragem e a cara’ da primeira parte da canção.

Albuquerque Júnior (2011) nos conta que, no período colonial, a formação do país foi marcada por um projeto de embranquecimento, especialmente nas regiões Sul e Sudeste, promovido por meio da imigração europeia. Esse processo foi utilizado como forma de demonstrar a superioridade de estados do Sul e Sudeste, com suas populações formadas por europeus, em relação ao Nordeste. Na época, a arte pautada por escritores regionalistas e nacionalistas desconfigurava a imagem do nordeste e enaltecia as populações europeias:

Encantados com a superioridade dos imigrantes e tendo uma visão depreciativa do nacional, intelectuais como Oliveira Vianna e Dionísio Cerqueira veem no nordestino o próprio exemplo de degeneração racial seja do ponto de vista físico ou intelectual. Eles consideram a miséria uma consequência do encontro entre hábitat desfavorável

²⁹ LETRAS. *Pau de arara* – Luiz Gonzaga. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/261217/>. Acesso em: 22 set. 2025.

e uma raça, fruto do ‘cruzamento de indivíduos de raças extremas e da submestiçagem’. Comparando a situação econômica de São Paulo com a dos Estados do Norte do país, eles atribuem ao maior eugenismo da raça ‘paulista’, à sua superioridade como meio e como povo, a ascendência econômica e política no seio da nação. A superioridade de São Paulo era natural, e não historicamente construída. O Nordeste era inferior por sua própria natureza, sendo o ‘bairrismo paulista’ uma lenda (Albuquerque Júnior, 2011, p. 56).

Em “A invenção do nordeste e outras artes”. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) faz uma reflexão crítica sobre a ideia de nação imaginada criada pelo Sul e Sudeste em relação ao Nordeste. Uma das principais discussões do livro gira em torno da noção de “nação imaginada”, conceito originalmente desenvolvido por Benedict Anderson, como mencionei anteriormente. Muniz de Albuquerque Júnior argumenta que a visão que o Sul do Brasil tem do Nordeste frequentemente é construída a partir de estereótipos, simplificações e generalizações. Essa visão se baseia em representações culturais, históricas e sociais que, muitas vezes, não refletem a diversidade real do Nordeste.

Para o autor, a imagem do Nordeste é estigmatizada, associando-o a estereótipos de pobreza, atraso e seca, que são usados para afirmar a superioridade do Sul em relação ao Nordeste. Essa construção da identidade regional reforça as divisões dentro do Brasil e contribui para a percepção do Nordeste como “diferente” e “inferior”.

Além disso, concordando com o argumento do autor, essa visão do Nordeste como uma entidade homogênea e empobrecida desconsidera a riqueza da diversidade regional, as contribuições culturais, históricas e econômicas, bem como as lutas e resistências das populações nordestinas. Ele ressalta que a ideia de Nordeste é uma construção social, e a realidade da região é muito mais complexa do que a imagem estigmatizada frequentemente perpetuada pelo Sul e Sudeste do Brasil.

Nesse contexto, as conexões estabelecidas nas diásporas oferecem condições propícias tanto para o enfraquecimento quanto para a reafirmação vigorosa dos laços entre esses sujeitos. Um exemplo concreto dessa dinâmica pode ser observado na experiência dos nordestinos no sul do Brasil, onde laços afetivos e políticos se entrelaçam, reverberando na criação do Centro Cultural do Norte e Nordeste (CTNN). Essa iniciativa reflete não apenas um fortalecimento das relações entre os membros da diáspora nordestina, mas também uma forma de manter e celebrar suas identidades comuns em um contexto geográfico distinto.

Os autores citados acima nos convidam a uma reflexão profunda sobre a arte nordestina e negra no Brasil. A arte deveria ser acessível a todas as pessoas, e a ideia de construir arte sem fronteiras excludentes é fundamental. No entanto, ao consumir e praticar as artes nordestinas e

negras, é importante ir além de uma aproximação superficial, considerando o contexto ideológico, imagético e estético que moldou a nação brasileira.

2.4 IDENTIDADE, LINGUAGEM E CONEXÕES CULTURAIS ENTRE NORDESTE E SUL

Claudia Vasconcellos (2007) oferece uma importante reflexão ao examinar as antigas divisões geográficas do Brasil. Ela explica que, em um período anterior à configuração atual, a Bahia fazia parte da região Sul, que se estendia até o Rio Grande do Sul, enquanto estados como Pernambuco, Ceará e Paraíba, historicamente associados às problemáticas da seca, pertenciam ao Norte. Mesmo após a reconfiguração geográfica e a oficialização do Nordeste como uma região distinta, a Bahia continuou sendo vista como uma unidade à parte, tanto em termos econômicos e políticos quanto culturais. Esse descompasso revela que a Bahia, apesar de oficialmente pertencente ao Nordeste, ainda não foi completamente assimilada à ideia mais ampla dessa região.

A identidade dos migrantes nordestinos pode ser entendida por meio de suas formas de falar, linguagens regionais e sotaques, que muitas vezes funcionam como marcadores identitários. Esses elementos culturais podem contribuir positivamente para o ambiente em que são inseridos, mas também podem provocar choques e desconfortos, dependendo das circunstâncias. Conforme Vasconcellos (2007), é impossível definir uma única identidade baiana, já que há muitas “Bahias”, assim como o Nordeste é formado por vários estados com culturas e manifestações distintas. Portanto, existem diferentes “Nordestes”, e as pessoas que compõem essas regiões são moldadas por suas vivências particulares em diversos contextos, refletindo a pluralidade cultural da área.

Para desconstruir a ideia equivocada de que todos os nordestinos são iguais, é importante esclarecer que o Nordeste é composto por nove estados, e a Bahia é apenas um deles. Logo, nem todo nordestino é baiano. Da mesma forma que o Norte e o Sul apresentam diversidades culturais e seus próprios marcadores identitários, o Nordeste também é uma região heterogênea.

Uma experiência pessoal que se repetiu nos primeiros anos em que vivi em Florianópolis foi o questionamento constante sobre minha origem. Muitas vezes, pessoas brancas me perguntavam se eu era haitiana. Durante o mestrado, essa situação foi tema de discussão, quando percebi que, ao responder que sou da Bahia, frequentemente ouvia as pessoas dizerem que conheciam alguém do “mesmo lugar”, referindo-se, na verdade, a outro estado. Isso normalmente se dava por conta do meu sotaque ou da cor da pele. Esse tipo de suposição revela

uma tendência a associar a negritude à condição de estrangeiro, reforçando a ideia de que corpos negros são vistos como “de fora” ou não pertencentes.

Michel Agier (2001) contribui para esse debate ao discutir a construção de uma antropologia das identidades. Ele enfatiza que as identidades não têm definições fixas e podem ser compreendidas apenas no contexto em que surgem, sendo sempre relativas a algo em disputa. Em outro momento, Agier (2015) afirma que a trajetória das identidades e da humanidade é marcada por uma série de migrações, coincidências e adaptações. Ele argumenta que a identidade resulta de um encontro arbitrário entre um ser em constante movimento e um lugar indefinido “na superfície da Terra”, sendo esse encontro, apenas em retrospecto, capaz de aparentar uma verdade sólida e inquestionável.

No livro “Armadilha da Identidade: Raça e Classe nos Dias de Hoje” (2019), Asad Haider compartilha uma experiência pessoal sobre a dificuldade de ser reconhecido em relação ao seu lugar de nascimento. Crescido em uma pequena cidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos, Haider enfrentava questionamentos de seus colegas brancos que duvidavam que ele pudesse ser “de lá”, enquanto seus parentes paquistaneses criticavam seu sotaque americano. Para o autor, essa experiência ilustra como sua identidade parecia não ser reconhecida por nenhum dos dois lados. Haider argumenta que a identidade, paradoxalmente, parecia ser imposta externamente, ou mais ainda: parecia ser indefinida e em constante questionamento.

No artigo “Cidadão Invisível e o Direito à Cidade Negada”, Alexandra **Alencar** relata uma experiência semelhante à de Haider. Sendo uma mulher negra nascida em Florianópolis, Alencar não era reconhecida como florianopolitana, devido à ideia de que o estado de Santa Catarina é o mais “branco” do Brasil, o que levou à invisibilização de outras populações. Ela narra o desconforto que enfrentou ao longo de seus estudos na UFSC, onde as pessoas frequentemente perguntavam de onde ela era. Quando **Alencar** respondia que era de Florianópolis, as reações eram de perplexidade e olhares desconfiados, como se fosse incomum que uma pessoa negra fosse nativa da cidade. Nas palavras da autora: “Pois bem, lá estava eu: mulher, negra, florianopolitana, sendo, aos olhos dos/das outros/as, tratada como estrangeira em minha própria terra” (**Alencar**, 2019, p. 183).

Alencar recorre ao conceito de “dupla consciência”, desenvolvido por W. E. B. **Du Bois** (2012), intelectual negro norte-americano que, no início do século XX, abordou o conflito de ser negro e americano simultaneamente. A autora amplia essa ideia para o que chama de “tripla consciência”, ao descrever sua experiência de ser mulher, negra e florianopolitana, mas tratada como estrangeira dentro do próprio território, a partir do olhar dos outros.

No prefácio do livro de Asad Haider, Sílvio **Almeida** (2019) discute as armadilhas das políticas identitárias, tanto para indivíduos de direita quanto para aqueles que ele chama de “esquerda antirrevolucionária”. Almeida aponta que, na direita, há uma recusa em racializar a si mesmos, embora muitos clamem por uma “identidade branca” e ostentem uma identidade nacional que se opõe a pessoas não brancas e imigrantes – uma situação comum na região Sul do Brasil. Para ele, essa prática se insere em um individualismo metodológico, característica central do liberalismo e do neoliberalismo. Em tempos de crise do capitalismo, a reivindicação de uma identidade nacionalista ou branca pode facilmente transitar para o fascismo. No entanto, Almeida também adverte que uma “identidade negra” desvinculada das estruturas sociais pode igualmente servir ao conservadorismo ou à reprodução do sistema capitalista, que historicamente tem se mostrado capaz de assimilar e neutralizar movimentos contestatórios (**Almeida**, 2019, p. 12).

Essa análise se conecta à pesquisa de **Santos** (2022) que, a partir das ideias de Benedict Anderson (2005), explora como as identidades modernas estão profundamente entrelaçadas com a formação dos Estados-nações. Anderson argumenta que os nacionalismos, embora modernos em suas expressões políticas, são frequentemente apresentados como enraizados em um passado distante, o que confere uma legitimidade histórica às suas narrativas. Assim, a construção simbólica do nacionalismo transforma eventos contingentes em aparentes destinos inevitáveis. A “magia” do nacionalismo, segundo Anderson, reside justamente nessa habilidade de converter o acaso histórico em uma narrativa predestinada. Portanto, tanto a questão das identidades raciais discutida por Almeida quanto a análise do nacionalismo de Anderson revelam como discursos identitários podem ser manipulados para reforçar estruturas de poder.

No contexto atual, essa construção nacionalista muitas vezes se apega a símbolos, ignorando ou reinterpretando fatos históricos. Um exemplo disso foi o uso da bandeira nacional na campanha do ex-presidente Bolsonaro, que se apropriou do símbolo de maneira contraditória em relação aos princípios democráticos, transformando-o em uma ferramenta política de polarização.

No Sul do Brasil, há uma forte valorização da ascendência europeia, o que, de acordo com **Santos** (2022), contribui para o surgimento de movimentos separatistas que defendem a separação da região em relação ao Nordeste. Um dos mais conhecidos é o movimento “O Sul é o Meu País”, formalizado em 1992 com sede em Laguna, Santa Catarina. Esse grupo busca a emancipação política e administrativa dos estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná, propondo a substituição do regime federalista pelo confederado. Seu discurso, alimentado pela ideia de que o Sul sustenta economicamente o Nordeste, ganhou força durante

a campanha presidencial de Dilma Rousseff, quando manifestações de preconceito e racismo, especialmente contra os nordestinos, se intensificaram, expondo uma intolerância cultural e regional.

Essa valorização de uma identidade branca e europeia, conforme analisado por **Sílvia Almeida** (2019), reflete uma armadilha identitária que, ao clamar por uma “identidade branca”, fortalece discursos de exclusão. No caso do Sul do Brasil, isso se materializa na reprodução de uma lógica colonialista, que posiciona a região como superior, sustentada pelo mito de pureza racial e pelo processo histórico de eugenia, o que invisibiliza a presença e contribuição de populações negras. Ilka Boaventura Leite (1996), em seu estudo “Descendentes de Africanos em Santa Catarina: Invisibilidade Histórica e Segregação”, sublinha que a invisibilidade das comunidades afrodescendentes no Sul do Brasil é distinta em comparação com outras regiões, evidenciando uma segregação racial histórica, que alimenta a narrativa de superioridade da região. Esse contexto revela como o nacionalismo e o racismo se entrelaçam, reforçando a exclusão e perpetuando as divisões regionais e raciais.

Em sua dissertação de mestrado “O ‘Afro’ entre os Imigrantes em Buenos Aires: Reflexões sobre as Diferenças”, María Eugenia Domínguez (2004) aborda a maneira como em Buenos Aires, a capital argentina, os imigrantes afro-americanos ou africanos são racializados como “outros”, considerando que a ideologia nacionalista promove a ideia de os argentinos serem uma comunidade homogênea de ascendência europeia e branca. Ela argumenta que essa visão contribuiu para a criação de uma tendência que nega a diversidade. Com base na literatura sobre o tema, Domínguez discute como essa construção social resultou na invisibilidade da população negra na Argentina, além de destacar a negação das diferenças raciais, apesar da presença de atitudes discriminatórias enraizadas no preconceito racial.

No livro “Atlântico Negro”, Paul **Gilroy** (2012) critica a modernidade ocidental por seu caráter excludente e eurocêntrico, destacando que a contribuição dos povos negros para a modernidade é frequentemente silenciada. A contracultura da diáspora negra é vista como um contraponto crítico à narrativa dominante. O autor percebe a diáspora negra como um fenômeno transnacional que transcende fronteiras geográficas e culturais, e suas implicações na formação de identidades culturais híbridas.

Stuart **Hall** (2006), em sua obra “A identidade cultural na pós-modernidade”, destaca que um novo tipo de mudança estrutural começou a transformar as sociedades modernas no final do século XX. Essas mudanças estão fragmentando as paisagens culturais relacionadas a classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que antes forneciam bases sólidas para nossa localização como indivíduos sociais. Segundo **Hall**, essas transformações não afetam

apenas a estrutura social, mas também alteram profundamente nossas identidades pessoais, desafiando a ideia de um “eu” integrado e coerente.

Hall argumenta que não existe uma identidade unificada e estável; ao contrário, ele defende que uma identidade completa e coesa é uma construção ilusória. Estamos continuamente confrontados por múltiplos sistemas de significação e representações culturais, que nos expõem a uma diversidade desconcertante de identidades possíveis. Para ele, nossa identificação com essas identidades é temporária e mutável, refletindo a fluidez com que nos posicionamos em diferentes contextos.

Concordo com o que apresentei em *A Bahia não sai de mim: diáspora, migração e xenofobia no Sul do Brasil* (SANTOS, 2022), quando estabeleci uma comparação entre Salvador, na Bahia, e Florianópolis, em Santa Catarina. Ambas as cidades, localizadas em regiões distintas do Brasil, foram por mim descritas como “cidades atlânticas”, em razão do histórico de comércio de pessoas negras escravizadas que marcou esses territórios. Ressaltei que essas cidades compartilham aspectos comuns no que se refere às populações negra e branca: em ambos os contextos, a população branca ocupou posições de poder em diversas esferas, enquanto a população negra, apesar de suas contribuições fundamentais na construção dessas regiões, segue sendo historicamente invisibilizada até os dias atuais.

A partir das reflexões de **Hall** (2006) e **Gilroy** (2012) sobre a fragmentação das identidades e a fluidez com que as pessoas se posicionam em diferentes contextos, é possível estabelecer uma conexão com a análise de Santos (2022) sobre as identidades dos migrantes negros. Assim como **Hall** (2003) argumenta que a identidade nunca é fixa ou completa, os migrantes, especialmente aqueles que são negros, vivenciam constantemente a tensão entre suas próprias conexões culturais e as expectativas do novo ambiente em que se inserem. Essas identidades são continuamente moldadas pelas diferenças culturais e raciais que enfrentam, assim como pela necessidade de adaptação e resistência. Tanto a população negra local quanto os migrantes estão em um processo constante de construção e reivindicação de espaço, lidando com uma identidade que nunca está totalmente consolidada, mas sempre em processo de redefinição.

Essa perspectiva reforça a visão de que a identidade é uma construção dinâmica, influenciada por fatores externos e internos, e que a ideia de uma identidade unificada é ilusória. **Hall** (2003) destaca que as tradições culturais, incluindo as associadas à negritude ou à religião, são importantes para a autocompreensão de muitas comunidades, mas não são imutáveis. As experiências migratórias, assim como o contato com diferentes contextos culturais, fazem com que essas tradições sejam revisadas e transformadas continuamente, refletindo a fluidez que

caracteriza a identidade, seja no contexto das diásporas ou nas complexas relações entre o Nordeste, Norte e o Sul do Brasil.

Nesse sentido, a conexão acontece a partir do processo de escravização, que moldou as lutas e resistências da população negra migrante em todo o mundo. A diáspora africana no Atlântico, conforme proposta por Paul **Gilroy** (2012), reflete essa capacidade de ressignificar suas vidas de forma constante, mesmo diante dos inúmeros obstáculos que se apresentam ao longo do tempo. **Gilroy** defende que a diáspora negra, em sua complexidade, é um campo em constante transformação, em que o hibridismo cultural surge como uma força vital para a formação de novas identidades, rompendo com visões estáticas de cultura.

No contexto da pesquisa, a arte desempenha um papel crucial, portanto, a manha – um saber prático, quase instintivo e intuitivo, de resistência que se manifesta por meio dos corpos. Esses corpos carregam memórias ancestrais que os alimentam e recarregam, permitindo-lhes enfrentar os desafios migratórios por meio de expressões culturais transformadoras. As festas, os rituais e as performances culturais emergem como formas de luta, espaços em que se alimentam espiritualmente e reafirmam suas identidades.

Conectando essa ideia com Saidiya **Hartman** (2020), no artigo O Tempo da “Escravidão”, podemos compreender que o “tempo da escravidão” permanece presente na vida dos migrantes afrodescendentes, mesmo de forma tardia como **Hartman** sugere. O trauma e a violência do passado colonial não foram por completo superados; ao contrário, continuam a moldar os modos como essas comunidades se percebem e se expressam culturalmente. Para **Hartman**, os corpos negros, assim como suas identidades, são constantemente revisitados e reinterpretados, sempre em diálogo com o passado escravocrata.

Dessa forma, a análise de **Gilroy** e **Hartman** nos ajuda a entender como as identidades negras na diáspora, incluindo a dos migrantes nordestinos em Florianópolis, são constantemente construídas, desconstruídas e ressignificadas. A arte, nesse processo, torna-se não apenas um meio de expressão, mas uma ferramenta de resistência e sobrevivência que mantém vivas as memórias e as lutas ancestrais juntamente com outros migrante e pessoas locais que se conectam.

3 CONEXÕES DOS COLETIVOS CULTURAIS NO SUL DO BRASIL E A REGIÃO NORDESTE

Poderosa e sagrada³⁰
 Oba vem nesse gongá
 Pra trazer coragem e força
 Pro baque mulher passar
 Ela vem de elekô,
 O reinado de mulher,
 Pra lembrar que o lugar dela
 É onde ela quiser
 É nessas águas, que nos movemos,
 Obá Sirè Eleekô Aja Osi
 É nessa força, que nós seguimos,
 Obá Sirè Eleekô Aja Osi
 (Laís Fialho, 2018).

Neste capítulo, apresento de forma breve alguns coletivos culturais atuantes na região da Grande Florianópolis, com os quais tive contato durante o trabalho de campo. Participei de alguns encontros, acompanhando migrantes nordestinos que integram esses coletivos ou que desenvolvem suas expressões artísticas de maneira autônoma e engajada. Essas experiências me permitiram observar como os espaços culturais funcionam como territórios de acolhimento, troca e criação.

A escolha por incluir esta contextualização busca evidenciar como a participação em coletivos artísticos e culturais amplia as possibilidades de pertencimento para esses sujeitos migrantes. As práticas culturais descritas aqui não são apenas expressões estéticas; elas emergem como estratégias de luta, resistência e afirmação de identidade. Ao ocupar os espaços públicos e promover encontros entre diferentes histórias de vida, esses coletivos constroem novas narrativas sobre o que significa ser migrante do nordeste e artista no Sul do Brasil.

Este capítulo também estabelece um elo direto com o capítulo seguinte, no qual apresento as narrativas de vida dos migrantes entrevistados. As trajetórias pessoais que serão abordadas posteriormente ganham sentido mais amplo quando compreendidas a partir das experiências coletivas descritas aqui. Dessa forma, as práticas culturais aparecem como potentes instrumentos na construção de novas formas de existência e resistência no contexto migratório.

³⁰ LOAS BAQUE MULHER. *Repertório do Movimento Feministas do Baque Virado, Baque Mulher Recife e suas filiais*. Baque Mulher, [s.d.]. Disponível em: <https://baquemulher.com.br/loas/>. Acesso em: 22 set. 2025.

3.1 COLETIVOS DE ARTE NEGRA EM FLORIANÓPOLIS

Já mencionei em outros momentos que fazer pesquisa em festas é bastante trabalhoso. Como antropóloga participante e, ao mesmo tempo, observadora, percebi que as festas organizadas pelos migrantes nordestinos e nortistas, como as festas de São João e outros eventos maiores, como os que trazem bandas famosas do Nordeste, envolvem muitos detalhes e desafios que serão abordados mais adiante. Essas festas chegam ao Sul com a proposta de serem acessíveis para todos que gostam dos estilos musicais do Nordeste, o que cria uma troca cultural importante. Isso se conecta também com os coletivos culturais do Sul, como Arrasta Ilha, Africatarina, Baque Mulher Floripa, Cores de Aidê, Ilu Oju Inu, rodas de capoeira e o ritual de Yemanjá. As festas juninas serão abordadas nos próximos capítulos.

Lendo o artigo de João Leal (2023), “O trabalho que a festa dá: etnografias do trabalho festivo”, fiquei pensando sobre como organizar uma festa é algo que exige muito esforço. O autor explica que, para que uma festa aconteça, é preciso o envolvimento de várias pessoas, como o dono da festa, os organizadores, a comunidade e outros, como aqueles que ajudam com detalhes importantes. Nos coletivos que organizam festas juninas, por exemplo, o apoio é essencial, assim como os apoios nos coletivos da região de Florianópolis.

Dessa forma, vejo que as manifestações culturais afro-brasileiras, ao ultrapassar fronteiras regionais, acabam reunindo muita gente e, por isso, têm um caráter coletivo muito forte. É essa força que faz com que algumas dessas manifestações sejam reconhecidas como Patrimônio Cultural Imaterial. Assim, essas festas são mais do que celebrações – elas funcionam como espaços de resistência e reafirmação da existência, ressignificando as vivências e experiências dos migrantes no novo contexto.

Essas festas são mecanismos fundamentais de luta e resistência, constituindo espaços de intercâmbio cultural entre o Sul e o Nordeste. Coletivos artísticos, lideranças comunitárias e artistas criam conexões entre essas regiões, transmitindo saberes e tradições ancestrais.

3.2 ARRASTA ILHA

Figura 2 – Arrasta Ilha - Carnaval na Lagoa da Conceição



Fonte: Santos, 2023.

O Maracatu Arrasta Ilha³¹, fundado em 2002, baseia seu trabalho em um diálogo próximo com as Nações pernambucanas, como Leão Coroado, Estrela de Igarassu, Estrela Brilhante de Recife, Porto Rico e Encanto do Pina. Foi por meio desse intercâmbio contínuo com mestres, rainhas, dançarinos e batuqueiros dessas nações que o Arrasta Ilha se formou e consolidou suas práticas, no Maracatu de Baque Virado. O Maracatu de Baque Virado, também conhecido como Maracatu-Nação, é uma expressão cultural afro-brasileira com mais de 300 anos de história. Sua principal característica é a presença de uma corte real acompanhada por uma vibrante orquestra percussiva, composta por instrumentos como gonguê, caixa, tarol, mineiro (ou ganzá), alfaías e, em alguns casos, agbês e atabaques. Esse estilo musical reflete a resistência e a herança da cultura negra no Brasil, mantendo vivas tradições ancestrais.

A tese *“É de Nação Nagô! O Maracatu como Patrimônio Imaterial Nacional”*, de Alexandra Eliza Vieira **Alencar** (2015), oferece uma contribuição fundamental para a compreensão das expressões afro-brasileiras enquanto práticas de resistência, memória e pertencimento. Ao analisar o processo de reconhecimento do maracatu-nação pernambucano como patrimônio cultural imaterial, a autora evidencia que a força do maracatu não reside apenas na institucionalização promovida pelo Estado, mas, sobretudo, nas dinâmicas sociais e simbólicas que sustentam essa manifestação nas comunidades. O maracatu-nação é entendido como um sistema cultural complexo, no qual se entrelaçam religiosidade, estética e

³¹ ARRASTA ILHA. **Fundamentos**. Disponível em: <https://www.arrastailha.com.br/fundamentos>. Acesso em: 17 out. 2024.

associativismo, articulando formas de transmissão de saberes, coletividade e afirmação da identidade.

O campo etnográfico desenvolvido por **Alencar** no estado de Pernambuco – especialmente nas cidades do Recife, Olinda, Igarassu e Jaboatão dos Guararapes – permitiu observar de perto o protagonismo das comunidades de terreiro e dos grupos de maracatu, como a Nação Porto Rico, Leão Coroado e Estrela Brilhante. Nessas experiências, a autora identifica processos de aprendizagem mimética, em que o corpo é o principal mediador da memória, e a performance torna-se um espaço de elaboração de saberes e de recriação da ancestralidade. O maracatu, assim, é visto como um território simbólico de resistência que conjuga arte, fé e política, reafirmando a importância da cultura afro-brasileira como campo de produção de conhecimento (**Alencar**, 2015).

A reflexão proposta por Alencar dialoga diretamente com o presente estudo, que busca compreender as experiências da diáspora nordestina no sul do Brasil por meio das expressões culturais e performáticas. Tal como no maracatu pernambucano, os coletivos artísticos formados pela população negra local, aos quais são agregados migrantes nordestinos na Grande Florianópolis, utilizam o corpo, a música e a dança como instrumentos de pertencimento e de resistência às formas de apagamento e de discriminação racial e territorial. Em ambos os contextos, observa-se que as práticas performáticas afro-brasileiras funcionam como espaços de reconexão com a ancestralidade e de reexistência no território – seja na tradição dos terreiros e das nações de maracatu, seja nos blocos e grupos culturais que, no Sul, reelaboram essas heranças em novos contextos urbanos.

Ao trazer o maracatu como referência, é possível compreender que as experiências culturais não apenas preservam tradições, mas também produzem linguagens políticas e afetivas que contestam o racismo estrutural e a hierarquia cultural brasileira. Assim como o maracatu se reinventa ao ser reconhecido como patrimônio imaterial, os coletivos de migrantes nordestinos também constroem novas territorialidades simbólicas no Sul, transformando a performance em um campo de resistência e de negociação de significados sociais e raciais.

3.3 BAQUE MULHER FLORIPA

Figura 3 – Baque Mulher Floripa – Carnaval de 2023



Foto: Kleber Steinbach, 2023.

O Baque Mulher Floripa³² faz parte do Movimento Nacional de Empoderamento Feminino Baque Mulher – Feministas do Baque Virado, idealizado pela Mestra Joana D'arc Cavalcante em 2008, na comunidade do Bode, Recife/Pernambuco. Ela é a primeira mulher a reger uma nação de Maracatu de Baque Virado. Criado em Florianópolis em 6 de junho de 2016, o coletivo surgiu por iniciativa de Priscila Prazeres, Marga Vieira, Elaine Souza e Alexandra Alencar, integrantes do Maracatu Arrasta Ilha, com o apoio da Mestra Joana Darc. Hoje, com cerca de 30 mulheres, o grupo realiza projetos, rodas de diálogo, visitas a comunidades e oficinas culturais de Maracatu de Baque Virado.

O movimento visa fortalecer a expressão feminina e combater as diversas formas de violência contra as mulheres, confrontando machismo, racismo e preconceitos. Suas composições musicais destacam os princípios da cultura negra e religiões de matriz africana, promovendo união, paz e respeito. As cores rosa e laranja, em referência às divindades Obá e Oyá, representam a força e transformação que impulsionam o grupo a continuar, mesmo diante dos desafios que enfrenta.

Ao acompanhar as apresentações e vivências do Baque Mulher Floripa, percebi como esse coletivo expressa, por meio da arte, uma ponte simbólica e afetiva entre o Nordeste e o Sul do Brasil. A presença do maracatu nas ruas centrais de Florianópolis revela um poderoso movimento de diáspora cultural, no qual ritmos, cantos e corporeidades nordestinas se reinventam em outro território sem perder seus vínculos com a ancestralidade. Assim como

³² BAQUE MULHER FLORIPA. **Quem somos.** Disponível em: <https://baquemulher.wixsite.com/redesdeapoioibmfpolis/quem-somos>. Acesso em: 17 out. 2024.

outros grupos culturais formados por pessoas negras locais e migrantes de outros estados na Grande Florianópolis, o Baque Mulher Floripa traduz a continuidade de uma tradição afro-brasileira que se renova a cada batida do tambor e a cada performance pública.

A pesquisa de Luma Viegas Cardoso (2022) sobre o Baque Mulher Floripa contribui para compreender o alcance simbólico e político dessas manifestações. A autora descreve o grupo como um espaço de arte e resistência, no qual o maracatu é vivenciado como ativismo – uma forma de ação estética e política que ocupa as ruas para denunciar desigualdades e celebrar a força das mulheres negras. A etnografia de Luma evidencia que, em Florianópolis, o maracatu não apenas ecoa os sons do Recife, mas se torna linguagem de empoderamento e instrumento de diálogo entre culturas, corpos e territórios.

Ao observar as apresentações do grupo, reconheço nelas uma continuidade da presença nordestina que há décadas transforma a paisagem cultural da cidade. As loas entoadas, os estandartes coloridos e o batuque das alfaias conectam o mar e a terra, o Atlântico e a diáspora, reafirmando que a cultura nordestina, mesmo deslocada, segue produzindo pertencimento e novas formas de sociabilidade. O Baque Mulher Floripa, nesse sentido, não se restringe a um coletivo de maracatu; trata-se de um movimento de afirmação e de reconstrução de vínculos entre mulheres negras e mulheres de diferentes origens que se encontram em torno do tambor como símbolo de vida, resistência e ancestralidade.

3.4 CORES DE AIDÊ

Figura 4 – Banda Cores de Aidê em Angola



Fonte: Instagram @coresdeaideoficial, 2022³³.

³³ Disponível em:

https://www.instagram.com/p/CeCI7LJvJYR/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==.

Acesso em: 3 out. 2025.

A Banda Cores de Aidê³⁴ foi fundada em 21 de fevereiro de 2015 no Morro do Quilombo, em Florianópolis, quando um grupo de mulheres se reuniu para vivenciar a arte e se aprofundar no universo percussivo do samba-reggae - gênero criado por Neguinho do Samba³⁵. A partir dessa influência afro-brasileira, criaram composições, arranjos e coreografias próprias, promovendo interações entre diferentes etnias. O Bloco Cores de Aidê nasceu em 18 de junho de 2016, com o objetivo de incluir mais mulheres. Hoje, com cerca de 80 integrantes, o grupo é marcado por sua diversidade étnica, geracional e religiosa, fomentando trocas e aprendizados constantes. A organização do Bloco Cores de Aidê é composta por Sarah Massí, que atua como presidenta e regente geral, além de dirigir a ala de xequê. Fernanda Jerônimo é a vice-presidente e dirige a ala de dança. Dandara Manoela é responsável pelas alas de repique e caixa, enquanto Nine Martins cuida da ala de surdos marcação e martelo. Nattana Marques é a diretora da ala de surdo contratempo, e Carla Luz lidera a ala de surdo fundo.

Figura 5 – Ensaio do Bloco Cores de Aidê no Centro de Florianópolis



Fonte: Santos, 2022.

A Banda Cores de Aidê constitui uma das expressões mais significativas da presença feminina no campo da percussão e da música afro-brasileira na região Sul do país. Formada por mulheres de diferentes origens étnico-raciais, o grupo assume o samba-reggae – ritmo surgido na Bahia nos anos 1980, associado a movimentos de afirmação da identidade negra e à resistência política (Guerreiro, 2000; Gilroy, 2012) – como linguagem estética e instrumento de transformação social. Em Florianópolis, a banda ressignifica essa tradição ao articular, por meio da arte, debates sobre gênero, raça, ancestralidade e pertencimento, em um contexto

³⁴ CORES DE AIDÊ. **O Bloco**. Disponível em: <https://coresdeaide.com.br/bloco/>. Acesso em: 17 out. 2024.

³⁵ Antônio Luís Alves de Souza, conhecido como Neguinho do Samba (Salvador, 21 de junho de 1955 – Salvador, 31 de outubro de 2009), foi um músico brasileiro, reconhecido pela criação do samba-reggae. Fundou o grupo Olodum e a Associação Educativa e Cultural Didá, ambos sediados no Pelourinho, em Salvador, e atuou como um de seus diretores.

marcado pela predominância de referências eurocentradas e pela sub-representação de mulheres na cena percussiva.

O nome “Cores de Aidê” é inspirado em uma narrativa da mitologia da capoeira, que conta a história de Aidê, uma mulher africana escravizada que recusou a falsa liberdade oferecida em troca do casamento com seu senhor e fugiu para o quilombo de Camugerê. Essa história, reinterpretada pelo grupo, simboliza a busca pela liberdade não apenas individual, mas coletiva, e pela reconstrução de laços comunitários entre mulheres. Aidê, nessa perspectiva, torna-se um arquétipo de resistência feminina e de reapropriação da própria história – uma “mulher que não negocia seus valores”, como definem as próprias integrantes da banda.

3.5 AFRICATARINA

Figura 6 – Bloco e banda Africatarina - Encontro dos Blocos Afros de Florianópolis



Fonte: Madu Maria - Arquivo de fotos do Baque Mulher Floripa, 2024.

O Coletivo Africatarina³⁶ foi idealizado em 2001 pelo mestre de percussão Edinho Roldan, natural do Rio Grande do Sul, juntamente com outros artistas e arte-educadores, com o objetivo de promover e valorizar as culturas negras e afro-brasileiras por meio da “Pedagogia das Ruas”. Durante 12 anos, o coletivo trabalhou com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, oferecendo oficinas gratuitas de percussão, teatro, dança afro e capoeira. No entanto, o projeto foi interrompido em 2011 devido ao aumento da discriminação cultural na Ilha de Santa Catarina.

³⁶ AFRICATARINA. 20 anos do Coletivo Africatarina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yhDQqliQIRk&t=69s>. Acesso em: 19 out. 2024.

Durante sua primeira fase, o Africatarina estabeleceu parcerias com instituições como o Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), a Fundação Franklin Cascaes e a Coordenadoria de Promoção da Igualdade Racial (COPPIR), além de escolas públicas e grupos culturais, como o Grupo de Mulheres Negras Antonieta de Barros. Em 2004, criou o Bloco Africatarina, que levou o resultado de suas oficinas para o Carnaval, abordando temas como solidariedade, natureza e cultura afro.

Apesar de seu trabalho ser amplamente reconhecido e premiado, incluindo honrarias como o Prêmio Franklin Cascaes de Cultura em 2011, a discriminação persistente na região levou à interrupção temporária das atividades do Africatarina. Em 2017, o coletivo retomou as oficinas de percussão e voltou a desfilar no Carnaval de Florianópolis, fortalecendo sua presença em eventos culturais e movimentos sociais. Em 2019, o bloco desfilou com o tema “Quem Grita? Quem Morre?”, denunciando o genocídio do povo negro e indígena.

Em 2023, o bloco homenageou Edinho Roldan com o enredo “O Ibeji que enganou a morte com seu tambor”. O Desfile dos Blocos Afros foi oficializado no calendário municipal em 2024, consolidando a relevância do Africatarina na cultura de Florianópolis. Os blocos afros de Florianópolis desempenham papel relevante na preservação e na difusão das tradições afro-brasileiras na capital catarinense. Suas apresentações integram ritmos, movimentos e referências espirituais de matrizes africanas, transformando o Carnaval em um espaço que ultrapassa a dimensão festiva, configurando-se como território de memória, resistência e afirmação da identidade. O desfile desses blocos, realizado na sexta-feira de Carnaval, constitui uma manifestação cultural significativa e um instrumento de luta, reafirmando continuamente a importância da igualdade, do respeito e do reconhecimento histórico da população negra.

Os Blocos Afros também iniciaram, meses antes do Carnaval, um movimento chamado à domingueira dos Blocos Afros, realizado no espaço do Instituto Arco Íris de Direitos Humanos, na região central de Florianópolis. A iniciativa, oriunda da própria comunidade negra, expressa uma demanda coletiva por reconhecimento, respeito, valorização e afirmação de direitos culturais. Nesse território historicamente atravessado por desigualdades e disputas simbólicas, essa prática convoca uma transformação nas narrativas, nas formas de abordagem e nas políticas direcionadas às expressões culturais afro-brasileiras.

As domingueiras constituem-se, assim, como resposta concreta à solicitação dos coletivos que produzem e sustentam a Cultura Negra na cidade. Trata-se de um movimento que visa visibilizar e fortalecer trajetórias de resistência histórica protagonizadas por pessoas negras — desde o período colonial, marcado pela escravização de africanos e africanas, até os enfrentamentos contemporâneos. Essas ações reforçam, simultaneamente, as dimensões

individuais e coletivas da luta por reconhecimento, configurando redes de pertencimento, solidariedade e afirmação de identidades.

O evento também responde diretamente a tensões em torno da participação dos Blocos Afros no calendário oficial do Carnaval de Florianópolis, especialmente após o anúncio da retirada dos desfiles dessas agremiações da programação da sexta-feira à noite. Diante desse cenário de exclusão simbólica, os coletivos afro-brasileiros passaram a organizar, aos domingos, encontros em que um bloco anfitrião recebia outros grupos, promovendo uma rica circulação de saberes, estéticas e experiências de resistência.

Esse processo reafirma o papel central dos Blocos Afros como protagonistas da cena cultural da cidade, destacando a importância de políticas públicas que reconheçam e respeitem a pluralidade cultural brasileira. A presença dos blocos no desfile previsto para a noite de sexta-feira de Carnaval, no entorno da Praça XV de Novembro, simboliza não apenas um ato festivo, mas uma reivindicação legítima de espaço, memória e visibilidade no coração da capital catarinense.

3.6 ILU OJU INU

Figura 7 – Ilu Oju Inu - pré-inauguração da Escola Olodum Sul



Fonte: Santos, 2022.

O grupo Ilu Oju Inu, coordenado por Luck Yemonja Banke, é composto por estudantes de graduação dos cursos de Filosofia, Ciências Sociais e Letras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tem como objetivo central estudar e aplicar no cotidiano a filosofia de base bioafroancestrállica por meio da Escola Livre de Afrofilosofia Ubuntu, localizada em Florianópolis. Essa filosofia, chamada de afrofilosofia pelo grupo, está diretamente ligada às

questões contemporâneas sobre as condições deixadas ao povo afrodescendente em um Brasil profundamente marcado pelo colonialismo.

Segundo Banke, o grupo parte de questões essenciais como: “Quem éramos antes do colonialismo?”, “O que o colonialismo fez de nós?” e “O que podemos voltar a ser?”. A partir dessas reflexões, a filosofia africana se revela como uma ferramenta fundamental para a reconstrução e resistência contra toda forma de opressão, oferecendo uma base teórica para que o grupo se posicione e atue diante das injustiças sociais. Essa abordagem demonstra a relevância das filosofias e práticas afro-brasileiras como formas de resistência e afirmação cultural, no campo das artes e da educação em Florianópolis.

3.7 HOMENAGEM A YEMANJÁ

Figura 8 – Ritual em homenagem a Yemanjá - praia da galheta



Fonte: Santos, 2023.

Aldelice Braga, em parceria com Cintia Abadá, idealizou um ritual de dança para celebrar o dia 2 de fevereiro na praia da Galheta, com o propósito de homenagear Yemanjá, a orixá das águas e dos mares, considerada a mãe de todos os orixás no candomblé e na umbanda. O ritual começou com a participação de alguns alunos de dança e percussão, além de outros grupos artísticos, e ao longo dos anos passou a atrair pessoas de várias partes do mundo que vêm a Florianópolis exclusivamente para participar. A celebração tornou-se uma tradição consolidada na ilha, reunindo cerca de quatrocentas pessoas todos os anos.

Além de sua dedicação ao ritual de Yemanjá, Aldelice é uma artista comprometida com a cultura afro-brasileira em suas diversas formas, tema que abordarei posteriormente. O ritual de Yemanjá foi também um espaço que comecei a frequentar em 2018. Antes disso, em

Salvador, eu participava das celebrações tradicionais no bairro do Rio Vermelho, o que reforçou minha conexão com a ancestralidade em Florianópolis

3.8 ABAYOMI

Figura 9 – oficinas de percussão e dança de Guiné - África Oeste com mestre @djankodefaranah



Fonte: Instagram @coletivoabayomi, 2022³⁷.

Conforme Tomaz Costa Pereira de São Thiago (2017), o grupo Abayomi foi fundado em 2008, a partir de oficinas regulares que ocorriam na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). A formalização do grupo ocorreu devido ao aumento dos convites para apresentações em eventos universitários e relacionados. No entanto, a cultura mandén em Florianópolis tem raízes mais antigas. Alexandra **Alencar** (2009), em sua dissertação de mestrado, e Mainá Souza (2014), em entrevistas com os fundadores do Abayomi³⁸, enfatizam que a introdução do djembé³⁹ na cidade se deu em 1995. Nesse ano, a dançarina baiana Aldelice Braga, conhecida como Nêga, e o percussionista francês Nicolas Malhome se mudaram para Florianópolis, onde ofereceram oficinas de dança e percussão sob a denominação de “afro tribal”, formando o grupo Batukajé. Nicolas trouxe consigo sua experiência adquirida na África Ocidental, onde aprofundou seus conhecimentos sobre o djembé e suas influências rítmicas.

³⁷Disponível

em:

https://www.instagram.com/p/ChYPWD2M2pd/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 3 out. 2025.

³⁸ O termo Abayomi tem origem na língua Iorubá e significa “encontro precioso”, além de se referir às bonecas de pano feitas com retalhos de origem africana.

³⁹ A expressão “Cultura do Djembé” abrange a rica herança ideológica relacionada às práticas desse instrumento, incluindo as comunidades do oeste africano que o utilizam de maneira tradicional e que são suas origens. Atualmente, o djembé se encontra amplamente disseminado pelo mundo, e acredita-se que sua origem esteja ligada ao Império do Mali, onde se tornou um símbolo importante para o povo mandén.

Outro marco importante para a cultura mandén em Florianópolis como, aponta São Thiago (2017), ocorreu em 2003, com a chegada da dançarina guineana Fanta Konatê, filha do renomado percussionista Famoudou Konatê, e seu marido, Luis Kinugawa. Eles ofereceram oficinas de dança e percussão, estabelecendo uma conexão mais direta com essa tradição cultural. Além disso, trouxeram um trio de dununs, possibilitando a formação musical tradicional mandén, que anteriormente se baseava apenas em atabaques, timbal e outros instrumentos afro-brasileiros. Essa contribuição enriqueceu as oficinas de “afro” em Florianópolis, incorporando a sonoridade autêntica dos ritmos.

Segundo São Thiago (2017) a relação do Abayomi, assim como a de muitos de seus integrantes, com a dança e a música mandén começou com um interesse estético. No entanto, ao longo dos anos, esse interesse se expandiu para uma busca por um entendimento mais profundo da cultura. A presença de mestres mandén em Florianópolis, que ofereciam oficinas ou residiam na cidade, facilitou um intercâmbio cultural significativo, permitindo um acesso mais direto ao conhecimento. A forma como os integrantes se relacionam com a dança e a música mandén passou por mudanças notáveis, refletindo um maior comprometimento com a pesquisa. Esse processo de formalização ampliou as expectativas em relação às oficinas ministradas por Simone Fortes e Erik Dijkstra, criando um ambiente propício para o fomento dessa cultura na cidade.

As oficinas de dança e percussão são oferecidas regularmente na UFSC todas as segundas e quartas-feiras durante o período letivo, desde 2008. Embora tenham recebido apoio de instituições, como o Diretório Central de Estudantes (DCE) e o Centro de Desportos (CDS), na maioria das vezes, o grupo precisou buscar espaços adequados para suas atividades. Nos últimos cinco anos, uma média de 95 alunos por semestre participou das oficinas, a maioria sendo estudantes da UFSC. Nesse contexto, acreditando no potencial artístico e na autogestão, os professores Simone e Erik, juntamente com outros membros, formaram um núcleo de produção que definiu o nome Abayomi e desenvolveu uma logomarca criada por Bettina D'Ávila, uma integrante do grupo e graduanda em Design Gráfico pela UFSC.

O núcleo de produção do Abayomi estava vinculado ao Cardume Cultural, um coletivo de produção que surgiu em 2010 e atuou como ponto de articulação do Circuito Fora do Eixo em Florianópolis. Assim, a trajetória do Abayomi é marcada por uma dinâmica de autogestão, buscando recursos de diversas fontes para financiar pesquisas, montagens e circulações artísticas. De acordo com São Thiago (2017) esse contexto foi propício, já que, naquele momento, o Brasil apresentava uma atmosfera favorável à produção cultural independente,

impulsionada por políticas culturais descentralizadoras e pelas Leis de Incentivo e Fomento à Cultura em níveis federal, estadual e municipal.

Nesse cenário, o Abayomi promoveu uma série de oficinas com mestres mandên, contribuindo para a formação contínua de seus membros e revelando um universo cultural cada vez mais amplo. Além disso, o grupo criou o festival Wassa Wassa, com o objetivo de atrair público para suas apresentações e para outros grupos representativos da cultura negra em Florianópolis, fortalecendo a cena local. Por meio de editais culturais, o núcleo de produção do Abayomi conseguiu viabilizar projetos de pesquisa e montagem de espetáculos. Um exemplo significativo desse tipo de intercâmbio foi o projeto *Corpo em Trânsito*, realizado em 2012, que resultou na criação de um espetáculo de rua, posteriormente adaptado para o palco. Sob a direção artística de Simone Fortes, a proposta preparava os artistas para o ambiente dinâmico das intervenções urbanas, enfatizando a interação com o espaço público e com o público.

Nesse sentido, observei que as oficinas realizadas no âmbito do Abayomi refletem uma prática comum entre diversos coletivos culturais afro-brasileiros: a troca de saberes com mestres e mestras da cultura negra, em processos formativos que vão além da transmissão de técnicas artísticas. Essas experiências configuram intercâmbios transnacionais e inter-regionais, nos quais conhecimentos ancestrais e expressões culturais circulam, rompendo fronteiras geográficas e simbólicas. A circulação desses saberes não apenas fortalece práticas locais, mas também reafirma identidades e consolida redes afetivas e políticas entre os participantes.

3.9 CAPOEIRA

Figura 10 – No espaço Quilombo no Bairro Itacorubi



Fonte: Jonas Hanyanya, 2022.

Com relação às rodas de capoeiras, minha participação limitou-se a um único evento, já que o foco da pesquisa está nos migrantes que se integram às expressões culturais existentes na

região de Florianópolis. A observação etnográfica ocorreu em outubro de 2022, no bairro Itacorubi, durante a segunda edição do evento “Quilombo Capoeira - Batizado, Troca de Cordas e Oficinas e suas Raízes”, realizado nos dias 28 e 29 na Associação Quilombo Capoeira Florianópolis.

O encontro, que aconteceu sob a supervisão do Mestre Zé Dário e direção do Contra-Mestre Sardinha e Professor Gil Black, constituiu-se como um importante espaço de manifestação cultural e preservação das tradições afro-brasileiras. Neste relato, apresento especificamente as experiências de dois migrantes participantes do evento, visto que minha pesquisa priorizou interlocutores que, além de responderem às minhas perguntas iniciais, demonstraram disponibilidade em compartilhar suas narrativas de vida de forma continuada.

Nossa chegada ao local foi marcada por uma experiência significativa. O som do berimbau e dos tambores ecoava pela região, servindo como guia natural até o espaço do evento. Acompanhado de Jonas, que atuava como assistente de pesquisa, presenciamos inicialmente o batizado das crianças, um momento ritual que foi seguido pelas cerimônias com adolescentes e adultos. Durante todo o processo, as músicas entoadas não apenas ambientavam o espaço, mas narravam a história da capoeira como instrumento de resistência e luta pela liberdade dos povos escravizados.

O evento reuniu mestres e professores de diferentes estados brasileiros – Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul e Paraná – evidenciando a amplitude das redes de transmissão de saberes na capoeira. Entre os presentes, tive a oportunidade de estabelecer um diálogo significativo com o Mestre Minha, originário do Paraná, mas com profundas conexões com a Bahia, inclusive por meio de vínculos religiosos, tendo sua mãe de santo em Itaparica. Sua presença chamava atenção pela indumentária particular: um terno azul, gravata amarela e camisa branca, que sugeria uma possível referência ao orixá Ogum. Durante nossa conversa, compartilhou suas experiências nos principais centros da capoeira baiana: Salvador, Santo Amaro da Purificação e Feira de Santana/BA, onde participou do reconhecido evento “Capoeira Angoleiro do Sertão”. Seu discurso enfatizou fortemente a importância do fortalecimento da identidade negra e da construção de redes de apoio mútuo entre a população afrodescendente no contexto local.

Após as cerimônias de batizado, durante a tradicional feijoada que costuma marcar esses encontros, pude estabelecer conversas reveladoras com outros participantes, especialmente com nordestinos residentes em Florianópolis. Conheci Ediane, que estava presente como convidada para o batizado do filho de uma amiga, e que ressaltou a importância das manifestações culturais como elemento de fortalecimento das origens afro-brasileiras. Também conversei com

Leandro, técnico em eletricidade estabelecido há quatro anos na cidade, que trouxe elementos particulares para compreender o papel da capoeira nos processos de adaptação territorial. Em seu relato, contou que, embora já tivesse contato com a prática em Salvador, foi em Florianópolis que intensificou seu envolvimento com a capoeira, utilizando-a como instrumento de fortalecimento de identidade em um contexto cultural distinto de sua origem.

As observações realizadas durante o evento permitiram compreender como a capoeira continua sendo um importante elemento de articulação social e cultural, especialmente para populações negras em contextos de deslocamento territorial. O evento evidenciou o papel dessa manifestação cultural tanto na preservação e transmissão da memória afro-brasileira quanto na construção de redes de solidariedade e pertencimento. As narrativas dos participantes, especialmente daqueles que migraram de outras regiões do país, demonstram como a prática da capoeira serve como mecanismo de adaptação e manutenção de vínculos culturais em novos territórios.

3.10 UMA REFLEXÃO SOBRE AS CONEXÕES QUE SURGEM PELOS INTERCÂMBIOS CULTURAIS

Apresentados os coletivos, dedico-me agora a analisar as narrativas de vida dos/das migrantes que os integram, buscando compreender como as práticas culturais constituem espaços de acolhimento e pertencimento. A trajetória de Felipe, migrante maranhense que encontrou no Maracatu uma forma de reconexão com suas raízes culturais, exemplifica esse processo. Durante a pesquisa etnográfica, dois eventos de intercâmbio cultural revelaram-se particularmente significativos para compreender essas dinâmicas: a coroação da Rainha Xanda, realizada pelo grupo Arrasta Ilha em 26 de fevereiro de 2022, que contou com a presença da Rainha Marivalda do Maracatu Estrela Brilhante de Recife, Pernambuco, e um encontro promovido pelo Baque Mulher Florianópolis, com a participação da Mestra Joana, primeira mulher a liderar um Maracatu de Baque Virado, em Recife, Pernambuco. Esses eventos demonstram como esses coletivos, ao mesmo tempo que resgatam e atualizam as raízes africanas, fortalecem as africanidades em um contexto marcado por processos diaspóricos e movimentos de resistência cultural.

Figura 11 – Coroação da Rainha Xanda - Maracatu Arrasta Ilha



Fonte: Santos, 2022.

Os intercâmbios promovidos por coletivos culturais, a partir da atuação de mestres e mestras, ampliam a compreensão do conceito de diáspora ao contemplar não apenas os deslocamentos permanentes de indivíduos, mas também os trânsitos temporários de agentes culturais que circulam entre diferentes territórios, inclusive em escala internacional, como exemplifica o caso do Baque Mulher Lisboa. Tais movimentos transnacionais configuram-se como experiências de troca que, de um lado, fortalecem práticas artísticas locais e constroem redes de pertencimento para migrantes oriundos do Norte e do Nordeste do Brasil; de outro, possibilitam que os próprios mestres e mestras ampliem suas trajetórias e ressignifiquem seus saberes ao compartilhá-los em novos contextos.

Nessas situações, grupos como o Baque organizam-se para viabilizar oficinas, custear passagens, garantir hospedagem e oferecer remuneração, estabelecendo redes colaborativas que não apenas asseguram a continuidade dessas manifestações, mas também possibilitam a circulação de tradições culturais afro-brasileiras. Essa lógica de intercâmbio cultural é igualmente observada em outros coletivos apresentados anteriormente, nos quais a transmissão de conhecimentos transcende o caráter técnico.

Lélia Gonzalez (2024), no curso sobre Culturas Negras no Brasil entre 1976 e 1978 realizado no Parque Lage, Rio de Janeiro, busca desenvolver uma reflexão crítica sobre o lugar do negro na cultura brasileira. Seu trabalho propõe que o negro se reconheça e valorize seus antepassados como parte fundamental da realidade cultural do país. **Gonzalez** destaca que, desde as pesquisas de Nina Rodrigues e o projeto de nação edificado por especialistas, a cultura negra foi, muitas vezes, reduzida a algo meramente recreativo:

A contribuição das diferentes falas culturais negras é vista numa perspectiva folclorizante que evidencia o desinteresse em apontar para nossa realidade cultural. A esse tipo de discurso que, ao elidir desse modo a presença negra na cultura brasileira, visa ao recalcamento dessa presença, denominamos discurso de exclusão. Sua característica essencial consiste em evidenciar o que lhe interessa, em escamotear o que não lhe interessa e fazer-se repetir como verdade clara e distinta (Gonzalez, 2024, p. 159-160).

Essa reflexão de Lélia faz muito sentido para minhas inquietações desde o início desta pesquisa. A fala do Professor Alan de Paula de Oliveira (UFPR), que mencionei anteriormente, chamou minha atenção ao questionar se o samba deve ser considerado cultura popular ou afro-brasileira. A atribuição do termo “popular” às manifestações protagonizadas por negros sempre me causou desconforto, especialmente vivendo no Sul do Brasil, onde observei a participação crescente de brancos em coletivos de cultura negra. Não que a presença de brancos seja um problema em si, mas a predominância deles em grupos de cultura popular levanta questionamentos.

Aproveitei momentos de troca e intercâmbio para conversar com a Rainha Valda e a Mestra Joana sobre suas opiniões a respeito da participação de brancos em manifestações culturais negras e a conexões com pessoas negras do Sul por meio da arte. Minhas inquietações, descritas anteriormente, giram em torno do fato de que, embora manifestações criadas por pessoas negras sejam símbolos nacionais, a população negra muitas vezes não é protagonista como deveria. Em Florianópolis, por exemplo, as manifestações artísticas culturais negras têm uma participação expressiva na cultura local, mesmo a população negra sendo invisibilizada. Percebo que as manifestações negras estão sempre presentes nos eventos culturais da cidade; no entanto, quando esses grupos estão em seus ensaios ou não estão apresentando em momentos não oficiais, muitas vezes são hostilizados pela polícia.

Raquel Barreto (2024), no prefácio do livro “Festas Populares no Brasil”, destaca que, conforme as reflexões de Lélia Gonzalez (edição de 2024), a análise da formação sociocultural brasileira evidencia a contribuição central da população negra, em especial das mulheres, quando a cultura é compreendida como espaço de observação e contestação. A presença africana atravessa profundamente a cultura nacional, resultado de um processo histórico no qual pessoas escravizadas, mesmo submetidas a regimes de dominação, imprimiram de maneira indelével suas marcas culturais na sociedade brasileira.

Quando examinamos atentamente os diversos aspectos culturais do Brasil, podemos identificar elementos da herança africana que, embora por vezes velados, manifestam-se de maneira significativa em diferentes expressões culturais.

A singularidade da formação sociocultural brasileira, segundo Lélia **Gonzalez** (2024), emerge da complexa interação entre três principais matrizes: africana, indígena e europeia. As festividades populares do Brasil ilustram bem essa confluência cultural única, como se observa no Bumba Meu Boi, que mescla elementos indígenas nas toadas, influências africanas nos tambores e referências europeias na estrutura dramática. Da mesma forma, manifestações como o Maracatu incorporam a religiosidade africana dos orixás, elementos da corte portuguesa e instrumentos de origem indígena. Nas festas juninas, encontramos danças europeias, como a quadrilha, adaptadas ao contexto brasileiro, com elementos musicais e culinários das três matrizes culturais. Esse processo de trocas e influências mútuas resultou em expressões culturais que não podem ser reduzidas a nenhuma das matrizes isoladamente, mas representam uma nova síntese cultural brasileira, com identidade própria e características únicas que a distinguem de suas origens.

Essa formação cultural peculiar se manifesta não apenas nas festividades, mas também na língua, na culinária, nas práticas religiosas e nas relações sociais, demonstrando como o Brasil desenvolveu um tecido cultural próprio, onde as diferentes influências se entrelaçam de maneira indissociável. No entanto, as manifestações negras e indígenas foram “recalcadas”, como argumenta Raquel **Barreto** (2024, p. 31-32):

Gonzalez defendia que a formação sociocultural brasileira – a mesma que deu origem às festas populares – tinha base nas matrizes dos povos africanos, indígenas e europeus, que, em um complexo processo de interinfluências, fizeram dela algo de peculiar, de diferente de cada uma delas’. No entanto, por razões históricas, os povos que foram escravizados e oprimidos tiveram suas manifestações culturais recalcadas. O termo aqui tomado de empréstimo da psicanálise freudiana. A palavra alemã *Verdrängen* – literalmente ‘empurrar para o lado’, ‘desalojar’ – tem um sentido originário na linguagem da construção ao se referir ao rebaixamento da terra ou de paredes; e o radical *calçar* abarca diversos usos, como calçar a terra, o terreno’ ou ‘pressionar-pisar-apertar. Daí a necessidade de nomear as manifestações culturais não europeias como’ populares ou folclóricas, com sentido depreciativo, de menor valor, justamente por serem afro e indígenas. E ainda, quando possível, apagar-se a participação “efetiva da contribuição das classes populares, da mulher, do negro e de indígenas em nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é focalizar todos eles.

A partir de minhas observações e vivências em campo, trago à luz as vozes de mulheres protagonistas de manifestações da cultura negra – ou, como foi nomeada no Brasil, “cultura popular” – que vivenciam o intercâmbio cultural entre as regiões Nordeste e Sul do Brasil. Esta análise, longe de ser culturalista, busca evidenciar como a população negra ainda enfrenta processos de segregação e discriminação, mesmo quando ocupa posições de protagonismo em suas produções culturais. Nos relatos de algumas interlocutoras, observa-se um incômodo particular na forma como a população branca frequentemente se apropria da cultura negra sem

criticidade, ignorando processos históricos de embranquecimento e invisibilização das manifestações culturais negras.

Figura 12 – Encontro de Blocos Afros no Instituto Arco Íris



Foto: Madu Maria, agosto de 2024.

Mestra Joana **Dar'c**, importante liderança do movimento Baque Mulher, em entrevista concedida em junho de 2022, reflete:

Durante toda a nossa existência, esse espaço sempre nos foi negado, e ainda é. No entanto, estamos ocupando esses espaços, levando o nosso povo, nossa comunidade e nossa cultura adiante. Cada passo que damos, enquanto mulheres negras, é um avanço. E assim, uma puxa a outra. Sabemos que, ao estarmos presentes, estamos plantando sentimentos para que outras também venham. muitos desafios para que ele chegue onde está hoje. Vejo que é um espaço aberto para todos, mas é essencial que não se esqueça de que a origem é nossa do nosso povo de matriz africana (Mestra Joana **Dar'c**, 2022).

Em diálogo com essa perspectiva, a **Rainha Valda** do Maracatu Estrela Brilhante de Recife, Pernambuco, também reflete sobre as transformações no maracatu e os desafios contemporâneos:

‘Isso aqui é coisa de preto’. Esse movimento de ter branco junto é muito importante, mas no começo ninguém queria participar do maracatu, porque diziam que era coisa de preto, coisa de bêbado, de vagabundo. Hoje, não. O mundo conhece o maracatu! Lá fora, os gringos conhecem o maracatu. Essa conexão entre os negros nordestinos e os negros do sul do Brasil é muito importante, é resistência para manter nossa história (**Rainha Valda**, 2022).

Os depoimentos da Mestra e da Rainha revelam não apenas o valor da preservação cultural e da resistência negra, mas também as nuances e tensões geradas pela presença de pessoas brancas em espaços. Observa-se um equilíbrio entre a abertura para a participação de pessoas não negras e a necessidade de manter as raízes e o protagonismo nas manifestações culturais afro-brasileiras. Citando Barreto (2024), o protagonismo negro é um ato contínuo de resistência, até mesmo nas expressões culturais concebidas pela própria população negra. Como a Mestra Joana aponta, a luta pela valorização das manifestações culturais negras persiste, e o reconhecimento é fruto de um longo processo de resistência.

Abdias Nascimento, em sua obra no Teatro Experimental do Negro (1978), propôs uma pedagogia que buscava se contrapor ao processo histórico de embranquecimento e recuperar valores da cultura africana, frequentemente marginalizados ou reduzidos a mero folclore. A proposta de Nascimento, então, visava reverter a visão etnocêntrica que promovia uma falsa superioridade europeia e cristã sobre outras culturas, promovendo uma pedagogia libertadora e transformadora.

Lourenço Cardoso (2010), em sua análise sobre a branquitude acrítica e a crítica racial, argumenta que a abolição da ideia de raça seria necessária para avançar no combate ao racismo. No entanto, o desafio da transformação libertadora da branquitude persiste, dado que muitos brancos, embora instruídos sobre teorias críticas, como a de Paulo Freire, falham em aplicar essas ideias no cotidiano. Ele defende que essa reeducação deve ser um compromisso diário dos brancos antirracistas, os quais, mesmo sendo parte de um grupo historicamente opressor, se posicionam contra a opressão. Minha análise converge com esta visão: observo que parte significativa da população branca, mesmo com acesso a teorias como a de Paulo Freire sobre educação libertadora, não as materializa em práticas cotidianas.

Paulo Freire, em suas reflexões de 1989, introduz a “Pedagogia do Oprimido” considerando a dualidade da experiência humana entre humanização e desumanização. Para Freire, a busca pela humanização é uma vocação da humanidade, frequentemente negada pelas injustiças e opressões dos opressores, enquanto é afirmada nas lutas por liberdade e justiça conduzidas pelos oprimidos em busca de sua humanidade usurpada. A pedagogia proposta por Freire é construída junto aos oprimidos, oferecendo-lhes ferramentas para refletir sobre a opressão e se engajar na luta pela libertação. Esse processo também é transformador para os opressores, que, ao se aproximarem criticamente dessa pedagogia, podem iniciar seu próprio caminho de transformação e libertação.

No contexto de Florianópolis, as manifestações culturais negras, sejam coordenadas por pessoas negras ou por brancas, constituem territórios de saberes e aprendizagens voltados à

desconstrução do racismo. Contudo, para que essa transformação ocorra, é necessário que as pessoas não negras, além de simplesmente participar desses espaços, se comprometam com os valores de resistência e transformação que fundamentam essas manifestações. Esses espaços não são apenas locais de lazer, mas representam um compromisso com a luta e a preservação cultural dos que os criaram, e demandam uma postura ativa em prol da libertação.

A partir de minha imersão nos coletivos e rituais anteriormente apresentados, acompanhei migrantes que encontram na arte uma ferramenta essencial para sua adaptação ao novo lugar de vida e fortalecimento da autoestima. Por meio de observação participante e entrevistas, pude documentar como as expressões artísticas promovem conexões, processos de cura e fortalecem esses indivíduos para enfrentar as adversidades cotidianas. Das dez pessoas entrevistadas, apresento neste capítulo sete narrativas de vida selecionadas por sua dupla representatividade: além de integrarem os coletivos estudados, são artistas que mantêm uma relação profunda com diferentes manifestações artísticas na região, estabelecendo pontes entre sua condição de migrantes e sua produção cultural. As demais narrativas serão abordadas nos capítulos subsequentes, em que suas experiências dialogarão com outros aspectos da pesquisa.

4 CORPOS EM MOVIMENTOS NUMA DIÁSPORA FESTIVA: NARRATIVAS DE MIGRANTES, ARTE E ANCESTRALIDADE

Ela vai te seduzir, lhe tirar para dançar⁴⁰.
 Elevar a dimensões, vai mobilizar, fazer clarão
 Tem vocação para misturar, força para transcender
 Almas para elevar, preta yayá, devo tudo a você
 O canto malembe, cuíca e ganzá também são de lá.
 Me adule no colo, me pegue pra ti
 Música preta, sou teu instrumento, vim pra te servir
 (Theodoro **Nagô**, 2017).

Neste capítulo, apresento as narrativas de pessoas migrantes do Nordeste que compartilharam um pouco de suas histórias de vida e vivências na região Sul do Brasil. Além disso, incluo pessoas que migraram do Norte e de outras regiões do Brasil, que fui encontrando ao longo do percurso etnográfico com os migrantes nordestinos. Essas trajetórias não passaram despercebidas; ao contrário, oferecem uma rica perspectiva sobre como as manifestações culturais são utilizadas para combater o racismo e a xenofobia em um contexto sulista e muitas vezes eurocêntrico. Discutiremos a importância da música, da arte e da dança nas experiências desses sujeitos, sujeitas e sujeitos, destacando a cultura negra como um elemento fundamental de resistência e resiliência. Além disso, abordaremos a importância do aquilombamento e da ancestralidade, que permitem a reinvenção da vida em meio às violências contínuas e ao extermínio de corpos negros no Brasil.

4.1 NARRATIVAS DE MIGRANTES, ARTE E ANCESTRALIDADE

Este tópico apresenta narrativas de pessoas migrantes a partir de seus relatos e vivências, articuladas às manifestações artísticas e culturais que produzem. Inspiro-me em obras como “A Parábola do Semeador” de Octavia E. **Butler** (2018) e na produção literária de Conceição **Evaristo** no Brasil, que embora sejam textos de ficção, estão profundamente ancorados em experiências reais de resistência e enfrentamento das opressões vividas pela população negra.

Os relatos abordam as trajetórias de três mulheres cis e negras, uma mulher cis e branca, uma mulher negra e lésbica, além de três homens – um homem trans, um homem gay e um homem cis. Esses sujeitos utilizam a arte como instrumento de luta contra o racismo, a xenofobia e a homofobia. Suas produções artísticas transcendem a denúncia das opressões, constituindo-se em práticas transformadoras de suas trajetórias pessoais. Encontros, afetos,

⁴⁰ LETRAS. *Preta Yayá* – Xênia França. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/xenia-franca/preta-yaya/>. Acesso em: 22 set. 2025.

celebrações, religiosidade e espiritualidade emergem como elementos centrais na construção de novos sentidos de pertencimento e valorização de suas experiências.

Essa diversidade de corpos migrantes revela a riqueza do compartilhamento de saberes em espaços coletivos. Para essas pessoas, o coletivo não é apenas um ambiente de acolhimento, mas um campo de fortalecimento que contribui para o empoderamento de corpos negros em movimento. A arte, nesse contexto, desempenha um papel crucial, conectando-os às suas raízes ancestrais e ressignificando suas histórias em um cenário global de desigualdades. Assim, a resistência expressa por essas narrativas dialoga diretamente com os desafios históricos enfrentados pela população negra desde os tempos de escravidão, reafirmando a potência da criação artística como uma ferramenta de transformação e agência social.

4.2 NOS PASSOS DE YEMANJÁ: A ARTE-VIDA DE ALDELICE BRAGA (NÊGA)

Figura 13 – Aldelice Braga (Nêga) no ritual de Iemanjá



Fonte: Santos, 2023.

Aldelice Braga (Nêga) emerge das entranhas da cultura negra baiana. Seus primeiros passos e memórias nascem nos territórios sagrados da Liberdade-Curuzú, Candéal e Cabula, onde o som dos tambores não era apenas música, mas a própria pulsação da vida cotidiana. Sua iniciação artística tem raízes profundas no Candomblé, religião de seus familiares, que lhe apresentou as primeiras conexões com as danças de matrizes africanas. Ainda na infância, seu corpo absorveu conhecimentos através do grupo Viva Bahia, coordenado por Emilia Biancardi, e da Capoeira. Sua formação se consolida sob a tutela de mestres fundamentais da dança negra baiana: Mestre King, Edleusa Santos, Antônio Cozido e Augusto Omolu (*in memoriam*), experiências que se ampliam com sua participação em blocos afros e ensaios de quadra. Em 1990, soma à sua trajetória artística a formação acadêmica, graduando-se em Educação Física pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL), BA.

O ano de 1995 marca uma transformação profunda em sua vida: aceita um convite e migra para Florianópolis. Na nova terra, sua presença logo se faz marcante com a criação do grupo Djambé do Zemba, ao lado de parceiros da dança e da capoeira, incluindo a bailarina Cintia Abadá. Em 1996, sua arte ganha novos contornos ao participar como solista e coro da Ópera Catharina, sob direção de Marisa Naspoline. Essa experiência impulsiona sua pesquisa sobre danças tradicionais africanas, levando-a a contribuir culturalmente em comunidades como a Casa da Liberdade, Morro da Caixa e Lagoa da Conceição, por meio de oficinas viabilizadas pela Fundação Franklin Cascaes, trabalhando com crianças e jovens em situação de vulnerabilidade. Sua arte se expande para academias e clubes da capital, além de sua participação como idealizadora do projeto Africatarina, coordenado pela Professora Fátima Lima (Udesc).

O Carnaval de 2003 marca outro momento significativo: realiza seu primeiro desfile na Lagoa da Conceição, envolvendo alunos da dança e da percussão. Em 2008, sua conexão com a ancestralidade se materializa quando passa a incorporar nos desfiles as cores simbólicas dos Orixás regentes de cada ano, além de trazer colares em contas nas cores vermelha, amarela, preta e branca, símbolos do Bloco Afro Ilê Ayê. Nesse mesmo ano, sua busca por conhecimento a leva até Dakar, Senegal, para aprofundar seus estudos em dança africana.

Sua trajetória no teatro é igualmente rica. Em 2003, atua como atriz e bailarina no espetáculo “Do outro Lado de Cá da Ponte”, dirigido por Lelette Couto. Em 2006, integra um grupo de estudos sobre o centenário de Don Quixote, dirigido por Miltom Andrade Leal, trabalho que cruza fronteiras e recebe o Prêmio DAMS em Bolonha, Itália. Essa experiência internacional abre portas para que ministre aulas de dança com matrizes africanas voltadas para a pesquisa em arte contemporânea em Bolonha, onde também realiza seus primeiros estudos de dança contemporânea.

Em 2011, retorna à academia, concluindo especialização em Dança Contemporânea na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, com um trabalho que reflete sua própria jornada: “Deve ser legal ser negão no Senegal: um olhar sobre o corpo e identificações na dança afro-brasileira a partir de uma trajetória pessoal”.

Sua arte continua a expandir-se. Em 2010, coreografa a cena de gestual dos Orixás no musical “Zylda - anunciou, é apoteose”, dirigido por Vera Colaço e José Ronaldo Faleiro, espetáculo premiado que circula por diversas cidades de Santa Catarina. Em 2012, integra o elenco de “Malkia Zarité”, musical premiado pelo Fundo Municipal de Cultura da Fundação Franklin Cascaes, que se apresenta no festival teatral A Cena tá Preta, em Salvador.

Nesse mesmo ano, ao lado de Cintia Abadá, organiza a celebração em louvor a Yemanjá, realizada todo 2 de fevereiro na praia da Galheta. O que começou como uma pequena reunião de alunos da dança e percussão transformou-se em uma tradição que atrai aproximadamente quatrocentas pessoas anualmente, incluindo visitantes internacionais que vêm exclusivamente para esse evento.

Sua presença no Carnaval de Florianópolis é constante e marcante: coreografa anualmente o Bloco Batukajé e possui vasto histórico nas Escolas de Samba. De 1996 a 1999, lidera a Ala do mar no Bloco Rastafari. Em 2001, destaca-se no último carro da Escola de Samba Copa Lord, homenageando a Família Shurman. Em 2006, representa Chica da Silva como destaque do carro abre-alas na Escola de Samba Vila Isabel, de Laguna. Em 2008, representa Oxalá na União da ilha da magia, e em 2014, coreografa a Escola de Samba Consulado e sua ala das Guerreiras.

Sua busca por conhecimento a leva a uma travessia no Atlântico. Em 2003, viaja ao Senegal, onde tem aulas com grandes mestres de música e dança. Em 2001, na cidade francesa de Rennes, junto ao percussionista Nicolas Malhome, aprende danças tradicionais com mestres da Costa do Marfim e Camarões. Durante esta estada, ministra oficinas de dança afro-brasileira nos Grupos Samba da Boom, Tokuler, Mama Kao e Alchi Rythmes, retornando a Florianópolis com uma bagagem artística ainda mais rica para difundir os conhecimentos da dança afro em Santa Catarina.

A trajetória de Aldelice Braga em Florianópolis pode ser entendida como um contínuo aquilombamento e potente composição de coletividade. Acompanhado o ritual de Iemanjá desde 2018, também me coloco nesse lugar de acolhida pela sua arte e amor em homenagem à rainha do mar.

Sou profundamente conectada à espiritualidade afro-brasileira e sinto uma gratidão imensa pela união dos coletivos que se reúnem para homenagear Iemanjá, a orixá-mãe reverenciada no candomblé. Yemanjá, cultuada desde as tradições iorubás da África Ocidental, é para mim a grande mãe que deu origem aos outros orixás, símbolo da maternidade, da fertilidade e da força do mar. Tenho um amor profundo por essa divindade que, no Brasil, foi sincretizada com Nossa Senhora da Conceição — um sincretismo que garantiu a sobrevivência do culto mesmo diante das perseguições às religiões de matriz africana. Depois de 20 anos, voltarei a passar o Carnaval em Salvador, minha cidade natal, onde as celebrações a Iemanjá, especialmente no dia 2 de fevereiro, seguem uma tradição ancestral marcada por rituais, oferendas e procissões que tomam as cidades litorâneas (Nêga, no ritual de Yemanjá, 2 de fevereiro de 2023).

O ritual dançante que Nêga pratica é uma expressão potente que conecta corpo e alma a essa espiritualidade, enraizada em uma longa história de resistência e preservação da cultura negra no Brasil. Para muitos filhos e filhas de Iemanjá, sejam migrantes ou locais, esses momentos de celebração constituem instantes preciosos de afeto, memória e pertencimento. Nesses espaços, a grande mãe acolhe e ampara a todos, fortalecendo laços e permitindo que cada um se sinta parte de uma história coletiva, independentemente de suas origens.

Desde minha chegada a Florianópolis em 2018, para cursar o mestrado em Antropologia no PPGAS/UFSC, acompanho a trajetória de Aldelice Nêga. Meu envolvimento com seus trabalhos começou ao participar do ritual de Iemanjá e de suas aulas de dança. Logo fui cativada por sua presença e pela identificação enquanto migrante, uma mulher de Salvador/BA que compartilha suas vivências por meio da arte.

A experiência de Nêga, alinhada ao ritual de Iemanjá, permite explorar como as práticas culturais e artísticas afro-brasileiras são ressignificadas em contextos migratórios e em novos territórios simbólicos. Leila Maria da Silva Blass (2006), em seu estudo sobre o Dia de Iemanjá, revela como essa festa reflete as heranças culturais da diáspora africana, ressignificando as cosmologias afro-brasileiras e conectando o sagrado e o profano. Assim como os pescadores celebram sua relação com o mar e buscam garantir pesca abundante, Nêga utiliza a dança para reafirmar seu pertencimento e sua memória ancestral em um contexto de deslocamento.

O ritual de Iemanjá descrito por Blass vai além de uma celebração religiosa: é um espaço de resistência cultural e de conexão entre sociedade, natureza e o sagrado. Para Nêga, essa dimensão simbólica também emerge em sua performance. Sua arte reflete um corpo negro dançante que resgata e expressa memórias ancestrais, em consonância com as reflexões de Leda Maria **Martins** (2021). Segundo **Martins**, o corpo é mais do que um instrumento de expressão: é um repositório de memórias, carregando e transmitindo histórias, conhecimentos ancestrais e vivências coletivas. Nêga incorpora essa perspectiva, pois suas performances não apenas ativam memórias culturais e históricas, mas as recriam, fortalecendo identidades e subjetividades.

Nilma Lino **Gomes** (2019) também contribui para essa reflexão ao destacar o corpo como um território social e subjetivo, atravessado por conflitos históricos. Segundo a autora, o corpo enquanto símbolo étnico foi historicamente manipulado para classificar e hierarquizar grupos sociais. O corpo exprime uma linguagem potente, na qual elementos como o cabelo desempenham um papel central nas relações de poder e nas práticas culturais. Para Nêga, a dança é um ato de resistência e recriação que desafia as tentativas de apagamento cultural enfrentadas por corpos negros ao longo da história.

A festa de Iemanjá descrita por Blass, com suas oferendas, rituais à beira-mar e vivências de transe, guarda paralelos com a experiência de Nêga em Florianópolis. A celebração, que conecta o cotidiano dos pescadores às práticas religiosas e sociais mais amplas, ressoa com as práticas artísticas de Nêga, que mobiliza a dança para criar um espaço de pertencimento coletivo. Suas performances desafiam a separação entre trabalho e lazer característica da modernidade, reafirmando uma visão de mundo em que o corpo negro é central na produção de memórias e na resistência cultural.

Dessa forma, as ideias de Blass (2006) sobre o Dia de Iemanjá se integram à trajetória de Aldelice Nêga como uma migrante que utiliza a dança para resistir, criar e recriar laços culturais em um novo contexto. Ambas as perspectivas destacam a importância das práticas culturais afro-brasileiras como ferramentas de resistência, reinvenção e conexão com as memórias ancestrais em contextos de deslocamento e mudança.

No contexto das práticas performativas de Iemanjá, os estudos de Tatiana Damasceno (2015) dialogam profundamente com as manifestações rituais observadas em diferentes contextos brasileiros, como o ritual promovido por Nêga e outras mulheres em Florianópolis. De acordo com Damasceno (2015), as práticas de rituais performativos convergem para a compreensão de Iemanjá como uma divindade viva, atualizada continuamente através de performances corporais que transcendem o espaço físico do terreiro e se expandem para territórios públicos como praias e ruas. As práticas rituais revelam-se como estratégias de preservação da memória ancestral, em que o corpo do adepto funciona como um texto dinâmico que narra, reinterpreta e restaura comportamentos culturais afro-brasileiros. Nessa perspectiva, o ritual de Iemanjá não se configura apenas como uma celebração, mas como um complexo sistema de comunicação que articula elementos simbólicos, míticos e performativos, permitindo que a tradição se mantenha viva e significativa por meio de suas múltiplas expressões regionais.

4.3 ENTRELAÇANDO ANCESTRALIDADE E AFETO: A HISTÓRIA DE SUELY E A ARTE DO AGBÊ NO SUL

Figura 14 – Suely: arte e produção do agbê



Fonte: Santos, 2024.

Sou muitas, sou várias assim. Sou mãe, mãe solo. Mulher negra, nordestina, lésbica, com uma visão aberta sobre o sexo. Moro aqui há sete anos; no ano que vem, completarei oito anos em Santa Catarina. Antes de chegar ao litoral, vivi em outras partes do estado, passando por Concórdia e Tijucas, até me estabelecer em Floripa. Vim em busca de tranquilidade, de um descanso para a mente. Queria paz e, ao longo desses anos, fui me adaptando (Suely, julho de 2022, Florianópolis).

Com o tempo, Suely percebeu que alcançar essa paz seria um caminho mais desafiador do que imaginava. A adaptação foi um processo constante e difícil. Cada cidade por onde passou a testou, exigindo escolhas e resiliência. Em Concórdia, sentiu pela primeira vez o peso de ser uma mulher negra nordestina em um lugar onde frequentemente se via à margem. A dificuldade de conseguir emprego e de ser acolhida era uma realidade que parecia se intensificar à medida que ela se aproximava de Florianópolis.

Quando finalmente se estabeleceu na capital, esperava que a cidade trouxesse o alívio que buscava para si e para os filhos. O filho mais velho, já adulto, ingressou no curso de História

na UDESC, enquanto a filha, de 14 anos, ainda cursava o nono ano. Ao tentar construir uma vida ali, Suely sentiu a resistência ao seu redor. “Aqui não é seu lugar” era o que parecia pairar no ar, mesmo quando essas palavras não eram ditas explicitamente. A necessidade de se adaptar, criar raízes e, ao mesmo tempo, manter sua identidade, fazia com que ela convivesse com uma carga silenciosa.

Parte do meu caminho de adaptação envolveu a busca por sustento. Comecei um pequeno negócio de tapioca, uma forma de trazer comigo um pouco da minha cultura e manter viva a lembrança de casa. Apesar disso, senti de perto a resistência das pessoas à minha presença e ao meu esforço para prosperar. O preconceito se mostrava em muitos gestos: nos olhares, nas dificuldades para alugar uma casa, nas perguntas sobre o motivo de eu estar ali. Eram lembretes constantes de que aquele espaço me exigia mais do que exigia de muitos outros (Suely, 2022, Florianópolis).

Foi em meio a essas dificuldades que Suely encontrou uma espécie de refúgio: o Baque Mulher, um coletivo de mulheres que praticava maracatu. Chegou ao grupo por indicação e, pouco a pouco, criou vínculos. Cris Fernandes, integrante do Arrasta Ilha e do Baque Mulher, apresentou-lhe o xequerê, um instrumento de percussão originário do continente africano, formado por uma cabaça seca cortada em uma das extremidades e envolta por uma rede de miçangas. Esse instrumento tornou-se um elo entre ela e suas memórias do Nordeste. Cris não apenas lhe ensinou sobre o maracatu, mas também a acolheu com grande afeto, permitindo que encontrasse um espaço onde, pela primeira vez em muito tempo, sentia-se em casa.

Esse retorno às raízes foi, em grande parte, um reencontro com seu próprio corpo e sua cultura. Vinda do Maranhão, onde o bumba meu boi e o tambor de crioula faziam parte do cotidiano, Suely encontrou no maracatu uma possibilidade de expressão nova e poderosa. Costumava dizer: “O Baque Mulher é a família que conquistei aqui”, reconhecendo no grupo uma comunidade que oferecia apoio emocional e a força para resistir ao preconceito cotidiano.

Além de tocar, encontrou novas formas de sustento e expressão por meio do artesanato. Produzia bio-joias, telas e o próprio xequerê (agbê), vendendo suas criações para complementar a renda de um salário-mínimo, do trabalho em uma empresa de telemarketing da qual estava afastada por motivos de uma doença que afetou suas articulações e se intensificaram durante a pandemia. Quando a pandemia chegou, o distanciamento forçado do coletivo trouxe à tona dores antigas e agravou sua sensação de isolamento. A solidão e o racismo estrutural, sempre presentes, pareciam ainda mais intensos, e ela enfrentou uma crise de ansiedade que a afastou temporariamente dos movimentos dos quais fazia parte.

Foi apenas quando os encontros presenciais foram autorizados, ainda com uso de máscaras, que nos encontramos pessoalmente. Fora da tela, a primeira coisa que ela me disse foi “Preta!”, seguida de um abraço caloroso. A partir dali, Suely compartilhou suas histórias sobre o que é viver no Sul do país sendo negra e nordestina. Seus relatos, cheios de humanidade e afeto, me inspiraram a querer retribuir seu carinho. Decidi cozinhar para ela, preparando um bobó de camarão, um prato que aprendi a fazer para minha mãe. Era uma forma de lhe oferecer um descanso e, ao mesmo tempo, expressar meu afeto.

Quando finalmente cheguei à sua casa, queria não apenas observar seu processo de criação, mas também conhecer a filha de Iansã que ela representa, com toda sua força e carinho. Meu atraso acabou rendendo risadas e uma conversa animada logo na chegada. Fui direto para a cozinha, enquanto Suely trabalhava em um agbê nas cores de Iemanjá, azul e branco. Sentada em um sofá rente ao chão, ela entrelaçava linhas e miçangas com precisão e delicadeza. Observando seu trabalho detalhado, perguntei curiosa: “Como você faz esses desenhos?”

Sorrindo, Suely respondeu: “Esse processo é como entrar em transe. Quando começo a trabalhar em um agbê, especialmente encomendado para um orixá, sinto uma força, uma presença que me guia. Cada peça é única, mesmo que seja para o mesmo orixá”. Ela explicou como gosta quando o cliente confia totalmente em seu trabalho, permitindo que crie livremente, pois o agbê, para ela, é um instrumento de ancestralidade africana que reflete a espiritualidade e as características de quem o encomenda. Quando o cliente interfere demais, querendo mudar constantemente, Suely sente que a energia ancestral também muda, o que transforma o processo.

Ao afirmar: “Quando toco o gonguê, sinto uma energia transformadora. É algo sagrado, uma sensação de cura. Eu me curo com as loas, tocando, dançando e sentindo as letras pulsarem dentro de mim” (entrevista realizada em 2 de fevereiro de 2023, Florianópolis), Suely revela como o ato de tocar e cantar no maracatu ultrapassa a dimensão estética, assumindo um sentido de resistência, pertencimento e reconfiguração do próprio corpo e das emoções. O gonguê, instrumento de percussão com origens no continente africano, é parte fundamental dessa experiência. Presente em expressões culturais como o maracatu, o samba e o coco, o gonguê – também conhecido como agogô – possui duas campanas metálicas ligadas por uma haste, cuja sonoridade rítmica se faz ouvir por meio das baquetadas que marcam o tempo e conduzem o cortejo. Sua presença remete às matrizes africanas da música afro-brasileira e ao papel dos instrumentos tradicionais na manutenção e recriação de laços culturais no contexto da diáspora. O depoimento de Suely, ao destacar o caráter sagrado e terapêutico do toque, ilustra como o maracatu se constitui como um espaço de cura e reconstrução subjetiva para sujeitos migrantes,

especialmente no enfrentamento das dores e tensões geradas pelos processos de deslocamento e pela vivência do racismo.

Figura 15 – Suely tocando gonguê no Carnaval de 2023



Fonte: Santos, 2023. Foto: Kleber Steinbach, 2023.

Tive vivências dolorosas, incluindo a violência física e psicológica que sofri de uma ex-companheira. Cheguei a denunciar a situação, mas fui revitimizada por outras mulheres negras que questionaram minha escolha de denunciar outra mulher negra. A partir dessa vivência passei a refletir sobre os desafios que nós, mulheres negras, enfrentamos (Suely, julho, de 2022, Florianópolis).

Suely mencionou o preconceito que ainda sente por se identificar como artesã com ensino médio, observando que algumas pessoas não a veem como uma mulher empoderada, como o esperado no meio acadêmico. “Vejo um certo preconceito em pessoas que falam sobre empoderamento, mas não o praticam. É como nos movimentos de cultura preta, onde há uma presença expressiva de mulheres brancas que, muitas vezes, não escutam ou percebem nossa presença” (Suely, 2023).

Nossa conversa se estendeu, revelando as contradições de algumas pessoas brancas que se beneficiam do espaço cultural afro-brasileiro sem realmente escutar ou acolher as experiências de quem é negro. Relembramos uma experiência, após o Carnaval, com algumas mulheres brancas do Baque, que me fez perceber como certas relações exigem uma escuta profunda e respeito genuíno. Depois de refletir sobre nossas conversas, propus a Suely uma atividade artística de colagem, para que ela expressasse seus sentimentos e objetivos por meio

da arte. Essa ideia veio da prática de uma amiga, Aline Veingartner, mestra em Literatura e batuqueira do Baque Mulher.

Figura 16 – Arte da Suely: Belo é viver em teus encantos



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

A história de Suely reflete as encruzilhadas da diáspora e das expressões culturais afro-brasileiras no sul do Brasil. Suely, mulher negra e nordestina, enfrentou desafios significativos ao longo de sua trajetória, culminando na decisão de afastar-se do Baque Mulher Floripa devido a episódios de violência. Esses eventos, envolvendo mulheres brancas, foram marcantes em sua vida e motivaram-na a proteger sua integridade e buscar novos caminhos.

Suely frequentemente mencionava que aprendeu suas práticas artísticas de forma autodidata, conectando seu talento à herança ancestral dos povos africanos escravizados, traficados da África para as Américas. Essa percepção dialoga diretamente com as ideias de Leda Maria **Martins** em *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá* (2021). A autora destaca que, apesar das travessias forçadas, os corpos africanos preservaram signos culturais, textuais e simbólicos, os quais constituíram a base de suas culturas, diversidade étnica e história. Martins enfatiza que, mesmo diante de processos de apagamento, a oralidade e a memória mantiveram vivas essas tradições, inserindo-as nas terras das Américas como rizomas que transformam e fertilizam novos territórios.

Suely exemplifica essa dinâmica ao criar artefatos como o agbê e ao tocar instrumentos como o gonguê. Nesse sentido, a arte e a colagem – enquanto exercícios criativos que propus ao longo da pesquisa – funcionam como metáforas para a transformação da vida cotidiana e para as “manhas” necessárias à reinvenção de si em novos contextos. Todo esse processo pode ser comparado ao imbondeiro africano, ou baobá, símbolo de resiliência que, segundo Leda Maria **Martins**, em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), representa uma tecnologia de resistência, memória e transmissão de saberes afrodiaspóricos.

Para **Martins**, o baobá é uma árvore milenar que sobrevive em ambientes áridos e carrega consigo a força ancestral dos povos africanos. Ele se torna metáfora potente da resiliência histórica frente às violências coloniais e aos processos de apagamento cultural. Em sua análise, Martins destaca o baobá monumental de Boma, capital do antigo Zaire – com cerca de quatro mil anos – que se impunha de forma majestosa na paisagem e causava assombro aos viajantes europeus, os quais gravavam seus nomes e mensagens em seu tronco. Esse gesto colonial inscreve o baobá como um verdadeiro palimpsesto: um corpo de memória que, embora marcado pela inscrição do outro, mantém a vitalidade de suas raízes e fundamentos africanos.

Nesse mesmo sentido, proponho uma aproximação entre o imbondeiro de Martins (2021) e a categoria analítica “manha”, que interpreto como uma forma de sabedoria prática, improvisação e abertura de caminhos. Trata-se de uma estratégia subjetiva que evidencia o cruzamento de tradições, memórias e códigos simbólicos, desafiando as formas de poder hegemônico. Assim como o baobá sustenta em seu corpo múltiplas camadas de histórias, o

corpo migrante inscreve e reinscreve experiências por meio da arte, da festa e da performance, construindo sentidos de pertencimento e resistência na diáspora.

Segundo **Martins** (2021), a cultura negra é uma “cultura das encruzilhadas”, sendo esse conceito central nas elaborações filosóficas e discursivas africanas. A autora associa as encruzilhadas à figura de Exu, descrito como o mediador que transforma o ordinário em extraordinário. Exu, ou Èṣú Légbára, atua como princípio dinâmico que regula os atos de criação e interpretação, conectando desejos humanos às vontades divinas. Nesse sentido, Suely, por meio de sua arte, encarna essa potência criativa e ressignificadora, transformando adversidades em resistência cultural.

A abordagem de Luiz Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2018) também é inspiradora para compreender a trajetória de Suely. Para Rufino, a pedagogia afro-brasileira é um projeto poético, político e ético que articula resistência e ressignificação frente às opressões coloniais. Suely materializa essa pedagogia ao conectar ancestralidade e expressão artística, transformando sua prática em um ato de transgressão e pertencimento. Rufino (2018) argumenta que todo conhecimento está ancorado no corpo, e Suely exemplifica isso ao carregar memórias e saberes em suas performances.

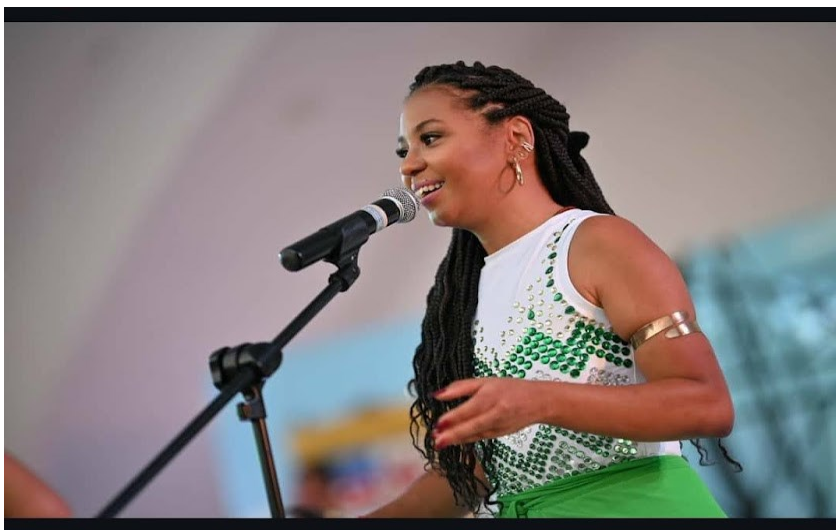
Entretanto, a trajetória de Suely também revela as ambivalências da experiência diaspórica, marcada tanto por acolhimento quanto por dor. O afastamento do Baque Mulher, motivado por episódios de racismo, demonstra os desafios de construir pertencimento em espaços permeados por tensões sociais. Ainda assim, Suely reinventa-se, evidenciando a resiliência dos povos subalternizados, como proposto por Rufino.

A história de Suely alinha-se à ideia de que práticas artísticas e espirituais são formas de superação das estruturas coloniais. Ao criar e performar, ela estabelece um vínculo ético e estético com sua ancestralidade, conectando-se a memórias coletivas e transformando traumas históricos em atos de resistência. Assim, sua trajetória revela que as encruzilhadas não são apenas espaços de escolha, mas também de criação, em que resiliência e memória desafiam as imposições coloniais.

Conforme **Martins** (2021) e Rufino (2018), o corpo e a arte tornam-se instrumentos indispensáveis de resistência e transformação. Suely, ao ressignificar pertencimento por meio da arte e do afeto, reafirma que as encruzilhadas culturais são espaços férteis para o surgimento de novas possibilidades, demonstrando a força das culturas negras na diáspora.

4.4 MAIA E OS TAMBORES DA MEMÓRIA: UMA REDESCOBERTA DO SAMBA-REGGAE EM FLORIANÓPOLIS

Figura 17 – Maia: cantora e percussionista na banda Cores de Aidê



Fonte: Instagram @coresdeaideoficial, 2021⁴¹.

Nascida em São Paulo em 26 de dezembro de 1982, Cauane Gabriel Azevedo Maia teve sua vida profundamente moldada por Salvador, cidade que a acolheu ainda bebê e onde suas primeiras memórias foram forjadas. Em suas próprias palavras, naturalizou-se baiana, pois suas lembranças mais antigas já trazem o sabor da terra baiana.

Sua trajetória acadêmica reflete uma busca constante pelo conhecimento: graduada em Administração pela Faculdade São Salvador/BA, graduanda em Ciências Econômicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde também cursa mestrado e doutorado em Antropologia Social (PPGAS-UFSC). Sua pesquisa, vinculada à linha “Parentesco, geração, gênero e sexualidade” e ao Núcleo de Pesquisa em Fundamentos da Antropologia (A-funda), demonstra seu compromisso com questões sociais fundamentais.

Foi na UFSC que meu caminho se entrelaçou ao de Dandara, durante nossa participação em um coletivo de estudantes. Junto com Silvia Medeiros, compartilhávamos o sonho de criar um espaço onde nossas vozes femininas pudessem ecoar por meio da música, discutindo e celebrando nossas vivências.

Embora, no início, os compromissos do dia a dia tenham adiado esse sonho, a insistência de Dandara em me chamar para os ensaios do recém-formado grupo Cores de Aidê acabou sendo recompensada. Meu primeiro contato com

⁴¹ Disponível em:

https://www.instagram.com/p/CX9MDfHrZqO/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 26 jul. 2025.

os tambores despertou memórias adormecidas da minha juventude em Salvador, quando o samba-reggae dominava as ruas e os blocos afro marcavam presença nos anos 1990 (Maia, abril de 2021).

Sob a orientação de mestres como Pacote, ex-integrante do Olodum, e Vivian, da Didá, o grupo transcendeu a música para se tornar um movimento de resistência e afirmação identitária. O Cores de Aidê, formado exclusivamente por mulheres, estabeleceu-se como uma força cultural na Ilha de Santa Catarina, usando a arte como instrumento de luta antirracista e de celebração do protagonismo feminino em sua diversidade.

Para Cauane, cada batida dos tambores tornou-se uma reconexão com suas raízes, um portal que a transportava não apenas de volta a Salvador, mas às profundezas de sua herança ancestral africana. O samba-reggae revelou-se mais que um ritmo: transformou-se em uma linguagem de resistência, um meio de preservar e transmitir memórias coletivas.

Hoje, residindo em Florianópolis desde 2008, Cauane encontra nos tambores do Cores de Aidê não apenas um retorno às suas origens, mas também um caminho para o futuro. Nas ruas da ilha, o eco dos tambores ressoa como um lembrete constante de que a cultura é viva, dinâmica e capaz de transpor fronteiras geográficas e temporais, carregando consigo a força da resistência e da ancestralidade.

Cauane Maia é autora do livro “Vozes Negras em Florianópolis: Escrivivências Antropológicas do Morro das Mulheres”, que se inspira no conceito de “escrivivências” de Conceição Evaristo para destacar histórias de mulheres negras em Florianópolis. Em particular, ela explora as experiências das mulheres insurgentes do Monte Serrat, a comunidade mais antiga da cidade e predominantemente negra. Ao abordar essa temática, a autora desafia a ideia equivocada de que não há negros na região, oferecendo uma análise interseccional que complexifica o protagonismo das mulheres negras na capital catarinense.

Em uma conversa sobre sua pesquisa, Maia compartilhou insights sobre o último capítulo de seu livro, intitulado “A Revolução Vem do Pastinho”. Nesse capítulo, ela revela como os tambores e o samba-reggae atuam como práticas pedagógicas e culturais de resistência, promovendo sociabilidade e fortalecimento da identidade étnica. Essa perspectiva dialoga com as ideias de Mara **Felipe** (2024), que, em seu artigo “Tambor que Educa: A Pedagogia Olodum e a Epistemologia do Samba-Reggae”, argumenta que a abordagem pedagógica do Olodum em Salvador subverte estruturas tradicionais de ensino ao integrar arte e conhecimento científico. Felipe mostra como o samba-reggae, gênero musical criado pelo Olodum, combina elementos africanos e brasileiros para discutir temas como identidade, resistência e empoderamento.

De maneira semelhante, Maia destaca no capítulo final de sua obra como a comunidade do Pastinho redefine sua história, resistindo às estruturas coloniais e desafiando padrões eurocêntricos por meio da arte. Suas reflexões me inspiraram a aprofundar meu olhar sobre a Escola Olodum Sul, a primeira extensão do projeto Olodum fora de Salvador, que será o tema do último capítulo desta tese.

4.5 RUMO À RECONSTRUÇÃO: AFROFILOSOFIA E RESISTÊNCIA COM LUCK YEMONJA BANKE E O ILU OJU INU

Figura 18 – Luck e o grupo Ilu Oju Inu na domingueira Africatarina



Fonte: Instagram @nasencruzilhadasdefloripa, 2023⁴².

Luck Yemonja Banke, nascido em 1984, é um pensador afrofilósofo, graduando em filosofia na UFSC e fundador do Instituto Brasileiro de Transmasculinidades (IBRAT). Ele é músico e um dos criadores do grupo Ilu Oju Inu, no qual articula uma conexão entre filosofia, música e espiritualidade através dos tambores. Para Luck, os tambores são mais que instrumentos: são portais que conectam sua identidade e resistência às raízes africanas.

O trabalho de Luck no grupo Ilu Oju Inu surge a partir de uma proposta de afrofilosofia desenvolvida com o professor Jairo Pereira de Jesus, na Escola Livre Ubuntu, em Florianópolis.

⁴² Disponível em: Instituto Arco Íris de Direitos Humanos. *Publicação sobre a Domingueira dos Blocos Afros*. Instagram, 21 maio 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cs4cw-IPrnq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 28 jul. 2025.

Durante meses, antes mesmo de começarem os ensaios de percussão, Luck e os integrantes do Ilu Oju Inu estudaram sob a orientação do professor Jairo, analisando as obras de Muniz **Sodré**. Eles discutiram o conceito de “afrontologização”, termo que o professor usava para descrever o ato de se reconstruir contra as opressões e o racismo. Luck acredita que essa filosofia dos tambores é essencial para reorientar e reafirmar a presença negra em um mundo dominado por narrativas eurocêntricas.

Figura 19 – Xirê na Escola de Filosofia Africana



Fonte: Santos, 2021.

No Ilu Oju Inu, os tambores têm um papel central nessa reorientação. Luck e o grupo manifestam a diáspora africana e sua ancestralidade por meio de ritmos variados, incluindo o frevo, o maracatu, o afoxé e o tambor de mina. “Ilu Oju Inu”, que significa “no tambor da imaginação, da visão de dentro” em iorubá, representa a visão coletiva de Luck e dos outros músicos de projetar um “futuro ancestral”. Guiados pela figura de Exu, o mensageiro, os integrantes do Ilu veem o grupo como uma comunidade, um terreiro de saberes e de partilha, onde todos colaboram para construir essa filosofia viva.

Luck, um nordestino preto trans vivendo no sul do Brasil, sente que o Ilu Oju Inu lhe oferece um espaço de acolhimento e valorização que vai além de suas experiências anteriores, inclusive na Europa, em países como a Itália. Lá, ele se via rotulado apenas como “um preto brasileiro”, mas, no sul do Brasil, sente uma ligação direta com sua identidade pernambucana e com os ritmos e tradições de sua terra natal – o maracatu, o frevo, o coco e a ciranda.

Os tambores de Ilu Oju Inu, para Luck, são uma manifestação da plenitude, como descreve Muniz **Sodré**. Sodré ensina que a música tem o poder de “plenificar a existência em alegria”; para Luck, essa alegria é uma experiência de comunhão e de incorporação, em que ele

pode viver sua essência plenamente. Cada batida e cada canto no Ilu Oju Inu tornam-se uma forma de expressar o orgulho, a resistência e a ancestralidade.

Eu e o grupo Ilu Oju Inu também começamos a compor nossas próprias músicas. Uma delas, “**Pela Terra,**” nasceu como uma homenagem à relação entre a terra e as nossas subjetividades. Outra canção fala sobre o fim do “reinado branco” e exalta a pluralidade e a resistência, afirmando uma visão de mundo pluriversal e biocósmica. Nessas composições, celebramos a sacralidade, a ancestralidade e a força da resistência humana — elementos que defendemos como uma alternativa radical à ideia eurocêntrica de humanidade (Luck, agosto de 2022).

Para Luck Yemonja Banke, a música, a filosofia e os tambores do Ilu Oju Inu são mais do que uma forma de expressão: são saberes encarnados que redefinem o que significa ser negro e nordestino em uma sociedade em constante transformação.

Quando Luck Banke aborda o conceito de Ilu Oju Inu, que significa “tambor da imaginação”, ele propõe uma ruptura contracolonial. Ilu Oju Inu é o grupo afro-expressivo da Escola Livre Ubuntu de Florianópolis, que une afrofilosofia ao toque dos tambores e anuncia o “Renascimento Bioafroancestrálico”. A primeira vez que tive contato com a ideia de bioafroancestralidade foi com o Professor Jairo de Jesus, autor do prefácio do meu livro “A Bahia não sai de mim” (2022). Embora possa parecer complexo, o conceito está profundamente conectado ao ser, sentir e existir da afro-intersubjetividade dos corpos negros-africanos nas dispersões transatlânticas. Trata-se de uma cosmopercepção, como destaca Jairo de Jesus, em diálogo com as reflexões de Silvia Federici (2021), para quem a ancestralidade é algo singular e coletivo, preservando todas as memórias da existência africana em diáspora.

A ancestralidade africana é apresentada como a ferramenta mais poderosa de resistência e transformação. Anunciar o renascimento bioafroancestrálico significa reivindicar a história negra-africana e resgatar o verdadeiro sentido do *Sankofa*: conhecer o passado, viver o presente e transformar o futuro. Nesse contexto, a perspectiva de Katiúscia **Ribeiro** (2017) sobre afrofilosofia oferece um importante aporte reflexivo. A dissertação de Katiúscia **Ribeiro**, intitulada “Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10.639/03”, busca ampliar a compreensão da Lei n. 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da História da África nas escolas brasileiras. O trabalho analisa criticamente a ausência de conteúdos africanos nos currículos, especialmente na área da filosofia, e ressalta como a colonização e o racismo foram e são obstáculos ao reconhecimento do legado africano.

Baseando-se no pensamento afrocêntrico de Molefi Kete **Asante** (1980) e Ama **Mazama** (2009), **Ribeiro** defende uma filosofia afroperspectivista que valoriza os africanos como sujeitos e agentes de suas próprias narrativas culturais. Essa abordagem promove a superação do paradigma educacional ocidental vigente e o fortalecimento de práticas antirracistas no ensino de filosofia. O conceito de afrocentricidade, central para **Asante**, enfatiza uma perspectiva epistemológica que reconhece as experiências culturais africanas e o dinamismo das sociedades diaspóricas como elementos essenciais para a formação de consciência crítica.

Assim, as rodas de Xirê na Escola Ubuntu – Escola de Filosofia Africana, da qual Luck participa, têm como objetivo central potencializar a existência africana e oferecer caminhos para reconstrução e ação no contexto da diáspora. Essas práticas são fundamentadas nos princípios da filosofia africana, que se baseiam nos saberes ancestrais e na reestruturação do sujeito enquanto agente de sua própria história e comunidade. A escola propõe um processo organizado em etapas que incluem:

1. Uma conversa inicial de acolhimento para integrar novos participantes.
2. Um diálogo com o Mestre Jayro, que orienta sobre os fundamentos filosóficos da vida ancestral.
3. Um processo autodeterminativo que envolve o compromisso com a vivência em comunidade.
4. Uma etapa sem prazo fixo, permitindo que cada participante trilhe seu percurso no tempo necessário.
5. Um curso introdutório que apresenta os princípios da filosofia africana para a reestruturação pessoal e coletiva.
6. Uma etapa de cerimônia para a “existencialização”, um momento de celebração e afirmação do papel de cada um na comunidade.

No cerne dessas atividades está a prática da Afropologética⁴³, que promove o compartilhamento, germinação, fertilização e confluência dos saberes ancestrais, reconhecendo o valor de cada contribuição para a construção coletiva.

Essas etapas estão alinhadas ao arcabouço teórico de uma filosofia afroperspectivista, que descentraliza o pensamento filosófico tradicional e promove um ensino inclusivo, conforme

⁴³ Afropologética é um conceito que se relaciona com a valorização, defesa e promoção dos saberes ancestrais africanos e afrodiaspóricos. O termo combina as palavras “afro” (referente às culturas e identidades africanas e afrodescendentes) e “apologética” (tradicionalmente associada à defesa de uma ideia ou doutrina).

defendido por Renato **Nogueira** (2011), enfatizando práticas antirracistas e o fortalecimento das comunidades negras por meio da educação.

4.6 DO MARANHÃO AO SUL: DANÇA, PERTENCIMENTO E RESISTÊNCIA NAS EXPERIÊNCIAS DE FELIPE

Figura 20 – Felipe na ala da dança do Maracatu Arrasta Ilha



Fonte: Santos, 2022.

A história de Felipe começa no Maranhão, terra que o nutriu até seus 19 anos. Em 2013, ele escolheu Santa Catarina como novo destino, carregando consigo não apenas sonhos, mas também o orgulho inabalável de suas origens nordestinas. Sua narrativa ilustra como a migração pode ser, simultaneamente, um ato de coragem e um processo de redescoberta.

Em suas reflexões, Felipe sempre reafirma sua posição: ser nordestino é parte indissociável de sua identidade brasileira, que lhe garante o direito constitucional de construir vida em qualquer região do país. A universidade pública no Sul representou para Felipe mais que uma conquista pessoal: tornou-se a materialização de um direito fundamental do povo brasileiro. No entanto, foi nos coletivos culturais que sua identidade encontrou verdadeira expressão. O Abayomi e o Arrasta Ilha se transformaram em espaços sagrados de reconexão com suas raízes.

No Abayomi, descobri na dança Mandén do Oeste Africano um portal para a minha ancestralidade. Cada movimento me ajudou a compreender e abraçar minha identidade como homem negro/pardo. Já o Arrasta Ilha me trouxe os ritmos pernambucanos que me reconectam com o Nordeste, permitindo-me mostrar ao Sul a força e a beleza das nossas tradições culturais. Mesmo nesses espaços de acolhimento, percebi as complexidades das estruturas raciais do Sul. Minha posição — sendo o único nordestino no Arrasta Ilha e estando entre uma maioria branca no Abayomi — fez-me refletir sobre as sutilezas da resistência necessária para ocupar esses lugares (Felipe, junho, 2022).

Um recente episódio de xenofobia no Arrasta Ilha reacendeu em Felipe a consciência sobre a importância de manter sua identidade forte e presente. Para ele, residir no Sul transcende a mudança geográfica: representa uma jornada contínua de reafirmação e celebração de suas múltiplas heranças culturais.

A conexão de Felipe com o Carnaval florianopolitano alcançou seu ápice em 2023, quando integrou a comissão de frente da Escola de Samba Consulado⁴⁴, agremiação tradicional do bairro Saco dos Limões. O enredo “Magamalabares⁴⁵”, inspirado na música homônima de Carlinhos Brown, conquistou o vice-campeonato ao celebrar as águas ancestrais da cultura africana e clamar pelo fim da intolerância religiosa.

O carnavalesco Raphael Soares nutria há uma década o desejo de desenvolver um enredo baseado na canção de Carlinhos Brown (Salinet, 2023). Em 2023, esse sonho se materializou na Avenida do Complexo Nego Quirido⁴⁶. A proposta uniu a exaltação da cultura afro-brasileira com um importante resgate do estatuto da igualdade racial, que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no currículo oficial das escolas.

O enredo nasceu da fusão das palavras “magas” e “malabares”, explorando o poder das águas ancestrais na cultura africana, as energias das entidades femininas, das Yabás e suas forças místicas. Em um momento em que a cidade enfrentava casos de intolerância religiosa, com ataques a imagens e símbolos sagrados, a escola de samba Consulado ergueu sua voz em defesa do respeito às religiões de matriz africana.

⁴⁴ NDTV RECORD. *Carnaval 2023 em Florianópolis: Desfile da Escola de Samba Consulado* [vídeo]. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3PvIU-YIEcg>. Acesso em: 22 set. 2025.

⁴⁵ LETRAS. *Magamalabares* — Marisa Monte. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/marisa-monte/47286/>. Acesso em: 22 set. 2025.

⁴⁶ A Passarela Nego Quirido, inaugurada em 1989 no bairro Prainha em Florianópolis/SC, é o sambódromo oficial da cidade. O espaço homenageia Juventino João dos Santos Machado, conhecido como Nego Quirido, importante sambista local e fundador da escola de samba Copa Lord. A passarela é palco central dos desfiles carnavalescos e símbolo da presença e resistência da cultura afro-brasileira na capital catarinense (Floripa Cult, [20--]; Santos, 2018).

Para Felipe, cada elemento do desfile representou um encontro significativo com sua ancestralidade. A presença dos pretos velhos na avenida criou momentos de profunda emoção e reconexão espiritual. O samba-enredo, com seus versos sobre vovôs de aruanda, mironga no cazuá e banhos de ariaxé, ecoou as tradições ancestrais que ele carrega em seu sangue. A letra, que celebra desde Exu Mirim até as Iabás, estabeleceu uma ponte entre o sagrado e o espetáculo, permitindo que Felipe se reconectasse com suas raízes espirituais em plena avenida do samba.

Essa experiência no Carnaval solidificou ainda mais sua compreensão sobre a importância de preservar e celebrar as tradições africanas e nordestinas no Sul do Brasil. Para Felipe, cada apresentação, cada gesto de resistência cultural, representa um passo na construção de um futuro mais inclusivo e respeitoso com todas as manifestações culturais que compõem o mosaico brasileiro.

Figura 21 – Felipe na comissão de frente da Escola de Samba Consulado



Fonte: Santos, 2023.

Samba enredo da escola de samba Consulado, 2023

Vovô de aruanda baixou no terreiro
 Tem mironga no meu cazuá... Saravá!
 Quando a água faz canjira
 Ô deixa a gira girar...
 Me banhei no ariaxé e todo mal eu vou lavar
 Tenho coração canhoto, um garoto mora em mim
 Tão pequeno aluvaiá, mojubá exu mirim
 Num barquinho, oxaiê, quero colo de iabá
 E saudar no meu ayê, Obirinsá!
 Onde o sonho faz ciranda Vamos todos cirandar
 E ouvir mamãe Kianda
 Quando o rio encontra o mar
 Nessa correnteza, fui manhã renasci no ventre de acqua marã
 Vi meu Sorriso refletir a ibejada
 E lá no morro o amor fazer morada

Sonhei... magias são possíveis
 E as cidades invisíveis
 Anjos guardiões vão proteger
 Sonhei... que hoje é dia de graça
 Esse carinho que me abraça
 Derrama água dos meus olhos de erê
 Firma o batuque, caeira
 Tua bandeira, meu manto sagrado
 Nessa kizomba, um canto de fê
 Filho de axé, sou Consulado.

A trajetória de Felipe, um jovem maranhense que migrou para o Sul do Brasil, exemplifica como as danças e manifestações culturais de sua terra natal se tornaram um instrumento de reafirmação identitária enquanto homem negro gay de pele clara. Felipe ressalta que, apesar de sua tonalidade de pele ser clara, ele não é reconhecido como branco na região sul: “O branco sabe que não sou branco. Vivo em um limbo, pois sou claro demais para ser negro, mas meu fenótipo é de negro, e é assim que me reconheço” (Felipe, 2022).

Essa vivência reflete as dinâmicas analisadas por Cédric Audebert, Denise F. Jardim, Handerson **Joseph** e Osmundo **Pinho** (2022). Segundo os autores, o espaço atlântico é caracterizado por relações complexas entre negritude, racismo e antirracismo, em que práticas culturais desempenham um papel essencial na resistência e na construção de identidades. Felipe enfrentou não apenas a xenofobia e o racismo estrutural que frequentemente permeiam a vida de migrantes nordestinos, mas também transformou essas experiências em atos de resistência, utilizando a dança como meio de expressão e resiliência.

A expressão corporal de Felipe, com raízes em tradições populares do Maranhão, ressoa com o conceito de “política cultural da presença”, abordado no texto de Audebert, Jardim, **Joseph** e **Pinho** (2022), que considera a performance cultural como uma forma de luta antirracista no contexto atlântico. Ao dançar, Felipe não apenas reafirma seu pertencimento à diáspora afro-brasileira, mas também desafia as estruturas de exclusão racial e territorial que tentam marginalizar sua identidade. Assim, sua trajetória ecoa os argumentos dos autores sobre como o movimento da negritude e as práticas antirracistas conectam o local ao transnacional, subvertendo narrativas hegemônicas e oferecendo novos espaços de sociabilidade e resistência.

Como aponta o texto, a circulação de práticas e ideias no espaço atlântico promove a criação de novas formas de subjetividade negra, ao mesmo tempo que reafirma o direito à memória e à existência plena (Audebert; Jardim; **Joseph**; **Pinho**, 2022). Felipe, ao trazer para o Sul do Brasil as danças e histórias do Maranhão, se insere nesse fluxo cultural e político, reforçando o fato de que a prática cultural funciona como uma resposta criativa e transformadora ao racismo e à exclusão.

A história de Felipe, um maranhense que migrou para o Sul do Brasil, encontra em sua participação no Carnaval florianopolitano um ponto culminante de reconexão com sua ancestralidade e resistência cultural. Em 2023, como bailarino da comissão de frente da Escola de Samba Consulado, Felipe vivenciou um momento profundo de celebração e pertencimento durante o desfile com o enredo “Magamalabares”. Essa narrativa, que exaltava as águas ancestrais da cultura africana e clamava pelo fim da intolerância religiosa, criou uma ponte poderosa entre o sagrado e o espetáculo, permitindo a Felipe transformar dores pessoais em força coletiva, ecoando as tradições e ensinamentos de seus antepassados.

O samba-enredo, ao evocar símbolos como os pretos velhos, Exu Mirim e as Iabás, conectou Felipe a um universo espiritual que transcende o cotidiano e o reconecta às raízes africanas de sua identidade. Essa experiência dialoga diretamente com os argumentos de Audebert, Jardim, **Joseph e Pinho** (2022), que analisam o espaço atlântico como um palco onde as práticas culturais e espirituais funcionam como ferramentas de resistência ao racismo e à marginalização. Os autores destacam como a circulação de práticas culturais, como o Carnaval, promove a reafirmação de subjetividades negras e cria novas formas de sociabilidade, subvertendo narrativas hegemônicas.

Para Felipe, a dança no Carnaval foi mais do que uma expressão artística: foi uma forma de resistência e reconstrução da sua existência. Esse ato reafirma o que o texto de Audebert, Jardim, **Joseph e Pinho** (2022) argumenta sobre o papel transformador da performance cultural no enfrentamento ao racismo. Ao interpretar os movimentos da comissão de frente, Felipe experimentou o que os autores chamam de “política cultural da presença” – uma maneira de ocupar espaços e resistir à invisibilidade imposta pelo racismo estrutural.

O impacto desse desfile também remonta à noção de pluralismo cultural e espiritual, destacada no enredo da Consulado. A celebração das entidades espirituais africanas e dos valores das religiões de matriz africana resgatou e valorizou aspectos que, frequentemente, são alvo de preconceito ou apagamento. Como o enredo “Magamalabares” simbolizou, as águas ancestrais não apenas purificam, mas também renovam e fortalecem, permitindo que histórias como a de Felipe sejam escritas no presente e projetadas para o futuro.

Assim, a vivência de Felipe no Carnaval solidificou sua compreensão de que dançar, como ele mesmo expressa, transforma e alivia as dores do racismo. Essa reconexão com suas raízes ancestrais, proporcionada pela performance cultural, reforça os argumentos de que a negritude no espaço atlântico não é apenas resistência, mas também uma celebração ativa de pertencimento e ancestralidade.

Em *Alegria é Devoção: Sambas, Santos e Novenas numa Tradição Afro-Diaspórica da Bahia*, Michael Iyanaga (2022) debate como práticas músico-devocionais do Recôncavo Baiano combinam elementos do catolicismo e da ancestralidade africana, revelando camadas profundas de espiritualidade e sociabilidade comunitária. Ele argumenta que as celebrações, como sambas de santos, não apenas refletem devoção religiosa, mas também constroem conexões significativas entre as dimensões sagrada e profana da experiência cultural afrodiaspórica. Essa integração é evidente no Carnaval de Florianópolis, no qual Felipe encontrou na comissão de frente da Escola de Samba Consulado um espaço de reconexão ancestral e espiritual. Assim como os sambas de santos analisados por Iyanaga, o desfile de 2023 trouxe à tona a potência das águas ancestrais e a evocação de figuras como Exu Mirim e as Iabás, criando um espetáculo que transcendeu a performance carnavalesca e evocou a espiritualidade como forma de resistência e alívio das dores do racismo. Para Felipe, dançar é um ato que aliviava suas angústias, transforma suas dores e reafirma seu pertencimento a um legado cultural e espiritual profundo.

4.7 HISTÓRIA DE JONAS: ENTRE ESTRADAS E TAMBORES

Figura 22 – Jonas: cantor e percussionista no Bloco Africatarina



Fonte: Instagram @rasjonas_gaza, 2023⁴⁷.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6jrt9ggKAH/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Jonas cresceu em Natal/RN, envolvido pela paisagem da cidade e pelo som constante dos mercados locais. Aos dezoito anos, deixou o ensino médio para ajudar a sustentar a família, trabalhando com entrega de marmitas sob o sol intenso e estudando à noite em um supletivo. Esse período foi marcado por sacrifícios e aprendizado, mas ele acabou desistindo da escola formal por não enxergar aonde ela o levaria. Com poucas perspectivas, conseguiu um emprego vendendo óculos em um shopping, onde aprendeu a lidar com o público, enfrentando também olhares de desconfiança devido aos seus cabelos com dreads. Para Jonas, os dreads eram muito mais do que uma escolha de estilo: eram uma afirmação silenciosa de resistência. Ele lembra que, nos ônibus e nas lojas, as pessoas muitas vezes hesitavam em se sentar ao seu lado.

“Hoje eu vejo os irmãos e irmãs com dreads, black power, circulando com orgulho. Mas naquela época, era raro ver um negão como eu. As pessoas não sentavam do meu lado no ônibus,” relembra ele. O trabalho no shopping lhe rendeu experiência, mas logo sentiu a necessidade de buscar algo mais. Quando sua família decidiu se mudar para Santa Catarina em 2011, ele embarcou junto, animado com a promessa de novas oportunidades, embora carregasse receios sobre o novo lugar. Imaginava o Sul como uma terra de ruas organizadas, montanhas e majoritariamente habitada por pessoas brancas, mas a realidade se mostrou diferente.

Em Santa Catarina, Jonas trabalhou inicialmente com manutenção de rodovias ao lado do padrasto. O trabalho era cansativo, entre o asfalto e a poeira das estradas, mas o mantinha ocupado. Mesmo assim, ele sabia que precisava de algo além. Sentia que a educação poderia ser um caminho, mesmo que nunca tivesse nutrido paixão por ela. Com determinação, concluiu o ensino médio por meio do Enem⁴⁸ e, após uma segunda tentativa, conseguiu ingressar no curso de Psicologia, um feito que lhe abriu portas e possibilidades antes inimagináveis.

Embora Florianópolis me oferecesse segurança e tranquilidade, enfrentei uma adaptação cultural complexa. As pessoas me pareciam “estranhas”, mas eu sabia que ali estavam às oportunidades de estudo e crescimento pessoal que eu buscava. A cidade, surpreendentemente, também me revelou uma vida cultural rica, que me conectou com minhas raízes de maneiras inesperadas. Na comunidade negra local, encontrei um espaço de pertencimento e apoio. Em Santo Amaro/SC, recebi meu primeiro convite para integrar a bateria da escola de samba Nação Guarani, de Palhoça. Foi lá que conheci Xande, um líder comunitário e organizador cultural que me acolheu, fazendo-me sentir parte de uma rede maior. Essa ligação com o samba me levou ao bloco Africatarina, que considero minha “primeira escola de negritude” (Rás Jonas, Janeiro de 2022).

⁴⁸ Exame Nacional do Ensino Médio.

Ao longo de sua trajetória em Santa Catarina, Jonas desenvolveu uma amizade forte com a comunidade negra de Santo Amaro, especialmente com os jovens que, assim como ele, eram apaixonados por samba e batuque. Ele sempre teve uma afinidade com a percussão, e rapidamente os amigos perceberam algo especial em seu estilo de tocar – um “batuque diferenciado,” como comentavam, algo que trazia consigo traços das suas raízes e experiências de vida.

Esse reconhecimento levou-o a se envolver mais profundamente com a comunidade musical local. Jonas foi então convidado a integrar a bateria da escola de samba Nação Guarani, da cidade de Palhoça, e que participa das competições com escolas da ilha de Florianópolis. Entrar para a Nação Guarani foi um marco para ele. Logo de início, encontrou um mestre querido, um mestre do Rio Grande do Sul, de grande presença e respeito, um líder cultural da região, o mestre Edinho. Edinho é uma figura de destaque na cena cultural afro-brasileira de Santa Catarina e um dos organizadores do bloco Africatarina. Esse encontro foi essencial, pois Jonas viu em mestre Edinho não apenas um mestre, mas um verdadeiro mentor que o inspirou a se aprofundar nas raízes do samba e da cultura negra local.

Durante o tempo em que Jonas participou da bateria sob a orientação de Mestre Edinho, ele se tornou um “parceiro leal”, dedicando-se anualmente aos desfiles e celebrações da Nação Guarani. Contudo, com o tempo, houve mudanças na escola, e o mestre acabou se afastando devido a algumas divergências internas. Isso gerou uma breve separação entre os dois, mas, como Jonas explica, Florianópolis é uma cidade pequena onde todos acabam se reencontrando em eventos da comunidade negra.

Foi então que Mestre Edinho o convidou para integrar o Africatarina, um bloco afro que ele estava reativando por volta de 2017 ou 2018. Jonas aceitou o convite prontamente, sentindo-se mais conectado ao estilo afro de samba-reggae, que representava melhor sua identidade e ancestralidade do que o samba-enredo, apesar de também apreciar esse gênero. Nos ensaios do Africatarina, a energia e a força do bloco foram se intensificando, atraindo mais pessoas e crescendo rapidamente.

Embora tivesse sido fundado nos anos 1990, o Africatarina estava renascendo com grande vigor, e Jonas estava ali, desde o primeiro ensaio, acompanhando o bloco nos carnavais e vendo o grupo ganhar força a cada apresentação. Ele lembra com orgulho do bloco afro ocupando as praças, criando uma atmosfera vibrante com a batucada, e de como essa experiência reforçou sua identidade cultural e ligação com suas raízes.

Jonas, nascido de pai preto e mãe branca e criado por uma família materna branca, teve sua consciência racial despertada ainda na adolescência, ao ouvir grupos como Olodum. Relembra, emocionado, as apresentações da banda Graffite⁴⁹ em Natal.

Era uma tempestade de emoções. Costumava-se dizer que, durante as apresentações, três pessoas poderiam morrer. Parece lenda urbana, mas o clima era intenso, especialmente quando tocavam ‘Faraó’. A música agitava o público a tal ponto que o prefeito chegou a proibi-la. As pessoas enlouqueciam, pulavam e acabavam se pisoteando (Ràs Jonas, Janeiro de 2022).

Apesar de não ser baiano, Jonas sempre sentiu uma forte conexão com o samba-reggae e outros ritmos afro-brasileiros. As memórias dos carnavais de Natal lhe trazem uma nostalgia profunda, especialmente ao lembrar das interações e até das brigas de rua que, muitas vezes, terminavam ao som de músicas como “Faraó⁵⁰”.

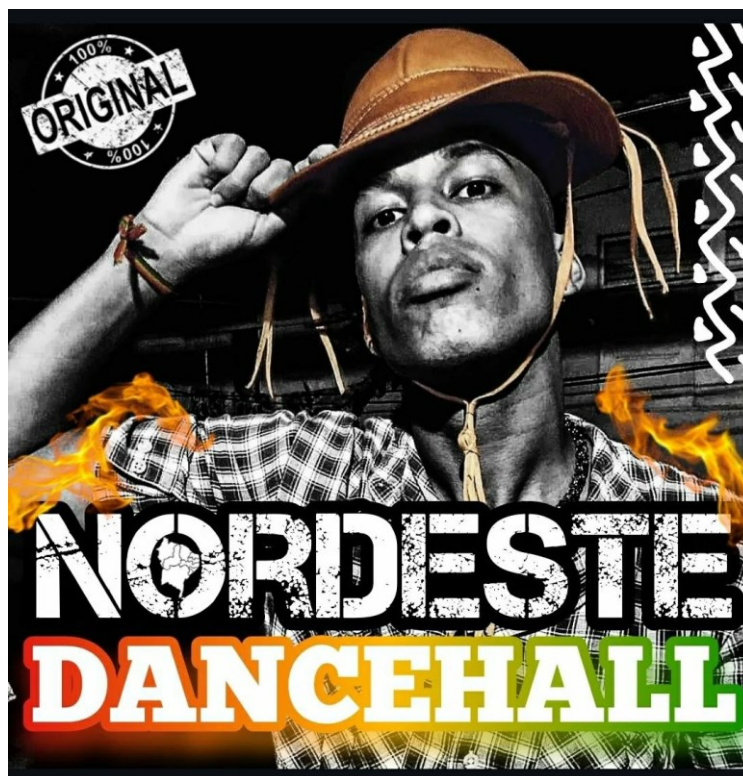
Em Florianópolis, Jonas admira a resiliência da comunidade negra. Sabia que o racismo era uma realidade em todo o Brasil, mas percebia que os desafios ali pareciam diferentes, especialmente em uma região onde as pessoas negras e suas práticas culturais foram historicamente invisibilizadas.

“Com treze anos, eu já sabia que a África era um continente com mais de cinquenta países, sabia com quem o Senegal fazia fronteira, onde estava a Nigéria, por causa das músicas”, recorda com orgulho. Em Florianópolis, essa memória da África ressurgiu, reacendida nas rodas de samba e tambores que lhe traziam à tona as memórias de Natal e dos carnavais que frequentava, onde, mesmo em meio às brigas, a música sempre encontrava um espaço.

⁴⁹ PKÂCYS ENTRETENIMENTOS. *Banda Graffith: uma banda de sucesso que arrasta multidões!* [vídeo]. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V0NYpMzJnv4>. Acesso em: 22 set. 2025.

⁵⁰ MENEZES, Margareth. *Faraó (Divindade do Egito)*. Composição de Luciano Gomes. Produção de Djalma Oliveira. 1987. Single. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/margareth-menezes/farao/significado.html>. Acesso em: 25 set. 2025.

Figura 23 – Playlist de músicas no Spotify



Fonte: Instagram @rasjonas_gaza, 2022⁵¹.

No campo musical, Jonas se especializou em reggae e suas vertentes, particularmente o dancehall⁵², um gênero que descreve como um reggae eletrônico voltado para a dança, com batidas intensas e energia vibrante. “O dancehall tem uma pegada dançante e é uma das raízes do reggaeton”, explica ele. “É um estilo que fala do cotidiano de forma direta, sem filtro, abordando a realidade das ruas com autenticidade”. Para Jonas, o dancehall se assemelha ao funk na essência, tratando temas sociais e da vida urbana de maneira crua e verdadeira.

Recentemente, Jonas lançou uma playlist exclusiva de dancehall no Spotify, composta apenas por artistas do Nordeste. “Faz umas duas semanas que lancei essa playlist, só com artistas nordestinos,” conta, orgulhoso. “É o dancehall com sotaque nordestino⁵³” (Ràs Jonas, 2024).

Com o tempo, Jonas passou a promover encontros em sua casa para relembrar as heranças nordestinas, tocando músicas e reunindo familiares, especialmente os mais jovens,

⁵¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CYmRu-nrEcf/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

⁵² **Dancehall** é um gênero musical e um estilo de dança que se originou na **Jamaica** no final da década de 1970 e início de 1980. É uma evolução do reggae e foi influenciado pelo **rocksteady** e pelo **dub**. O dancehall inicialmente se destacou como uma forma mais rápida, eletrônica e menos introspectiva do reggae, com letras que frequentemente abordam temas do cotidiano, festas, política, espiritualidade e questões sociais (Hope, 2011).

⁵³ RAS JONAS. *TA DANADO (Mini Documentário)* [vídeo]. YouTube, [s.d.]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X_GxkA4gdsI. Acesso em: 22 set. 2025.

que nasceram no Nordeste, mas cresceram no Sul. Esses momentos, para ele, são essenciais para que esses jovens mantenham vivas as tradições e o conhecimento do Nordeste. Nos eventos de cultura afro-brasileira, como a escola do Olodum em Santa Catarina, Jonas via um poder ancestral e duradouro. “É como se essas pessoas estivessem em movimento, ressignificando e resistindo”.

A história de Jonas é atravessada por experiências que podem ser compreendidas como forma de encarar e resistir às limitações sociais “da fronteira”. Assim como os processos de resistência cultural descritos por Stuart **Hall** (2003) e Anderson de Jesus Costa (2022), sua trajetória reflete as dinâmicas contracoloniais que permeiam a afrodíspora. Ao se engajar com as práticas culturais de sua comunidade, Jonas encontra no som e na performance formas de enfrentar, por meio da arte, os silenciamentos e invisibilização em um contexto marcado pela subalternização e exclusão das pessoas não brancas. Essa trajetória ressoa com o que Stuart **Hall** descreve como a formação de formas culturais diaspóricas em constante diálogo e reinvenção, em que a música se torna um espaço de (re)existência e contestação.

No caso do dancehall britânico analisado por Hall, há um exemplo claro de como as expressões culturais emergentes nas periferias urbanas são capazes de transcender suas origens e adquirir novos significados ao se misturarem com outras referências culturais. Esse movimento de fusão não elimina as raízes jamaicanas do dancehall, mas as reinscreve em um novo território, refletindo um processo contínuo de adaptação e resistência. Da mesma forma, Jonas, ao fazer arte a partir de experiências de exclusão, contribui para a construção de narrativas que reafirmam sua origem e contestam os limites impostos pela colonialidade.

Anderson **Costa** (2022), ao abordar o reggae como uma forma de contestação e reafricanização, evidencia como os ritmos e letras dessa música carregam pulsões de liberdade. Essas expressões artísticas se posicionam contra as estruturas colonialistas que negam a humanidade das populações negras, reafirmando suas matrizes culturais africanas como estratégia política. No caso de Jonas, o reggae também opera como uma forma de resistência, não apenas como celebração de sua herança, mas como denúncia das estruturas de opressão que continuam a silenciar a diversidade das vozes periféricas.

A articulação entre a reafricanização descrita por **Costa** e o conceito de diáspora trabalhado por **Hall** ilumina o papel central da música como prática contracolonial. **Hall** (2003) observa que o dancehall, ao mesmo tempo que incorpora elementos de outros contextos, como o “gangsta” rap americano e o “techno” europeu, mantém uma conexão intrínseca com suas origens diaspóricas. Essa complexidade também é evidente na trajetória de Jonas, que, por meio

de sua arte, constrói uma narrativa híbrida, mas profundamente ancorada em suas raízes culturais.

As vivências de Jonas ilustram como essas dinâmicas se manifestam em um contexto brasileiro, particularmente no Sul do país. Ele reconhece semelhanças entre o dancehall e o funk brasileiro, especialmente em sua capacidade de tratar questões sociais e raciais de maneira potente e sincera. Ao criar uma playlist com artistas nordestinos de dancehall, Jonas não apenas promove a visibilidade desses músicos, mas também ressignifica o gênero, inserindo-o em um contexto regional e diaspórico que dialoga com as heranças culturais do Nordeste brasileiro.

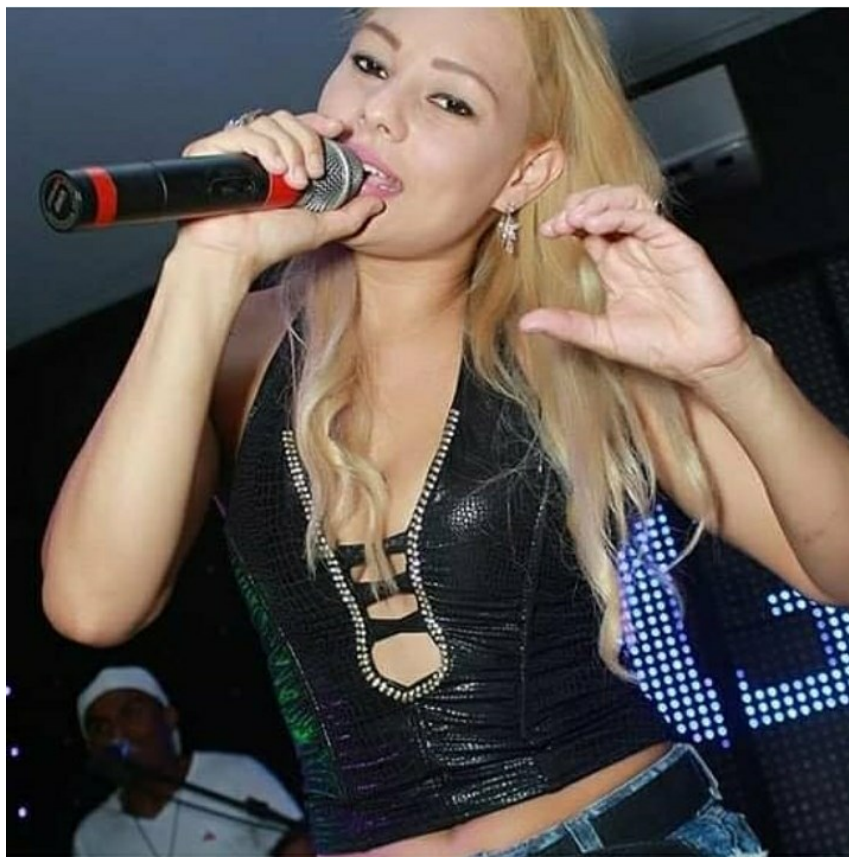
Hall argumenta que a música diaspórica frequentemente se torna um espaço de resistência contra narrativas que tentam homogeneizar ou estigmatizar as culturas negras. Da mesma forma, Jonas utiliza o dancehall e outras expressões culturais afrodiaspóricas como ferramentas para fortalecer laços familiares e comunitários, especialmente ao promover encontros musicais que conectam jovens nordestinos nascidos no Sul às tradições de suas origens. Essa prática reflete o que Costa (2022) descreve como uma reafricanização: uma apropriação criativa e política das expressões culturais negras que desafia as estruturas coloniais e celebra a diversidade das identidades afrodiaspóricas.

Além disso, Jonas reconhece o poder ancestral das práticas culturais afro-brasileiras, como observado em eventos que envolvem grupos como o Olodum. Para ele, essas práticas representam formas de resistência e ressignificação, alinhando-se ao que **Hall** chama de “liberdade de lugar” das músicas diaspóricas, que cruzam fronteiras e se adaptam a novos contextos sem perder suas origens.

Assim, tanto a história de Jonas quanto as reflexões de **Hall** e **Costa** apontam para a música como um campo de resistência cultural e política. Essa prática contracolonial não apenas reafirma a agência dos sujeitos diaspóricos, mas também subverte as narrativas hegemônicas que buscam marginalizá-los. É nesse movimento de (re)existência que a tese se ancora, evidenciando o potencial transformador das artes performáticas na luta contra as imposições da colonialidade.

4.8 ROSY MAINHA: UMA VIDA EM SOM E MOVIMENTO

Figura 24 – Rosy Mainha e Dedé Estação no Arena Night Clube, em Itajaí



Fonte: Arquivo pessoal da interlocutora, 2020.

Rosy Mainha nasceu em Serrinha⁵⁴, uma cidade do interior da Bahia, cercada pelo calor e pela potência da música nordestina. Cresceu em uma família apaixonada pelo som, tendo a música como presença constante e potente no cotidiano. Desde jovem, sonhava com o palco e a alegria de encantar o público. Aos 15 anos, Rosy já havia se tornado mãe e, apesar de todas as responsabilidades que isso trazia, não deixou de lado sua paixão. Com o apoio do irmão, que havia fundado a Banda Brilho Musical, ela começou sua trajetória como cantora. Foi ao lado do irmão e do ex-companheiro na época, que também era cantor, que Rosy fez suas primeiras apresentações, cantando em festas, bares e eventos locais. Ela assumiu o vocal feminino

⁵⁴ Serrinha é um município do estado da Bahia, localizado a cerca de 170 quilômetros de Salvador, com área de aproximadamente 583 km² e população estimada em 84 mil habitantes (IBGE, 2024). Integrante da mesorregião do Nordeste Baiano e do Território de Identidade Portal do Sertão, destaca-se como centro regional de comércio e serviços, com economia baseada na administração pública, na indústria e na agropecuária. Culturalmente, é reconhecida pela tradicional Vaquejada de Serrinha, que movimenta a cidade anualmente, e pelo patrimônio histórico representado pela Igreja Matriz de Nossa Senhora de Sant'Ana, tombada pelo IPAC em 2001. Fundada como vila em 1876 e elevada à categoria de cidade em 1891, Serrinha reúne características urbanas e rurais que expressam a vitalidade econômica e cultural do sertão baiano.

enquanto o ex-marido fazia o vocal masculino. A partir daí, começou a viver o sonho de levar música para as pessoas, tornando-se uma presença constante em palcos nos fins de semana, onde a animação do público a impulsionava.

Os anos seguintes foram marcados por um crescente envolvimento na música. Rosy transitou por diferentes bandas, explorando novas oportunidades e descobrindo outro talento que a atraía: a dança. A dança logo se transformou em uma paixão tão intensa quanto o canto. Na faixa dos 20 anos, ela passou a atuar como dançarina, integrando grupos de dança que acompanhavam bandas de renome, como Calcinha Preta⁵⁵, Limão com Mel⁵⁶ e Aviões do Forró⁵⁷. Ela se especializou nas coreografias para grandes apresentações, nas quais cada detalhe – das aberturas às finalizações – era meticulosamente ensaiado para o espetáculo. Atuando com bandas como Forró Mil Grau⁵⁸ e Menina Faceira⁵⁹, Rosy vivia a energia do palco e, ao mesmo tempo, aprimorava seu talento vocal como cantora na banda “Short Apertado”, uma banda local que fazia sucesso nas redondezas de Serrinha. No auge de sua trajetória, Rosy decidiu lançar carreira solo, adotando o nome artístico de “Rosy Mainha”, e logo conquistou o público local, consolidando seu nome na cidade.

Foi então que surgiu uma nova oportunidade que mudaria seu caminho. Seu sobrinho, que havia se mudado para Florianópolis e estava aprendendo a tocar teclado, a incentivou a levar seu talento para o Sul. Inspirada pelo apoio dele e decidida a explorar novos horizontes, Rosy vendeu seus pertences e embarcou para Santa Catarina. Ao chegar em Florianópolis, encontrou uma realidade diferente daquela que conhecia na Bahia, mas foi recebida com o mesmo calor pelo sobrinho, que rapidamente a conectou ao cantor Sandro Moreno, também baiano, mas residente de Florianópolis. Em questão de dias, Rosy já estava cantando em festas e eventos na cidade, mantendo suas raízes musicais ao interpretar as clássicas canções nordestinas como as de Limão com Mel e Calcinha Preta. O público, ainda que com uma cultura musical distinta, acolhia com entusiasmo as referências que ela trazia do Nordeste.

⁵⁵ Calcinha Preta é uma banda brasileira de forró eletrônico, formada em 1995, em Aracaju, Sergipe. O grupo ficou conhecido nacionalmente por suas canções românticas e pela mistura de forró tradicional com elementos de pop e música eletrônica.

⁵⁶ Limão com Mel é uma banda brasileira de forró romântico, formada em 1993, na cidade de Salgueiro, Pernambuco. Tornou-se uma das principais representantes do chamado *forró eletrônico* ou *forró estilizado*, destacando-se pelas letras românticas e arranjos elaborados.

⁵⁷ Aviões do Forró é uma das bandas mais conhecidas do forró eletrônico brasileiro, formada em 2002, em Fortaleza, Ceará. O grupo ganhou projeção nacional ao modernizar o forró, incorporando elementos de pop, axé e sertanejo, tornando o ritmo mais dançante e acessível a diferentes públicos.

⁵⁸ *Forró Mil Grau* é uma expressão popular utilizada por diferentes bandas, mas a versão de São José do Divino, no Nordeste, é um grupo específico da cena musical piauiense. Para informações sobre integrantes, repertório e apresentações, recomenda-se acompanhar suas redes sociais.

⁵⁹ Menina Faceira, banda de forró da cidade de Araci (BA), destaca-se há mais de 11 anos pela qualidade musical e pela voz marcante de Camila Vitorino, eleita Cantora Revelação na Micareta de Feira de Santana em 2010.

A banda com a qual Rosy se apresentou em Florianópolis ficou conhecida por seu repertório eclético, em que a música nordestina sempre ocupava um lugar de destaque. Juntos, eles adaptavam músicas populares, incorporando elementos de piseiro, forró, xote, baião e arrocha. Cada canção passava por uma transformação criativa, de modo que o som final evocava diferentes referências.

Mais tarde, recebeu o convite para abrir o show da Banda Toque 10, cujo vocalista era seu colega e também migrante nordestino, Milsinho, um antigo ajudante de pedreiro que, com seu talento, chegou ao estrelato. Logo após sua chegada a Florianópolis e antes desse show, ela havia começado a cantar na banda de Adailton Produções, a Banda Encantus, na qual Milsinho era seu parceiro de palco. O sobrinho de Rosy tocava teclado, e Sandro Moreno, recém-chegado da Bahia, estava de volta à cidade para realizar apresentações. O último show que ela e Milsinho fizeram juntos foi na abertura de um show do cantor Pablo, no Celeiro Beer, um sucesso que consolidou seu nome entre os catarinenses que não a conhecia.

Rosy conta que, ao longo dos anos, enfrentou as diferenças culturais entre o Nordeste e o Sul do país, sobretudo nas formas de lazer e socialização. No Nordeste, como ela lembra, as festas e encontros espontâneos faziam parte da vida cotidiana. Em Santa Catarina, mais especificamente em Florianópolis, tem a impressão de que os ambientes são mais reservados e silenciosos.

Lembro-me de um episódio em particular que destacou as dificuldades que nós, migrantes nordestinos, enfrentamos. No meu primeiro emprego em Florianópolis, na Flex Marketing, fui a uma lanchonete e pedi algo para comer, mas a atendente não tinha troco e me ofereceu um doce local como alternativa. Sem conhecer o doce, respondi com naturalidade, mas um homem próximo perguntou de onde eu era. Ao dizer que era da Bahia, ele fez um comentário preconceituoso sobre a falta de recursos no Nordeste. Tentei explicar a riqueza cultural e histórica da minha região, mas percebi que ele já tinha uma visão fixa e estereotipada.

Experiências como essas foram fundamentais para me tornar mais resiliente. Aprendi a valorizar tanto as diferenças quanto as similaridades entre as culturas, percebendo que minha característica nordestina é um traço forte que sempre carregarei. No Nordeste, as pessoas são abertas, falantes e calorosas, o que facilitava a criação de amizades espontâneas. Em Florianópolis, percebi que as amizades se constroem de forma diferente, mas, com o tempo, consegui formar laços sólidos e uma rede de amigos que considero uma nova família. Sinto orgulho da capacidade de adaptação do nordestino, que, nas minhas palavras, é como uma “metamorfose ambulante”, sempre pronto para se adaptar, transformar e renascer (Rosy, setembro de 2022).

Além da música, Rosy também decidiu investir em sua educação. Em Serrinha, ela havia começado o curso de Administração enquanto trabalhava em uma academia, dando aulas de

dança e atuando como secretária. Em Florianópolis, ela continuou seus estudos, concluindo a graduação em Administração, uma pós-graduação em Recursos Humanos e, mais recentemente, decidiu seguir um sonho de cursar Educação Física.

Para Rosy, a música sempre foi uma fonte de sustento e refúgio. Em momentos difíceis, especialmente durante um relacionamento abusivo, a música serviu de escape e cura emocional. Ela descreve como os palcos eram o lugar onde encontrava alívio para a dor e renovação para continuar. “A música sempre me salvava”, afirma Rosy, lembrando os shows em que cantava e voltava para casa sentindo-se renovada e mais “forte”.

Hoje, Rosy divide seu tempo entre o trabalho, os estudos, o estágio, os treinos e as apresentações musicais nos finais de semana. Com um repertório que inclui sucessos de arrocha e piseiro, ela mantém viva a cultura nordestina no Sul do Brasil, levando a energia do seu lar baiano ao público catarinense, que a acolhe com entusiasmo e gratidão.

A trajetória de Rosy Mainha exemplifica as complexas dinâmicas vividas em contextos de racialização no Brasil, especialmente no que tange às relações de poder e às desigualdades estruturais. Mulher nordestina de uma família diversa, Rosy cresceu em um ambiente que a expunha a diferentes experiências raciais, convivendo com irmãos pretos, pardos e brancos. Contudo, enfrentou dificuldades para compreender plenamente os privilégios associados à sua condição de mulher branca (Rosy ficou pensativa e disse que se achava “amarela”). Essa situação reflete um fenômeno recorrente no Brasil, em que a narrativa da miscigenação muitas vezes é utilizada para minimizar ou invalidar as questões raciais. O discurso de que “somos todos misturados” desconsidera as desigualdades estruturais e os impactos concretos do racismo na sociedade.

Para Rosy, a diversidade presente em sua família não eliminava os desafios enfrentados por pessoas negras, mas revelava o silêncio predominante em torno das questões raciais, especialmente no que se refere à branquitude. Essa dificuldade em reconhecer os próprios privilégios está associada ao que teóricos descrevem como a recusa da branquitude em se perceber como “o outro”. Esse processo envolve a negação de privilégios e a resistência em confrontar narrativas que desafiem sua posição de conforto. Audebert, Jardim, **Joseph e Pinho** (2022) destacam como a miscigenação, frequentemente exaltada no Brasil, pode servir como uma ferramenta desmobilizadora, apagando desigualdades e dificultando debates incisivos sobre racismo estrutural.

No caso de Rosy, essa reflexão se ampliou ao observar as opressões interseccionais enfrentadas por negros nordestinos, que incluem racismo, xenofobia e desigualdades socioeconômicas. Durante sua experiência como cantora em uma banda, Rosy também

vivenciou dinâmicas de poder marcadas por hierarquias de gênero e regionalidade. Apesar de manter uma relação próxima com o proprietário da banda, percebeu que comportamentos patriarcais restringiam sua atuação, evidenciando as dificuldades enfrentadas por mulheres em espaços de trabalho.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em *Xenofobia: Medo e Rejeição ao Estrangeiro* (2016, p. 17), argumenta que a xenofobia se caracteriza pela falta de empatia e pela recusa em reconhecer a humanidade do outro. Ao estranhar ou inferiorizar pessoas de outras origens, reforça-se uma visão hierarquizada, em que o “diferente” é visto como ameaça. Esse comportamento não apenas distancia, mas reafirma a desigualdade de acesso a recursos, oportunidades e dignidade.

A análise da trajetória de Rosy, contudo, destaca como as artes performáticas podem se tornar um espaço de resistência. Para ela, cantar não era apenas uma profissão, mas uma estratégia para enfrentar as adversidades impostas pela xenofobia e pelas desigualdades regionais. Sua vivência reflete um movimento mais amplo entre nordestinos que encontram na música, dança e outras expressões culturais espaços para construir pertencimento e desafiar as imposições de padrões hegemônicos.

Assim, a experiência de Rosy evidencia não apenas os limites das narrativas de miscigenação, mas também a necessidade de repensar as dinâmicas sociais e as desigualdades que estruturam as relações no Brasil. Sua trajetória ressalta a importância das artes como espaços de resistência e transformação, capazes de dar voz às histórias e lutas de migrantes nordestinos e outros grupos marginalizados na sociedade brasileira. Esse contexto insere-se em um debate mais amplo sobre como a ideologia da mestiçagem, amplamente promovida na América Latina, opera como mecanismo de apagamento das hierarquias raciais estruturais. Embora projete uma imagem de harmonia racial, essa narrativa muitas vezes mascara desigualdades históricas e impede ações efetivas de enfrentamento ao racismo.

Como apontam Audebert, Jardim, **Joseph e Pinho** (2022), as ciências sociais passaram a reconhecer de forma mais contundente o papel central da escravidão na conformação das sociedades contemporâneas e a intensificação dos processos de racialização. Paralelamente, movimentos negros têm se mobilizado contra a invisibilidade histórica dos sujeitos afrodescendentes, desafiando a instrumentalização estatal da mestiçagem e reivindicando novas formas de pertencimento e reconhecimento. No Caribe francês, por exemplo, essas mobilizações confrontam o modelo universalista de cidadania republicana, evidenciando a persistência das relações de poder racializadas. Essas lutas, articuladas em escalas locais e

transnacionais, ressignificam categorias identitárias, transformando-as em instrumentos de resistência e na busca por justiça racial e social.

4.9 SOB O ESTANDARTE DO BAQUE: MINHA JORNADA DE RESISTÊNCIA E ANCESTRALIDADE

Figura 25 – Estandarte do Baque Mulher Florianópolis no Carnaval de 2023



Foto: Kleber Steinbach, 2023.

Eu nasci no Retiro, zona rural de Coração de Maria, no interior da Bahia. Minha família é minha fortaleza: meus pais, seres de uma generosidade imensa, e meus irmãos, Gil e Ane. Lembro-me de uma infância alegre, regada a sonhos e repleta de histórias contadas à noite. Estudava em uma escola pública (primeiramente no Colégio David Mendes e depois na Escola de ensino médio Maria José de Lima Silveira) que me inspirava a ver além dos horizontes de onde vivíamos. A frase do poema tabacaria de Fernando Pessoa, “Tenho em mim todos os sonhos do mundo”, parecia feita para mim.

Quando deixei minha terra natal em 2003 e fui para Salvador, carregava comigo uma determinação feroz. Queria estudar, crescer e talvez dar à minha família algo que a vida ainda não havia permitido: orgulho de uma filha que romperia barreiras. Anos depois, ao passar no vestibular da UFBA em 2009, o impossível se tornou real. Para uma jovem negra do campo, vencer essas barreiras era um feito que eu sabia ser não apenas meu, mas de toda a minha linhagem.

Quando eu ainda era criança, o sonho de minha família de ascender socialmente sofreu um golpe brutal. No dia do meu aniversário de doze anos, durante o preparo para minha festa, nossa casa foi assaltada: eram mais de cinco homens encapuzados. Aqueles homens não vieram só para roubar, mas para quebrar o espírito de um homem negro que ousava prosperar. Meu pai, dono de uma pequena mercearia, se trancou no quarto, protegendo-se enquanto a ameaça recaía sobre nós. Esse evento deixou feridas profundas; vi meu pai abandonar seus sonhos, devastado. A partir daquele momento, precisei amadurecer rápido.

Em Salvador, comecei a reconhecer o racismo estrutural com outra profundidade. Na universidade, ao me envolver com o grupo Ginga⁶⁰, compreendi que aquele assalto havia sido mais que um crime comum – era uma manifestação de uma sociedade que repele a ascensão de corpos negros. Foi um despertar doloroso, mas essencial.

A escrita me deu refúgio e voz. Por meio dela, revivi as memórias e honrei meus pais, escrevendo poemas sobre sua força e resiliência. À medida que minha jornada acadêmica avançava, senti o chamado para integrar o Baque Mulher, um movimento de maracatu que chegou como uma surpresa acolhedora em minha vida. Entrar nesse coletivo foi como retornar à minha ancestralidade, encontrar um sentido profundo que me ligava ao passado, às minhas raízes.

A primeira vez que carreguei o estandarte no Carnaval de 2023 foi um grande desafio. Embora já tivesse assumido essa responsabilidade no Carnaval do bairro Costeira em 2022, quando as manifestações culturais foram retomadas após a pandemia – ainda com o uso obrigatório de máscaras –, aquele evento não foi considerado o Carnaval oficial, pois havia sido cancelado devido às restrições sanitárias. Como forma de resistência e respeito à população negra, diversos coletivos afros organizaram celebrações carnavalescas nas comunidades periféricas, adaptando-se às medidas de proteção com o uso de máscaras.

Durante o período de isolamento social imposto pela pandemia da covid-19, os coletivos afros de Florianópolis mobilizaram uma série de estratégias para manter suas práticas culturais ativas e garantir a continuidade dos vínculos comunitários. Diante das restrições sanitárias que impossibilitaram os encontros presenciais, essas organizações recorreram ao universo digital como um campo de reinvenção, promovendo lives, rodas de conversa virtuais, oficinas online e até mesmo edições de “Carnaval virtual”. Essas iniciativas não apenas permitiram a permanência de atividades fundamentais à vivência coletiva, mas também reafirmaram a potência política e simbólica das expressões culturais afro-brasileiras em contextos adversos.

⁶⁰ Movimento de mulheres negras do subúrbio ferroviário de Salvador.

Tais práticas evidenciam a flexibilidade e a mobilidade das manifestações culturais negras, que operam como dispositivos adaptáveis frente às contingências impostas por um sistema neoliberal que tende a invisibilizar, fragmentar e silenciar práticas culturais dissidentes. Ao encontrarem nas plataformas digitais meios para rearticular sua presença pública e sua atuação política, os coletivos demonstraram que resistir também passa por atualizar formas de atuação, evitando que essas expressões sejam apagadas pelas engrenagens de um capitalismo racista, que não reconhece o valor das culturas populares afrodescendentes fora da lógica do lucro.

Quando Marga me perguntou se eu aceitaria novamente essa responsabilidade, não tive como recusar. Tenho um profundo respeito por Marga, tanto por ser uma mais velha quanto por, muitas vezes, enxergar em seu olhar os olhares de minhas tias.

No Baque Mulher, o maracatu não era apenas dança; era também cura, território simbólico e prática de transformação. Carregar o estandarte foi mais do que uma responsabilidade: foi um encontro espiritual. Ao erguê-lo, senti a presença de Iansã – energia ancestral que me acompanha – e dediquei aquele momento à minha avó Santa, que havia partido pouco antes, em dezembro de 2022. Não se tratava apenas de performar uma coreografia, mas de representar, com o corpo, uma linhagem de resistência, de mulheres negras que me antecederam. Aquela experiência me atravessou profundamente. Foi rito, foi fé, foi força coletiva.

Depois dessa vivência, compreendi que o Baque Mulher é um lugar de acolhimento e resistência coletiva. No entanto, a presença negra e os tambores nas ruas ainda são alvo de ações institucionalizadas de desvalorização. Um exemplo claro foi a promulgação, em 2023, da Lei Complementar n. 843/2023 na cidade de Florianópolis, que proíbe “ruídos, vibrações, sons excessivos ou incômodos de qualquer natureza” em espaços públicos ou privados, em qualquer horário do dia. Embora apresentada sob o argumento da “perturbação do sossego”, a norma foi aplicada com rigor seletivo, afetando diretamente práticas culturais afro-brasileiras, como os ensaios do Baque Mulher, Africatarina e outros coletivos de matriz africana.

Mesmo após a sanção da Política Nacional de Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014), que reconhece a cultura como um direito e afirma a parceria entre Estado e sociedade civil para ampliar o acesso e a valorização da diversidade cultural, o município de Florianópolis optou por uma regulação mais restritiva e punitivista, afetando justamente os grupos culturais negros. A repressão aos tambores tornou-se frequente. Em muitos ensaios, mesmo ocorrendo durante o dia, a Guarda Municipal e a Polícia Militar compareciam para interromper as atividades, sob denúncias de “barulho”.

A seletividade dessa perseguição ficou evidente em episódios como o que envolveu o coletivo Arrasta Ilha⁶¹, com mais de duas décadas de atuação na cidade. Em uma ocasião, a Polícia Militar invadiu a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para encerrar um ensaio, em clara violação ao espaço universitário e à liberdade de expressão cultural. A maioria dessas intervenções recaía sobre manifestações negras, tornando ainda mais evidente o racismo institucional.

Cada passo de dança e cada batida do tambor afirmavam minha pretitude. Nos encontros do Baque Mulher, eu não era apenas uma mulher migrante nordestina: era uma herdeira da resistência, de um legado ancestral que me guiava a cada sábado. Por mais que tentem silenciar nossa presença e imagem, nossa ancestralidade nos ergue e nos mantém de pé.

Tenho também algumas reflexões sobre o desfile dos blocos afros no Carnaval, especialmente na sexta-feira. Para nós, esse momento vai além da festividade: é uma demarcação de território e um ato político. Como destaca Xanda, uma das coordenadoras do Baque Mulher Floripa: “É o Carnaval, mas também é um momento de luta”. Ao tomarmos as ruas com nossos tambores, afirmamos nossa identidade, cultura, religiosidade e ancestralidade diante de um contexto que frequentemente tenta invisibilizá-las.

Durante os ensaios para o Carnaval, vivenciei situações que demonstram como o racismo cotidiano atravessa os corpos que dançam e resistem. Em um desses momentos, um homem que vendia óculos interrompeu bruscamente o ensaio, desrespeitando o espaço sagrado construído pelo Baque Mulher. Mesmo com a coordenadora Marga conduzindo a atividade, ele insistiu em intervir e “ensinar” como o ensaio deveria acontecer. Foi necessário que uma integrante do grupo, policial civil, interviesse com firmeza para que ele se retirasse. Esses episódios mostram que, mesmo em espaços públicos, o corpo negro, feminino e coletivo precisa se afirmar constantemente como legítimo. A cada batida de tambor, reafirmamos: existimos, resistimos e dançamos.

As coordenadoras, Marga e Xanda, sempre ressaltam a importância de defender esse espaço e a luta das mulheres negras para manter viva a cultura do Maracatu em um ambiente de predominância branca. Elas alertam sobre o papel das mulheres brancas, que muitas vezes se apropriam do conhecimento sem assumir as responsabilidades antirracistas.

O Baque Mulher foi criado por uma mulher negra de Recife, a Mestra Joana D’Arc Cavalcante, que, ao longo de sua trajetória, reconheceu no Maracatu de Baque Virado uma

⁶¹ UFSC À ESQUERDA. Confira o Acontece na UFSC desta segunda-feira, 22 de maio. **UFSC à Esquerda**, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://ufscaesquerda.com/confira-o-acontece-na-ufsc-desta-segunda-feira-22-de-maio/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ferramenta para transformar estruturas machistas, sexistas e violentas presentes na comunidade. O movimento nasce da resistência de mulheres negras e carrega fundamentos religiosos, ligados às tradições afro-brasileiras, sobretudo ao candomblé e à ancestralidade. Por isso, suas práticas não podem sofrer intervenções externas que descaracterizem sua essência ou esvaziem seu sentido político e espiritual.

No entanto, durante os ensaios, percebi tensões que atravessam os próprios coletivos antirracistas. Houve momentos em que a inclusão e a presença de mulheres brancas foram questionadas de forma explícita, gerando desconfortos, inclusive em mim. Apesar de estar presente regularmente e de compartilhar os princípios políticos do grupo, em algumas situações me senti invisibilizada, o que provocou sentimentos de exclusão e frustração. Essa experiência me fez refletir sobre como, mesmo em espaços dedicados à cura das feridas do racismo, as dinâmicas de poder e pertencimento seguem atravessadas por tensões e disputas. O campo de produção de subjetividades não é isento de contradições. Como aponta Carla **Akotirene** (2018), a interseccionalidade é também um campo de disputa, onde raça, gênero, classe e lugar de fala se cruzam e, por vezes, entram em choque.

No entanto, durante um dos ensaios realizados na rua, uma experiência profundamente transformadora aconteceu. Como descreve Luiz Antônio Simas em *O corpo encantado das ruas* (2022), as ruas possuem uma força encantatória que rompe os limites do planejado e convoca outras presenças e sentidos. Enquanto a ala de dança se apresentava, uma senhora, aparentemente em situação de vulnerabilidade social, aproximou-se, dançou junto, sorriu e fez gestos de carinho para as integrantes. Sua presença, carregada de afeto e energia positiva, foi capaz de dissipar toda a raiva e frustração acumuladas em mim naquele dia. Aquele instante me lembrou, com força, a sacralidade do Maracatu nas ruas e a conexão viva com os orixás e com as ancestralidades que se manifestam nesses encontros. Naquele momento, o Baque se reafirmou como território de cura e transformação, não só para quem toca ou dança, mas para todas as pessoas alcançadas pela sua potência.

Esse episódio trouxe uma reflexão sobre as palavras de Xanda, que destaca a importância de estarmos atentas às diferentes energias que podem surgir durante o cortejo de Carnaval. Esse momento é sagrado, uma homenagem aos orixás, aos ancestrais e às protagonistas negras da região. É fundamental cuidar para que essas energias externas não enfraqueçam a estrutura e a força do Baque Mulher.

Um exemplo claro é quando forças tentam abalar o movimento, como no caso de um homem que se coloca no papel de ensinar a coordenadora a liderar. Será que, se fosse outro homem, ele teria a mesma atitude de invadir esse espaço?

O desfile de Carnaval vai muito além de ser apenas uma manifestação de alegria: representa um ato de resistência, uma afirmação da cultura e da ancestralidade negra. Nesse contexto, as mulheres do Baque Mulher enfrentam opressões e violências enquanto reverenciam seus orixás e figuras históricas importantes. Esse espaço sagrado precisa ser respeitado e protegido.

Para finalizar esta breve história, compartilho um dos momentos mais lindos e acolhedores da minha vida, que aconteceu com o Baque Mulher durante o lançamento do meu livro, em maio de 2022. Naquele dia, me dei conta de que estava lançando um livro sem a presença da minha família de sangue. Contudo, as mulheres do Baque prepararam um cortejo e uma apresentação especial. Foi nesse momento que realmente senti e percebi a força da ancestralidade. É uma conexão única, algo que só a força ancestral pode proporcionar – uma experiência que precisa ser vivida, sentida e reconhecida como potência em um mundo que constantemente tenta silenciar e apagar os corpos negros. Mas nós, como povo, transcendemos, irradiando luz e cultura.

Minha gratidão ao Baque Mulher por me acolher e fazer parte dessa jornada tão significativa!

4.10 UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL A PARTIR DA ARTE DE PESSOAS MIGRANTES

A migração, enquanto fenômeno social carrega consigo não apenas deslocamentos geográficos, mas também transformações culturais, políticas e subjetivas. Cada corpo migrante traz consigo uma bagagem artística intrínseca ao seu local de origem, uma ideia que ressoa com as reflexões de Stuart **Hall** (2003) sobre a diáspora caribenha. Hall argumenta que a diáspora não se limita à identidade física, mas envolve a permanência de pessoas em contextos adversos, em que a arte e a cultura desempenham papéis centrais na ressignificação dessas experiências. Nesse sentido, a manha surge como uma categoria analítica que descreve a astúcia e a capacidade criativa dos migrantes para se adaptarem e resistirem em espaços hostis, transformando adversidades em possibilidades de expressão e sobrevivência.

A participação em coletivos artísticos afro-brasileiros, por exemplo, revela-se uma estratégia fundamental para enfrentar as experiências de discriminação racial e xenofóbica. Esses coletivos não oferecem apenas um espaço de acolhimento, mas também funcionam como plataformas para a reafirmação e a produção de arte como ato político. bell **hooks** (2019), ao discutir a arte contra-hegemônica, destaca seu potencial transformador, capaz de moldar o clima

político e abrir novos espaços de diálogo cultural. No entanto, **hooks** alerta que a mera existência desses espaços não garante sua natureza contra-hegemônica; é necessária uma prática política radical e progressista para que se tornem eficazes em locais de resistência cultural. Essa reflexão é crucial para entender como os migrantes, ao se engajarem em práticas artísticas, não apenas reproduzem tradições, mas também as reinventam, criando novas formas de pertencimento e luta.

A noção de “corpo mapa” ou “corpo território”, proposta por Beatriz **Nascimento** (2022), oferece uma perspectiva profunda sobre como os corpos negros em diáspora transformam espaços que os violentam. **Nascimento** argumenta que o corpo negro carrega memórias ancestrais e resistências políticas, que se manifestam em expressões culturais como o samba, o jongo, o congado e o rap. Essas expressões, embora não sejam o foco central desta pesquisa, são fundamentais para compreender como os jovens negros nas cidades brasileiras utilizam a arte como ferramenta de resistência e afirmação da ancestralidade. A arte, nesse contexto, não é apenas uma manifestação estética, mas um ato político que desafia as estruturas de poder colonial e racial.

A interseccionalidade, conceito cunhado por Kimberlé **Crenshaw** (2002) e ampliado por Carla **Akotirene** (2018), é essencial para analisar as complexidades das experiências migratórias. **Akotirene** critica o uso superficial da interseccionalidade, destacando que ela deve ser entendida como uma ferramenta para desenvolver as encruzilhadas de opressões como o racismo, o cisheteropatriarcado e o capitalismo. Essa perspectiva é particularmente relevante para entender as trajetórias de migrantes como Cauane, Aldelice e Suely, mulheres negras e nordestinas que enfrentam opressões interseccionais relacionadas a gênero, raça e classe. Suas histórias revelam como a migração intensifica essas opressões, mas também como a arte e a coletividade oferecem caminhos para a resistência e a reinvenção. Um ponto comum entre essas opressões é que todas as pessoas entrevistadas relataram vivências de xenofobia, exceto a única pessoa branca, nordestina e mulher, Rosy, que não enfrentou racismo.

Avtar Brah (2016), em seu artigo “Diferença, diversidade, diferenciação”, contribui para essa discussão ao analisar como a categoria “negro” opera como um denominador comum em diferentes contextos políticos, como no caso de africanos-caribenhos e sul-asiáticos na Grã-Bretanha pós-guerra. Brah destaca a importância das interseccionalidades entre raça, gênero e classe, argumentando que as práticas discursivas e institucionais moldam as subjetividades dos sujeitos migrantes, mas também abrem espaços para resistências e ressignificações. Essa análise é fundamental para compreender as experiências de migrantes como Luck, um homem trans que enfrenta discriminações relacionadas à sua identidade de gênero e racial.

Para Felipe, Luck e Jonas, o racismo foi uma das experiências mais determinantes, vivenciada desde a infância. Nesse sentido, Lélia **Gonzalez** (1988) aponta o racismo por denegação como um dos principais mecanismos de exclusão nas sociedades latino-americanas. No entanto, as trajetórias dos dois primeiros jovens negros são ainda mais complexas, pois envolvem também a luta contra a discriminação em razão de suas sexualidades não hegemônicas, em um ambiente marcado pelo conservadorismo, aporofobia⁶² e pela homofobia estrutural.

O racismo e a discriminação social que afetaram a todos nós obrigou muitos, como Felipe, Luck e Jonas, a sair de casa precocemente para ajudar suas famílias ou enfrentar a vida sozinhos. Essas experiências estão alinhadas às reflexões de Oyèrónké **Oyewùmí** (2021), que destaca como as intersecções de gênero, raça e classe moldam desigualmente as trajetórias de vida em contextos pós-coloniais. Nossas histórias se entrelaçam na luta pela dignidade, resistência e pertencimento, enquanto reconstruímos nossos laços e criamos espaços de solidariedade baseados na cultura, religião e afeto.

Um exemplo disso está nas histórias de Cauane, Aldelice, Suely e eu, todas mulheres negras que, apesar de origens e contextos distintos, compartilham trajetórias marcadas pela luta contra o racismo e a opressão de gênero. Cauane, nascida em São Paulo, mas criada na Bahia, migrou para Florianópolis em busca de melhores condições de vida, mas enfrentou obstáculos como o racismo estrutural e a xenofobia, experiências que, segundo **Santos** (2022), são comuns a migrantes nordestinos devido à estigmatização cultural que os associa a identidades subalternizadas. Aldelice, por sua vez, cresceu em Salvador, onde o racismo e o machismo estruturais – amplamente analisados por Carneiro (2001) como interseccionais – se intensificaram ao migrar para o Sul do Brasil, onde as dinâmicas sociais reforçam a marginalização de corpos negros e nordestinos.

Suely, com sua trajetória entre Maranhão e Santa Catarina, utiliza a arte como ferramenta de resistência, desafiando as narrativas hegemônicas que invisibilizam as mulheres negras. Suas práticas dialogam com as reflexões de Patricia Hill **Collins** (2019), que destaca a centralidade das práticas culturais no enfrentamento das opressões. Já Rosy, sendo mulher branca e nordestina, lida diretamente com as opressões de gênero e classe intensificadas pela xenofobia, evidenciando como a discriminação territorial também opera para reforçar as hierarquias sociais no Brasil.

⁶² Aporofobia é a aversão ou hostilidade dirigida a pessoas pobres, independentemente de sua etnia ou origem. O termo foi cunhado pela filósofa espanhola Adela Cortina (2020) e refere-se ao preconceito contra indivíduos em situação de vulnerabilidade socioeconômica, frequentemente expresso em práticas como a arquitetura hostil.

Todas nós enfrentamos formas de opressão interseccionais, relacionadas a gênero, raça e território, mas encontramos apoio mútuo em espaços de coletividade e nas expressões culturais que carregam nossas memórias ancestrais. Esses espaços dialogam com as análises de Angela Figueiredo (2019), que relaciona o conceito de bem-viver às redes de solidariedade sustentadas por laços afetivos e culturais, compreendidas como formas de enfrentamento às opressões. No entanto, quando esses espaços coletivos reproduzem práticas de racismo ou outras formas de exclusão – como ocorreu com Suely, que deixou o Baque Mulher Florianópolis, e Felipe, que se afastou do Arrasta Ilha por não se sentirem acolhidos em sua condição de pessoas negras e migrantes do Nordeste –, tornam-se instáveis, marcados por maior rotatividade e pelo fluxo constante de entradas e saídas. Para eles, esse processo também revela que as pessoas brancas, maioria nesses coletivos de cultura negra, acabam se sentindo mais confortáveis e, muitas vezes, não se preocupam em revisar falas ou atitudes carregadas de racismo e xenofobia.

Por fim, as análises de Oyèrónké **Oyewùmí** (2021) e Maria Lugones (2018) sobre a colonialidade do gênero e da raça oferecem uma lente crítica para entender como as opressões interseccionais moldam as trajetórias de vida dos migrantes. Oyewùmí argumenta que o gênero foi uma imposição colonial sobre as sociedades africanas, enquanto Lugones contextualiza o sistema de gênero colonial/moderno como uma ferramenta global de exclusão e exploração. Essas reflexões são essenciais para problematizar as experiências de migrantes como Luck e Felipe, cujas identidades não hegemônicas são alvo de discriminação em um contexto marcado pelo conservadorismo e pela homofobia estrutural.

Em resumo, a arte produzida por pessoas migrantes e negras assume um caráter político, manifestando resistência e luta por meio de letras, performances, danças e expressões cotidianas. Essas práticas não apenas desafiam as narrativas hegemônicas, mas também reivindicam a dignidade e o pertencimento de corpos que são constantemente violentados pelo racismo, pela xenofobia e pelo sexismo. A manha, como estratégia de adaptação e resistência, revela-se uma categoria analítica poderosa para compreender como esses sujeitos transformam adversidades em possibilidades, ressignificando seus contextos e contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

4.11 A COLONIALIDADE DO PODER E O CONTROLE DOS CORPOS NEGROS EM FLORIANÓPOLIS: A “LEI DO SILÊNCIO” E A RESISTÊNCIA CULTURAL

A ideia de dialogar com autores como bell **hooks** e Beatriz **Nascimento** é fundamental para pensarmos nas subjetividades dos corpos que migram e continuam vivenciando, na diáspora, formas de controle e violência estrutural. Em Florianópolis, Santa Catarina, essas dinâmicas se manifestam de maneira particular por meio de políticas públicas e normas urbanas que buscam regular e restringir as expressões culturais das populações negras e migrantes. Um exemplo emblemático é a chamada “lei do silêncio”, que, embora apresentada como uma medida para garantir a ordem pública, frequentemente atua como um mecanismo de controle e repressão das manifestações culturais afro-brasileiras.

A colonialidade do poder, conceito desenvolvido por Aníbal Quijano (2005), ajuda a entender como essas leis e normas perpetuam posições sociorraciais. Em Florianópolis, a “lei do silêncio” tem sido utilizada para coibir práticas culturais como rodas de samba, batuques e outras expressões artísticas que são centrais para a identidade e a resistência de comunidades negras e migrantes. Essas práticas, que carregam memórias ancestrais e significados políticos, são frequentemente criminalizadas ou marginalizadas, mesmo quando agregam corpos brancos que participam das manifestações. Essa contradição revela como o poder colonial se atualiza no espaço urbano, buscando silenciar e invisibilizar as culturas que desafiam a hegemonia branca e eurocêntrica.

Lélia **Gonzalez** (1988) já alertava para o fato de que a população negra construiu e continua a construir a cultura brasileira, mas enfrenta constantes esforços de apagamento e epistemicídio. Em Florianópolis, essa tensão se manifesta na luta pelo direito de ocupar o espaço público e exercer práticas culturais como o Carnaval, que, apesar de ser uma das maiores expressões da cultura afro-brasileira, tem sido alvo de tentativas de privatização e controle pela branquitude. Essas tentativas não apenas limitam a liberdade de expressão, mas também reforçam as desigualdades raciais e sociais, excluindo a população negra e os migrantes dos espaços de visibilidade e poder.

A dança do Catumbi de Itapocu⁶³, também conhecida como “Natal de Pretos”, é um exemplo emblemático dessa resistência cultural. De acordo com Virginia Maria Yunes (2020), essa manifestação religiosa afro-brasileira, em devoção a Nossa Senhora do Rosário, carrega

⁶³ A vila remota de Itapocu (outrota Vila do Porto do Sertão) fica localizada nas margens da BR 101, no município de Araquari, ao norte do estado de Santa Catarina, sul do Brasil. Está próxima do Porto de São Francisco do Sul, região colonizada, em torno de 1750, por imigrantes açorianos e também povoada por indígenas e descendentes de africanos (Yunes, 2020).

consigo séculos de história e luta. No entanto, mesmo sendo reconhecido como um patrimônio cultural, o Catumbi ou Catumby⁶⁴ enfrenta desafios para se manter vivo num contexto marcado pela criminalização das práticas negras e pela falta de apoio institucional. Essa situação reflete a contradição apontada por Gonzalez: enquanto a cultura afro-brasileira é celebrada como parte do patrimônio nacional, as pessoas que a cultivam e a mantêm viva continuam sendo marginalizadas e silenciadas.

A luta pela liberdade de exercer práticas culturais no espaço público é, portanto, uma luta política. Como destacam Avtar Brah (2006) e Patricia Hill **Collins** (2019), a resistência cultural não se limita à expressão artística, mas envolve a reivindicação de direitos, a construção de identidades plurais e o enfrentamento das opressões estruturais. Em Florianópolis, essa luta se manifesta em ações de coletivos artísticos, blocos afros e outras organizações que buscam ressignificar o espaço urbano e desafiar as normas que buscam controlar seus corpos e suas expressões.

Nesse sentido, a arte e a cultura emergem como ferramentas poderosas de resistência e transformação. Ao ocupar as ruas com suas danças, músicas e performances, os corpos negros e migrantes celebram suas vidas. Por sua vez, reivindicam suas existências e por via dos seus corpos-artes denunciam as violências do racismo, da xenofobia e da colonialidade do poder. Essas práticas, embora muitas vezes criminalizadas ou invisibilizadas, são essenciais para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva, em que a diversidade cultural seja verdadeiramente valorizada e respeitada.

⁶⁴ “Catumbi” ou “Catumby” é uma palavra que quer dizer “tambor que bate”.

5 O CENTRO DE TRADIÇÕES NORTE E NORDESTE (CTNN)

Tu que anda pelo mundo (sabiá)⁶⁵
 Tu que tanto já voou (sabiá)
 Tu que fala aos passarinhos (sabiá)
 Alivia minha dor (sabiá)
 (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1951).

Este capítulo apresenta uma descrição das vivências e manifestações culturais de nordestinas, nordestines e nordestinos na região da Grande Florianópolis, com ênfase nas estratégias de movimentação da vida por meio da arte, dançando, cantando e criando. A criação do Centro de Tradições do Norte e Nordeste emerge dessas experiências e está vinculada às noções de pertencimento construídas no coletivo, nutridas pela participação em eventos culturais que evocam suas regiões de nascimento. As festas juninas realizadas no bairro Agrônômica, no Morro do Horácio, e as festas comerciais promovidas por Adailton Produções estão relacionadas ao Nordeste, mas não são necessariamente organizadas pelo CTNN. Por esse caminho, pretendo lançar um olhar para a compreensão da indústria do entretenimento no segmento voltado para o público nordestino e nortista na Grande Florianópolis. Nesta seção, não farei uma discussão aprofundada dos fatores sociológicos ligados à migração nordestina para a região Sudeste e Sul, como fiz em trabalhos anteriores (Santos, 2022). Aqui, discutiremos como o Nordeste é evocado, materializado e dançado na região de Florianópolis, trazendo sons, sotaques, sabores e estéticas particulares para as vivências das pessoas nordestinas em sua nova morada.

5.1 CTNN DE FLORIPA

Em conversas com uma das integrantes do CTNN, a jovem nordestina paraibana Maria comenta sobre a criação da associação, idealizada com o objetivo de representar, cultural e socialmente, as pessoas do Norte e Nordeste que residem na Grande Florianópolis. O propósito era dar visibilidade às tradições do Norte e Nordeste entre o povo catarinense. Sabemos que há uma grande massa de pessoas dessas regiões que vêm frequentemente se deslocando para Florianópolis em busca de melhores condições de vida. No novo lar, criam-se laços de solidariedade entre essas pessoas, em parte alimentados por um mesmo propósito: celebrar e recordar a cultura de seus locais de nascimento, reacendendo juntos os afetos que essas memórias inspiram.

⁶⁵ LETRAS. *Sabiá* – Luiz Gonzaga. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47102/>. Acesso em: 22 set. 2025.

Figura 26 – Slogan do Centro de Tradições Norte / Nordeste de Florianópolis



Fonte: Instagram @ctnnfloripa, 2023⁶⁶.

Desde a pesquisa realizada no mestrado, ouvia com frequência relatos de pessoas migrantes sobre a associação que estava se formando para enaltecer a cultura nordestina e nortista no Sul do Brasil. Foi o produtor cultural Adailton Produções quem primeiro me informou sobre essa iniciativa, que surgiu inicialmente em Forquilha, em São José. A associação foi formalizada por um nordestino que era candidato a vereador. Entrei em contato com ele ainda durante a pesquisa, mas o trabalho já estava em fase de finalização. O atual presidente e idealizador do Centro de Tradições do Norte e Nordeste (CTNN) é José Barbosa, conhecido como Chocolate, 48 anos, natural de São Félix de Balsas, do estado do Maranhão. Reside em Santa Catarina há mais de vinte anos, tendo chegado ao estado em 28 de janeiro de 1998. Barbosa se identifica como um homem negro, é divorciado e pai de seis filhos, frutos de quatro casamentos distintos.

A minha aproximação com Chocolate (Barbosa) se deu por WhatsApp por meio da articulação de Adailton Produções. Em conversa, Barbosa informou logo sobre a proposta do CTNN, que tem como missão reunir o maior número de nortistas e nordestinos que residem na grande Florianópolis para que, assim, possam compartilhar e reviver elementos culturais dos seus lugares de procedência.

Chocolate (Barbosa), presidente do CTNN, também atua como assessor de um vereador, sempre dedicando-se a combater as discriminações aos nordestinos e nortistas e a promover a melhoria em suas condições de vida. A sua própria trajetória como ambulante o levou a

⁶⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/ctnnfloripa/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

conhecer de perto a realidade desses trabalhadores migrantes, o que o impulsionou a defender a causa da legalização das atividades dos trabalhadores migrantes ambulantes.

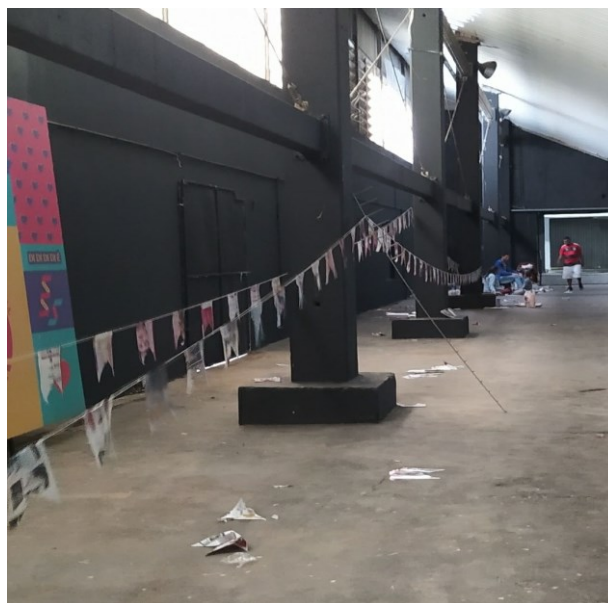
Um dos objetivos do Centro de Tradições Norte e Nordeste (CTNN), alinhado aos seus princípios fundamentais de comprometimento e preservação da rica cultura nordestina e nortista, tem sido a promoção de eventos que destacam as manifestações artísticas e gastronômicas regionais. Nesse contexto, destaca-se a realização do inaugural São João Nordestino em Florianópolis, ocorrido no mês de junho de 2023. Embora tenha acompanhado previamente as festividades juninas na ampla região da Grande Florianópolis, cujos detalhes serão abordados individualmente mais adiante, é crucial ressaltar que a realização do primeiro São João na Passarela Nêgo Querido assume um significado político de extrema relevância. Esse aspecto será discutido com maior ênfase nas seções subsequentes.

5.2 CTNN: NOÇÕES DE PERTENCIMENTO E AFETOS NORDESTINOS

O Centro de Tradições Norte e Nordeste (CTNN) desempenha um papel crucial na promoção de noções de pertencimento e na dinâmica da continuidade cultural dos migrantes nordestinos. Ao proporcionar um espaço dedicado à celebração das tradições e valores característicos da região nordestina, o CTNN contribui para a construção de uma comunidade coesa entre os migrantes e seus descendentes. Por meio de atividades como apresentações musicais e eventos gastronômicos que ressaltam as nuances culturais da região, o CTNN não apenas fortalece os laços de aproximação dos nordestinos que residem longe de sua terra natal, mas também oferece uma plataforma para a transmissão intergeracional dessas tradições, assegurando a continuidade cultural ao longo do tempo. Dessa forma, o CTNN emerge como um agente fundamental na promoção de noções de pertencimento que ativam afetos singulares e na promoção da rica diversidade cultural dos migrantes nordestinos, conferindo-lhes um espaço vital para a expressão e renovação da música, a dança e os sabores que eles mais prezam.

Durante minha participação no mutirão para a realização do primeiro São João em Florianópolis, ocorrido na Passarela Nêgo Querido em junho de 2023, era possível perceber uma atmosfera de franca solidariedade na realização das tarefas coordenadas por Barbosa e Maria. Participei da organização e realização do evento como pesquisadora e nordestina; nesse âmbito, foi muito apreciado o meu voluntariado na confecção das bandeirolas para a decoração junina. As atividades realizadas coletivamente em prol da organização da festa junina não apenas celebram e perpetuam as expressões culturais de suas origens regionais, mas também ganham relevância política e social inegáveis.

Figura 27 – Chocolate e voluntárias na organização da primeira festa junina na passarela Nego Quirido



Fonte: Santos, 2023.

Neste contexto, na obra “Luta por Reconhecimento”, de Axel Honneth (2003) analisa a importância do reconhecimento nas relações sociais e políticas, especialmente em relação à solidariedade, aos direitos e ao amor. Inspiro-me também nas concepções de corpo território de Beatriz Nascimento (2022) e bell hooks (2019), especialmente em obras como “Anseios: Raça, Gênero e Políticas Culturais”. Este trabalho busca adotar uma perspectiva interseccional, acompanhando as ideias de Kimberlé Crenshaw (2004), Patricia Hill Collins (2017) e Carla Akotirene (2018), no esforço por compreender as afetações mútuas entre diversos marcadores sociais das diferenças, muitas vezes recriados por meio de expressões artísticas.

Assim, o CTNN faz parte de lutas pelo direito à manifestação das artes, da culinária, dos corpos e dos sotaques nordestinos na região Sul. Santa Catarina não é uma exceção: esses centros estão presentes em outros estados como o Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Em todos os casos, foram criados a partir da articulação de nordestinos e nortistas, com o propósito de trabalhar coletivamente contra as discriminações que sofrem e apoiar a população dessa origem que vive na região.

É importante ressaltar que essa luta por reconhecimento, como colocado por Axel Honneth (2003), é muito mais precisa a partir de conversas com migrantes que enfatizam a necessidade de desconstruir o estereótipo de um Nordeste único, homogêneo, criado pela mídia e por muitos intelectuais nas décadas de 1960 e 1970. Escritores como Oliveira Vianna e Dionísio Cerqueira ajudaram a promover um estereótipo da região que a associa à degeneração

racial, o que se revelaria tanto no aspecto físico como intelectual. Os autores consideravam a miséria, a seca e a fome como consequências desfavoráveis de um ambiente com a raça “fruto do cruzamento de indivíduos de raças extremas e da submestiçagem”, como aponta Albuquerque Júnior (2011, p. 56):

Eles consideram a miséria uma consequência do encontro entre hábitat desfavorável e uma raça, fruto do ‘cruzamento de indivíduos de raças extremas e da submestiçagem’. Comparando a situação econômica de São Paulo com a dos Estados Norte do país, eles atribuem ao maior eugenismo da raça ‘paulista’, à sua superioridade como meio de como povo, a ascendência econômica e política no seio da nação. A superioridade de São Paulo era natural, e não historicamente construída. O Nordeste era inferior por sua própria natureza, sendo o ‘bairrismo paulista’ uma lenda.

A construção de um Nordeste único, criado por grandes autores e reverberado pelas grandes mídias, ainda hoje intensifica questões de discriminação, especialmente no sul do país, e manifesta-se em xenofobia e racismo. A ideia de uma região de ascendência europeia que não pode ser modificada com a presença de pessoas de outros locais cria uma relação de poder ou superioridade regional. Essa lógica determina quem pode ocupar certos espaços e exercer determinadas funções, afetando inclusive as dinâmicas de lazer, que passam a ser reguladas por dias e horas específicos na dinâmica da Cidade, tempos e lugares socialmente codificados na cidade.

De acordo com Lélia **Gonzalez** (2020), o colonialismo europeu se consolida ao longo da segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo em que o racismo se afirma como a “ciência” da superioridade euro cristã (branca e patriarcal). Essa ideologia se manifesta na estruturação do modelo ariano de explicação que, segundo a autora, não apenas se tornaria a referência das classificações triádicas da evolução positivista das nascentes ciências do homem, mas ainda hoje direciona o olhar da produção acadêmica ocidental. Para Gonzalez, esse processo se desenvolve sobre um terreno fértil para consolidar uma tradição etnocêntrica pré-colonialista entre os séculos XV-XIX, que qualificava como absurdas, supersticiosas ou exóticas as manifestações culturais que fossem diferentes das suas. É nesse contexto que se naturaliza a violência etnocida e destruidora das forças do colonialismo europeu que incide sobre esses povos.

Nesse contexto, torna-se fundamental refletir sobre raça e gênero como categorias coloniais, articuladas aos padrões de poder e saber impostos por esse sistema. Gonzalez (2020) aprofunda essa discussão ao apresentar o conceito de *racismo por denegação*, apontando que, nas sociedades de matriz latina, o racismo costuma ser disfarçado, velado sob discursos

ideológicos como os da miscigenação, da assimilação cultural e da chamada “democracia racial”. Para a autora, a América Latina é muito mais ameríndia e amefricana do que se costuma reconhecer, e constitui, por isso, o melhor exemplo de sociedade organizada sob a lógica da denegação. Em especial nos países de colonização luso-espanhola, Gonzalez defende a necessidade de voltar o olhar para os processos históricos de formação dos próprios países ibéricos, como forma de compreender os caminhos que permitiram o desenvolvimento desse tipo específico de racismo — uma modalidade que, segundo ela, mostra-se ainda mais eficaz na manutenção da alienação dos discriminados do que os modelos racistas explícitos abordados anteriormente.

De acordo com Lélia **Gonzalez** (2020), o racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, por conta da sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do embranquecimento. Perpetrada pelos veículos de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos do Estado, que reproduz e perpetua a crença de que as classificações do Ocidente branco são únicos, verdadeiros e universais.

A partir da leitura de Lélia Gonzalez (2020), refleti sobre muitas das conversas com Chocolate (Barbosa), o presidente do CTNN e com Maria, com quem também dialogamos sobre a importância da representação cultural nordestina no Sul. Para Chocolate (Barbosa), é preciso ter os espaços territorialmente definidos para qualquer representação quando não é local, pois gera um conflito político:

Por isso luto por um espaço para ambulantes e artistas nordestinos e nortistas representar sua cultura sem serem estereotipados ou hostilizados. Dessa forma, tenho trabalhado com apoio na Câmara dos Vereadores, em específico o vereador Claudinei que tem dado um apoio ao pessoal do norte e nordeste (Chocolate, 2022).

Já para Maria, organizar uma Festa Junina voltada para nordestinos que vivem na Grande Florianópolis vai além do lazer: significa promover qualidade de vida e bem-estar. Segundo ela, “é representar um povo trabalhador e cheio de alegria, e que merecem ser respeitados e acolhidos com todo carinho do mundo. O resultado de organizar a festa junina foi gratificante” (Maria, 2022).

Os relatos de Chocolate (Barbosa) e Maria dialogam com os argumentos de Gonzalez, especialmente no que se refere à racialização dos corpos negros e indígenas. A autora propõe as noções de “o corpo social” ou “o corpo político, pensando nos migrantes, assim, a raça é princípio fundamental de organização na sociedade americana”. Desse modo, o lugar social é

determinado pelos tipos de corpos que o ocupam. Por isso, as representações culturais são fundamentais para os corpos migrantes na sociedade, que vivem o movimento de contracultura, como bem tratado por Leda Maria **Martins** (2021) em “Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá”. Nesse livro, a autora mostra como, por meio dos cânticos do reinado, se atualiza toda uma memória dos africanos escravizados no Brasil. O que faz lembrar a música que, para Maria, representa muitos nordestinos, como Cabidela, de Seu Pereira e Coletivo 401⁶⁷: “essa música representa a realidade de muitos nordestinos que saem de suas regiões para terem uma vida melhor, porém encontram-se vivendo dentro dos morros e enfrentam desafios, como insegurança alimentar e a repressão policial”. Vejam um trecho da música:

Cheiro de sangue, rastro de bala
 Não me abala tanto quanto uma família com fome
 Pra matar a fome, o homem mata um leão por dia
 Por muito menos mata um homem
 Tá faltando leão no sertão
 Tá faltando leão na favela
 Tá faltando leão no subúrbio
 O povo tá matando cachorro a grito, gato, cadela
 A moela tá roncando, o cano deu o disparo
 É bala comendo gente, é gente comendo barro
 É barro, é lama preta, é berro de mãe aflita
 - Será que morreu de morte matada ou morte morrida?

A música mencionada por Maria pode ser interpretada como uma crítica aos sistemas estatais que negligenciam as vidas nas favelas e a escassez de recursos em muitos estados do Nordeste, incluindo as áreas rurais. Não se trata de uma crítica à região ou ao povo nordestino em si, mas de uma reflexão sobre as estruturas de poder que perpetuam desigualdades e injustiças sociais. Como destacado por Albuquerque Júnior (2011), a narrativa midiática que retrata o Nordeste como um espaço inferior muitas vezes obscurece a riqueza cultural e artística desse povo, que contribui de forma significativa para a identidade cultural do Brasil. A música, portanto, busca desafiar essas representações estereotipadas e ampliar a compreensão da complexidade e diversidade da experiência nordestina.

⁶⁷ LETRAS. *Cabidela* – Seu Pereira e Coletivo 401. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/seu-pereira-coletivo-401/1660750/>. Acesso em: 22 set. 2025.

5.3 FESTAS JUNINAS ORGANIZADAS POR NORDESTINOS NA GRANDE FLORIANÓPOLIS

A fogueira tá queimando⁶⁸
Em homenagem a São João
O forró já começou
Vamos gente, rapapé nesse salão.
(Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1962).

As Festas Juninas são eventos tradicionais na região do norte e nordeste, que celebram as festividades de São João, São Pedro e Santo Antônio. São caracterizadas por uma atmosfera de alegria, música ao vivo que anima danças em duplas (quadrilha, forró, arrocha) e comidas com sotaque nordestino. Na Grande Florianópolis, a presença marcante da comunidade nordestina trouxe consigo a tradição das Festas Juninas, repletas de cores, ritmos e sabores característicos da região.

Ao chegar a uma dessas festas, é fácil se encantar com a atmosfera animada e festiva que toma conta do ambiente. Fui inicialmente à primeira indicação sugerida por Adailton Produções: o forró da Agronômica, organizado por um homem vindo do estado da Paraíba. O forró contagiante de Luiz Gonzaga ecoava pelo local, convidando todos a dançar a típica quadrilha de São João, momento em que pessoas de todas as idades se uniam para celebrar a tradição. Um ambiente caloroso, com indumentárias como chapéu de palha, camisas de quadros e vestidos, além da decoração de bandeirolas, completavam a cena junina.

Figura 28 – Festa Junina no bairro Agronômica



Fonte: Santos, 2022.

⁶⁸ LETRAS. *São João na roça* – Luiz Gonzaga. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563161/>. Acesso em: 22 set. 2025.

O destaque musical da noite ficava por conta dos cantores Junior Mello do Maranhão e Dede Estação do Ceará, que embalavam a festa com um repertório que misturava forró das antigas⁶⁹ com arrocha, evocando nordestes de diversas épocas. O povo animado com música e dança fazia escorrer o suor, enquanto do lado de fora as barracas de comidas de sotaque local ofereciam quentão, pinhão, amendoim, cocadas, licores e caldos. Tudo ocorria no anexo do campo de futebol do bairro, mas a linda fogueira de São João, embalada ao som de músicas antigas, fazia desse espaço um lugar aconchegante e até charmoso.

No livro “Forró e Regionalismo Redentor do Nordeste Brasileiro: Música Popular em Cultura de Migração”, Jack A. Draper III (2014) explora a interseção entre a música popular brasileira, especificamente o gênero do forró, e o contexto cultural e histórico do Nordeste brasileiro. O autor examina a evolução do forró enquanto expressão artística associada às representações da nordestinidade. Como o sotaque, a culinária, os modos de dançar, o forró e o arrocha acompanham os fluxos migratórios dos nordestinos em busca de melhores oportunidades econômicas em outras partes do Brasil, especialmente nas grandes cidades do Sudeste. A música não apenas reflete as experiências e as lutas desses migrantes, mas também serve como uma forma de manter viva a conexão com os afetos associados às memórias do passado.

A investigação de Draper III (2014) descreve como o forró se tornou um símbolo do regionalismo nordestino, oferecendo uma forma de resistência cultural contra as influências homogeneizadoras da indústria cultural. Nesta pesquisa, portanto, pretendo memorizar a história inicial do forró e como essa arte mergulha na complexidade como uma expressão multifacetada da cultura nordestina, abordando questões como gênero, classe social e política. Também examino a importância dos artistas e bandas de forró na construção e preservação da identidade regional nordestina.

Na Festa Junina da Agronômica, o forró aparecia como principal gênero musical, reforçando o vínculo da celebração com a tradição nordestina. Em um dos momentos, destacou-se a interpretação da canção *Festa*, de Luiz Gonzaga, o rei do baião, cuja obra valoriza a vida do povo rural e do sertão. A execução dessa música mobilizou o público, que dançava no salão ao som de um repertório marcado pela memória coletiva.

⁶⁹ A expressão “Forró das antigas”, difundida nos 1990 por diversas bandas nordestinas como Limão com Mel, Calcinha Preta, Mastruz com Leite, Magníficos, entre outras, apresenta em suas letras uma nostalgia profunda, repleta de sentimentos como amor e paixão, bem como momentos de melancolia e sofrimento. Hoje, essas bandas que marcaram época com o forró das antigas seguem a tendência do forró eletrônico. A diferença entre os forrós tradicionais, conhecidos como “pé de serra”, e o eletrônico reside principalmente nos instrumentos musicais utilizados, que oferecem uma batida diferenciada.

E depois pela safra que alegria⁷⁰
 Ver o povo todinho no vulcão
 A negrada caindo na folia
 Esquecendo das mágoas sem lundú
 Belo é o Recife pegando fogo
 Na pisada do maracatu
 (Luiz Gonzaga, 1981).

No trecho da música acima, Gonzaga se refere ao povo como “negrada”, deixando de lado as mágoas sem lundu. De acordo com José Ramos Tinhorão (2012), o lundu começou a aparecer por volta de 1700, com notícias de uma dança de roda baseada em umbigadas e estalos de dedos com o nome de lundu. Tinhorão levanta a hipótese de que essa novidade teria alguma relação com os batuques chamados de calundus, que, às vezes, também eram chamados de lundus. Conforme explicado por Nunes Marques Pereira (1728), os calundus eram rituais de adivinhação de natureza religiosa, cerimônias para prever as doenças, objetos perdidos, sucesso em caçadas e plantações da época. Esses rituais eram conhecidos à distância devido ao barulho dos batuques feitos pelos negros.

Toda essa discussão converge para pontos centrais da tese que tratam das manifestações artísticas culturais como movimentos políticos, articulados por estratégias de manha e contracultura, especialmente no caso dos migrantes nordestinos. Essas estratégias se evidenciam nas músicas e nas danças de diferentes gêneros que surgiram inicialmente no Nordeste. Autores como Alan de Paula Oliveira (2014) destacam como a música “popular” e a política estão intrinsecamente ligadas, já que a preferência por determinados gêneros musicais reflete escolhas baseadas no gosto que, como mostrou Bourdieu (2007), é moldado por condições sociais – e raciais, podemos acrescentar hoje. Um exemplo dessa relação é o livro “Sobrevivendo no Inferno” dos Racionais Mc's (2019), no qual os músicos retratam a experiência de ser negro e morador da periferia na maior metrópole do Brasil, denunciando o descaso do Estado em relação à vida de alguns setores sociais do país. Os Racionais promoveram uma revolução em São Paulo ao desafiar a ideia de democracia racial e questionar o projeto político que, na visão deles, buscava o extermínio dos pobres e negros. Assim como o samba e o forró atualmente e em outras épocas, os Racionais provocaram uma crise na música popular brasileira, mostrando que o país tem um projeto político de exclusão desses grupos.

⁷⁰ LETRAS. *Festa* – Luiz Gonzaga. Letras.com.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/luiz-gonzaga/festa>. Acesso em: 22 set. 2025.

A partir de minha participação em festas juninas anteriores, pude constatar que as músicas mais presentes são, em sua maioria, de renomados forrozeiros, como Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Jackson do Pandeiro, entre outros. Essas canções, que marcaram profundamente as experiências migratórias de nordestinos rumo ao Sudeste nas décadas passadas, continuam sendo entoadas e reverberadas por migrantes contemporâneos, que enfrentam desafios semelhantes aos de seus antecessores. Ao ouvirem essas músicas, muitos migrantes reatualizam memórias afetivas, evocam pertencimentos e reafirmam vínculos com suas raízes culturais. As festas juninas, portanto, tornam-se espaços privilegiados de resistência simbólica, onde tradições se recriam no tempo e no espaço, permitindo que as identidades nordestinas se fortaleçam mesmo em contextos de deslocamento e exclusão.

5.4 FESTA DE SÃO JOÃO NA PASSARELA NEGO QUIRIDO, CIDADE DE FLORIANÓPOLIS (SC)

Figura 29 – Primeira Festa Junina do CTNN, em Florianópolis



Nota: Na foto: Prefeito Tópozio e equipe organizadora da festa, Maria Eduarda, Chocolate e o locutor).

Fonte: Santos, 2023.

Para apresentar o contexto da primeira Festa Junina na Passarela Nego Quirido, é possível fazer uma comparação política interessante. A festa, realizada em 24 de junho de 2023, teve grande repercussão midiática e contou com a presença de autoridades locais, como o

prefeito Topázio Neto e o vereador Claudinei. No entanto, a percepção foi de que a festa parecia destinada principalmente ao público nordestino, destacando a questão da racialidade, assim como ocorre no Carnaval de Florianópolis, quando as pessoas negras são mais evidentes. No centro da cidade, no mesmo dia, alguns bares também realizaram festas juninas com forró, nos quais era possível perceber uma divisão clara: uma maioria negra trabalhadora em contraste com uma maioria branca aproveitando a festa em um contexto mais elitizado, reproduzindo a cultura nordestina de maneiras diferentes.

Figura 30 – Festa Junina na Passarela Nego Quirido



Fonte: Santos, 2023.

Antes de explorar esse aspecto visivelmente segregado, quero destacar minhas impressões como investigadora. No início, considerei negativo o fato de não haver um público local efervescente como imaginei, dado todo o esforço coletivo dedicado à decoração, limpeza e segurança da festa, tudo isso em meio à precariedade da Passarela Nego Quirido. Este é um espaço emblemático na Grande Florianópolis, grandes eventos culturais além do Carnaval. Apesar da sua visibilidade, durante o Carnaval, o local necessita urgentemente de manutenção, sobretudo nos bastidores. No dia da festa, não havia sequer banheiros adequados para as necessidades básicas dos trabalhadores voluntários, revelando uma vulnerabilidade estrutural extrema – a presença de banheiros químicos era insuficiente. Essa situação me fez refletir sobre como as escolas de samba conseguem realizar um Carnaval aparentemente grandioso, mesmo diante da negligência nos investimentos. A precariedade das condições de trabalho é evidente, e até mesmo a área destinada aos camarotes não apresenta grandes diferenças. Além disso, o

acesso das escolas de samba para armazenar itens como fantasias e adereços também é bastante limitado.

Diante desse cenário, é crucial refletir sobre os impactos e as hierarquias sociais evidentes nesses eventos, que, embora pareçam inclusivos, revelam profundas desigualdades.

A presença limitada de pessoas locais na primeira Festa Junina na Passarela Nego Quirido conferia ao evento um caráter aparentemente segregado. No entanto, Barbosa viu isso de maneira positiva. Para ele, embora a festa parecesse voltada principalmente para os nordestinos, ela ajudou a desmistificar estereótipos negativos. A presença de autoridades locais, como o prefeito Topázio Neto e o vereador Claudinei Marques, destacou a organização e união da população nordestina na região, desafiando a ideia de que eram apenas pessoas “pobres e desordeiras”. A festa incluía barracas com uma variedade de comidas e bebidas típicas do Norte, Nordeste e da própria região, mostrando uma integração cultural. Para Barbosa, a realização de festas juninas em várias ruas do centro, no mesmo dia e horário da festa junina organizada pelo CTNN, evidencia uma disputa no campo artístico-cultural, especialmente entre os bares que competem por público nos finais de semana, muitas vezes sem chegar a um consenso.

Ao comparar os públicos das duas festas juninas, notei uma diferença significativa em seus perfis. Essa observação foi reforçada por outras experiências ao longo do ano, como a Maratona Cultural, em que os shows de artistas famosos de origem nordestina, como Gilberto Gil e a banda Baiana System, promoveram uma forte presença de artistas negros e locais. Isso parece contradizer a ideia de que a cultura negra não é bem representada em Florianópolis, sobretudo no campo do entretenimento. No entanto, em contextos diferentes, nos quais pessoas negras não estão servindo entretenimento, elas não têm o mesmo direito ao lazer que as pessoas brancas, nem são apreciadas e respeitadas em suas diferenças. Essa observação me lembrou algumas das lições da obra “A Distinção: Crítica Social do Julgamento”, em que Pierre Bourdieu (2007) aborda as relações de poder como forma de dominação por meio do capital cultural e como essas relações permitem a elaboração de estratégias que não superam as desigualdades sociais.

Nas discussões em sala de aula com o meu conterrâneo, o professor Rafael Bastos, debatemos “A Distinção” e a forma como Bourdieu organiza um sistema teórico que mostra que as condições de participação social se baseiam na herança social e na violência simbólica. Essa violência é evidente em ações cotidianas como comer, vestir-se, cuidar do corpo, ouvir música ou apreciar uma obra de arte. Como mulher rural e, posteriormente, mulher da periferia em Salvador, percebi que nem todos na sociedade têm acesso à arte de maneira igualitária. A

polícia frequentemente interrompe festas em áreas periféricas, tratando os participantes de forma desigual, dependendo do local e da racialidade.

Bourdieu (2007) mostra que há uma economia de bens culturais, regida por uma lógica específica, na qual a sociedade procura estabelecer as condições de produção dos consumidores desses bens e de seus gostos. Ao mesmo tempo, descreve as diferentes formas de apropriação de tais objetos que, em um determinado momento, passam a ser reconhecidos como obras de arte, assim como as condições sociais da constituição do modo de apropriação fundado. Nesse sentido, era possível perceber na Festa Junina na Passarela Nego Quirido uma reprodução artística da cultura nordestina demonstrada a partir de diversos símbolos culturais como a música, as comidas, as bebidas, as barracas enfeitadas e com todos os tipos de comidas típicas do norte (tacacá⁷¹, vatapá paraense, bolo de macaxeira) e nordeste (acarajé⁷², cuscuz de tapioca, bolo de aipim). Foi possível perceber a lógica consumidora das expressões artísticas, que muitas vezes são apreciadas com base no corpo e na identidade nacional. Trata-se de uma lógica que determina quais corpos podem representar e estar juntos.

Figura 31 – Acarajé e Tacacá



Fonte: Instagram @ctnnfloripa, 2025⁷³.

⁷¹ O tacacá é uma iguaria tradicional da culinária amazônica, com origem indígena, especialmente associada ao estado do Pará, embora também seja bastante apreciada no Acre, Amazonas e Rondônia. O prato é uma espécie de caldo preparado com tucupi – líquido extraído da mandioca brava –, goma de tapioca, camarão seco e jambu, uma erva que provoca uma leve dormência na boca. Cada região costuma acrescentar temperos próprios, o que torna o tacacá uma expressão singular da diversidade amazônica.

⁷² O acarajé é um alimento de origem africana, preparado com massa de feijão-fradinho, cebola e sal, frito no azeite de dendê e servido com vatapá, caruru e camarão seco. Mais do que uma iguaria, representa fé, resistência e ancestralidade, sendo considerado patrimônio cultural imaterial do Brasil e símbolo da culinária baiana.

⁷³ Disponível em:

https://www.instagram.com/reel/DHdx_LMevI/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=
 Acesso em: 6 out. 2025.

Kabengele **Munanga** e Nilma Lino **Gomes** (2016) discutem a produção cultural e artística das pessoas negras no Brasil, destacando como o processo histórico do país moldou essa expressão. Os autores mostram como homens e mulheres, por meio da luta e resistência contra diversas formas de opressão, desenvolveram maneiras elaboradas de lidar com a vida e o corpo, além de múltiplas expressões culturais. Essa construção da estética corporal está intrinsecamente ligada à cultura e à ideia de nação brasileira.

O Brasil é um país profundamente influenciado pela cultura africana, evidenciada pela resistência política, cultos religiosos africanos, dança, música e arte. Essas manifestações, produzidas pela sensibilidade ecológica dos negros, são conhecidas como cultura afro-brasileira. Munanga e Gomes (2016, p. 140) destacam que diversos movimentos políticos, artísticos, musicais e culturais no Brasil tiveram os negros como protagonistas. Por isso, é crucial refletirmos constantemente sobre os impactos das representações artísticas e culturais da população negra:

Homens e mulheres criam artefatos códigos, regras leis que possibilitem garantir a sobrevivência e a manutenção de seu grupo. Cada grupo produz sua cultura de acordo com suas necessidades e possibilidades, portanto não há como considerar uma expressão cultural superior ou inferior, melhor ou pior do que a outra, o mesmo se aplica à religiosidade. Essa dinâmica própria da cultura acontece de formas variadas, de acordo com o grupo cultural, contexto histórico, político e social em que se vive [...].

A festa em homenagem a São João, realizada em 15 de julho de 2023, foi um evento marcante. A celebração foi organizada por Jucy, mulher negra de 41 anos, casada, mãe de uma filha e moradora do Morro da Agrônômica, conhecido também como Morro do Horácio. Seu objetivo era aproximar a comunidade e reunir os nordestinos que vivem na região.

Eu idealizei a festa para preservar as memórias das festas juninas que sempre vivi em Serrinha, minha cidade natal, no interior da Bahia. Cuidei de cada detalhe da decoração junto com outras pessoas que também são migrantes e vizinhos. Preparamos as comidas típicas e fiz os licores com muito carinho, querendo recriar o clima das festas tradicionais do Nordeste. Não imaginei que a festa teria uma recepção tão boa; muitos vizinhos vieram me parabenizar e pediram que eu organizasse outras, dizendo que nunca tinham participado de uma festa junina tão bonita aqui na comunidade (Jucy, 18 de julho de 2023).

A festa aconteceu no centro comunitário, com o apoio da comunidade local na decoração e na parte musical, contando com a participação dos cantores nordestinos residentes na região, além do intercâmbio de pessoas que moram em outras regiões da Grande Florianópolis, Itajaí/SC. Assim, compreendo essas festas promovidas pelo CTNN, entre outros eventos

realizados por mulheres e homens, como propõem Munanga e Gomes (2016), como práticas que criam e ressignificam a sua cultura, garantindo a sobrevivência de seus grupos e possibilitando uma troca de cultura com moradores locais que se agregam a esses eventos, como aconteceu no centro comunitário no Morro do Horácio.

Figura 32 – Festa Junina na Agrônômica (Morro do Horácio)



Fonte: Arquivo pessoal da interlocutora, 2023.

Obviamente, como afirmam **Munanga e Gomes** (2016, p. 140), “não há como considerar uma expressão cultural superior ou inferior, melhor ou pior do que a outra”. No entanto, como bem problematiza Bourdieu (2007, p. 9), enquanto “a ideologia do carisma considera o gosto na cultura legítima como um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: pesquisas estabelecem que todas as práticas culturais (visitas a museus, concertos, leitura etc.)”. Em outras palavras, ainda que um artista seja dono de sua arte, que a sua arte seja livre, ela é constantemente avaliada por outros olhos, escutada por diferentes ouvidos, diferentes gostos e classes – e raças, como o autor mostra em seu escopo. Contudo, a arte também é pedagógica e política. Embora seu rumo não possa ser controlado, ela permite compreender a estrutura sobre a qual se construiu a nação, uma estrutura permeada por parâmetros racistas e classistas.

Assim, as preferências em relação à literatura, à pintura, à música, às posições políticas, aos esportes, às artes e à mídia estão fortemente condicionadas pelo nível educacional —

determinado tanto pela escolaridade formal quanto pela trajetória de formação cultural — e, em segundo plano, pela origem social dos indivíduos. Na minha leitura, Bourdieu (2007) busca desmistificar ideias oriundas do senso comum, como a máxima de que “gosto não se discute”. Ao contrário, ele demonstra que o gosto opera como um mecanismo de distinção social: ele classifica e hierarquiza, aproximando sujeitos que compartilham determinados capitais culturais e distanciando-os de outros.

Nesse sentido, quando observamos a realização de uma festa junina promovida por trabalhadores nordestinos, é possível perceber como as músicas da região — como as de Luiz Gonzaga, Dominginhos ou Jackson do Pandeiro — mobilizam a memória afetiva de migrantes e ao mesmo tempo provocam diferentes reações no público local. Embora a festa junina seja amplamente celebrada no Brasil, as maneiras de vivenciá-la e o repertório musical preferido variam de acordo com a origem social e os percursos culturais dos participantes. Isso se evidencia ainda mais quando consideramos outros espaços de lazer da cidade, como baladas e casas noturnas, que oferecem gêneros diversos (como sertanejo universitário, funk ou eletrônico), nos quais cada grupo social escolhe o que mais se aproxima de sua identidade e trajetória. Dessa forma, o gosto musical, como indicam as análises de Bourdieu, não é fruto apenas de uma preferência individual ou espontânea, mas está profundamente enraizado nas estruturas sociais que moldam os corpos e subjetividades.

Bourdieu (2007) argumenta que a investigação sobre o gosto e o consumo cultural inicia-se com uma quebra de paradigma que transcende o mero aspecto estético; é necessário romper com a fronteira sagrada que transforma a cultura legítima em um domínio segregado, a fim de desvelar as relações inteligíveis que conectam “escolhas” aparentemente heterogêneas, como preferências musicais e gastronômicas, apreciação artística e prática esportiva, literatura e estilo de cabelo. Portanto, é imperativo ressaltar que o gosto associado à cultura burguesa e elitista em relação à música está mais estreitamente ligada às classes dominantes do que às classes populares; o gosto não é inato, mas sim um construto social que serve para estabelecer uma “distinção” entre classes sociais.

Diante da discussão anterior e seguindo a proposta de Barbosa (Chocolate), presidente do CTNN, o centro foi criado com o objetivo de proporcionar ambientes seguros para manifestações culturais de nordestinos e nortistas, visando manter a união e resgatar suas memórias afetivas e alegrias. Dessa forma, é de extrema relevância considerar, como argumenta Marilena Chauí (1997), que a cidadania ativa vai além do reconhecimento formal de direitos e deveres dos cidadãos; ela envolve a atuação dos cidadãos como sujeitos políticos, capazes de criar novos direitos para promover uma participação mais ampla na vida pública. Segundo

Chauí, no contexto brasileiro, observa-se uma tendência em direção a uma democracia participativa, na qual a população busca não apenas uma representação política, mas também meios efetivos de participação. O Sistema Nacional de Cultura (SNC) é um exemplo dessa dinâmica, ao estimular a maior participação por meio de Conselhos e Conferências de Cultura e ao intensificar a interação entre os diferentes níveis de governo e a sociedade civil, representada por movimentos sociais, artísticos e culturais.

A participação da população nas políticas culturais é uma manifestação fundamental dos direitos humanos em todo o mundo. Essa relevância é evidenciada pela publicação do livro “Igualdade de Gênero, Patrimônio e Criatividade”, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 2014. A obra destaca a diversidade cultural em diferentes contextos globais e a importância da preservação do patrimônio criativo, especialmente sob a perspectiva de gênero. A publicação enfatiza a necessidade de garantir os direitos das mulheres na produção cultural, reconhecendo que sua inclusão e representatividade são essenciais para o fortalecimento das políticas culturais e para a promoção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Nesse cenário, a primeira festa junina não se limitou a celebrar São João; foi também um passo estratégico para assegurar os direitos das expressões culturais, conforme estabelecido na Constituição Brasileira de 1988. Com o CTNN registrado, em 2024, já teria o acesso ao planejamento das políticas culturais do município, tornando-se possível sua composição com a articulação política local presente no evento. Assim, o CTNN viabilizou a realização da tradicional festa junina nordestina, bem como a reserva de um dia na semana para a exposição de barracas com artesanato e iguarias típicas da região Norte/Nordeste.

Penso que a ideia de relações sociomusicais de Marcelo da **Silva** (2021) se conecta profundamente com as interações entre nordestinos e nortistas, com um foco específico nos nordestinos. Contudo, não se pode ignorar a relação desses indivíduos em diáspora com a população local, especialmente a população negra, que contribui significativamente para a criação de uma cultura em um ambiente frequentemente adverso.

Foi a partir de encontros sociais, como aniversários, jogos de futebol, chás de casamento e de bebê, que esses indivíduos iniciaram suas manifestações e performances cotidianas, inscrevendo suas experiências por meio das políticas do corpo território. Nesse sentido, chegar à Passarela Nego Quirido e garantir anualmente um dia de festejo junino é um passo muito importante. Por meio de sambas, forró, arrocha, capoeira, piseiro e outras manifestações culturais, como o maracatu, seus corpos nos transportam a uma transcendência ancestral, articulam gestos e danças que se aproximam das performances das entidades ancestrais

africanas – não o ritual das entidades em si, mas o gingado do corpo de uma herança ancestral com movimentos inconfundíveis e canto emocionado. Frequentemente acompanhadas de apresentações de artistas nas festas juninas e outros eventos organizados por migrantes nordestinos, essas expressões demonstram como a música une as pessoas, formando grupos que desafiam e subvertem a colonialidade do poder.

5.5 FESTAS COMERCIAIS COM ARTISTAS DE DIFERENTES ESTADOS DO NORDESTE: ARROCHA, PISEIRO, FORRÓ E PAGODE

Homi Bhabha (1998), um dos principais teóricos do pensamento pós-colonial, cunhou a expressão “entre-lugares”. Em sua obra, o pensamento pós-colonial é marcado por uma atenção especial às vozes e perspectivas marginalizadas pelo conhecimento hegemônico dos processos civilizatórios coloniais. Utilizei bastante esse autor no meu livro publicado em 2022, “A Bahia não sai de mim: diáspora, migração e xenofobia no Sul do Brasil”, no qual argumento que os sujeitos pesquisados enfrentavam os desafios da colonialidade, como racismo, xenofobia e outras formas de discriminação, elaborando estratégias de subjetivação coletiva. Foi ao final daquela pesquisa que percebi que as festas comerciais organizadas pelos nordestinos também refletiam uma consciência da sua posição como sujeitos dentro da sociedade.

Bhabha (1998) aborda o processo civilizatório dos sujeitos em suas múltiplas facetas, destacando a interação intensa e contínua entre culturas que resulta em territorialidades transitórias e conexões compartilhadas entre diferentes grupos e indivíduos. Ele investiga as vivências fronteiriças como margens dinâmicas que se transformam e reorganizam após momentos de descentralização e desterritorialização. Em sua análise, Bhabha examina vários processos históricos e o impacto dos contatos interculturais, frequentemente mencionando as experiências de grupos étnicos na diáspora e a tensão entre a preservação de tradições e a adoção de novas diferenças culturais no dia a dia.

Como comentei na Introdução, minha primeira interação presencial com a pesquisa ocorreu ainda durante pandemia, quando houve a liberação para a reabertura de estabelecimentos com o uso de máscaras e as duas primeiras doses das vacinas atualizadas. Em fevereiro de 2022, participei da primeira festa no bairro Bela Vista, em São José/SC, organizada por produtores nordestinos. Tratava-se de uma comemoração relativa ao Carnaval, que havia sido cancelada devido à pandemia. O evento teve um público específico, com algumas pessoas usando máscaras e outras não. O gênero musical variava entre arrocha, piseiro e pagode, com a

participação de três cantores nordestinos que vivem na região: Junior Mello⁷⁴, Léo Dias⁷⁵ e Serginho Piseiro⁷⁶.

Figura 33 – Festa de Carnaval



Fonte: Santos, 2022.

Segundo estudos de Jorge Cardoso Filho e Rose Cerqueira (2016), o arrocha atualmente se destaca como um dos principais ritmos musicais no Nordeste, experimentando uma expansão significativa dentro da indústria fonográfica. Esse crescimento o coloca em concorrência direta com o sertanejo universitário, devido ao seu potencial de vendas e grande acessibilidade popular. O gênero já ultrapassou as fronteiras das periferias, encontrando espaço nas rádios e na televisão. Artistas como Pablo, Nara Costa⁷⁷, Silvano Sales⁷⁸ e Tayrone “Cigano”⁷⁹ têm suas músicas tocadas em aparelhos de som de carros e apartamentos de classe média. Pablo, em especial, já conquistou espaços na mídia institucionalizada, demonstrando a ambição de ocupar espaços de destaque na representação cultural.

⁷⁴ Cantor nordestino do estado do Maranhão. Residia na área rural e, por conta da música, se mudou para cidade.

⁷⁵ Cantor nordestino que iniciou sua carreira no arrocha. Baiano da cidade de Amélia Rodrigues, tem mais de 20 mil seguidores no Instagram e, no WhatsApp, um grupo de fã clube, com pessoas de diversos estados do nordeste que postam os shows do cantor e fazem interações de apoio à sua carreira.

⁷⁶ Cantor de pagode baiano na região da Grande Florianópolis.

⁷⁷ Nara Costa (1975, Salvador-BA) é cantora e compositora baiana, reconhecida como uma das pioneiras do arrocha, gênero musical originado na Bahia. Iniciou sua carreira em grupos folclóricos e orquestras locais e conquistou destaque com a canção “Arrocha”. Em 2012, converteu-se ao evangelho e passou a dedicar sua trajetória à música gospel, mantendo presença ativa em igrejas e nas redes sociais.

⁷⁸ Silvano Salles (Silvano dos Santos Reis, 1980, Simões Filho-BA) é um cantor brasileiro, considerado um dos pioneiros do arrocha, gênero musical que combina elementos do brega e do sertanejo com letras românticas. É conhecido por suas performances emotivas, que conquistaram fãs ao ponto de recebê-lo como “Cantor Apaixonado” ou “Rei do Arrocha”.

⁷⁹ Tayrone Cigano – conhecido artisticamente apenas como Tayrone – é um cantor e compositor brasileiro de arrocha e sertanejo romântico, nascido em Teofilândia, Bahia, em 17 de novembro de 1987.

O arrocha é frequentemente visto como uma ramificação do gênero brega, originando-se das serestas, conforme indicado por Rogério Costa (2012) e Nadja Vladi (2015). Além de ser um gênero musical, o arrocha também se configura como um gênero cultural, ligado a uma estética considerada de “mau gosto”. Suas letras tratam de temas como traições amorosas e romances complicados, assuntos muitas vezes ignorados pela crítica da música popular brasileira. Consumido inicialmente nas periferias e guetos, o gênero acabou por conquistar a classe média.

O primeiro cantor a se apresentar foi Junior Mello, trazendo o gênero arrocha para o palco. As mulheres dançavam de diversas maneiras – sozinhas, em pares ou em grupos – todas celebrando a oportunidade de estar em uma festa após quase dois anos de isolamento devido à pandemia. Cada artista apresentava um gênero diferente ou uma combinação dos gêneros mencionados anteriormente. Dançar arrocha envolve um gingado característico, com movimentos sensuais de cintura e dois passos para lá e para cá, que acentuam a sensualidade da dança. Em outras culturas, esses movimentos podem ser vistos como estranhos ou vulgares, mas, no contexto do arrocha e do piseiro, são expressões corporais indisciplinadas, sem limites, que celebram a vida com envolvimento e prazer. Conforme propõe Costa (2012, p. 10) em seu artigo “Demarcações sobre o universo musical brega do Meio-norte contemporâneo”, o arrocha pode ser descrito de três maneiras:

1. como uma seresta armazenada em dispositivos tecnológicos sonoros e que circula nos meios populares;
2. como uma variação do bolero secular, caracterizada pelos conhecidos passos ‘dois pra lá, dois pra cá’; e
3. como uma variação da música rotulada como brega, mesclando tanto o romantismo dos anos sessenta quanto o sarcasmo típico do Meio-Norte e Norte.

Essa definição contextualiza o arrocha dentro de uma tradição musical mais ampla, evidenciando sua relevância cultural e suas raízes históricas. O arrocha não é apenas um estilo musical, mas um fenômeno sociocultural que reflete as influências e transformações das tradições musicais populares no Meio-Norte e Nordeste do Brasil. A circulação por meio de dispositivos tecnológicos demonstra a modernização e adaptação do gênero às novas formas de consumo musical, enquanto suas raízes no bolero e na música brega revelam uma continuidade com as tradições românticas e populares que o precederam. Isso ressalta a importância de estudar o arrocha e os demais gêneros populares, não apenas como um gênero musical, mas como um elemento significativo da identidade cultural e histórica das regiões onde é popular.

Embora eu não saiba dançar arrocha, tentei seguir os passos com as interlocutoras, que me mostraram como se movimentar ao ritmo da música. Ainda estou aprendendo, mas continuo tentando aperfeiçoar meus passos.

Essa experiência revelou como a dança e a música, especialmente gêneros como o arrocha e o piseiro⁸⁰, são fundamentais para a expressão cultural e social da diáspora nordestina no sul do Brasil. Esses momentos de celebração refletem a resistência e a adaptação cultural dos nordestinos, criando espaços de pertencimento e identidade em novas geografias. Para ilustrar a sensação de plenitude de estar dançando arrocha, vejamos o que propõe o autor Fernando Israel Fontanella (2005, p. 102):

A maneira como o corpo atinge a sua plenitude na sua interação com outro corpo não depende somente da referência sexual explícita: a expressão do corpo, a sua capacidade de comunicação, é ampliada à medida que ele é e se serve de suporte para outro corpo; é o que se observa nas coreografias, em que se pode perceber uma deficiência no corpo que por algum motivo é obrigado a dançar sozinho, como é o caso dos cantores, se comparado à amplitude de movimentos dos casais de bailarinos. A vazão que se dá ao corpo e seus impulsos nessa dança reforça a imagem do corpo incompleto, que só se completa no outro, presente nas letras das músicas.

Nesse contexto, o autor revela como se estabelece a relação dos corpos dançantes do arrocha, fundamentada em movimentos indisciplinados. Conforme Edílson dos Santos Brito (2019), a sensualidade é uma das principais características da dança que conquistou o Brasil, pois não se restringe apenas ao sincronismo dos passos entre os parceiros. Ao dançar o arrocha, há uma necessidade incontrolável de mexer a cintura, rebolando de forma sensual, ora no sentido horário, ora no sentido anti-horário. A forma mais comum de se dançar o arrocha é dupla, ou seja, um casal independente de gênero. No entanto, algumas pessoas, principalmente mulheres, optam por dançar sozinhas.

Com inspiração em Cardoso Filho e Cerqueira (2016), ainda que a cultura de consumo frequentemente busque disciplinar os corpos, o arrocha destaca-se justamente por sua indisciplinada corporal. Para seus participantes, não há uma preocupação rígida com a manutenção de um corpo ideal ou com gestos calculados para fins políticos ou revolucionários. O arrocha segue uma direção oposta; quanto mais se afasta das normas de isolamento e do corpo padronizado, mais vibrante e impactante se torna o espetáculo.

Uma característica notável das festas organizadas por nordestinos é a forma como a indumentária, tanto masculina quanto feminina, é valorizada. Conforme discutido por Cardoso

⁸⁰ Segundo Ribamar José de Oliveira Junior e Walisson Angélico de Araújo (2020, p. 2), “O piseiro pode ter sido um dos ritmos variantes do gênero que ficou conhecido no final de 2019 e ganhou reconhecimento em 2020 nas vozes de diversos artistas”. É uma mistura do forró pé de serra com a modernidade, que os autores chamam de “popficação” do forró, incorporando elementos de outros gêneros e das imagens que compõem o jovem que dança.

Filho e Cerqueira (2016), essas vestimentas tendem a realçar os atributos físicos, enquanto também celebram os cabelos, frequentemente exibindo penteados e estilos exuberantes. Durante os shows de Devinho Novaes⁸¹ e Milsinho⁸² da banda Toque Dez, essa tendência foi evidente, tanto entre os artistas quanto no público presente. É interessante observar que ambas as bandas, originárias do Nordeste, trouxeram consigo essa influência cultural em datas distintas, uma de Sergipe e a outra da Bahia.

Figura 34 – Festa com a banda Toque Dez em Biguaçu



Fonte: Santos, 2022.

Por exemplo, durante as apresentações, de cantores de arrocha da Bahia, como Pablo e Nenho⁸³, eles preferem trajes ajustados, que delineiam o corpo, enquanto as dançarinas optam por figurinos que destacam áreas específicas como pernas, barriga e colo. Essa atenção ao vestuário transcende o palco, como observado por Jorge Cardoso Filho e Rose Cerqueira (2016).

Antes dos artistas principais entrarem em cena, é comum que cantores locais, muitos deles migrantes nordestinos, realizem a abertura dos shows. Um exemplo disso foi o evento na Arena Celeiros Beers, no município de Biguaçu, região da Grande Florianópolis, organizado por membros nordestinos da Adailton Produções. Durante essa ocasião, Junior Mello foi encarregado da abertura, seguido por uma participação especial da cantora baiana Rosy Mainha,

⁸¹ Cantor de arrocha, nascido em Sergipe, Aracaju, conhecido pela sofrência garantida em suas músicas e shows.

⁸² Também cantor de arrocha, natural de Serrinha, Bahia, conhecido por ser a Fábrica de Sentimentos. Milsinho é talentoso e sempre sonhou em ser cantor, mas, antes de despontar na carreira, era ajudante de pedreiro na Grande Florianópolis.

⁸³ Cantor de arrocha da Bahia.

também migrante e ex-integrante da banda Menina Faceira. Sua apresentação evocou nostalgia entre o público, lembrando os sucessos do “forró das antigas”.

Outro destaque é a presença de Serginho, que revive o pagode baiano, um gênero profundamente enraizado e valorizado nas regiões periféricas. Sua apresentação é aguardada com grande expectativa e inclui uma dinâmica interativa que permite ao público identificar suas origens regionais, revelando a diversidade de nordestinos e nortistas presentes no evento.

Léo Dias, conhecido por suas performances emocionais e envolventes, traz à tona sentimentos de “sofrência” em seus shows. Suas toadas⁸⁴, que exploram emoções intensas, conectam profundamente o público nordestino, especialmente aqueles provenientes de áreas rurais, onde essas músicas fazem parte do contexto cultural das festas de vaquejadas, cavalgadas e rodeios. A participação ativa do público, especialmente dos homens, durante essas canções é particularmente significativa, criando um ambiente contagiante entre os migrantes. Em todos os shows que fui, as aberturas são feitas por cantores migrantes residentes locais.

Figura 35 – Convite divulgação para Show com Júnior Melo, Toque Dez (Milsinho) e Léo Dias



Fonte: Instagram @adailtonsilva20233, 2022⁸⁵.

⁸⁴ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, a toada, derivada do verbo toar (produzir um som forte, ressoar), é uma palavra que assume diferentes significados na música popular brasileira. Em seu sentido mais amplo, refere-se à linha melódica de qualquer canção sobre a qual os versos da letra são articulados. Especificamente no Nordeste, esse gênero assume um tom de lamento, expressando a dor e a nostalgia do retirante. Um exemplo notável é a famosa canção “Asa Branca”, de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, que, embora tenha se popularizado como baião, foi originalmente concebida como toada, como evidenciado em seu primeiro registro em disco em 1947, apresentando um arranjo simples de voz e sanfona.

⁸⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/reel/Cbdozg5DFoq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 17 out. 2025.

Por fim, o momento mais aguardado é a performance do vocalista principal, da banda Toque Dez, Milsinho – um homem negro baiano, que retorna ao palco para encantar o público nordestino com sua habilidade musical e sua história de superação, provenientes de uma trajetória que incluiu o trabalho como ajudante de pedreiro e a migração para a Grande Florianópolis. Sua apresentação reacende memórias e emociona ao relembrar os momentos vividos na região, destacando a importância da Adailton Produções em sua carreira.

Figura 36 – Vocalista da Banda Unha Pintada em Florianópolis



Fonte: Instagram @unhapintadaoficial, 2022⁸⁶.

Outro evento significativo foi o show da banda nordestina Unha Pintada, realizado no espaço Brand Eventos, no Estreito, em Florianópolis. A banda principal, liderada por Aldiran Santana, é conhecida pelo nome peculiar, derivado do hábito do vocalista de pintar as unhas de preto. Esse gesto distintivo tornou o grupo reconhecido e bem-sucedido com suas músicas não apenas em Sergipe, mas em toda a região Nordeste. Durante esse show, encontrei algumas pessoas que também estiveram em outros eventos que frequentei, como Michelle, que conheci no show da banda Toque Dez. Ela já estava posicionada à frente do palco, aguardando

⁸⁶Disponível

em: https://www.instagram.com/reel/CjKZvrjNRcM/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 17 out. 2025.

ansiosamente a apresentação da banda. Além disso, Rosa e uma de suas irmãs estavam igualmente animadas.

Em 2022, tive a oportunidade de participar de diversos eventos que contaram com a presença de bandas nordestinas. Esses eventos ocorreram em meses distintos e foram organizados pela Adailton Produções, em colaboração com empresários locais. Essas bandas, ao visitarem a região, aproveitaram para realizar shows em diferentes municípios da Grande Florianópolis, como Itajaí e Blumenau. A parceria entre Adailton Produções e esses empresários demonstrou um entendimento evidente do potencial de sucesso das bandas nordestinas na região, uma vez que foi percebido que os migrantes nordestinos têm preferência por entretenimento que remete às suas origens culturais, assim como demonstram um consumo significativo de bebidas durante as festas organizadas. E foi exatamente sobre a estrutura das festas que a conversa com Michelle e Rosa convergiu.

A partir do momento em que conheci Michelle, uma migrante da Bahia, durante a festa da banda Toque Dez, estabelecemos um contato próximo. Enquanto aguardávamos nossos ingressos para entrar no salão de eventos, Michelle compartilhou comigo suas expectativas de rever o ex-ajudante de pedreiro cantar. Para ela e sua amiga, o evento era uma oportunidade de reviver as festas de suas cidades natais, relembrando músicas, memórias e reunindo-se com pessoas da mesma região em um único local. No show da Unha Pintada, reencontrei Michelle, uma mulher negra, originária do interior da Bahia, que migrou em busca de uma vida melhor para sua família, especialmente para seu filho. Embora ela aprecie muito as festas, nem sempre pode participar devido ao alto custo dos ingressos. No entanto, ela considera que vale a pena, pois lhe proporcionam momentos significativos ao relembrar suas experiências na terra natal:

Olha nós aqui de novo! Eu até achei caro, mas não podia perder esse show do *Unha Pintada*. Só acho que o espaço não está adequado para a quantidade de gente; o local onde a banda *Toque Dez* se apresentou é bem mais espaçoso. Mesmo assim, não dá para perder esse show — aqui a gente mata a saudade de casa, se diverte e ainda encontra muitos amigos (Michelle, 30 de setembro de 2022).

Rosa, outra presente no evento, também expressou sua animação e o aproveitamento das músicas, danças e encontros com pessoas da mesma região. Para ela, a importância desses eventos reside na oportunidade de reconectar-se com suas raízes e celebrar as conquistas em seu novo ambiente. Rosa possui um tabuleiro (estabelecimento) de acarajé na Agrônômica, onde oferece uma experiência gastronômica e cultural por meio das músicas que se ouvem no espaço, relembrando muitos locais de sua cidade natal, Salvador, na Bahia. No entanto, tanto

Michelle quanto Rosa e eu compartilhamos a percepção de que a estrutura do evento muitas vezes não corresponde ao potencial de consumo dos nordestinos. A casa de show estava superlotada, o bar ficou sem bebidas geladas e o espaço era apertado e quente. Rosa diz:

Dancei bastante! Mesmo ouvindo arrocha todos os dias no trabalho — a gente sempre coloca arrocha e forró para que os clientes do Nordeste se sintam mais à vontade, com a sensação de estar em casa — o show é diferente. É uma emoção muito maior, algo que nos aproxima da nossa terrinha. Estar aqui, dançando e bebendo com tantos conterrâneos, até com gente que eu nem conheço, foi muito gratificante. Só foi uma pena a cerveja estar tão quente; acho que os organizadores subestimaram o consumo. Festa de nordestino precisa de investimento e estrutura, porque a gente gosta mesmo é de celebrar (Rosa, do Acarajé da Rosa, 30 de setembro de 2022).

Essas experiências demonstraram como as festas comerciais promovidas pelos nordestinos refletem uma autoconsciência de sua posição como sujeitos dentro da sociedade. Isso está em consonância com o conceito de “entre-lugares” de Homi Bhabha (1998), que descreve esses espaços como pontos de interação e transformação cultural. Bhabha destaca a importância de dar voz às perspectivas marginalizadas, uma ideia que se alinha fortemente com a popularidade crescente do arrocha, pagode⁸⁷, piseiro e forró, que têm alcançado diversas classes sociais.

Para analisar os pontos mencionados sobre as experiências dos migrantes com as expressões artísticas que envolvem música e dança, baseando-se em Clebemilton Nascimento (2012), em seu livro “Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras”, evitaremos focar nas conotações negativas que algumas letras de músicas apresentam na sociedade. Embora seja importante abordar essas questões, nesta obra daremos ênfase a outros aspectos dessas manifestações culturais. Nesse contexto, é importante reconhecer que a música contemporânea pode ser interpretada de diversas maneiras e se configura como um campo simbólico significativo na construção de significados culturais para os migrantes, além de atuar na subversão de identidades. O espaço das práticas culturais se mostra como um campo profundamente político, uma vez que a música é um produto cultural criado e apreciado em diferentes contextos por indivíduos com inserções socioculturais e políticas específicas, que produzem certos discursos, sons e estilos musicais. “Assim, as letras se apresentam como um *locus* privilegiado de um imaginário que institui relações sociais” (Nascimento, 2012, p. 36).

⁸⁷ Aqui, refiro-me ao pagode baiano que, de acordo com Clebemilton Nascimento (2012) em seu livro “Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras”, nasce nas periferias de Salvador e de outras cidades baianas, difundindo-se posteriormente para outras regiões. Esse pagode é diferente do estilo conhecido como “as rodas de samba fundo de quintal”, tocado por grupos como Fundo de Quintal, Exaltasamba, Sorriso Maroto, entre outras.

Do ponto de vista etnográfico e seguindo a proposta da antropologia com seu método envolvente que, de forma estratégica, vivencia experiências reconhecidas pelos atores sociais, como sugere José Guilherme Cantor Magnani (2002), é importante considerar as interações construídas pelos indivíduos. Nesse contexto, reflito sobre as conversas com alguns interlocutores, como Rosa e Michelle, sobre a estrutura da festa. Elas me ajudaram a entender que, além do aspecto lucrativo da indústria musical, a inserção da música no cotidiano das pessoas ocorre de maneiras variadas e em diversos contextos. Assim, ela se torna crucial nos espaços de representações coletivas desses migrantes, nas identidades e nas formas sociais de produzir e compartilhar significados. O que é representado pela linguagem corporal ou por meio de discursos frequentemente molda a realidade em um esquema de cognição, pois a experiência perceptiva é já um processo de cognição, construção e organização do universo de sociabilidade.

No contexto da sociabilidade, é fundamental compreender que a música e a dança são componentes essenciais das representações sociais. Essas representações disseminam conhecimentos e valores que moldam o mundo e as regras que estruturam e hierarquizam os indivíduos migrantes. Considerando a maneira como cada pessoa se relaciona com a cultura a partir de seus locais de origem ou na produção de um discurso midiático, podemos perceber que os espaços de representações culturais dos migrantes nordestinos não são ambientes genéricos, mas sim contextos que produzem relações específicas.

Essas relações podem ser entendidas a partir das interações que estabelecem, como as relações de gênero que se interseccionam com as categorias de raça/etnia, classe, sexualidade, geração e território, na construção de significados e identidades dos indivíduos. Muitas vezes, o que pode parecer irrelevante para determinados grupos em seu lazer carrega, para outros, uma carga de valores e memórias de suas origens. Por isso, é necessário um mergulho profundo, uma imersão a partir de dentro, para entender o contexto do que observamos à distância, como aponta Magnani (2002, p. 10):

Contrariamente a uma visão corrente, para a qual o lazer era uma questão de pouca relevância no cotidiano dos trabalhadores, o que se constatou por meio da observação de campo foi um amplo e variado leque de usos do tempo livre nos finais de semana dos bairros de periferia: circos, bailes, festas de batizado, aniversário e casamento, torneios de futebol de várzea, quermesses, comemorações e rituais religiosos, excursões de farofeiros, passeios etc. Eram, evidentemente, modalidades simples e tradicionais, que não tinham o brilho e a sofisticação das últimas novidades da indústria do lazer, nem apresentavam conotações políticas ou de classe explícitas, mas estavam profundamente vinculadas ao modo de vida e às tradições dessa população.

Dessa forma, partindo da perspectiva desde dentro de Sheila **Walker** (2018) e observando de perto conforme proposto por Magnani (2002) sobre o uso do tempo livre dos migrantes, as formas de lazer geralmente consistem na reprodução de atividades recreativas de suas terras de origem. Em outras palavras, cada encontro, por meio das antigas formas de entretenimento, estabelece vínculos, revitaliza e resgata as normas de reconhecimento, pertencimento e confiança, fortalecendo a rede de sociabilidade. E, seguindo o raciocínio de Beatriz **Nascimento** (2022), isso ocorre porque todos os gêneros musicais mencionados são apreciados e interpretados por pessoas negras. O corpo negro-africano funciona como um corpo-arquivo que, por meio dos gestos corporais, objetos, símbolos e da oralidade, como proposto por Marlene **Cunha** (2022), reproduz a memória ancestral de um povo que continua em processo de resistência, seja por meio dos movimentos artísticos e culturais, impulsionados ou não pela indústria capitalista.

5.6 ARTE, CULTURA DE MASSA E INDUSTRIALIZAÇÃO

Ao longo do capítulo, investiguei diversas expressões culturais criadas principalmente por artistas negros, muitas vezes oriundos de periferias e áreas rurais. Durante minha pesquisa, observei que gêneros musicais como samba, forró, arrocha, piseiro e pagode desempenham um papel significativo na vida dos migrantes nordestinos que acompanhei. Esses gêneros não são apenas formas de entretenimento, mas também meios de preservar e celebrar suas identidades culturais em um novo contexto urbano. Entre esses gêneros, o arrocha se destacou como o som do momento.

Em todos os eventos comerciais de que participei, o gênero predominante era o arrocha, seguido por piseiro, forró e pagode. Essa predominância não é acidental; reflete a evolução e a adaptação das tradições musicais nordestinas às novas realidades vividas pelos migrantes. Além disso, as bandas e cantores nordestinos que se apresentaram para esses migrantes são artistas que estão no auge de suas carreiras, demonstrando o dinamismo e a vitalidade da cena musical nordestina contemporânea. Essas apresentações não apenas proporcionam entretenimento, mas também reforçam laços comunitários e oferecem uma conexão vital com as raízes culturais dos migrantes.

Desde o início da pesquisa, quando participei de shows organizados por Adailton Produções, um migrante nordestino mencionado anteriormente, ficou evidente o papel central desses eventos na comunidade. Em meu trabalho de mestrado, observei que as festas eram inicialmente organizadas por bandas formadas por migrantes nordestinos locais, que tocavam

em eventos menores, como jogos de futebol, aniversários e casamentos. Isso revelou como os migrantes mantêm viva a cultura nordestina em contextos informais e comunitários.

Além de Adailton Produções, existe um empresário local com recursos financeiros que reconheceu o potencial de consumo dos migrantes nordestinos pelas músicas de suas cidades e estados natais. Enquanto Adailton atua como produtor cultural, facilitando a vinda das bandas e organizando os eventos, o empresário local lucra ao investir em shows maiores e mais caros. Adailton observa que “o povo paga qualquer valor quando vem uma banda do Nordeste, especialmente se for de arrocha”. Essa dinâmica explica o entusiasmo que Adailton e muitos entrevistados expressaram sobre os eventos. Realmente, estes são grandes eventos para a população nordestina que vive na Grande Florianópolis e arredores. Quando ocorrem, geralmente há intercâmbios entre cidades como Itajaí, Blumenau e Joinville, que também possuem grandes populações nordestinas. Tanto o público quanto as bandas participam dessas turnês, fortalecendo os laços culturais e comunitários.

Figura 37 – Convite divulgação para Show de Devinho Noves



Fonte: @Instagram @devinhonovaes, 2022⁸⁸.

Por exemplo, no dia do show de Devinho Novaes, em 9 de julho de 2022, o cantor chegou atrasado porque havia se apresentado em outra cidade de Santa Catarina. Nesse evento,

⁸⁸Disponível

em: https://www.instagram.com/p/CfrzkbJPMGX/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 17 out. 2025.

fui acompanhada por meu companheiro e por um casal de amigos – uma amiga antropóloga, migrante de São Paulo, e seu companheiro manezinho. Durante o intervalo e à espera pelo show principal, conversamos sobre como o ambiente lembrava o Nordeste, especialmente pela grande presença de pessoas negras e nordestinas. Nesse momento, conheci Vânia, uma mulher paraense com quem compartilhei um banco para descansar; ela comentou sobre as conexões culturais que aproximam os povos do Norte e do Nordeste.

O nordestino e o povo do Norte têm uma energia parecida. Gostamos de festas, de tudo que é vivo. Nosso estado tem muita cultura e muita vida. Talvez por isso, aqui, algumas pessoas achem que a nossa forma de diversão é bagunça. Mas eu entendo — a gente chega cheio de expectativa, querendo trabalhar, e o momento de lazer costuma ser à noite. Aqui, no entanto, a vida noturna é restrita; só em lugares como Jurerê é possível ter uma festa assim sem reclamações. Menciono isso porque já trabalhei em muitas festas lá. É outro ambiente, com pessoas muito ricas, então podem tudo (Vânia, 9 de julho de 2022).

Segundo o estudo de Edílson dos Santos Brito (2019), o arrocha reconhecido como um fenômeno das massas populares é fortalecido pela influência das periferias, dos subúrbios e da classe trabalhadora, abrangendo a indústria, o comércio e a informalidade. Em áreas periféricas com alta densidade de trabalhadores industriais e informais, o arrocha integra o dia a dia, sendo reproduzido em celulares, durante as atividades domésticas e profissionais, em bares e em churrascos de fim de semana, estabelecendo-se literalmente como um estilo de vida.

No entanto, como destacado pelo sociólogo Edgar Morin (1997), os fenômenos culturais massivos que surgem à margem das sociedades industriais sempre foram alvos de preconceitos e vistos como movimentos *underground* (cultura desprovida de visibilidade e influência midiática). Morin argumenta que a cultura de massas, apesar de frequentemente ser considerada superficial, desempenha um papel revolucionário na geração de novas tendências culturais na sociedade de consumo. Aplicando essa perspectiva, podemos entender como o arrocha e outros gêneros musicais consumidos pelos migrantes nordestinos não apenas refletem, mas também moldam suas identidades culturais e sociais em um novo ambiente urbano.

Como mencionei anteriormente, a importância da indumentária nos shows comerciais reflete de forma significativa o *status* alcançado pelo arrocha. Por exemplo, podemos considerar o caso de Pablo, um dos pioneiros do arrocha, que foi um dos primeiros a ser reconhecido pela mídia e a aparecer em programas de televisão. Esse reconhecimento elevou o gênero a um novo patamar, o que se reflete nas vestimentas dos frequentadores desses eventos. Essa mudança é evidente até mesmo no consumo de bebidas nas festas: as marcas de cerveja passaram de

Brahma para Heineken e Budweiser, e há também a presença de combos de whiskies. Esses elementos indicam não apenas a ascensão do arrocha, mas também a transformação do perfil dos seus seguidores, que adotam uma estética mais sofisticada em consonância com o novo *status* do gênero musical.

Segundo a pesquisa de Daiane Souza **Figueiredo** (2015), intitulada “O Arrocha: o ‘novo’ ritmo nordestino – uma discussão sobre desvalorização social”, o arrocha enfrenta discriminações semelhantes às sofridas pelo funk no Rio de Janeiro. Figueiredo explica que o arrocha surgiu na periferia da cidade de Candeias, na Bahia, e que seus bailes geralmente ocorrem em clubes e locais humildes em diversos estados do Nordeste. Esse estilo musical, cuja base rítmica é sustentada por teclado, saxofone e guitarra, reflete as condições sociais de suas origens, enfrentando preconceitos tanto por sua associação com as classes populares quanto pela estética musical que promove.

Para Figueiredo, é a questão de classe que faz o arrocha ser criticado, e não a estética musical. Isso se alinha com o que mencionei anteriormente sobre Bourdieu (2007) e a questão do gosto nas festas juninas organizadas pelos migrantes nordestinos. Ao longo de sua pesquisa, Figueiredo (2015) demonstra como o arrocha se difundiu, com alguns cantores famosos incorporando o gênero em seus shows sem especificar suas origens. No caso das bandas nordestinas que vieram se apresentar em Florianópolis, os artistas não escondem suas raízes, mas alcançaram um nível de valorização que se reflete na estética corporal dos eventos, diferindo dos eventos de Carnaval organizados por Adailton Produções, no bairro Bela Vista em São José. Nos eventos em que as bandas Toque Dez, Unha Pintada e Devinho Novaes se apresentaram, até as vestimentas do público, tanto masculino quanto feminino, mostravam uma diferença significativa. Isso ilustra como o arrocha começa a circular em outros lugares e atingir diversos públicos, sendo moldado pela cultura de massa, conforme proposto por Morin (1997).

A análise das festas e eventos voltados para a comunidade nordestina na Grande Florianópolis revela as complexas dinâmicas de poder, classe e raça que permeiam esses espaços. Observei um exemplo marcante dessa dinâmica durante o show da banda Unha Pintada, realizado no espaço Brand Eventos, no Estreito, em Florianópolis. Ao tentar tirar uma foto de um cercado próximo ao palco, fui removida por um segurança sob a alegação de que aquele espaço era reservado para a dona da festa, colocando em evidência a segregação dentro do próprio evento cultural. A retirada parecia influenciada por questões raciais e de classe, pois o cercado era majoritariamente ocupado por pessoas brancas, com apenas um casal negro presente.

Essa situação expõe quem detém o poder econômico para financiar esses eventos e quem tem permissão para consumir em determinados espaços, ressaltando a segregação social e racial. Não quero reificar a questão de raça e racismo, mas mostrar como certas estruturas permanecem, em outras atualizações do poder, como a colonialidade na tão “planejada” modernidade, como bem aponta Osmundo **Pinho** (2007, p. 11):

O processo de acumulação originário, o colonialismo e o escravismo, ou seja, etapas preparatórias da modernização exuberante do século XX criaram as raças na vida social, assim como as estruturas sobre os quais se construíram a modernidade e suas promessas de emancipação. O fim da escravidão e o soerguimento de uma sociedade livre, aberta e de classes, no Brasil, significariam a modernização da sociedade e o fim do “problema negro”, e dos próprios negros como sujeitos sociais.

Para o autor, se compreendermos o processo de modernização como uma série de processos sociais que incluem a industrialização, urbanização, individuação dos sujeitos e escolarização massiva, consolidando e expandindo o capitalismo como modo de produção e organização social, veremos que o “problema negro” se manteve contínuo no processo de modernização no Brasil. Isso é evidente em situações como a descrita na festa, em que a população negra continua a criar estratégias de sociabilidade por meio da solidariedade e do pertencimento para vivenciar suas memórias. A situação também me fez lembrar Franz **Fanon** (2008, p. 122) sobre a experiência vivida do negro e pensei o mesmo sobre consciência negra, “minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria”.

Depois dos olhares, gestos e atitudes que poderiam me desestabilizar, reagi e procurei entender o que estava acontecendo. O segurança negro dizia “irmã, não sou eu é a dona da festa”. A “dona da festa” uma mulher branca, alta, me mirou demonstrando seu poder, e retribuí o olhar sem medo. Fixei o olhar no povo e entendi: a festa era do povo, que estava em maioria e representava o meu corpo. Os olhares de solidariedade e gestos de quem se aproximou para me ajudar, no momento em que o segurança pegou em meu braço, revelaram uma reviravolta espetacular. Reconheci o que Achille **Mbembe** (2018, p. 21) chama de “devir-negro” no mundo: uma capacidade extraordinária de subverter o que é imposto aos seus corpos. Mesmo em uma época marcada pelo neoliberalismo que domina a humanidade, por meio das indústrias e tecnologias digitais que produzem tanta indiferença, surge uma nova condição “fungível” como elemento transformador:

Numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. Sua capacidade de fascinação, ou mesmo de alucinação, não fez senão se multiplicar. Alguns nem sequer hesitariam em reconhecer no negro o limo da terra, o veio da vida, por meio do qual o sonho de uma humanidade reconciliada com a natureza, com a plenitude da criação, voltaria a ganhar cara voz e movimento.

Como argumenta **Gilroy** (2012), a solidariedade translocal emerge como uma forma de resistência aos poderes destrutivos da globalização, evidenciando a ressonância das lutas por reconhecimento e cidadania em contextos marcados pela história da escravidão racial moderna. No Brasil, onde o ideal de pureza racial é mais “frouxo” e a relação entre raça e identidade nacional é distinta, essas dinâmicas de poder se manifestam de maneiras complexas.

Falar do Brasil produz, corretamente, hesitação. Tudo o que eu normalmente quero dizer sobre a cultura e a mistura, a diáspora, a história e a socialidade trans-africana terá uma ressonância diferente quando se refere a um lugar tão próximo do epicentro da escravidão racial moderna (**Gilroy**, 2012, p. 10).

A conversa com Adailton Produções sobre a participação nos lucros dessas festas revelou outra camada dessa complexidade. Ele destacou que seu trabalho de articulação é uma oportunidade de trazer bandas nordestinas para Florianópolis, um empreendimento que, sozinho, ele não conseguiria devido aos altos investimentos necessários. Adailton reconhece as discriminações presentes nas festas, no entanto, a proposta de articulação financeira com empresários locais, que viabilizam os deslocamentos das bandas nordestinas para eventos na Grande Florianópolis, é considerada uma estratégia essencial para oferecer ao público nordestino acesso a bandas populares de sua região de origem. Essa perspectiva se alinha com a análise de Osmundo **Pinho** (2007, p. 7) sobre *as lutas culturais e a construção de identidades afrodescendentes*: “A modernização é um processo com muitos autores/atores que se estruturam reflexivamente a partir de ressignificações coletivas da história de sua própria constituição”.

Compreendi que a estratégia de Adailton diante dos conflitos está relacionada à manha, categoria que trabalhei durante a pesquisa de mestrado. A manha aparece como um modo de resistência, como relatado por um migrante nordestino depois de uma ação policial em um bar no bairro Nossa Senhora Aparecida, em São José/SC, . Na ocasião, o grupo estava ouvindo e cantando samba de roda do recôncavo baiano e isso incomodava a vizinhança. Ao retornar na semana seguinte, as mesmas pessoas estavam no bar bebendo e dançando. Quando perguntei como estavam ali depois de tanta violência, a resposta foi: “nós vivemos aqui também, trabalhamos e hoje é nosso dia de folga, temos que aproveitar, a questão é viver na ‘manha’.

‘Manha’ é uma forma que os baianos/as consideram como drible para viver na Grande Florianópolis” (Santos, 2022, p. 156).

A manha é uma reação contracolonial, a criação de estratégias para reagir às violências impostas e regulagens dos corpos migrantes, negros, todos os corpos diferentes do outro que inventou o eu dominante. A manha é uma estratégia no jogo existente há tempos, como colocou Luiz Rufino (2022, p. 68), um jogo mobilizado por “pernadas, gingas esquivas, ebós, corpos fechados, fugas mato adentro e contra-ataques”. Nesse caminho do jogo, a contracolônização proposta por Antonio Bispo dos Santos (2022) não é apenas subverter a lógica dominadora com discursos e escritas acadêmicas elitistas que muitas vezes só representa um lado da história, mas ficar atento às confluências que são estabelecidas para conexões e interações que mantenha o quilombo, a memória, a existência do ser, os fazeres tradicionais. Assim, podemos pensar o que Adailton e Barbosa fazem como confluências para manter as raízes nordestinas ancestrais vivas no novo lugar de morada, como uma espécie de pavimentação com inspiração de Rufino (2022, p. 69-70):

Contracolônizar não é meramente subverter a lógica, uma espécie de pavimentação contra hegemônica diante das obras do ocidente-europeu. Contracolônizar não é refazer o caminho, mas sim o drible, o passa pé, o tombo na subida, o desate da praga rogada e a amarração de um feitiço vivaz imantado nas políticas e poéticas subalternizadas nesses últimos cinco séculos.

Nesse sentido, Pinho (2007) propõe a construção de identidades afrodescendentes como um processo de agenciamento ou de emergência de sujeitos negros no contexto contingente do Brasil contemporâneo. Da mesma forma, penso que as mobilizações estratégicas de nordestinos para manter as conexões culturais de sua terra natal em um novo ambiente estão atreladas ao ato dos sujeitos nordestinos de agenciar suas construções. Como destaca Pinho (2007), o processo contínuo e contingente dessas construções é caracterizado por uma tensão entre pertencimentos e conflitos por legitimidade simbólica. Essas festas e eventos culturais, embora inseridos na cultura de massa, permitem aos migrantes nordestinos ressignificar suas tradições e adaptar-se às novas realidades urbanas. As apresentações musicais e danças, além de fornecerem entretenimento, reforçam a comunidade e mantêm viva a conexão com suas raízes culturais.

5.7 CORRE, AVISA QUE A POLÍCIA CHEGOU!

Como mencionei anteriormente, o que me motivou a pesquisar a migração de nordestinos na Grande Florianópolis, a partir da perspectiva da arte em suas vidas, foi uma observação durante minha pesquisa de mestrado. Percebi que o som, a música, a dança e os gestos dos corpos migrantes, predominantemente pessoas negras, frequentemente incomodavam a vizinhança. Relatos como o do senhor Francisco, vendedor de cuscuz de tapioca, ilustram essa realidade: “É uma coisa com a gente, só somos bem-vistos para o trabalho”.

No dia 29 de abril de 2018, como comentei no livro “A Bahia não sai de mim: diáspora, migração e xenofobia no Sul do Brasil”, o samba do Recôncavo Baiano, registrado como patrimônio cultural imaterial brasileiro desde 2004, como apontado no dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), despertou meu interesse, pois foi por conta do samba que policiais invadiram um bar colocando os migrantes, homens, mulheres e crianças para fora com tiros de borrachas. Essa expressão cultural, que incomoda tanto, remonta às minhas memórias ancestrais na Bahia. Lá, desde a infância, nas batatas de feijão do interior, durante a colheita, os homens vizinhos se reuniam para cantar e dançar samba enquanto trabalhavam. As mulheres, usando peneiras para limpar os feijões, também participavam com cantos e danças.

Outro momento marcante era durante as rezas de Cosme e Damião na casa de minha avó Santa, onde todos se uniam para cantar e dançar para os santos e orixás, especialmente venerando Nanã. Naquela época, eu vivenciava esses momentos de samba de roda com minha família, incluindo avó, tios, tias, primos e primas, sem compreender plenamente a força ancestral envolvida.

O senhor Zé Paulo, vizinho de minha avó, era o responsável por organizar o samba quando os orixás chegavam para dançar, pois conhecia as letras das músicas/rezas. Um terceiro momento especial era o “samba roubado”, quando o samba invadia as casas dos vizinhos nos fins de semana, surpreendendo os moradores. Na casa dos meus pais, por exemplo, já tivemos samba roubado, um evento que unia a comunidade em torno da música, da dança e da convivência, apesar das reclamações e da correria para receber os convidados.

Ao lembrar essa manifestação cultural de minha cidade natal na pesquisa – que, no caso, enquanto nordestina, é algo em comum entre muitos migrantes – observei que o samba de roda ocorre de maneiras variadas em diferentes municípios da Bahia e estados do Nordeste. Por exemplo, em Sergipe, conheci o Samba de Aboio”, uma expressão cultural semelhante ao

samba de roda na Bahia, conforme descrito pela antropóloga Yérssia Assis (2021). Essas manifestações estão profundamente enraizadas nas comunidades nordestinas que migram, especialmente das áreas rurais, e encontram nessas práticas uma maneira de manter vivas as festas e tradições de seus locais de origem.

Para muitas sambadeiras do Recôncavo Baiano, como apresentado no dossiê “Samba de Roda do Recôncavo Baiano⁸⁹” (Iphan, 2007, p.74), “o samba de roda é uma coisa muito importante... O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente...”. O Balé Folclórico da Bahia, uma companhia de dança privada que apresenta danças relacionadas à cultura africana e danças populares da Bahia, inclui o samba de roda em seus espetáculos, que percorrem o mundo, especialmente países da Europa.

A alegria demonstrada em diversos momentos de lazer de migrantes nordestinos não se limita ao samba, mas se estende a qualquer gênero musical. A polícia frequentemente interrompe esses eventos, como ocorreu em um episódio específico durante a pesquisa. Em 24 de junho de 2022, por volta das 22 horas, cheguei ao forró da Agrônômica com meu companheiro de pesquisa. Logo na entrada, encontramos uma viatura policial com os policiais dentro do carro, parecia que estava tudo em paz.

Dentro do salão, um forró contagiante reunia um público diversificado, incluindo nordestinos e nortistas, em um espaço acolhedor e heterogêneo. Aproximei-me de dois casais de mulheres lésbicas. Um casal era do Pará e o outro era formado por uma catarinense e uma pernambucana que moram em Itajaí e estavam em Floripa para curtir a festa organizada por amigos. Perguntei se sofriam algum tipo de assédio nas festas e ambas afirmaram que sempre se sentiam à vontade. Comentaram sobre as comidas nas barracas e, ao sair para apreciar, encontrei o organizador da festa, um migrante da Paraíba. “A festa foi criada para preservar a cultura nordestina no Sul, especialmente para as pessoas que não conseguem viajar para o Nordeste” (George, 24 de junho de 2022). Antes de continuar a conversa, ele correu porque os policiais queriam encerrar a festa.

Enquanto eu e meu companheiro apreciávamos as barracas de comidas típicas e conversávamos com algumas pessoas, uma confusão se formou na entrada. Os policiais chamaram alguém de vagabundo e um rapaz negro nordestino reagiu à agressão verbal com um soco. A situação se intensificou, com policiais armados ameaçando os presentes. Parecia uma guerra, com todos os policiais empunhando metralhadoras como se fossem atirar em todo

⁸⁹ SAMBA de Roda, Patrimônio Imaterial da Humanidade: 15 anos de salvaguarda e conquista – Sambadeiras do Recôncavo da Bahia. YouTube, 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QnQKkaNM4eE>. Acesso em: 25 set. 2025.

mundo. Às vezes, parece que os policiais não têm controle emocional para resolver conflitos sem armas. Assim como aconteceu na minha pesquisa de mestrado, homens, mulheres e crianças saíram correndo em busca de abrigo para se proteger de tiros. Um dos organizadores conseguiu amenizar a situação e os policiais foram embora.

Antes das 2h da manhã, os policiais voltaram para encerrar a festa. Eu e meu companheiro já estávamos indo embora. Algumas pessoas com barracas de comidas típicas informaram que, em toda festa, a polícia sempre faz esse movimento. Acreditam que isso se deve à localização, dividida entre o morro e uma área nobre, e ao público nordestino e nortista, associado a barulho.

Além da Festa Junina, que acontece há mais de três anos, outros eventos com artistas nordestinos são realizados. Nas barracas de comidas típicas, ofereciam pratos específicos de cada região, promovendo a interação da população local com a cultura gastronômica nordestina.

Para compreender as adversidades enfrentadas pelas festas promovidas pela população migrante nordestina e pela população negra local, é essencial analisar a constante presença da polícia nesses eventos. Inicialmente, acreditava-se que a presença policial visava à proteção, mas logo ficou claro que o objetivo era controlar os corpos e limitar os momentos de lazer dessas comunidades.

Um exemplo claro ocorreu quando um rapaz na portaria alertou o organizador da festa, um homem branco nordestino, sobre a chegada da polícia. Esse detalhe é significativo, pois em eventos organizados por pessoas negras, a abordagem policial tende a ser diferente e mais agressiva. Embora o organizador branco tenha conseguido dialogar com a polícia sem maiores incidentes, a questão central é a incapacidade dos policiais de lidar adequadamente com seres humanos negros.

Para entender essa dinâmica, retomo conceitos que explorei no mestrado, inspirados em **Fanon** (2008), Sueli Carneiro (2005), Achille **Mbembe** (2018) e Foucault (2018). Refleti sobre o lugar geopolítico e o corpo-político dos sujeitos colocados em situações subalternas devido às práticas coloniais. A filósofa Sueli Carneiro, em sua tese “A construção do outro como não-ser como fundamento do ser” (2005), é fundamental para analisar a racialidade negra e as práticas discriminatórias, suas consequências e os conflitos inter-raciais. Sua definição de dispositivo de racialidade/biopoder fornece uma base teórica crucial para entender as relações de poder envolvidas na racialidade no Brasil.

Além disso, em diálogo com Foucault (1987) em “Vigiar e Punir”, é possível observar que o racismo é intrínseco aos mecanismos do Estado, o que ele denomina de emergência do biopoder. Essa abordagem teórica permite uma compreensão mais profunda das forças em jogo

nas práticas de controle e discriminação racial, refletindo a realidade vivida por essas comunidades.

O biopoder é a forma de ter domínio sobre o corpo dos outros, operando por meio de técnicas que determinam o poder soberano que permite matar, matar o que é estrangeiro, o que é diferente – isso é o racismo, a xenofobia. Essas práticas disciplinares permitem ao Estado exercer o poder sobre os “corpos dóceis”, mostrando que o poder soberano é o poder de deixar morrer ou deixar viver, que também é um poder simbólico e dominante. Quando **Mbembe** (2018) afirma que a soberania é a capacidade de definir o que importa e o que não importa, penso exatamente que os cidadãos migrantes nordestinos negros não são legitimados como seres humanos. É nesse ponto que se articula o conceito de racialidade/biopoder, proposto por **Carneiro** (2005), que aprofunda a teoria do biopoder de Foucault ao evidenciar como essa lógica legitima a prática da política sobre os povos não brancos, produzindo privilégios simbólicos para a supremacia branca. A polícia não dialoga com corpos pretos, mas, quando aparece uma pessoa branca que faz parte da mesma organização, consegue ser ouvida.

De acordo com **Lélia Gonzalez** (2020), o racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, por conta da sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do embranquecimento. Ela é perpetrada pelos veículos de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos do Estado, que reproduz e perpetua a crença de que as classificações do Ocidente branco são únicos, verdadeiros e universais.

Os argumentos da autora em relação aos corpos negros e indígenas faz sentido com as questões que trata sobre “o corpo social” ou “o corpo político”, assim, a raça é princípio fundamental de organização na sociedade americana. Desse modo, o lugar social é determinado pelos tipos de corpos que ocupam nesse contexto. Pensando nos argumentos de **Lélia Gonzalez** (2020), podemos entender que a colonização e a modernidade modificaram as sociedades, assim como diversas sociedades em diferentes continentes colonizados.

Esse diálogo me leva a pensar no esquema corporal elaborado por **Fanon** (2008). O autor utiliza essa noção para tratar os resíduos fornecidos pelo outro (o branco), as sensações e percepções, sejam de espaço, visual ou tátil. **Fanon** questiona a sua própria humanidade ao perceber como o simples ato de sair de casa era acompanhado por olhares. Essa construção do seu ser diante do mundo espacial e temporal foi que o autor denominou de esquema corporal, a sensação de imposição do seu ser diante do mundo estabelecendo uma dialética efetiva. A partir dessas sensações, o autor se entende como negro que busca suplemento para si e para o coletivo.

No relato em que **Fanon** (2008, p. 105) narra sua trajetória no trem, é possível compreender sobre o plano orquestrado para acabar com o povo negro:

No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. No trem, ao invés de um, deixavam-me dois, três lugares. Eu já não me divertia mais. Não descobria as coordenadas febris do mundo. Eu existia em triplo: ocupava determinado lugar. Ia ao encontro do outro... e o outro, evanescente, hostil, mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia. A náusea.

Esse episódio se relaciona com a análise de Lélia **Gonzalez** (2020) sobre a forma particular e sofisticada assumida pelo racismo latino-americano para manter negros e indígenas na condição de subordinação e exploração, sustentando por uma ideologia do embranquecimento, do movimento que foi organizado contra a população negra e que é ainda muito atuante nos dias de hoje.

Os argumentos de Michael Banton (1979) sobre raça, classe e nação apontam que esses conceitos foram desenvolvidos inicialmente na Europa como formas de interpretar novas relações sociais. Para o autor, os três marcadores são modos de categorização que passaram a ser cada vez mais utilizados à medida que surgia um número crescente de pessoas diferentes dos europeus. Isso porque a Europa, segundo Banton, foi o primeiro continente a atravessar o processo de industrialização e era considerado mais poderoso que os demais. Assim, os europeus impuseram, de forma “inconsciente”, as suas categorias sociais aos povos que, em muitos casos, passaram a adotá-las como próprias.

Giralda Seyferth (2007) trata da dificuldade de categorização com base na raça, especialmente o uso continuado de expressões como “problema racial” ou “questão racial”, que foram comuns na época de predominância da eugenia e da biometria – áreas que deviam dizer a última palavra em concursos de beleza. Essa dificuldade de categorização, segundo a autora, permanece atual porque o conceito de raça foi sendo desacreditado ao longo do processo de construção de ações afirmativas. Para Seyferth, o que caracteriza o conceito de raça é a sua imponderabilidade, pois trata-se de uma construção social que interfere nas relações sociais ao informar comportamentos individuais e coletivos, orientando determinadas práticas discriminatórias na medida em que fornece signos e símbolos de pertencimento. Conforme argumenta Seyferth (2007), esses fatores também impactam os sistemas classificatórios desenvolvidos no campo científico.

Nesse sentido, para Seyferth (2007), a questão fundamental nesse processo não é, propriamente, o conceito de raça, mas o racismo. A autora se baseia nos argumentos de Banton (1979) para explicar a ideologia dos europeus em relação a pessoas diferentes, segundo a qual

a raça determinaria a cultura. Assim, de acordo com Giralda Seyferth (2007, p. 107), “os termos ‘racismo’ e ‘racista’ passaram a ser utilizados por aqueles que criticaram as ideologias da desigualdade das raças que transitaram dentro e fora do campo científico desde o início do século XIX”.

Com relação à discriminação racial no Brasil, Kabengele **Munanga** (2004) destaca o incômodo com o uso do termo “social”. Segundo o autor, quando se afirma que a questão do negro é uma questão social, o que realmente se quer dizer com “social”? Munanga (2004) aponta que as questões de gênero, a discriminação de pessoas com deficiência e a discriminação racial são questões sociais, mas o social tem nome e endereço específicos. O autor argumenta que os problemas sociais devem ser tratados de forma específica e que a questão racial precisa ser enfrentada diretamente para ser resolvida. Ele também sugere que os negros devem cuidar dos problemas de alienação e personalidade, pois frequentemente se aborda apenas a parte visível do problema, enquanto é fundamental trabalhar na base do problema. Concordo com o autor e acredito que a questão da consciência, como tratada por **Fanon** (2008), é essencial para resolver o problema: quando os negros tomam consciência de suas potências e direitos, transformam seus espaços.

Para finalizar este tópico, recorro ao texto *a Antropologia sombria e seus outros*, de Sherry B. Ortner (2020). A autora aborda o conceito de resistência, que já foi criticado por seu uso amplo, mas agora é retomado para tratar de temas como o neoliberalismo e seu impacto em populações submetidas à industrialização, que mais uma vez precisam lidar com as propostas neoliberais na sociedade. Há sempre uma maneira de lutar e resistir ao que é imposto de alguma forma. Lembro dessa discussão em uma disciplina ministrada pela professora Sônia Maluf⁹⁰, em que a colega Tarsila Chiara **Albino** – pesquisadora de movimentos relacionados ao tecnobrega – mencionou como esses corpos que produzem manifestações fora dos padrões considerados “universais” expressam a resistência e a subversão.

A problematização do conceito de resistência proposta por Ortner (2020) faz sentido quando penso nos corpos migrantes, majoritariamente negros, que vivem um cotidiano marcado pela (re)existência no sentido de ser e existir no mundo. O conceito de resistência aqui envolve raça, cor, etnia, gênero, sexualidade e território, criando outras formas de existência apesar das adversidades impostas pelo contexto neoliberal. Um corpo que, mesmo em momentos de lazer, ainda é considerado vagabundo, certamente vive resistindo em busca de liberdade.

⁹⁰ Antropologia política do contemporâneo: abordagens do neoliberalismo, em 2020.2.

5.8 CORPOS QUE MIGRAM: INTERSECCIONALIDADE DE GÊNERO E RAÇA A PARTIR DE UM PONTO DE VISTA COLETIVO

Para encerrar este capítulo, retomo os elos com o capítulo anterior, destacando o papel central das mulheres como produtoras de cultura, criativas e potentes. Essas mulheres, sejam migrantes artistas ou não, como Jucy no Morro do Horácio, representam e criam meios de apresentar sua cultura natal nos ambientes que habitam. Embora os homens também sejam produtores culturais, ao longo desta trajetória, observamos que as mulheres se destacam por sua contribuição ativa e por seu engajamento nas vivências da diáspora.

De um capítulo a outro, as diferenças em relação a raça, gênero, classe e território tornam-se cada vez mais evidentes, conduzindo-nos a uma análise das diferenças na perspectiva de Avtar Brah (2006). A partir das narrativas analisadas, as subjetividades de dominantes e dominados são continuamente produzidas e reproduzidas nos espaços sociais e culturais que habitam. Esses espaços de poder, múltiplos e interseccionados, também funcionam como arenas de contestação, onde o discurso se configura como prática social e política. Como argumenta Brah (2006, p. 374), “[...] o sujeito pode ser o efeito de discursos, instituições e práticas, mas a qualquer momento o sujeito-em-processo experimenta a si mesmo como o 'eu', e tanto consciente como inconscientemente desempenha novamente posições em que está situado e investido, e novamente lhes dá significado”.

Nesse contexto, a interseccionalidade constitui uma ferramenta analítica indispensável para compreender como raça, gênero e classe se entrelaçam nas experiências dessas mulheres. Em *Dispositivo de Racialidade* (2023), a filósofa Sueli Carneiro, propõe uma análise profunda do racismo estrutural no Brasil, utilizando o conceito foucaultiano de dispositivo para entender como a racialidade opera como um mecanismo de poder que hierarquiza e subalterniza corpos negros. Para Carneiro, a racialidade é um dispositivo que produz uma dualidade entre o “ser” (branco) e o “não-ser” (negro), fundamentando a negação da humanidade negra como condição para a afirmação da branquitude. Esse conceito se conecta diretamente com a interseccionalidade, evidenciando como raça, gênero e classe se interseccionam na produção de opressões específicas.

O relatório “Igualdade de gênero, patrimônio e criatividade”, publicado em 2021 pela United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco)⁹¹, é de grande relevância para pensarmos nas opressões de gênero enfrentadas por mulheres migrantes na

⁹¹ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

produção cultural, referência não apenas às artistas como produtoras culturais, mas a todas as mulheres, pessoas que migram e que de alguma forma circulam pelas diversas expressões culturais de seu contexto de origem. Desenvolvido no âmbito da Cátedra Unesco Diversidade Cultural, Gênero e Fronteiras, em parceria com a Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), o documento aborda a interseção entre gênero, patrimônio cultural e criatividade, com foco na promoção da igualdade de gênero e no empoderamento de mulheres e meninas no campo cultural. O relatório destaca que as mulheres desempenham papéis essenciais na preservação, transmissão e transformação do patrimônio cultural, atuando como guardiãs de saberes tradicionais, práticas culturais e expressões artísticas. No entanto, suas contribuições são frequentemente invisibilizadas ou subvalorizadas, tanto no âmbito familiar quanto nas políticas públicas. As mulheres enfrentam desafios como a falta de representação em cargos de liderança e tomada de decisão no campo do patrimônio cultural, acesso limitado a recursos e financiamentos, e uma sobrecarga de trabalho relacionada à preservação cultural, que muitas vezes recai sobre elas sem o devido reconhecimento.

Essa reflexão me fez pensar na Mestra Joana, criadora do Baque Mulher, uma grande liderança que impacta vidas tanto no Brasil como no mundo e, ainda assim, vivencia as encruzilhadas das opressões para afirmar seu lugar enquanto Mestra de Maracatu, uma luta constante por respeito diante às violências de gênero e raciais. Para compreender essas dinâmicas, é fundamental considerar o conceito de dispositivo da racialidade, como analisado por Sueli **Carneiro** (2001), que revela como a raça estrutura a vida social dos sujeitos negros, determinando suas experiências de opressão e resistência. O dispositivo da racialidade se expressa na subalternização histórica das mulheres negras, mas também na forma como elas desafiam essas estruturas por meio da cultura, criando espaços de afirmação e pertencimento.

Nessa perspectiva, a categoria de manha, que desenvolvi ao longo da pesquisa, também se insere como uma ferramenta de navegação social utilizada pelas mulheres nordestinas migrantes para lidar com as estruturas de opressão racial e de gênero. A manha representa uma forma de astúcia e inteligência situacional que permite a essas mulheres resistir aos desafios do cotidiano e criar espaços de existência e resistência em territórios hostis. Em Maria Eduarda, uma das organizadoras da Festa Junina na Passarela Nego Quirido, percebo essa manha na maneira como ela mobiliza contatos com outros migrantes para ajudar na decoração do espaço e assume a liderança, especialmente quando Chocolate, seu parceiro na organização, não estava presente. Percebia ainda mais o poder de articulação de Maria. Embora os dois fossem responsáveis pela organização, observei durante a festa como a liderança feminina muitas vezes fica invisibilizada na construção cultural.

Essa percepção veio a partir de outras pessoas migrantes que, em diversos momentos, apontavam a figura de diferentes homens como organizadores da festa, enquanto a mulher se tornava secundária. Isso se refletia também nas outras mulheres que trabalhavam nas barracas de comidas típicas do Norte e do Nordeste. Penso que essas mulheres negras migrantes passam por opressões fixas, mas as construções relacionais que distinguem as diferenças tanto do sujeito como da reação ou não de determinado contexto mostram que nem sempre a diferença será um marcador de opressão ou hierarquia. É uma questão contextualmente contingente determinar se a diferença resulta em desigualdade, exploração e opressão ou em igualitarismo, diversidade e formas democráticas de agência política, como aponta Brah (2006). O conceito de diferença, portanto, refere-se à variedade de maneiras como discursos específicos da diferença são constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados.

A festa de São João realizada na comunidade do Horácio por Jucy mobilizou toda a comunidade, levando para o local uma cultura diferente e proporcionando aos moradores locais a oportunidade de conhecer e imergir em novas expressões culturais sem a necessidade de deslocamento territorial. Jucy, uma mulher negra, de aproximadamente 40 anos, casada, mãe empreendedora e dona de um bar/mercearia que vende produtos da Bahia, com apenas o segundo grau completo de escolaridade, aproxima-se de outras mulheres do capítulo anterior, como Suely, que também não possui ensino superior. Essas mulheres acabam contribuindo para a preservação da memória de sua cultura, mesmo distantes de suas terras natais, impactando as vidas de pessoas de diferentes lugares. A manha, portanto, é um dispositivo subjetivo e prático que permite que mulheres negras migrantes driblem as formas de exclusão e afirmem suas posições enquanto produtoras de cultura.

De acordo com bell **hooks** (2019), a cultura é um espaço crucial de resistência e transformação, em que as mulheres negras desafiam estereótipos e constroem narrativas empoderadoras. Foi dessa forma que compreendi a potência de Jucy para aquela comunidade. Como informou uma moradora local, antes não havia nenhum tipo de festa; com a migração de nordestinos, o bairro ganhou “vida” e movimento. A autora ressalta o papel central das mulheres negras na preservação e transformação da cultura, mas critica a romantização desse papel, que muitas vezes implica sobrecarga de trabalho sem reconhecimento. Além disso, **hooks** critica o feminismo branco por excluir mulheres negras e outras minorias, defendendo um feminismo interseccional e inclusivo.

Outros ambientes onde as mulheres reproduzem a cultura de suas terras natais em Santa Catarina são os pontos de encontro, como os estabelecimentos gastronômicos de Rosa e Nice, duas irmãs que vendem acarajé. Em seus espaços, elas recriam hábitos locais, como a música

ambiente que exalta a região Nordeste, especificamente a Bahia, com pagode, forró e arrocha. Essa articulação atrai outros migrantes, que frequentam seus estabelecimentos não apenas para matar a saudade das comidas típicas, mas também para reviver as memórias de suas terras natais. Assim, todas as mulheres negras que colaboraram com minha pesquisa demonstraram um engajamento coletivo com o protagonismo cultural.

A filósofa Sueli Carneiro, em sua produção intelectual, defende a emergência de uma nova ordem para a população negra, de forma que a racialidade – fator estrutural que marca a vida dos negros no Brasil, tanto no universo acadêmico como em outros espaços da sociedade – possa ser desconstruída. A filósofa se destaca por ser, ao lado das demais autoras já mencionadas, produtora daquilo que podemos considerar hoje o substancial do conteúdo sobre feminismo negro no Brasil. Em seu artigo “Enegrecer o feminismo: a questão da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” (2001), a autora propõe como reflexão que, para as mulheres negras, uma perspectiva feminista só deve ser considerada uma vez que entenda que gênero não pode ser separado de outros eixos, já que o racismo é hierárquico e influencia a própria leitura sobre gênero.

Em suma, o conceito de *manha*, articulado à racialidade e ao dispositivo da racialidade, permite compreender como mulheres negras nordestinas migrantes negociam e ressignificam espaços de pertencimento e resistência em um contexto que continuamente as subalterniza. Assim bell **hooks** (2019) propõe a construção de um feminismo verdadeiramente inclusivo e interseccional, que reconheça e valorize as contribuições das mulheres negras para a cultura e a sociedade, assim como o relatório de gênero da Unesco também defende a importância de conectar a igualdade de gênero às agendas globais de desenvolvimento sustentável, reforçando que a diversidade cultural e a equidade de gênero são pilares fundamentais para sociedades mais justas e inclusivas.

Ao reconhecer a *manha* como um elemento central na dinâmica da diáspora nordestina, abre-se caminho para um entendimento mais profundo das estratégias de sobrevivência e potência dessas mulheres na construção de coletivos e formas de sociabilidade afro-brasileiras.

6 ESCOLA OLODUM

Eu sou Ilê do Malê⁹²
 Ilê do Malê, filho de rei [...].
 Cante e dance meu povo
 Que o mundo está pra mudar
 A mudança é preciso
 É tempo do rei reinar [...].
 (Mateus Aleluia e Nara Couto, 2024).

É pertinente iniciar este capítulo final com uma reflexão sobre a música “Faraó – Divindade do Egito”, do grupo Olodum, interpretada pela atual ministra da Cultura, Margareth Menezes. De autoria de Luciano Gomes⁹³, a canção completou 31 anos desde sua primeira gravação. Lançada originalmente em 1987 pelo Olodum, foi posteriormente interpretada pela Banda Mel e, mais amplamente divulgada, por Margareth Menezes responsável por popularizar a música que marca o início do samba-reggae na Bahia.

A canção nos conduz simbolicamente ao continente africano, berço ancestral da população negra brasileira, ao mesmo tempo que o Olodum realiza uma verdadeira investigação histórica, sociológica e antropológica. Por meio da arte, dos tambores e da musicalidade, o grupo afirma que descendemos de reis e rainhas, e não apenas da dor imposta pela escravidão.

Essa forma de resgatar e narrar uma história apagada, por meio da estética musical e performática, atua como um processo de contracolonização, desafiando a lógica dominante e propondo outras formas de existência e de memória. A canção se torna, portanto, mais do que um sucesso musical: ela é um grito coletivo de identidade, pertencimento e resistência.

Essa prática articula a manha como uma ferramenta de transformação, o ato de driblar, como mencionado nos capítulos anteriores. A manha também integra a prática dessa biointeração – relação indissociável entre corpo, território e modos de existência –, conforme propõem Nego **Bispo** e Luiz Rufino (2022), pois sua lógica se opõe a qualquer sistema que rejeita formas de ser e existir de determinadas populações. Em outras palavras, a manha é uma estratégia ética e estética que se vincula a um reposicionamento político e artístico diante das estruturas dominantes.

O Olodum tem a manha, pois se opôs estrategicamente ao sistema escravista dominante que, embora tenha se apropriado de elementos importantes da população negra, apagou sua

⁹² ALELUIA, Mateus; COUTO, Nara. Filho de Rei. 2024. [Selo ou gravadora não identificados]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mateus-aleluia/filho-de-rei/>. Acesso em: 25 set. 2025.

⁹³ PROFESSOR BORGES. Faraó – Divindade do Egito: um grande sucesso do Olodum. **Professor** Borges: Informação, Educação e Cultura, [s. l.], 5 jun. 2018. Disponível em: <https://www.professorborges.com.br/2018/06/farao-divindade-do-egito-um-grande.html>. Acesso em: 10 jun. 2025.

realidade histórica. O Olodum emerge de uma biointeração que propõe caminhos alternativos para a população negra, resgatando sua história real por meio dos toques dos tambores.

Nesse contexto, proponho mobilizar minha perspectiva antropológica para refletir, a partir da música “Madagascar Olodum”⁹⁴, do Olodum, sobre as múltiplas expressões culturais negras, nordestinas, africanas, indígenas e de outras matrizes que compõem o Brasil. A escolha dessa canção não é aleatória: “Madagascar Olodum” celebra a riqueza e a diversidade étnico-cultural da ilha africana, frequentemente comparada ao Brasil por suas múltiplas camadas culturais e por suas semelhanças no campo socioeconômico.

Assim como o Brasil, Madagascar abriga uma diversidade de povos, línguas e tradições, resultado de encontros e diásporas que marcaram sua história. Ambos os territórios compartilham não apenas a pluralidade cultural, mas também os impactos de processos históricos de colonização e exploração econômica. Um exemplo disso é a exploração predatória de suas florestas tropicais, que, no caso de Madagascar, ameaça a Mata Atlântica Malgaxe, um dos ecossistemas mais ricos e vulneráveis do planeta. Além disso, a ilha é um dos maiores exportadores mundiais de baunilha e madeira, setores que, assim como no Brasil, revelam contradições entre desenvolvimento econômico e preservação ambiental.

Ao trazer “Madagascar” para este debate, busco estabelecer um paralelo entre os territórios e corpos que, mesmo separados geograficamente, compartilham histórias de resistência, luta por direitos e afirmação cultural.

Localizada no Oceano Índico, Madagascar é a quarta maior ilha do mundo, com uma história marcada por migrações, colonização e uma notável diversidade cultural. Sua população é fruto da fusão entre povos austronésios, originários do Sudeste Asiático, e bantus, vindos da África continental. Essa mistura resultou em uma cultura singular, com influências asiáticas e africanas evidentes na língua malgaxe, na culinária, na música e nas tradições espirituais.

A música “Madagascar Olodum” atua como um manifesto que narra parte da história de dois países, transcendendo a simples comparação visual entre a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, e a grande baía de “Diègo-Suarez”, Madagascar. A canção explora os processos de colonização e miscigenação que marcaram ambos os territórios, resultando na migração de diversas etnias, como os bantus, para o Brasil.

Essa obra musical enfatiza a necessidade de reconhecer e valorizar as raízes africanas e indígenas que moldaram as identidades culturais de ambos os países, destacando a resistência e a resiliência desses povos frente às opressões históricas. Além disso, a música denuncia o

⁹⁴ OLODUM. *Madagascar Olodum*. 1987. Composição de Rey Zulu. In: *Egito Madagascar*. Salvador: Olodum. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/olodum/424364/significado.html>. Acesso em: 25 set. 2025.

apartheid na África do Sul e as profundas desigualdades sociais que persistem no Brasil, conectando as lutas por justiça e igualdade em diferentes contextos geográficos e históricos.

Madagascar Olodum

Criaram-se vários reinados, o Ponto de Imerinas ficou consagrado
 Rambozalama vetor saudável, Ivato cidade sagrada
 A rainha Ranaivalona destaca-se da vida e da mocidade
 Majestosa negra, soberana da sociedade
 Alienado pelos seus poderes rei Radama foi considerado
 Um verdadeiro Meiji que levava seu reino a bailar

Bantos, indonésios, árabes integram-se à cultura malgaxe
 Raça varonil alastrando-se pelo Brasil
 Sankara Vatolay faz deslumbrar toda nação é
 Merinas, povos, tradição,
 e os mazimbas foram vencidos pela invenção

Iêêê sakalavas oná ê, iááá sakalavas oná ah
 Madagascar, ilha ilha do amor

E viva Pelô Pelourinho, patrimônio da humanidade é
 Pelourinho, Pelourinho: palco da vida e das negras verdades
 Protestos, manifestações faz o Olodum contra o Apartheid
 Juntamente com Madagascar evocando igualdade e liberdade a reinar

Iêêê sakalavas oná eh, iááá sakalavas oná ah (2x)
 Madagascar, ilha ilha do amor (4x)

Aiêêê, Madagascar Olodum (Olha eu disse aiê!)
 Aiêêê, eu sou o arco - íris de Madagascar.

Apesar dessas semelhanças históricas, as conexões culturais diretas entre Madagascar e o Brasil ainda são pouco encontradas. A presença da diáspora malgaxe no Brasil é reduzida, e a influência cultural da ilha no país permanece limitada. No entanto, ambos os territórios compartilham uma trajetória de resistência e adaptação cultural, nas quais tradições ancestrais não apenas sobreviveram, mas também se reinventaram ao longo do tempo. Nesse contexto, o Olodum emerge como um movimento que resgata e dissemina a história não contada da população negra brasileira, educando por meio dos tambores e das narrativas musicais.

De acordo com Marasueli **Felipe** (2024), o Olodum desenvolve uma epistemologia do samba-reggae fundamentada em uma cosmovisão afro-brasileira. Essa abordagem integra elementos como cantos, vestimentas simbólicas, tradições orais e saberes que transitam entre o religioso e o científico. No âmbito pedagógico do Olodum, aspectos como legislação, ludicidade, música, culinária e outras expressões culturais são incorporados de forma estratégica. Essa prática educativa não apenas elabora métodos e discursos, mas também produz

significados a partir de sua própria perspectiva, construindo uma rede de sentidos em torno de um objetivo central: o combate ao racismo, expresso por meio de um imaginário coletivo.

A ideia é demonstrar como, diante de caminhos diversos e contraditórios, o povo negro fortalece mecanismos para formar jovens capazes de conhecer a verdadeira história de seus antepassados e, assim, transformar o futuro. Pretendo apresentar outra forma de “civilização”, exemplificada pela Escola Olodum em Salvador, que transforma a vida de jovens negros e se expande para o Sul do Brasil em um movimento singular. Uma escola de cultura negra, estabelecida em uma das regiões mais brancas do país, é liderada por um homem negro, neto de nordestinos, vereador, professor e policial civil. A escola promove a diversidade e, em sua apresentação inaugural, realiza um espetáculo artístico que une duas culturas distintas, demonstrando que, em um Brasil verdadeiramente democrático, a realidade de seus povos seria profundamente diferente. Dessa forma, a contextualização do histórico do Olodum Salvador se faz necessário e em seguida Olodum Sul.

Compreender diferentes culturas em um mesmo espaço é um ato revolucionário de conhecimento. O Brasil, com toda a sua diversidade, poderia ser um exemplo global de convivência com diferentes culturas. No entanto, esses grupos, muitas vezes marginalizados como “diferentes”, ainda enfrentam lutas diárias para garantir o direito de vivenciar livremente suas expressões culturais.

6.1 A ESCOLA OLODUM SALVADOR

Figura 38 – Escola Olodum - Salvador/BA



Fonte: Instagram @escolaolodum, 2024⁹⁵.

⁹⁵Disponível em: https://www.instagram.com/p/C4iV-kFr2oz/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA==. Acesso em: 7 out. 2025.

A Escola Olodum, criada em 1983, é um projeto educacional da Associação Carnavalesca Bloco Afro Olodum, reconhecida por sua atuação pioneira na promoção da educação antirracista por meio da arte, da cultura e do ensino. Originado no Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador, Bahia, o Olodum tornou-se um dos principais símbolos da cultura baiana e afro-brasileira, com impacto em diversas partes do mundo.

A trajetória do Bloco Olodum começou em 25 de abril de 1979, quando um grupo de amigos decidiu criar uma alternativa de lazer para os moradores do Maciel-Pelourinho durante o Carnaval. O que inicialmente era uma iniciativa local logo se transformou em um movimento cultural de alcance global, conhecido por difundir a cultura afro-brasileira e promover a valorização da identidade negra.

Atualmente, o Olodum é composto por diversas iniciativas culturais e sociais, incluindo o tradicional bloco de Carnaval, uma banda de projeção internacional, uma escola de formação cidadã e artística, um grupo de teatro, um centro de memória digital, além de ser uma marca reconhecida mundialmente. Por meio dessas atividades, a organização realiza campanhas voltadas à defesa dos direitos humanos e ao estímulo da cidadania, consolidando-se como uma verdadeira potência cultural.

As cores que representam o Olodum guardam um profundo significado e refletem a identidade do movimento panafricanista, rastafári e do reggae, além de simbolizarem a diáspora africana em âmbito global: o verde representa as florestas equatoriais da África; o vermelho simboliza o sangue do povo negro; o amarelo remete ao ouro e às riquezas do continente africano; o preto: destaca o orgulho da pele negra; o branco simboliza a paz mundial.

A Banda Olodum, com trinta e sete anos de existência em 2024, é atualmente liderada por Lazinho, Lucas Di Fiori e Narcizinho Santos. Conhecida como “a maior banda percussiva do planeta”, o grupo já se apresentou em mais de 40 países, levando o samba-reggae – a públicos diversos ao redor do mundo.

Atualmente, o presidente da Escola/Grupo Olodum de Salvador, João Jorge, também ocupa o cargo de presidente da Fundação Palmares. Ele esteve presente na inauguração oficial da Escola Olodum Sul, acompanhado por toda a diretoria do grupo. Na ocasião, foram discutidos acordos institucionais e enfatizada a importância da parceria, visto que, pela primeira vez na história, uma escola do Olodum assume esse protagonismo fora da Bahia, território reconhecido como o mais negro do Brasil. Destacou-se, ainda, que embora Santa Catarina seja um estado majoritariamente branco, há uma comunidade negra que resiste e se fortalece por meio da arte e de diversos movimentos políticos. Os detalhes desses acordos serão apresentados no subitem dedicado à expansão da Escola Olodum. A escolha de estabelecer a escola

justamente em uma região de maioria branca e não em outros estados é aprofundada a partir do relato do sonho de Marcos Canetta, um dos idealizadores da Escola Olodum Sul, que buscou, por meio de encontros e reuniões, apresentar sua proposta de implementação do projeto.

Durante a inauguração da Escola Olodum Sul, João Jorge enfatizou a profunda conexão espiritual e cultural entre a Bahia e o continente africano, evocando símbolos ancestrais e a importância do resgate de saberes que foram historicamente silenciados. Sua fala remete a uma dimensão ética e estética da existência que se contrapõe à lógica da cisão entre humanidade e natureza. Nesse sentido, a ancestralidade não é apenas um elemento do passado, mas uma força vital que orienta práticas, valores e modos de vida no presente. Essa perspectiva se articula com o conceito de “biointeração”, compreendido como a relação indissociável entre o corpo, o território e os modos de existência que se fundamentam em uma visão ampliada de mundo, na qual espiritualidade, natureza e sociabilidade se entrelaçam.

Ana Mumbuca (2022), ao refletir sobre o que constitui o “ser quilombo”, propõe uma leitura ampliada do pertencimento que ultrapassa a dimensão territorial e se inscreve numa ontologia relacional. Para a autora, quilombo não é apenas espaço geográfico, mas tempo vivido em continuidade com os saberes e as presenças ancestrais. Reconhecer-se como quilombo é conhecer os “meus” – pessoas, gestos, sons, modos de viver, plantas, animais e presenças espirituais – que integram e vitalizam o território. Essa forma de conhecimento parte de uma sabedoria coletiva e sensível, na qual a ancestralidade opera como força estruturante da coletividade e da resistência, mesmo diante dos inúmeros processos de apagamento histórico e simbólico.

Essa compreensão ressoa nas formulações de **Muniz Sodré** (2017), ao defender a existência de uma “epistemologia do terreiro”, fundamentada na vivência sensível do corpo e da memória, no saber que se constrói pelo rito, pela musicalidade e pela ancestralidade. Sodré propõe que o terreiro não é apenas espaço religioso, mas campo epistêmico, onde o conhecimento se manifesta pela oralidade, pela performance e pelo corpo que sente, dança e reza. O “viver quilombo”, nesse sentido, pode ser lido como expressão viva dessa epistemologia, que integra as temporalidades em um só fluxo: passado, presente e futuro coexistem na circularidade dos saberes e das experiências.

Enquanto a modernidade ocidental segmenta pensamento e ação, corpo e razão, os modos de vida quilombolas desafiam essa cisão ao propor uma forma integral de existência. Muniz Sodré destaca que essa racionalidade não dissocia o saber do viver, nem a técnica do afeto, mas propõe um outro modo de habitar o mundo: um “estar-no-mundo” ancestral, coletivo e insurgente.

Esse debate também se aproxima do que **Achille Mbembe** (2018) chama de “devir-negro”: uma condição paradoxal em que o negro, historicamente objetificado e transformado em mercadoria, ressurge como símbolo de vitalidade, imaginação e reinvenção. Mesmo sendo reduzido à “cripta viva do capital” pela modernidade escravocrata, o corpo negro, segundo **Mbembe**, não perdeu sua capacidade de criação, de gerar mundos e de inscrever outras narrativas no tecido da história.

A intersecção entre os pensamentos de **Mumbuca**, **Sodré** e **Mbembe** nos permite compreender como sujeitos negros e quilombolas transformam o trauma da escravidão e do racismo em potência estética, política e existencial. No contexto desta pesquisa, um movimento semelhante se revela nas práticas performáticas de migrantes nordestinos na Grande Florianópolis, que, ao ativarem suas ancestralidades por meio da música, da dança e da oralidade, afirmam novos modos de pertencer e resistir. Essa articulação entre corpo, memória e espiritualidade revela o devir-negro como prática cotidiana e como política de vida, na contramão da lógica colonial que fragmenta, reduz e controla corpos.

Já Marcelo, da diretoria do Olodum Salvador, relembrou a trajetória da instituição desde 1983, enfatizando uma pedagogia científica desenvolvida pelo professor Manuel Almeida Cruz, focada na formação de lideranças afrodescendentes. Mara, coreógrafa do grupo, ressaltou a importância de pedagogias afrocentradas, transformando espaços físicos em ambientes de formação ancestral.

A pedagogia interétnica mencionada por Marcelo foi desenvolvida como uma abordagem educacional para combater o preconceito racial, o racismo e o etnocentrismo. Ela surgiu de uma pesquisa realizada em 1978 pelo Departamento de Ciências Sociais do Núcleo Cultural Afro-Brasileiro de Salvador, em colaboração com a Universidade Federal da Bahia, sob a coordenação dos sociólogos Roberto Santos e Manoel de Almeida Cruz. A pesquisa contou com a participação de estudantes de Ciências Sociais da UFBA. Uma pedagogia que contribuiu para a implementação da Lei 10.639/2003, prevista na Constituição Federal, com o objetivo de valorizar a diversidade que compõe a nação brasileira. A lei tornou obrigatório o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira, contribuindo para a luta contra o racismo e a construção de imagens positivas sobre o assunto.

A pedagogia interétnica tem como objetivo estudar e pesquisar como o etnocentrismo e o racismo são transmitidos por meio do processo educacional, que inclui a família, a comunidade, a escola, a sociedade global e os meios de comunicação social. Ela propõe medidas educativas para combater essas formas de discriminação, utilizando uma variedade de métodos, como teatro, palestras, debates e outras formas de comunicação, para explicar as

causas e os efeitos negativos do preconceito racial. O objetivo final é criar uma nova escola que valorize e promova os valores culturais dos grupos étnicos dominados, contribuindo para uma sociedade mais justa e igualitária. Essa abordagem educacional busca transformar a educação em uma ferramenta poderosa para a mudança social e cultural.

A referida investigação mostrou que o processo educacional (escola, família, comunidade e meios de comunicação social) é o principal responsável pela reprodução do preconceito racial e que somente por meio do processo educacional será possível combatê-lo. Desse modo, elaborou-se um sistema pedagógico, a pedagogia interétnica, cujo objetivo é estudar e pesquisar o etnocentrismo e o racismo e os processos que os reproduzem. Essa concepção baseia-se na linguagem total utilizando os meios de comunicação social, teatro, palestras, debates nas escolas e comunidades, com a intenção de explicar as causas e os efeitos negativos do preconceito racial, do racismo e do etnocentrismo e, assim criar uma nova escola que prestigie os valores dos grupos étnicos que foram escravizados e tiveram suas histórias apagadas.

A coreógrafa do grupo Olodum Salvador, Mara, destacou a relevância das pedagogias afrocentradas, cujo propósito é transformar espaços físicos em ambientes de formação ancestral. Essa abordagem está vinculada ao conceito de Afrocentricidade, desenvolvido por Katiúscia Ribeiro **Pontes** (2017), que se inspira nos trabalhos de Molefi Kete **Asante** (2009). Nessa perspectiva, é necessária uma redefinição da posição dos povos africanos no mundo a partir de seu próprio ponto de vista, fundamentado na reconstrução de uma agência que os coloque como protagonistas de sua história. Nesse sentido, busca-se a valorização de referenciais identitários africanos em diferentes contextos, garantindo que esses sujeitos sejam agentes de sua existência, em vez de permanecerem à margem dos sistemas de localização eurocêntricos.

6.2 A EXPANSÃO DA ESCOLA OLODUM PARA O SUL DO BRASIL

Figura 39 – Show do Olodum e Bolshoi na inauguração oficial da escola Olodum sul



Fonte: Instagram @olodum_oficial, 2022⁹⁶.

A chegada da Escola Olodum de Salvador, Bahia, a Florianópolis, Santa Catarina, em 2022, representa um marco político e cultural de grande importância. Essa expansão, no entanto, está enraizada em um processo mais amplo, originado no Bloco Liberdade. Fundado em 1988, no ano do centenário da abolição da escravidão, o bloco surgiu como uma iniciativa de forte impacto social e cultural, idealizada pelo vereador Marcos Canetta e pelo professor Marcos Moita, ambos cofundadores do projeto.

Inicialmente voltado para os festejos carnavalescos, o Bloco Liberdade passou a atuar, a partir de 1994, em ações socioculturais voltadas às comunidades periféricas de Florianópolis, com destaque para a região da ProCasa. Entre os projetos criados ao longo dos anos estão o Destaque da Raça Negra e as Olimpíadas da ProCasa, que já somam três décadas de existência. Também se destacam o Projeto Abolição e o Projeto Zumbi, com cerca de duas décadas de atuação; o Fórum de Violência Urbana, com aproximadamente sete anos; e o Natal das Crianças com Câncer, promovido por mais de uma década. A essas ações soma-se o grupo de estudos “Mente Aberta”, que atua há mais de sete anos, contribuindo com a formação crítica de jovens e adultos.

96

Disponível em: https://www.instagram.com/p/CioRBDwL1IX/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 7 out. 2025.

Esses projetos visam transformar realidades marcadas pela ausência de políticas públicas nas áreas de cultura, educação e saúde. Monte Cristo, Chico Mendes, Novo Horizonte e Pasto do Gado são algumas das localidades mais impactadas por situações como violência urbana, gravidez na adolescência e consumo abusivo de álcool e tabaco, questões que afetam, sobretudo, juventudes negras e periféricas.

A atuação do Bloco Liberdade sempre buscou ultrapassar os limites da produção de conhecimento acadêmico, propondo uma aplicação prática desse saber em territórios marcados por desigualdades estruturais. O movimento constrói, assim, uma pedagogia da escuta, do afeto e da ação coletiva, voltada à transformação social desde os territórios.

Nos últimos anos, a ampliação da Escola Olodum para o Sul tem sido compreendida como uma estratégia potente para consolidar esse projeto político-pedagógico. Mais do que replicar um modelo, essa expansão representa a possibilidade de criar espaços de pertencimento, afirmação da identidade e reinvenção cultural nas comunidades atendidas, fortalecendo o tecido social e estimulando o protagonismo da juventude negra.

Sob essa perspectiva, a atuação do Bloco e a chegada da Escola Olodum podem ser compreendidas como expressões de uma agência negra que ressignifica a experiência urbana a partir da cultura e da ancestralidade. Katiúscia **Ribeiro** (2021) aponta que essa agência “desobedece às normas do epistemicídio e recria caminhos possíveis por meio do corpo, da cultura e da ancestralidade”, operando nas brechas do sistema com manha e sabedoria ancestral.

A manha, nesse contexto, não se reduz a um traço cultural estigmatizado ou a uma suposta esperteza instrumentalizada pela lógica do “jeitinho”. Ela se revela como um saber ancestral, transmitido por gerações, que permite às populações negras e nordestinas criarem táticas de sobrevivência e resistência nos interstícios da norma. Manha é gesto político, linguagem silenciosa que escapa à captura e transforma o cotidiano em território de invenção.

Ao mobilizar a música, a oralidade, o corpo e a estética como formas de formação e insurgência, a Escola Olodum em Florianópolis fortalece práticas que se inscrevem no que Muniz **Sodré** (2017) define como um “espaço performativo de reinvenção de si”. Nesse espaço, a cultura negra opera como tecnologia de vida e resistência, instaurando novos modos de ser, existir e lutar.

6.3 A ESCOLA OLODUM SUL

Figura 40 – Escola Olodum Sul



Fonte: Instagram @marcoscanetta, 2025⁹⁷.

A Escola Olodum Sul nasce do sonho visionário de Marcos Canetta, que relata ter vivido um momento espiritual transformador. Durante um despertar inesperado, sentiu-se chamado por seu orixá Ogum para cumprir uma missão em Salvador. Convicto dessa revelação, levantou-se imediatamente e compartilhou a experiência com sua esposa. Sem hesitação, ela acessou o computador e comprou passagens para uma viagem de quarenta dias, sem qualquer planejamento prévio ou contatos estabelecidos. A fé inabalável de que as portas se abririam foi seu impulso.

Essa narrativa de chamado espiritual e ação imediata pode ser compreendida a partir da epistemologia do Axé, conceito desenvolvido por Katiúscia **Ribeiro** (2021), que reconhece os saberes afrodiaspóricos como fundamentos filosóficos, espirituais e políticos orientadores da vida. Nesse contexto, a experiência de Canetta não é uma exceção, mas parte de uma racionalidade afrocentrada que articula espiritualidade, ancestralidade e *práxis*.

Neto de pernambucanos, Marcos Canetta carrega em si a herança da identidade nordestina. Sempre que viaja fora do Brasil ou do estado de Santa Catarina, é frequentemente identificado como baiano – identidade que acolhe com orgulho. Seu avô, natural de

97

Disponível

em:

https://www.instagram.com/p/DHWo6YbxDxI/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 7 out. 2025.

Pernambuco, estabeleceu-se em Santa Catarina como cabo da Polícia Militar, e sua mãe, filha única, enfrentou muitas dificuldades ao longo da vida. Para Canetta, o Nordeste é uma referência de afeto e resistência, marcado pela hospitalidade, pela riqueza cultural e pela diversidade regional. Cada estado nordestino, afirma, possui características únicas, com diferentes linguagens, costumes e formas de acolhimento.

A chegada oficial da Escola Olodum ao Sul do Brasil tem raízes em um processo iniciado em 2015, quando Canetta, já familiarizado com o grupo Olodum, articulou um encontro com sua diretoria em Salvador. A reunião, mediada por contatos como Claudemir Landim, incluiu figuras centrais como João Jorge. Nesse momento, foi apresentada a proposta de reposicionar o Olodum não apenas como banda ou bloco de Carnaval, mas como um projeto de transformação social com base no Panafricanismo.

Tal proposta converge com a noção de Afrocentricidade elaborada por Molefi Kete **Asante** (2009), que defende a centralidade dos sujeitos negros nas narrativas culturais e históricas, desafiando os paradigmas eurocêntricos e seus mecanismos de exclusão. A proposta pedagógica da Escola Olodum, ancorada em princípios panafricanistas, constitui um projeto educacional de matriz decolonial, que busca romper com a colonialidade do saber e afirmar epistemologias negras e diaspóricas.

Segundo Canetta, o projeto previa levar a presença do Olodum a Santa Catarina, um estado cuja branquitude hegemônica é historicamente marcada por práticas de apagamento e exclusão da população negra. Paradoxalmente, é também um estado que, nos últimos anos, tem registrado o crescimento de grupos e manifestações neonazistas, com mais de 215 ocorrências desse tipo em 2022. A proposta de implantação da primeira escola pan-africana no Sul do Brasil representa um gesto insurgente e profundamente estratégico. Uma escola antirracista, pensada para fortalecer identidades negras, livres de currículos eurocentrados.

Nesse sentido, a construção de uma educação pautada na centralidade de saberes negros não se limita à inserção de conteúdos ou símbolos africanos em sala de aula, mas implica um redirecionamento epistemológico e político. Como afirmou o filósofo senegalês Cheikh Anta **Diop** (1979), é fundamental que cada povo conheça profundamente sua própria história, pois só assim poderá localizar-se no mundo de maneira autônoma e plena.

Para o autor, embora seja importante reconhecer e compreender a história de outros povos, é indispensável, antes de tudo, conhecer a si mesmo. A perda dessa memória coletiva enfraquece a unidade e a resistência de um povo, enquanto a consciência de sua própria trajetória fortalece seus laços e sustenta a construção de um projeto coletivo. Essa consciência histórica a que **Diop** se refere é uma chave central na pedagogia adotada pela Escola Olodum

Sul. Sua base no Panafricanismo, enquanto projeto filosófico, político e educativo, dialoga com o que **Nogueira** (2014) define como uma epistemologia afroperspectivista, capaz de trilhar caminhos de descolonização do pensamento e da razão. Ao criar um espaço educativo onde espiritualidade, ancestralidade e saberes negros se entrelaçam, a Escola Olodum Sul propõe mais do que educação formal: ela promove um retorno crítico às origens, necessário para a construção de sujeitos históricos conscientes de sua trajetória e agência.

A escola foi concebida com uma base pedagógica ancorada no Panafricanismo, oferecendo educação complementar para crianças e adolescentes de 6 a 14 anos no contraturno escolar. A partir dos 15 anos, seriam ofertados cursos pré-vestibulares e profissionalizantes no período noturno. A meta era atender, gratuitamente, até 1.500 pessoas por mês, oferecendo estrutura com uniformes, alimentação, apoio psicossocial e terapias. A seleção priorizaria jovens em situação de vulnerabilidade social, considerando também a etnia dos candidatos como critério de desempate, uma ação afirmativa frente às desigualdades históricas vividas por populações negras, indígenas e periféricas.

Assim, como mostrei num estudo anterior (**Santos**, 2022), essa escola nasce também como um exercício da manha, uma prática de (re)existência negra no Sul do Brasil, onde a branquitude hegemônica tenta silenciar, apagar e deslegitimar corpos e culturas afrodescendentes. Trata-se de uma manha que reorganiza os sentidos da presença negra nesse território, reterritorializando-se com dignidade, potência e fé nos saberes do Axé.

O projeto também previa parcerias estratégicas, como a colaboração com o Centro Islâmico para a oferta de aulas de árabe, ampliando o repertório cultural dos estudantes. Com forte inserção comunitária, a escola se propôs a atuar em territórios vulnerabilizados, como Chico Mendes e Novo Horizonte, áreas marcadas pela presença de facções criminosas e pela ausência efetiva do Estado.

Para Canetta e seu parceiro Moita, a Escola Olodum Sul é um espaço essencial de resistência, formação e articulação de novas lideranças negras. Além da dimensão educacional, a escola ofertaria cursos profissionalizantes nas áreas de moda, estética, produção cultural, tecnologia e empreendedorismo, conectando saberes tradicionais e contemporâneos. Depois de sete anos de trabalho, a previsão de inauguração foi marcada para 23 de abril de 2023 – dia de São Jorge e Ogum –, reforçando a ancestralidade afro-religiosa que fundamenta o projeto. Nesse sentido, Muniz **Sodré** (2017) enfatiza que a comunicação comunitária e a pedagogia da cultura são formas de construção de autonomia em contextos marcados pela violência institucional e pelo abandono do Estado. A escola, nesse contexto, configura-se como território

de disputa simbólica, política e epistêmica, no qual outros modos de vida e de saber são não apenas possíveis, mas necessários.

A Escola Olodum Sul não é somente uma instituição educativa: é um projeto civilizatório em disputa. Ao desafiar o predomínio da lógica eurocêntrica e propor a revalorização das raízes africanas e afro-brasileiras, ela reescreve histórias, reconstrói subjetividades e pavimenta caminhos para um futuro mais justo. Como afirma Canetta, em um estado onde a mentalidade eurocentrada ainda predomina, muitos negros reproduzem padrões de distanciamento de suas raízes. A escola, portanto, se propõe a romper esse ciclo, promovendo o resgate da identidade e o fortalecimento da autoestima negra.

O avanço do projeto também foi marcado por alianças institucionais, como a assinatura de um termo de cooperação entre o Olodum, o Instituto Liberdade e a Fundação Catarinense de Cultura. O primeiro grande evento da escola foi planejado para ser um marco simbólico: um espetáculo inédito reunindo o Olodum e o Balé Bolshoi, promovido com apoio da Lei Rouanet. Além disso, a parceria com a Fundação Franklin Cascaes contribuiria para o fortalecimento da política cultural municipal e para a descentralização de recursos para comunidades periféricas da capital catarinense.

O apoio do poder público foi essencial para a concretização do projeto, com presença de autoridades locais, incluindo o vice-prefeito e o vice-comandante da Polícia Militar – este, o primeiro negro a ocupar tal posto no estado, emocionado ao reconhecer a relevância da iniciativa. A transformação do prédio onde a escola foi instalada, antes abandonado e ocupado pelo tráfico, simboliza a superação de inúmeros desafios e a conversão de um espaço de exclusão em um centro de criação, formação e resistência.

A Escola Olodum Sul, única fora de Salvador, torna-se símbolo da luta antirracista no Sul do Brasil. Mais do que uma escola, é um marco de representatividade negra, de reterritorialização cultural e de construção de futuros possíveis a partir da educação e da arte. Esse gesto de reaproximação com as raízes ancestrais dialoga diretamente com a crítica de **Asante** (2009) ao processo de alienação cultural promovido pela educação colonial. Ao afirmar a herança africana como fundamento civilizatório, a Escola Olodum Sul inscreve-se como prática concreta de Afrocentricidade e como horizonte político de transformação social.

A inauguração

Para aprofundar o entendimento sobre a parceria e os fundamentos que sustentam a criação da Escola Olodum Sul, é fundamental destacar as contribuições de Marcos Canetta e João Jorge, figuras centrais nesse processo. Canetta ressaltou que a idealização do projeto partiu

de suas raízes nordestinas, associadas à urgência de garantir aos jovens negros o direito de experimentar plenamente a cidadania brasileira. João Jorge, por sua vez, reiterou a necessidade de formar lideranças afrodescendentes, apontando para as ações pedagógicas da Escola Olodum em Salvador, como a produção de cartilhas educativas sobre a história do povo negro e cursos sobre a Revolta dos Búzios, histórias de países africanos, direitos humanos e enfrentamento ao trabalho infantil.

Figura 41 – Convite para a inauguração da Escola Olodum Sul



Fonte: Instagram @olodumsul 2022⁹⁸.

O professor Moita, também idealizador da Escola Olodum Sul, compartilhou reflexões extraídas de suas pesquisas sobre festas populares e figuras negras emblemáticas, como Dandara e Antonieta de Barros. Para Canetta, a escola representa um espaço de partilha, no qual jovens negros afirmam suas vozes a partir dos saberes ancestrais e da valorização das religiões de matriz africana.

Neste ponto, torna-se indispensável o diálogo com as proposições da filósofa Katiuscia Ribeiro (2021), que denuncia a supremacia eurocêntrica construída ao longo dos últimos 500 anos como responsável por tornar invisíveis os povos dos seis continentes, especialmente os africanos. Essa invisibilidade, acentuada pelo racismo, esvazia a potência histórica desses sujeitos e seus descendentes.

⁹⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cf9-AibrgrP/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFiZA==. Acesso em: 30 jul. 2025.

A proposta da Afrocentricidade, defendida por Ribeiro, busca recentrar os povos africanos em suas próprias histórias, permitindo-lhes construir uma identidade afirmativa e exercer plenamente sua agência. Esse conceito articula-se diretamente com a noção de agência cultural, social e política defendida por Molefi Kete **Asante** (2009), para quem negar a agência africana equivale à negação da própria existência desses povos. Como afirma o autor, a marginalização dos africanos no sistema racial global não se resume à exclusão: trata-se de uma obliteração da sua presença, atividades e imagem, resultando na destruição de sua personalidade espiritual e material.

A criação da Escola Olodum Sul, nesse sentido, pode ser compreendida como uma prática afrocêntrica e contra-hegemônica. O projeto não apenas restitui centralidade à história e cultura negras, mas também reposiciona sujeitos negros como protagonistas em um espaço marcado historicamente pela branquitude. Ao se inspirar em epistemologias afro-brasileiras e se apoiar nos princípios da Afrocentricidade, a escola estabelece um território educativo e cultural no qual o povo negro retoma o controle sobre sua imagem, seus saberes e seus modos de existir.

Nesse contexto, o conceito de “Atlântico Negro”, proposto por Paul **Gilroy** (2012), oferece uma lente potente para interpretar a criação da Escola Olodum Sul. Para Gilroy, o Atlântico Negro constitui um espaço simbólico de trocas culturais e históricas entre África, América e Europa, mediadas pelas experiências da diáspora africana. A expansão da Escola Olodum para Florianópolis, cidade majoritariamente branca, mas com uma comunidade negra em crescimento, pode ser compreendida como uma manifestação contemporânea desse fluxo diaspórico. Mais do que ocupar um novo território, a escola reinscreve nesse espaço a memória e os valores da cultura afro-brasileira, reafirmando a mobilidade e a vitalidade das expressões culturais negras.

A presença de lideranças como João Jorge, presidente do Grupo Olodum e de Marcos Canetta, coordenador da Escola Olodum no Sul, simboliza a continuidade de uma tradição cultural em constante reinvenção. Como destaca Gilroy, a cultura negra não permanece estática; ela se transforma à medida que se adapta a novos contextos, sem perder suas raízes. Assim, a Escola Olodum Sul não representa uma simples extensão da experiência baiana, mas sim uma reconfiguração dessa cultura em um novo cenário, mantendo vivos os laços com a ancestralidade afro-brasileira.

Figura 42– Comitativa da Escola Olodum Salvador e Sul



Fonte: Instagram @rafaelmanga_oficial, 2022⁹⁹.

Essa dinâmica também se articula com os argumentos de Stuart **Hall** (2006), para quem a identidade cultural é construída historicamente, sendo marcada por fluidez e hibridismo. A inauguração da Escola Olodum Sul exemplifica esse processo contínuo de negociação e vivência do povo negro. Ao dialogar com as tradições locais de Florianópolis, a cultura afro-brasileira incorpora elementos novos, dando origem a formas híbridas de expressão. Durante o evento de inauguração, a presença da escola de samba Coloninha¹⁰⁰ e de outros grupos afros locais como Africatarina e Ilu Oju Inu evidenciou esse processo de intercâmbio e recriação cultural. A escola, portanto, não transfere um modelo cultural pronto, mas constrói uma nova experiência cultural, em que elementos baianos e catarinenses se entrelaçam.

Para além de um espaço educativo e cultural, a Escola Olodum Sul se constitui como um território político de resistência e empoderamento. Em reunião interna, João Jorge destacou o papel da escola na formação de lideranças negras e na promoção de uma consciência crítica sobre a história e os direitos do povo negro. Essa perspectiva dialoga com as reflexões de bell **hooks** (2017), que concebe a educação como uma prática de liberdade e uma ferramenta fundamental para a transformação social.

A escola também tem recebido mulheres negras migrantes, como Maria, vinda da Bahia e envolvida na produção de turbantes, além de uma atriz recém-chegada de Salvador que, pouco

⁹⁹

Disponível

em:

https://www.instagram.com/p/CgXxz2_pO3K/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==.

Acesso em: 30 jul. 2025.

¹⁰⁰ *NDTV RECORD*. Desfile Unidos da Coloninha Carnaval NDTV 2024 | Desfile Escolas de Samba Florianópolis | 10-02-2024. 2024. Vídeo. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p4s_yJbTRIQ. Acesso em: 25 set. 2025.

depois, passou a integrar o coletivo Nêga¹⁰¹. Entre as participantes, conheci ainda uma designer de moda baiana, residente em São José há 21 anos, acompanhada de sua mãe. Ambas demonstraram entusiasmo com a abertura da escola e destacaram a importância das letras do Olodum na valorização da cultura negra:

Venho do mesmo interior que o seu, de Retiro, em Coração de Maria, e jamais imaginei te encontrar na inauguração da Escola Olodum. Fiquei muito feliz, pois moro aqui perto, e a chegada da Escola Olodum ao sul do Brasil me faz sentir mais próxima da nossa cultura negra. Também me traz lembranças das vivências no interior da Bahia. Trabalho com confecção de turbantes com tecidos africanos e tenho realizado oficinas na Escola Olodum Sul (Maria, 23 de julho de 2022).

Sou atriz e tinha poucas semanas que havia chegado de Salvador para Florianópolis quando comecei logo a me engajar nos movimentos culturais da cidade. Assim que soube da inauguração da Escola Olodum, fiz questão de estar presente. Considero muito importante esse envolvimento com a nossa cultura. Tenho participado de festas que celebram a cultura nordestina e, como moro no centro de Florianópolis, descobri um bar que sempre toca pagode baiano e arrocha. Fiquei superempolgada, tem sido ótimo para a minha adaptação por aqui (Liliane, 23 de julho de 2022).

Sou designer de moda e moro em São José há 21 anos. Logo depois, trouxe minha mãe, que está aqui ao meu lado, para morar comigo. Estou muito feliz e emocionada com a chegada da Escola Olodum na região. Todo o contexto das letras e da trajetória do Olodum, que valorizam o povo negro, tem um significado profundo. Para nós, nordestinas e negras é muito importante estar presente e prestigiar esse momento (Iolanda, 23 de julho de 2022).

Essas presenças revelam o potencial da Escola Olodum Sul como um espaço de fortalecimento da comunidade negra local. Por meio de oficinas, cursos e eventos culturais, a escola valoriza a identidade negra e incentiva a autoestima, o sentimento de pertencimento e a resistência ao racismo estrutural.

As narrativas das três migrantes acima demonstram que a expansão do Olodum para o Sul é um processo de deslocamento e reinvenção cultural do Atlântico Negro, tal como Paul Gilroy descreve, mas encontra também em Sodrê um entendimento de que essa reinvenção exige sensibilidade para aproximar analogias entre liturgia e filosofia, corpo e memória, tradição e inovação. A Escola Olodum Sul, portanto, não repete um modelo pronto; ela

¹⁰¹ POLITIZE! ARTE, MOVIMENTO NEGRO E FEMINISMO | Entrevista Coletivo NEGA Parte 2. 2024. Vídeo. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TO5HoYFIIRc>. Acesso em: 25 set. 2025.

reconfigura a cultura negra em território eurocêntrico, reafirmando, na prática, que a ancestralidade continua atuando como força vital de resistência e criação coletiva.

Apesar de as atividades da Escola Olodum seguirem em pleno funcionamento na cidade de Florianópolis, há um antagonismo estrutural que insiste em se manifestar. Para que a Escola possa consolidar as parcerias já firmadas e ampliar suas ações, é necessário que o poder municipal – e parte significativa da população – adote uma postura mais comprometida com o enfrentamento ao racismo.

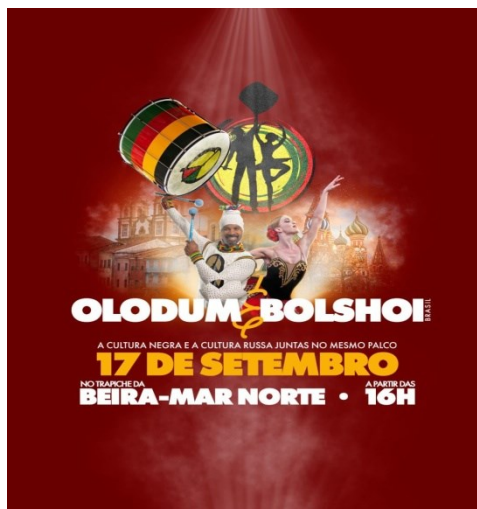
Atualmente, o cenário estadual também se tornou palco de um conflito simbólico e político em torno das políticas de equidade. A Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que historicamente tem avançado na construção de uma Política de Ações Afirmativas e Diversidades, passou a enfrentar resistência de setores do governo estadual e de parlamentares da Assembleia Legislativa de Santa Catarina (ALESC). Deputados ligados à base do governador Jorginho Mello chegaram a propor o fim das cotas raciais e de gênero nas universidades estaduais, gerando forte reação de coletivos e da Defensoria Pública, que recomendou à instituição ampliar, e não restringir, o alcance das cotas.

Esse embate expressa um conflito mais amplo entre as pautas de inclusão e o avanço de discursos conservadores e de extrema-direita em Santa Catarina – estado que, segundo dados do Tribunal de Contas, ainda carece de políticas públicas de igualdade racial em mais de 80% dos seus municípios. Nesse contexto, torna-se inevitável questionar: como iniciativas culturais e educativas negras, como a Escola Olodum, podem prosperar quando o racismo institucional e político ainda se faz tão presente nas estruturas de poder e nas relações cotidianas da cidade?

6.4 O SHOW “OLODUM E BOLSHOI”

A inauguração oficial da Escola Olodum Sul em Florianópolis foi marcada por um evento cultural emblemático que simbolizou a união de diferentes tradições artísticas e a valorização da cultura afro-brasileira. Em 17 de setembro de 2022, a Beira-Mar Norte foi palco de um espetáculo inédito que reuniu a percussão vibrante da Banda Olodum de Salvador e a elegância do balé clássico da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, sediada em Joinville. Com a participação de 17 músicos do Olodum e 35 bailarinos da Cia Jovem do Bolshoi, o evento atraiu aproximadamente 20 mil pessoas e marcou o início das comemorações dos 350 anos da cidade de Florianópolis.

Figura 43 – Show Olodum e Bolshoi



Fonte: Instagram @olodumsul, 2022¹⁰².

A apresentação, intitulada “Olodum & Bolshoi – A Cultura Negra e a Cultura Russa Juntas no Mesmo Palco”, foi idealizada por Marcos Canetta, coordenador geral da Escola Olodum Sul, com produção do maestro Willian Farias. A proposta artística promoveu a integração entre o samba-reggae e o balé clássico, criando uma experiência estética que homenageou a herança africana no Brasil e destacou o potencial do intercâmbio cultural. Uma das coreografias foi inspirada em canções do Olodum e prestou homenagem às divindades africanas, especialmente à tradição yorubá, enfatizando a força das raízes afro-brasileiras no campo da dança.

¹⁰²

Disponível em:
https://www.instagram.com/p/CicScEEQjLw/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==.
 Acesso em: 30 jul. 2025.

Figura 44 – Espetáculo Olodum oficial em Florianópolis



Fonte: Instagram @olodum_oficial, 2022¹⁰³.

Esse espetáculo resultou de uma parceria firmada em 2021 entre o Instituto Liberdade, o Olodum e a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. A colaboração tornou possível a criação da primeira unidade da Escola Olodum fora da Bahia, instalada no bairro Jardim Atlântico, em Florianópolis. O projeto, concebido por Canetta, tem como objetivo oferecer um espaço voltado à educação, cultura e inclusão social, atendendo crianças, adolescentes e adultos por meio de uma pedagogia afrocentrada.

¹⁰³

Disponível em:
https://www.instagram.com/p/CioRBDwL1IX/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==.
 Acesso em: 7 out. 2025.

Figura 45 – Bolshoi Brasil na Beira-mar Norte em Florianópolis



Fonte: Instagram @olodumsul, 2022¹⁰⁴.

Segundo Marasueli Borges **Felipe** (2024), a pedagogia do Olodum se constitui como um quilombo contemporâneo, um campo educativo em que cada ato performativo carrega em si a potência de formação e emancipação. A epistemologia do samba-reggae está fundamentada no cotidiano, na vivência coletiva, no espaço público – a rua, a praça – e traduz formas de saberes que entrelaçam o sagrado, o político, o científico e o artístico. Não se trata apenas de ensinar por meio da música e da dança, mas de construir estratégias de resistência que educam para a cidadania e para o combate ao racismo, mobilizando símbolos como a marca Olodum, cujas cores pan-africanas já são internacionalmente reconhecidas como sinais de paz e resistência.

Dessa forma, o espetáculo de inauguração celebrou a criação da Escola Olodum Sul e materializou um gesto de insurgência pedagógica e estética. Ao colocar no mesmo palco o balé russo e os tambores do Olodum, a iniciativa reafirmou a possibilidade de encontros entre mundos que historicamente foram colocados em oposição. Essa fusão performática, que contou com a presença de lideranças como João Jorge e de artistas migrantes de origem nordestina, ampliou os sentidos da diáspora e reposicionou o protagonismo negro no cenário cultural catarinense.

104

Disponível em: https://www.instagram.com/p/Ciss6PJAh5V/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 7 out. 2025.

A articulação entre tradição e reinvenção, como propõem autores como Stuart **Hall** e Paul **Gilroy**, está também presente nesse movimento. A Escola Olodum Sul, ao mesmo tempo que dialoga com as raízes baianas do grupo, se reconstrói no contexto sulista, promovendo trocas simbólicas com grupos locais e criando uma pedagogia enraizada em experiências afro-brasileiras. Essa pedagogia, como aponta Marasueli Borges **Felipe** (2024), produz conhecimento com base em outras lógicas, outros códigos e paradigmas, forjando um saber que é, ao mesmo tempo, político, estético, histórico e espiritual.

Figura 46 – Espetáculo Olodum oficial e Bolshoi Brasil em Florianópolis



Fonte: Instagram @olodum_oficial, 2022¹⁰⁵.

O espetáculo “Olodum & Bolshoi” configura-se como mais que uma realização artística: trata-se de uma ação política e pedagógica de grande alcance simbólico. Ele expressa, de forma sensível e contundente, o propósito da Escola Olodum Sul de se consolidar como um território de enraizamento de matriz africana no sul do Brasil, não apenas como espaço de transmissão de saberes, mas como lugar de criação, reinvenção e afirmação de conhecimentos vinculados às experiências negras. A presença de lideranças como João Jorge, do idealizador Marcos Canetta e de artistas migrantes de origem nordestina amplia o impacto dessa proposta, reforçando seus vínculos com as lutas históricas por reconhecimento, pertencimento e cidadania.

105

Disponível em:
https://www.instagram.com/p/CioRBDwL1IX/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFiZA==.
 Acesso em: 7 out. 2025.

Mais do que uma apresentação artística, o espetáculo materializa um projeto de país onde diferentes memórias, estéticas e tradições culturais não apenas coexistem, mas se entrelaçam, se escutam e se fortalecem mutuamente. Nesse encontro, entre o samba-reggae e o balé clássico, entre o Olodum e o Bolshoi, emerge a imagem de um Brasil plural, insurgente e em movimento, onde a arte atua como ferramenta de resistência e transformação social.

6.5 UMA REFLEXÃO SOBRE OS TOQUES DOS TAMBORES E ANCESTRALIDADE DO OLODUM

Ao refletir sobre a atuação da Escola Olodum Sul e o espetáculo inaugural com a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, reconhece-se que essa iniciativa extrapola os limites da criação artística, assumindo-se como uma ação política de enfrentamento à colonialidade do ser, do saber e do poder (Quijano, 2005). Como ressalta Marasueli **Felipe** (2024), o Olodum constrói uma pedagogia afrocêntrica e emancipatória que se materializa na presença corporal, na estética, na oralidade, nas vestimentas e na musicalidade, configurando-se como um espaço de disputa de sentidos e produção de subjetividades negras.

Essa pedagogia se entrelaça às experiências de coletivos migrantes nordestinos na Grande Florianópolis, como venho discutindo nesta pesquisa, ao evidenciar a arte como instrumento de resistência e produção de pertencimento em territórios marcados por uma hegemonia eurocêntrica. A instalação da Escola Olodum Sul em solo catarinense representa, nesse sentido, uma ruptura com a lógica da subalternização, afirmando corpos e saberes historicamente marginalizados, sobretudo os oriundos do Nordeste e da diáspora africana.

A escolha por uma estética pautada em símbolos afro-brasileiros – como tranças, turbantes, vestimentas tradicionais e nomes que reverenciam a ancestralidade africana – não apenas confronta os padrões hegemônicos de beleza e comportamento, como reafirma o corpo negro como território político. Isso se articula diretamente com os coletivos que atuam na cena cultural de Florianópolis, cujas práticas também tensionam os modelos coloniais de sociabilidade e cultura, recriando espaços de expressão e visibilidade para populações minorizadas.

Mesmo fora dos grandes centros da indústria cultural, o Olodum conquista reconhecimento nacional e internacional, articulando estratégias que envolvem música, educação e responsabilidade social. Essa trajetória de afirmação dialoga com os processos que identifiquei nesta tese: a criação de redes solidárias, a formação de coletivos artísticos e a centralidade da performance como instrumento de luta por cidadania e contra o racismo

estrutural. O espetáculo inaugural da Escola Olodum Sul, portanto, não apenas celebra a cultura afro-brasileira, como também opera como símbolo de reinvenção da identidade e da construção de um Brasil plural, no qual diferentes memórias e tradições culturais podem coexistir, se afirmar e se fortalecer mutuamente.

Acompanhando as ideias de Achille Mbembe (2018), entendo que os sujeitos racializados e migrantes com quem trabalhei nesta pesquisa vivem um processo que se aproxima do que o autor denomina devir-negro. Não se trata apenas de uma categoria racial, mas de um lugar simbólico e histórico de despossessão e controle, intensificado pelas estruturas do neoliberalismo e pela militarização das periferias urbanas. Ainda assim, esse devir, embora nascido da exclusão, pode se tornar terreno de resistência, especialmente quando os corpos subalternizados se reconstroem por meio da arte, da memória e da performance. Ao afirmarem suas identidades por meio da música, da dança e dos coletivos culturais, esses sujeitos não apenas contestam o racismo estrutural, mas também reinscrevem seus corpos como lugares de potência e criação, desafiando o que Mbembe chamou de “catástrofes psíquicas” que historicamente acompanharam a ideia de raça.

A Banda Olodum, fundada em 1979 e hoje formada por Lazinho, Lucas Di Fiori e Narcizinho Santos, carrega uma trajetória que ilustra o “pacto simbólico de restauração de poderes míticos” descrito por Muniz Sodré (2017, p. 94). Ao levar o samba-reggae a mais de 40 países, o grupo comprova como a “linguagem atuada” nos terreiros – percussão, dança e canto – molda o corpo social e reenvia a energia coletiva do axé, mantendo viva a arkhé no presente. Muniz Sodré (2017) parte do termo grego *Arkhé* — que remete a princípio, origem ou fundamento — para elaborar uma proposta ontológica e epistemológica ancorada em matrizes afro-diaspóricas. Ao invés de adotar o conceito em sua acepção clássica, Sodré o reinscreve dentro de uma perspectiva afrocentrada, vinculando-o aos modos de existência, sensibilidade e conhecimento próprios do universo nagô-iorubano. Assim, o *Arkhé* deixa de ser apenas uma ideia abstrata de origem e passa a designar uma força vital que estrutura o corpo, o ritmo e a experiência do mundo a partir de uma lógica não ocidental.

No dia da inauguração da Escola Olodum Sul, em Florianópolis, João Jorge ressaltou a conexão espiritual e cultural entre Bahia e África ao evocar símbolos ancestrais. Essa ênfase coincide com a noção de tradição como “comunicação intergeracional”, em que lembranças individuais germinam em mitos e cerimônias (Sodré, 2017, p. 94). O discurso de João Jorge teceu a ancestralidade como força orientadora de práticas e valores no cotidiano, contrapondo-se à cisão entre humanidade e natureza.

Sodré (2017, p. 130) afirma que, “além da carne, o corpo e suas representações funcionam como território onde se entrelaçam elementos físicos e míticos”. Na cerimônia de inauguração, a presença dos 17 músicos do Olodum e dos 35 bailarinos¹⁰⁶ da Cia Jovem do Bolshoi exemplificou esse entrelaçamento: o samba-reggae encontrou o balé clássico em palco conjunto, revelando uma filosofia litúrgica que “vê o que todo mundo vê, mas pensa o que ninguém pensou”.

A biointeração manifestou-se também na homenagem às divindades africanas em coreografias inspiradas em músicas do Olodum. O caminho divinatório de Ifá, descrito por **Sodré** como “bússola que orienta ações e inscreve o sujeito na narrativa ancestral” (2017, p. 102), ganhou forma nas falas de Marcus Canetta, que concebeu o projeto inspirado em seu orixá Ogum.

Marcelo, da diretoria do Olodum, recordou a pedagogia científica de Manuel Almeida Cruz, que desenvolveu, nos anos 1980, uma educação voltada para a formação de lideranças afrodescendentes. Essa proposta dialoga com a pedagogia interétnica de 1978, concebida pela UFBA, que, assim como a abordagem intergeracional de **Sodré**, busca dissolver hierarquias epistemológicas entre saberes ocidentais e afro-litúrgicos.

Neste estudo, a noção de manha emerge nas narrativas de migrantes nordestinos como uma forma de inteligência prática, expressa na maneira como esses sujeitos lidam com as tensões do cotidiano marcado por racialização, desigualdade e deslocamento. A “manha”, nesse contexto, não é apenas uma característica de personalidade, mas uma estratégia de sobrevivência e resistência subjetiva frente à exclusão social e à xenofobia sutis (e nem sempre tão sutis) que se materializam nas interações urbanas na Grande Florianópolis.

Diferente da leitura estigmatizante que associa “manha” à preguiça, infantilização ou malandragem negativa – muitas vezes reiterada por imaginários sudestinos e sulistas sobre o Nordeste –, aqui, ela aparece como forma de agir silencioso, circular por entre os poderes e reter agência, mesmo em situações de subalternidade.

Seguindo mais uma vez as ideias de Achille **Mbembe** (2018), que nos ajuda a compreender como o neoliberalismo redefine as formas de sujeição contemporâneas, e em Michel Foucault (2002), ao tratar dos dispositivos de controle dos corpos, é possível pensar a manha como um saber encarnado. Um saber que não se inscreve nos grandes discursos, mas

¹⁰⁶ **NSC NOTÍCIAS - SC**. *Espetáculo inédito une Olodum ao Bolshoi em Florianópolis*. 2022. Vídeo. Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10945839/>. Acesso em: 25 set. 2025.

nos corpos em movimento e nos gestos cotidianos, que evitam, contornam, sugerem, silenciam ou ironizam como forma de preservar a existência.

Nesse sentido, a “manha” se articula ao que Juliana **Borges** (2019) apresenta como um resquício da lógica colonial, em que os corpos negros e indígenas foram marcados como “selvagens” a serem disciplinados. A manha rompe, ainda que parcialmente, com essa lógica da docilização e do controle total, ao produzir pequenas insubordinações cotidianas, que nem sempre se encaixam nos modelos de “resistência direta”, mas que, justamente por isso, são potentes.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É o destino que é de todo nordestino¹⁰⁷
Que sai de casa e que dá asa ao pensamento
Espaço aberto dentro do seu próprio ser
Cuidado tempo, que é pra não se atrapalhar.
(Zé Ramalho, 2000)

Ao finalizar esta obra, devo dizer às pessoas leitoras que, mesmo com todo empenho na construção de um olhar etnográfico atento e sensível, reconheço os limites do que foi feito. É impossível abarcar toda a diversidade e pluralidade que compõem o Nordeste brasileiro. São nove estados – Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe – com modos singulares de viver, falar, festejar e resistir. A própria Bahia, de onde venho, já sintetiza múltiplas pluralidades em suas formas de expressão cultural. Cada município revela suas especificidades por meio da culinária, do sotaque e das paisagens locais. Como afirma Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste foi historicamente reduzido a imagens estigmatizadas de miséria e seca. Essa representação, no entanto, negligencia a potência criativa, a força coletiva e a riqueza cultural que atravessa esse território, constantemente marcado por histórias de luta, dignidade e invenção cultural.

No início desta pesquisa, propus-me a compreender como a arte transforma espaços de não pertencimento e reconfigura afetos, especialmente para pessoas migrantes, em sua maioria negras, que enfrentam adversidades no processo de deslocamento. Do meu ponto de vista, a música sempre foi fonte de fortalecimento. Ela me conecta simbolicamente à minha família, mesmo distante, fazendo meu corpo permanecer em movimento e vida. Esse sentimento, compartilhado por muitos interlocutores desta pesquisa, evidencia que cada sujeito constrói, a partir da arte, diferentes formas de lidar com as adversidades, a tristeza e a solidão. Música e dança emergem, assim, como tecnologias ancestrais de resistência, cura e construção de pertencimento.

Durante o trabalho de campo, identifiquei uma aproximação significativa entre migrantes das regiões Nordeste e Norte que vivem no Sul do Brasil, especialmente na Grande Florianópolis. Embora o foco desta pesquisa tenha sido direcionado às experiências dos migrantes nordestinos, tornou-se evidente a presença ativa e expressiva da população nortista em diversos espaços culturais. Essa articulação pôde ser observada, sobretudo, durante as festas

¹⁰⁷ RAMALHO, Zé. Hino Nordestino. 2000. Faixa do álbum Nação Nordestina. BMG Brasil. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ze-ramalho/121684/>. Acesso em: 25 set. 2025.

juninas realizadas na Passarela Nego Quirido e nos shows de arrocha, que funcionam como territórios de acolhimento, resistência e afirmação identitária para ambos os grupos.

A participação de pessoas nortistas nesses eventos revela uma dimensão importante da vivência migrante no Sul do país, que ultrapassa fronteiras regionais e aponta para processos coletivos de construção de pertencimento. Suas presenças reforçam o potencial das celebrações culturais como espaços de encontro entre diferentes trajetórias, histórias e expressões artísticas.

A partir dessas observações, reconheço a necessidade de futuras investigações voltadas especificamente para a população nortista, suas culturas, estéticas e narrativas de vida. Assim como busquei compreender as expressões culturais e os sentidos de pertencimento dos migrantes nordestinos, acredito que uma abordagem mais aprofundada sobre os sujeitos oriundos do Norte do país poderá enriquecer ainda mais os estudos sobre migração, cultura e identidade na região Sul.

Ao longo da tese, busquei evidenciar que muitas das manifestações culturais hoje reconhecidas nacionalmente como símbolos da cultura brasileira foram forjadas por pessoas negras em diáspora. Desde a travessia forçada da África ao Brasil, os corpos negros desenvolvem estratégias de sobrevivência, cura e resistência. Como reforçam **Mbembe** (2018) e Sueli **Carneiro** (2005), práticas como o canto e a dança não podem ser lidas apenas como entretenimento ou alienação, mas como ferramentas ancestrais de enfrentamento às dores causadas pela violência histórica da escravização.

Ao acompanhar o ritual performático de Aldelice Braga, reconheci elementos que dialogam com as festas juninas e os shows de arrocha frequentados por migrantes nordestinos na Grande Florianópolis. A dança livre no ritual para Yemanjá, a música, a generosidade na partilha de conhecimentos, cantos e tambores de cada coletivo presente, evocaram memórias das giras de Exu que presenciei em terreiros de candomblé e umbanda. Tanto no ritual quanto nas festas Juninas e shows de arrochas, a partilha de cachaça, comida, conversas, o canto e a dança, extrapolam a dimensão estética, tornando-se dispositivos de cura, libertação e reorganização das forças vitais.

Esses momentos de coletivização reafirmam o elo profundo com a ancestralidade. A abundância de comida e bebida nas festas de arrocha, por exemplo, não pode ser reduzida a uma prática consumo individualista. Trata-se de uma tecnologia social, de um saber ancestral que atravessa gerações e transforma a festa em espaço de sociabilidade, de cura coletiva, de suspensão das dores cotidianas e de encontro ritualizado entre passado, presente e futuro.

As narrativas de migrantes revelaram que os processos de pertencimento nos coletivos locais não se restringem aos/as sujeitos/sujeitas/sujeitos vindos do Norte e Nordeste. A

articulação artística envolve também a população negra, periférica e a população branca da Grande Florianópolis. Um exemplo é o São João do Nordeste, organizado por uma nordestina no Morro do Horácio, que promoveu encontros e trocas culturais significativas. Participar de uma festa junina com estética nordestina no Sul do Brasil contribuiu para que todos os participantes apreciem e respeitem a riqueza e a diversidade cultural do país. Esses encontros reforçam que viver em diferentes contextos e dialogar com distintas expressões culturais amplia os repertórios afetivos e cognitivos de todos os envolvidos.

A festa junina da Passarela Nego Quirido pode ser entendida como um presente generoso do Nordeste ao Sul do Brasil. Um movimento articulado pelo Centro de Tradições do Norte e Nordeste (CTNN), que viabiliza a manutenção das tradições culturais dos migrantes, ao mesmo tempo que promove um espetáculo de diversidade acessível à população local. As apresentações se tornam encontros de duas regiões brasileiras que, historicamente apartadas por estigmas, encontram na arte uma possibilidade de aproximação.

A performance de Aldelice, ao mobilizar a força das águas de Yemanjá, ativou em mim a memória dos rituais afro-brasileiros que acompanhei ao longo da vida. As giras de Exu, com suas danças, oferendas, cantos e partilhas, sempre funcionaram como espaços de acolhimento, libertação e realinhamento espiritual. Essa conexão entre expressões culturais distintas reforçou o entendimento de que as festas de arrocha, as celebrações juninas e as performances artísticas dos migrantes nordestinos em Santa Catarina não se resumem ao entretenimento. Elas materializam o princípio de Sankofa.

Retomando o conceito ancestral africano, Sankofa significa buscar no passado aquilo que é essencial para caminhar adiante. Cada festa, cada ritual e cada apresentação performática se constituiu, durante a pesquisa, como uma encruzilhada de temporalidades. Como propõe Leda Maria **Martins** (2021), esses espaços performáticos condensam tempos e afetos, permitindo que sujeitos negros reinscrevam suas histórias, reconfigurem sentidos de existência e produzam novas formas de subjetividade.

Ao rememorar a autobiografia de Frederick **Douglass** (2021), encontro semelhanças entre a sua narrativa e as das pessoas que conheci ao fazer este estudo. Ele relata que os cantos entoados pelos escravizados, inicialmente compreendidos como expressões de felicidade, eram, na verdade, dispositivos coletivos de resistência emocional. Esses relatos reforçam que a música e a dança desempenham papéis centrais na construção da consciência crítica e na elaboração de estratégias de sobrevivência diante das opressões. As festas de arrocha, as festas juninas e os rituais performáticos vivenciados nesta etnografia configuram-se como encruzilhadas performáticas que ampliam a leitura sobre a experiência migrante. São práticas que reafirmam

a ancestralidade, convocam a memória coletiva e transformam a Grande Florianópolis em território de resistência, celebração e cura.

As narrativas dos artistas migrantes participantes desta pesquisa comprovam que músicas e danças operam como espaços de e ressignificação das experiências de deslocamento. Os depoimentos revelam que, diante da solidão, do preconceito, da saudade e das dificuldades econômicas, as artes e as festas funcionam como alívio emocional, o que pode ser lido como um processo de cura ligado ao sentido de pertencimento. Muitos afirmaram que, ao subir em um palco improvisado ou cantar em pequenos shows, sentiram-se reconhecidos e valorizados. Outros relataram que, ao dançar ou tocar percussão, conseguiram suspender, ainda que por instantes, o peso das discriminações cotidianas, tendo uma experiência positiva da sua diferença cultural. Os ensaios, os shows e os encontros informais nas casas de amigos foram descritos como territórios de reconstrução subjetiva. Ali, os corpos se movem para celebrar o fato de estar vivo, e para negociar sentidos de existência em uma cidade marcada por xenofobia e racismo.

Esta pesquisa buscou responder de que maneira as práticas culturais nordestinas permanecem vivas em contextos marcados pela hostilidade e pela discriminação. Perguntou como essas manifestações se tornam ferramentas de resistência e afirmação existencial. A manha, nesse cenário, revelou-se um recurso político, simbólico e estético fundamental para a sustentação e reinvenção dessas tradições frente ao racismo estrutural e à xenofobia.

No contexto da migração nordestina para o Sul, as performances culturais analisadas demonstram a capacidade de recriar e renovar identidades coletivas. A “manha” emerge como gesto político e ancestral que, por meio da ativação da memória corporal, resiste ao apagamento e à invisibilização. Como afirma **Martins** (2003), as festas ultrapassam a representação simbólica e se tornam práticas de resistência, de produção de subjetividades e de reconfiguração de espaços. A manha, portanto, materializa-se nas experiências vividas por migrantes nordestinos, majoritariamente negros, que com seus corpos e vozes constroem novas narrativas de pertencimento.

A história da escravização no Brasil revela que a dor vivida pelas populações negras não se encerrou com a abolição formal da escravidão, mas segue atravessando suas trajetórias de maneira estrutural e cotidiana. Como a maior parte das pessoas entrevistadas nesta pesquisa se autodeclarou negra, optei por fundamentar as análises na Teoria Crítica da Raça, reconhecendo sua potência para compreender as múltiplas camadas de opressão que marcam os processos migratórios e a vivência de nordestinos no Sul do Brasil. Essa teoria parte do pressuposto de que o racismo não é um fenômeno isolado ou excepcional, mas um elemento constitutivo das

instituições, das relações sociais e da organização do Estado. A partir dessa perspectiva, torna-se possível analisar como o racismo, a xenofobia, a branquitude, a interseccionalidade e a desigualdade territorial operam de forma articulada, produzindo exclusões que afetam os sujeitos de maneira concreta.

A Teoria Crítica da Raça também valoriza as narrativas de vida como forma legítima de produção de conhecimento e enfatiza a importância da escuta dos sujeitos historicamente silenciados. Além disso, reconhece que as experiências de discriminação não podem ser compreendidas de forma isolada, mas sim a partir das intersecções entre raça, gênero, classe, território e outros marcadores sociais. Foi a partir desses fundamentos que construí uma análise comprometida com a denúncia das desigualdades e com a valorização das expressões culturais como formas de resistência e afirmação identitária.

Esta pesquisa se baseou em um processo etnográfico que envolveu observação participante e entrevistas semiestruturadas com migrantes nordestinos atuantes em festas, celebrações e coletivos culturais nos municípios de São José, Biguaçu, Palhoça e Florianópolis. Ao acompanhar essas vivências, foi possível perceber como a arte, a música e a dança funcionam como instrumentos de cura, reconstrução subjetiva e enfrentamento das violências cotidianas impostas por um sistema que insiste em invisibilizar os corpos negros e migrantes.

As expressões musicais, dentro dessas trajetórias, configuram-se como formas de enfrentamento às cicatrizes provocadas pela xenofobia e pelo racismo estrutural, tão presentes em um estado que detém uma das menores populações negras do país. As festas juninas, os shows de arrocha e outras celebrações transcendem o caráter de entretenimento e assumem papel de estratégias políticas e afetivas de enfrentamento ao racismo cotidiano. Tornam-se momentos de alívio emocional coletivo, onde o canto, a dança e a presença de corpos negros em movimento ressignificam os espaços públicos como territórios de resistência, cura e fortalecimento comunitário.

Inspirada pelas reflexões de Gloria **Anzaldúa** (2020), utilizei a escrita como instrumento político e afetivo. Este trabalho pretende deixar um legado: o povo da diáspora nordestina, assim como o da diáspora africana, segue reconstruindo suas histórias em meio aos contextos mais adversos. A alegria e a dor dos corpos migrantes manifestam-se na arte, na música, na dança e na oralidade. Não me posiciono como uma observadora neutra. Sou crítica, analista, antropóloga e, sobretudo, uma mulher negra e nordestina atravessada pelas realidades que vivenciei.

Expressei, ao longo desta escrita, minha indignação diante das desigualdades raciais e sociais. Como observadora participante, reconheço cotidianamente a presença de uma

identidade branca dominante, muitas vezes apropriatória e violenta, que pouco considera os impactos históricos das violências vividas pelas populações negras. Enquanto comunidades negras migrantes, em diferentes partes do mundo, denunciam genocídios, a escravidão moderna e o racismo estrutural por meio da arte, outros consomem essas expressões culturais sem reconhecer as dores que as originaram.

Um exemplo recente dessa desconexão entre produção cultural negra e representação midiática ocorreu durante a celebração dos 40 anos do axé music. Em 2024, uma grande emissora de televisão nacional escolheu a artista branca Lorena Improta para representar o gênero em uma campanha fotográfica. Embora Lorena tenha trajetória reconhecida como dançarina e, segundo ela, o ensaio tenha sido uma homenagem ao axé, essa escolha reforça o apagamento histórico das mulheres negras, protagonistas e criadoras desse movimento musical que emergiu nas ruas e terreiros de Salvador nos anos 1980.

Como analisa Carla **Akotirene** (2018), o processo de “branqueamento simbólico” é uma estratégia recorrente da indústria cultural, que esvazia a potência política das expressões negras ao não reconhecer o protagonismo dos criadores. A mídia, ao promover a imagem de uma mulher branca como rosto simbólico dos 40 anos do axé music, invisibiliza as trajetórias de artistas como Margareth Menezes, Carla Cristina, Márcia Short e tantas outras mulheres negras que, com seus corpos e vozes, foram essenciais na construção e consolidação do gênero. O silenciamento das vozes negras segue ativo, mesmo nos espaços onde a cultura afro-brasileira deveria ocupar lugar central, reforçando dinâmicas estruturais de racismo e apropriação.

Ao longo desta tese, evidenciei que muitas das expressões culturais consideradas hoje símbolos da “brasilidade” – como o samba, o maracatu, o axé, entre tantas outras – são fruto da criatividade, da resistência e da memória histórica de populações negras e indígenas. No entanto, a forma como essas expressões são consumidas pela sociedade branca ainda revela profundas contradições. A branquitude segue ocupando os palcos de representação, lucrando com a estética da negritude e, muitas vezes, esvaziando de sentido as lutas que deram origem a essas manifestações.

Como nos ensina Cida **Bento** (2022, p. 24), “é urgente fazer falar o silêncio, refletir e debater essa herança marcada por expropriação, violência e brutalidade para não condenarmos a sociedade a repetir indefinidamente atos anti-humanitários similares”. Fazer falar o silêncio significa, também, provocar um deslocamento de consciência. Aqueles que dançam, cantam e consomem as expressões culturais negras e indígenas precisam, para além da fruição estética, reconhecer o peso histórico dessas produções e assumir responsabilidade política.

É necessário que a branquitude, sobretudo aquela que se encanta e se beneficia com a arte negra, enfrente o próprio lugar de privilégio e contribua ativamente para a transformação de contextos racistas. Charles **Mills** (1997), ao propor o conceito de “ignorância branca”, nos lembra que a sociedade seleciona o que deseja lembrar e o que prefere esquecer. Esse apagamento, sustentado por séculos, transforma-se em um projeto político que silencia narrativas fundamentais para a compreensão da história nacional.

Portanto, dançar ao som de um samba, vibrar com um bloco afro ou frequentar um show de arrocha não pode significar apenas entretenimento ou consumo descompromissado. É preciso reconhecer a origem dessas expressões e, sobretudo, colocar-se ao lado das lutas que garantem a sua existência. As artes, como tecnologias ancestrais de resistência, também podem ser ferramentas pedagógicas para a educação antirracista. Assumir essa responsabilidade significa romper com a lógica da apropriação e caminhar na direção de uma escuta mais ética, atenta e comprometida com a justiça racial.

Assim como **Douglass** compreendeu que o canto e a dança eram formas de resistência, reconheço que as expressões artísticas negras carregam afetos, experiências e sentidos intransferíveis às populações historicamente privilegiadas. Música, dança e poesia são, por essência, livres, mas também são instrumentos de denúncia e afirmação política de um povo que segue lutando por liberdade, dignidade e justiça social.

Este trabalho representa apenas uma fração da imensidão que é o Nordeste: plural, negro, diaspórico e migrante, que resiste e transforma a Grande Florianópolis. São sujeitos que, mesmo diante das adversidades, convertem suas dores em potência criadora, colaborando com a economia e a cultura local.

Nesse sentido, as vivências e expressões artístico-culturais de migrantes da região nordeste na Grande Florianópolis, tal como demonstrado nesta pesquisa, reforçam a necessidade de políticas públicas e culturais que reconheçam e valorizem essas formas de criação coletiva como parte essencial do patrimônio cultural brasileiro. Em diálogo com os princípios defendidos pela Unesco (2021), a promoção da igualdade de gênero, da diversidade e da criatividade nas políticas culturais é condição indispensável para garantir o direito à memória, à identidade e à produção simbólica de grupos sociais que historicamente enfrentam processos de invisibilização e exclusão. A escuta atenta das vozes migrantes e o apoio às suas práticas culturais, especialmente aquelas marcadas por intersecções de raça, gênero e território, devem estar no centro das ações do Estado e de suas instituições culturais. Assim, a articulação entre políticas culturais, de igualdade racial e de gênero se apresenta como um caminho

necessário para o enfrentamento das desigualdades estruturais e para a construção de uma sociedade efetivamente democrática e plural.

Por fim, a implantação da Escola Olodum Sul, fruto da parceria entre o Olodum de Salvador e as comunidades locais, simboliza um marco na expansão da cultura afro-brasileira no Sul do país. Mais do que um espaço de aprendizado musical, a escola representa um projeto político de cidadania, resistência e afirmação identitária. Lideranças como João Jorge e Marcos Canetta reafirmam o compromisso com a educação antirracista e com a transformação social por meio da cultura.

Como bem escreveu Beatriz **Nascimento** (2019), música, dança, poesia e ritmo são elos indissociáveis da resistência negra no Brasil. Essas expressões não são apenas linguagens artísticas; são tecnologias ancestrais de luta, memória e afirmação existencial. Por isso, encerro esta tese com um fragmento da música “**Faraó... Divindade do Egito**”, do Olodum, que me acompanhou em diferentes momentos desta trajetória de pesquisa e escrita.

Os versos a seguir sintetizam o espírito de resistência, dignidade e luta coletiva que atravessam as histórias aqui narradas:

E nas cabeças, enchem-se de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado as separações

Esse canto, carregado de história e ancestralidade, ecoa como um chamado à ação política e à transformação social. Assim como o povo que canta nas ladeiras de Salvador, nas ruas de Florianópolis ou nas festas de arrocha na Grande Florianópolis, sigo acreditando que as vozes negras e migrantes, em sua diversidade de corpos e trajetórias, têm a potência de mover estruturas e criar novos mundos possíveis. Que esse grito por liberdade e igualdade continue a atravessar gerações, territórios e fronteiras, inspirando novas formas de existir, resistir e sonhar.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 - 1920. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ACIOLI, Natally. Balé Folclórico da Bahia terá história eternizada em documentário dirigido por Glória Pires: 'Autêntico e Duradouro'. **G1 Bahia**, [s. l.], 18 nov. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2022/11/18/bale-folclorico-da-bahia-tera-historia-eternizada-em-documentario-dirigido-por-gloria-pires-autentico-e-duradouro.ghtml>. Acesso em: 4 jul. 2024.

AGUIAR, Taís R. de. **Cabelo Além da Estética: transições capilares e identitárias pelas negras**. 2018. 148 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social e Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Xenofobia: medo e rejeição ao estrangeiro**. São Paulo: Cortez, 2016.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. Cidadão Invisível e o direito à cidade negada. In: RAPOSO, Paulo; RENCK, Allende; HEAD, Scott (org.). **Cidades rebeldes: invisibilidades, silenciamentos, resistências e potências**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2019.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. **É de Nação Nagô! O maracatu como patrimônio imaterial nacional**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. **Dançando Novas Africanidades: diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis-SC**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2009.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Tradução de Catarina Mira. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2005.

ANTONIO, Laudenir. “Forró das antigas” conquista fãs com apelo nostálgico dos anos 1990 e letras românticas. **Diário do Nordeste**, [s. l.], 18 jun. 2022. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/forro-das-antigas-conquista-fas-com-apelo-nostalgico-do-anos-1990-e-letras-romanticas-1.3199703>. Acesso em: 5 jul. 2024.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Rev Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2000000100017&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 jun. 2025.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ASSIS, Y. S. de. Resistência, devoção e ancestralidade na festa de Santa Barbara (Iansã). **Por Dentro da África**, [s. l.], 10 abr. 2018. Disponível em: <https://pordentrodaafrica.com/cultura/resistencia-devocao-e-ancestralidade-na-festa-de-santa-barbara>. Acesso em: 4 jul. 2024.

ASSIS, Yérsia Souza de. “O Samba de Aboio é de Santa Bárbara”: celebração, fé e resistência cultural numa comunidade negra sergipana. **Revista Nordestina de História do Brasil**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 1-17, jul./dez. 2021.

AUDEBERT, Cédric; JARDIM, Denise; JOSEPH, Handerson; PINHO, Osmundo. Negritude e relações raciais: racismo e antirracismos no espaço atlântico. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 28, n. 63, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/horizontes/6245>. Acesso em: 15 jun. 2022.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BANTON, Michael. A racialização do Ocidente. In: **A ideia de raça**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BASILE, Lucila Pereira da Silva. “Música ligeira” no pensamento sobre a música popular no Brasil. **História e Culturas**, Itaperi, v. 5, p. 77-99, 2017.

BENTO, Maria Aparecida Silva. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONETTI, A. de L. Etnografia, gênero e poder: antropologia feminista em ação. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 105-122, 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4509>. Acesso em: 11 out. 2023.

BRITO, Edilson dos Santos. **O arrocha: origem, representantes, estigma social e cultura de massas**. 2019. 27 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) – Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2019.

BUTLER, Octavia E. Filhos de sangue e outras histórias (Bloodchild and other stories). Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Morro Branco, 2020. 240 p.

BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas imaginadas**: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020. 360 p.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. 560 p.

BOURDIEU, Pierre. **Contrafogos**: táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro: George Zahar, 1998.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014**. Institui a Política Nacional de Cultura Viva. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 2, 23 jul. 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em: 10 jun. 2025.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329—376, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644745>. Acesso em: 16 out. 2024.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de Racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. 431 p.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE RACISMO, XENOFobia E GÊNERO, 2001, Durban, África do Sul. **Anais...** Lola Press, n. 16, nov. 2001.

CARTA dos moradores de Brusque para os baianos. **G1 Santa Catarina**, 7 nov. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2013/11/policia-civil-investiga-carta-que-ameaca-baianos-no-vale-do-itajai.html>

CARDOSO FILHO, J.; CERQUEIRA, R. O Arrocha enquanto performance e representação: a música popular e o corpo periférico a partir do músico Nenho. **Revista Eco-Pós**, [s. l.], v. 19, n. 3, p. 180-198, 2016. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/3249. Acesso em: 1 jun. 2024.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1997.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, [s. l.], v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6081>. Acesso em: 24 set. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia Feminista Negra. In: COSTA, Joaze B.; TORRES, Nelson M.; GROSGOUEL, Ramón. (org.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 139 p.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM**, São Paulo, v. 5, n. 1, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/678>. Acesso em: 8 abr. 2024.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, a aversão ao pobre**: um desafio para a democracia. 1. ed. São Paulo: Contracorrente, 2020.

COSTA, Rogério. Demarcações sobre o universo musical brega do Meio-norte contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., Fortaleza, 2012. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0460-2.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2024.

COSTA, Anderson de Jesus. As musicovivências do reggae e suas pulsões de (re)existência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 28, n. 63, p. 247-274, maio/ago. 2022.

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. **Cruzamento**: raça e gênero. Brasília: Unifem, 2004. Disponível em www.unifem.org.br/sites/1000/1070/00000011.pdf. Acesso em: 2 abr. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 7, n. 12, p. 171-188, 2002.

CUNHA, Marlene de Oliveira. Em busca de um espaço: a linguagem gestual no candomblé de Angola. Organização e revisão de texto: Oliveira, João Alípio de. 1. ed. Porto Alegre: Diálogos da Diáspora, 2022. 148 p.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.*

DA MATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1981.

DAS, Veena. O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 37, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645006>. Acesso em: 22 ago. 2021.

DIAS, José António Fernandes. Arte e Antropologia no século XX: modos de relação. **Etnográfica**, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 103-129, 2001.

DIAS, Guilherme Soares. Identidade negra universal é a de afrodescendentes da diáspora, diz antropóloga. **Almapreta.com**, [s. l.], 11 abr. 2019. Disponível em <https://almapreta.com/editorias/realidade/identidade-negra-universal-e-a-de-afrodescendentes-da-diaspora-diz-antropologa>. Acesso em: 11 maio 2019.

DIOP, Cheikh Anta. **Nations nègres et culture**. [S. l.]: Éditions Africaines, 1979.

DOMINGUEZ, Maria Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira (org.). Arte, som e etnografia. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021. 344 p.

DOUGLASS, Frederick. **Autobiografia de um escravo**. Tradução de Oséias Silas Ferraz. 1. ed. Porto Alegre: Vestígio, 2021. 211 p.

DRAPER III, Jack A. **Forró e o regionalismo redentor do nordeste brasileiro**: música popular em uma cultura de migração. Tradução de Newton Milanez. Apresentação de Expedito Leandro Silva. Columbia: University of Missouri; São Paulo: Intermeios, 2014. 254 p.

DEFENSORIA PÚBLICA DE SANTA CATARINA. **DPE/SC cobra ampliação de cotas na UDESC para promover igualdade racial e social**. Florianópolis, 28 abr. 2025. Disponível em: <https://defensoria.sc.def.br/noticias/dpesc-cobra-ampliacao-de-cotas-na-udesc-para-promover-igualdade-racial-e-social> Acesso em: 23 out. 2025.

DU BOIS, W. E.B. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. Ilustração de Luciano Feijão. Prefácio de Silvio Luiz de Almeida. São Paulo: Veneta, 2021.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A caminho da cidade**: a vida rural e a migração para São Paulo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1984. 245 p. (Coleção debates/ Perspectiva, 77).

DURHAM, Eunice Ribeiro; TORRES, Lilian de Lucca. Entrevista: Eunice Ribeiro Durham. **Ponto Urbe** [Online], 4, 31 jul. 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1713>. Acesso em: 5 jul. 2025.

EUFRÁSIO, Mário. **A temática da sociabilidade na escola sociológica de Chicago**. In: LABORATÓRIO DE ANÁLISES DA SOCIABILIDADE CONTEMPORÂNEA (Org.). Sociabilidade. São Paulo: Departamento de Sociologia, FFLCH, USP, 1996, p. 17-38.*

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (orgs.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campos**, São Paulo, v. 13, 2005.

FELIPE, Mara. Tambor que educa: a pedagogia Olodum e a epistemologia do samba-reggae. **Letramento SocioAmbienta**l, Atibaia, v. 2, n. 5, p. 204-222, 2024.

FIGUEIREDO, Angela. A Marcha das Mulheres Negras conclama por um novo pacto civilizatório: desconolização das mentes, dos corpos e dos espaços frente às novas faces da colonialidade. *In*: COSTA, Joaze B.; TORRES, Nelson M.; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, p. 203-222.

FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. e0102, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312292020e0102>. Acesso em: 17 set. 2024.

FIGUEIREDO, Dayanne Souza. O arrocha: o "novo" ritmo nordestino - uma discussão sobre desvalorização social. 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Fundação Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3512357. Acesso em: 2 jul. 2024.

FLOR, Cauê Gomes. Diáspora africana: por uma crítica transnacional da política cultural negra. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília – São Paulo, 2020.*

FLORIANÓPOLIS (Município). **Lei Complementar nº 843, de 6 de abril de 2023**. Dispõe sobre o controle da poluição sonora no Município de Florianópolis. Diário Oficial do Município, Florianópolis, SC, 6 abr. 2023.

FLORIANÓPOLIS. Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer. *Passarela Nego Quirido*. Disponível em: <https://www.pmf.sc.gov.br/entidades/cultura/index.php?cms=passarela+nego+quirido>. Acesso em: 27 jul. 2025.*

FRÚGOLI, Heitor Jr. **Sociabilidade Urbana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. (Coleção Ciências Sociais Passo-a-passo, v. 80).

FONSECA, Claudia. O anonimato e o texto antropológico: dilemas éticos e políticos da etnografia 'em casa'. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p. 39-53, 2008.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega**: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2005.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de Março de 1976. In: **Em Defesa da Sociedade**. Curso no Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987. 228 p.

FRY, Peter. Feijoada e 'soul food'. In: **Para inglês ver**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GAMA, Fabiene; RAIMONDI, Gustavo Antonio; BARROS, Nelson Filice de. Apresentação: Autoetnografias, escritas de si e produções de conhecimentos corporificadas. **Sexualidad, Salud y Sociedad**, Rio de Janeiro, n. 37, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/qrgSZc6BRNx5684qttKbKvj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 set. 2024.*

GARCIA JÚNIOR, Afrânio Raul. **O Sul**: caminhão do roçado: estratégias de reprodução camponesa e transformação social. São Paulo: Marco Zero; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: MCT-CNPq, 1989.

GEERTZ, Clifford. Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galo Balinesa. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOLDSTEIN, Ilana. S. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **Modos. Revista de História da Arte**, Campinas, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019. Disponível: <https://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/51949/Artigo%20Modos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 4 set. 2021.

GOMES, Andrio. Green Book: O Pianista, o Motorista e o Guia do Homem Negro nos anos 1960. **Medium**, [s. l.], 23 dez. 2018. Disponível em: <https://medium.com/mem%C3%B3rias-de-um-griot/green-book-o-pianista-o-motorista-e-o-guia-do-homem-negro-nos-anos-1960-514065299353>. Acesso em: 2 jul. 2024.

GOMES, Nilma Lino. **Nos contornos do corpo: Beleza Negra e expressão estética**. In: **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GONZALEZ, Lélia. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. *et al.* Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, Anpocs, n. 2, p. 223-244, 1983.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

HAIDER, Asad. ***Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje***. Tradução de Leo Vinícius Liberato. Prefácio da edição brasileira Silvio Almeida. São Paulo: Veneta, 2019. (Coleção Baderna).

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104 p.*

HONNETH, Axel. ***Luta por Reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais***. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: 34, 2003.

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019. 448 p.

hooks, bell. **Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança**. Tradução de Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021. 296 p.

hooks, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. Tradução de Vinicius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022. 272 p.

HOPE, Donna P. Dancehall: Orígenes, historia y futuro. Traductor: Jose Miguel Aponte. **Groundings**, n. 26, p. 7-28, jul. 2011. Disponível em: <https://www.dancehallarchive.org/wp-content/uploads/2020/11/Dancehall-Origenes-historia-y-futuro-Hope-y-Aponte-2020-1.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

IPHAN. **Dossiê Iphan 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Iphan, 2007. 100 p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Serrinha (BA)**. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba/serrinha.html>. Acesso em: 13 out. 2025.

YIANAGA, Michael. ***Alegria é devoção: sambas, santos e novenas numa tradição afro-diaspórica da Bahia***. Campinas: Editora Unicamp, 2022. 343 p.

LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LEITE, Ana Caroline Ferreira. *A experiência de traduzir Cheikh Anta Diop: Nations nègres et culture: de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui.* 2019. Monografia (Bacharelado em Letras – Tradução Francês) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

LOPES, Tatiana Bezerra de Oliveira. *Evangélicas em (des)igrejamento: interpelações de gênero e sexualidade nas práticas de igreja e desigreja.* 2022. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2022. 140 p.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer.* Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUGONES, Maria. Heterossexualismo e o sistema de gênero colonial/moderno. In: **BAPTISTA, Maria Manuel** (org.). *Gênero e performance: textos essenciais 1.* Coimbra: Grácio Editor, 2018. p. 239–270. Disponível em: https://ria.ua.pt/bitstream/10773/25237/1/GEFE_ebook.pdf. Acesso em: 27 jul. 2025.*

LUZ, Marco Aurélio. *Do tronco ao opa exim: memória dinâmica da tradição afrobrasileira.* Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

MAIA, Cauane Gabriel. *Vozes Negras em Florianópolis: escrituras antropológicas do Morro das Mulheres.* 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: **NASCIMENTO, Elisa Larkin.** (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.* São Paulo: Selo Negro, 2009.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá.* 2. ed. ver. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte/MG: Mazza Edições, 2021. 256 p.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, [s. l.], n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 2 out. 2024.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra.* Tradução de Sebastião Nascimento. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 320 p.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte.* Tradução de Renata Santini. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MILLER, Daniel. Notas sobre a pandemia: como conduzir uma etnografia durante o isolamento social. **Blog do Sociofilo**, [s. l.], 2020. Disponível em: https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2020/05/Miller_Como-conduzir-uma-etnografia-durante-o-isolamento-social-convertido.pdf. Acesso em: 27 ago. 2020.

MILLS, C. Ignorância branca. *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 17, n. 1, p. 413-438, 2018.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MUNANGA, Kabengele. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil – entrevista. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 18, v. 50, 2004.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. 2. ed. São Paulo: Global, 2016.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? / Afro-brazilian-art: What is it, after all? **Paralaxe**, São Paulo, v. 6, n. 1, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MÚSICA BRASILIS. Itamar Assumpção. **Música Brasilis**, [s. l.], [202-?]. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/itamar-assumpcao>. Acesso em: 2 jul. 2024.

NASCIMENTO, Beatriz. Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição. Organização de Alex Ratts. São Paulo: Filhos da África, 2022.

NASCIMENTO, Beatriz; RATT, Alex (orgs.). **O negro visto por ele mesmo**: ensaios, entrevistas e prosa. São Paulo: Ubu, 2022. 240 p.

NASCIMENTO, Beatriz; RATT, Alex (org.). **Uma história feita por mãos negras**: Relações raciais, quilombos e movimentos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz, “Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso”, *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 6-7, Rio de Janeiro, CEAA/UCAM, 1982, p. 259–265.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: Documentos de uma Militância Pan-Africanista. São Paulo: Perspectiva; Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **Uma reação contra o embranquecimento**: o Teatro Experimental do Negro. O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador: EDUFBA, 2012.

NOGUERA, Renato. **O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

NOVAES, Gustavo Gobbi. Tensões e disputas entre cariocas e baianos no universo sambista do Rio de Janeiro (1920-1950). 2022. 282 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.*

OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. Migrações e Nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização. In: OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. (orgs.). **Migrações Nordestinas no Século 21**: um panorama recente. [S. l.]: Edgard Blücher, 2014. 198 p.

OLIVEIRA, Alecsandra M. de. A “Onda negra”: arte visual afro-brasileira, legitimação e circulação. **Jornal da USP**, São Paulo, 5 out. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/a-onda-negra-arte-visual-afro-brasileira-legitimacao-e-circulacao/>. Acesso em: 3 set. 2021.

OLIVEIRA JUNIOR, R. J. de; ARAÚJO, W. A. de. Masculinidades de plástico, próteses de aparelhagem: o nordestino do piseiro na performance pop do forró eletrônico no nordeste contemporâneo. **Tropos**: comunicação, sociedade e cultura, Rio Branco, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3898>. Acesso em: 1 jun. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Igualdade de gênero, patrimônio e criatividade. Paris: Unesco; Brasília: Representação da Unesco no Brasil; Dourados: Cátedra Unesco Diversidade Cultural, Gênero e Fronteiras, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), 2021.

ORTNER, Sherry B. A antropologia sombria e seus outros: teoria desde os anos oitenta. Tradução e revisão Jainara Oliveira & Chiara Albino. **Sociabilidades Urbanas – Revista de Antropologia e Sociologia**, Salvador, v. 4, n. 11, p. 27-50, jul. 2020.

OYÉWÚMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. Tradução: NETO, Leonardo de Freitas; PINHO, Osmundo. **Novos Olhares Sociais**, Cachoeira, v. 1, n. 2, 2018. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/452>. Acesso em: 11 out. 2023.

OYÉWÚMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324 p.*

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248 p.*

PARK, Robert. **A cidade**: sugestões para investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 18.*

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio narrativo do peregrino da América (1728)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939. v. 2.*

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017. 64 p.

PINHO, Osmundo. Lutas culturais: relações raciais, antropologia e política no Brasil. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 81-94, jan./jun. 2007.

PINHO, Osmundo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./abr. 2005.

PINHO, Osmundo. Espaço, poder e relações raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 21-22, p. 257-274, 1998-1999.

PINHO, Osmundo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 36, fev. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/QrpkhKvb9CHG3hN8w9HRNqd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 jul. 2025.

PONTES, Katiúscia Ribeiro. *Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10.639/03*. 2017. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017.

POLÍCIA CIVIL investiga carta que ameaça baianos no Vale do Itajaí. **G1 Santa Catarina**, [s. l.], 11 nov. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2013/11/policia-civil-investiga-carta-que-ameaca-baianos-no-vale-do-itajai.html>. Acesso em: 19 jul. 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **O problema do negro na sociologia brasileira**. Introdução Crítica à Sociologia Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995 [1957].

ROSE, Tricia. **Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos**. Tradução de Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021. 336 p.

RUFINO, Luiz *et al.* Pensamento afro-diaspórico e o ‘ser’ em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira. **Capoeira - Revista de Humanidades e Letras**, Redenção, v. 4, n. 2, 2018.

RUFINO, Luis. Pedagogias das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, Duque de Caxias, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2018.

SALINET, Maria Fernanda. Consulado celebra a cultura africana e pede fim à intolerância religiosa com Magamalabares. **ND+**, Florianópolis, 8 fev. 2023. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/consulado-celebra-a-cultura-africana-e-pede-fim-a-intolerancia-religiosa-com-magamalabares/>. Acesso em: 18 nov. 2024.

SANTA CATARINA. **Deputados de SC propõem o fim de cotas raciais, de gênero e para pessoas com deficiência em universidades estaduais**. Tudo Aqui SC, 5 maio 2025. Disponível em: <https://tudoaquisc.com.br/educacao/deputados-de-sc-propoe-fim-de-cotas-raciais-de-genero-e-para-pessoas-com-deficiencia-em-universidades-estaduais>. Acesso em: 23 out. 2025.

SANTANA, Bianca. Silvia Federici: O capitalismo tenta destruir as nossas memórias. **Revista Cult**, 2 jun. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/silvia-federici-o-capitalismo-tenta-destruir-memorias/>. Acesso em: 6 ago. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo *et al.* **Quatro Cantos**: Volume 1. São Paulo: n-1 edição, 2022. 96 p.

SANTOS, M. V. dos. **Memórias do carnaval de Florianópolis**: histórias, sociabilidades e disputas na Passarela Nego Quirido. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SANTOS, Tatiane Silva Cerqueira. **Entre fuxicos, crochês e biscoit**: tecendo empoderamento das Mulheres Rurais. Monografia (apresentada ao final do curso de graduação em Estudos de Gênero e Diversidade) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 101 p., 2015. 101 p.

SANTOS, Tatiane Silva Cerqueira. **De lá pra cá**: experiências diaspóricas de baianos e baianas na região da Grande Florianópolis-SC. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2020. 154 p.

SANTOS, Tatiane Silva Cerqueira. **A Bahia não sai de mim**: diáspora, migração e xenofobia no sul do Brasil. Curitiba: Appris, 2022.

SANTOS, Acauam Oliveira; MACHADO, Mateus (orgs.). **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SÃO THIAGO, Tomaz Costa Pereira de. **Abayomi**: presença e performance da música mandén em Florianópolis, SC. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2017.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). Falas de gênero. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.*

SEEGER, Anthony. Por que cantam os Kisedje? Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA – SECULTBA. Quixabeira da Matinha leva samba de roda para o Carnaval do Pelô. 2024. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/noticia/2024-02/51600/quixabeira-da-matinha-leva-samba-de-roda-para-o-carnaval-do-pelo>. Acesso em: 27 jul. 2025.*

SEYFERTH, Giralda. A noção de raça no Brasil: ambiguidade e preceitos classificatórios. *In*: ZANINI, Maria Catarina (org.). **Por que “raça”?** Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

SILVA, Marcelo da. **“O poder da criação”**: outras histórias sobre os festivais de samba-enredo nas encruzilhadas do sul do Brasil. 2017. 187 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, 2017.

SILVA, Marcelo da. **Políticas dos Tambores**: existências afro-diaspóricas entre o passista e o mestre sala. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2021.

SIMMEL, Georg. **A sociabilidade**. *In*: _____. Questões fundamentais da sociologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 9-10.*

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do Corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

SOUZA, Mainá Araújo de Paiva e Souza. **“Corpo em Trânsito”**: apropriações das ‘tradições’ rítmicas de alguns países da África ocidental no grupo Abayomi de dança e percussão. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais (graduação). Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. 171p.

STRATHERN, Marilyn. A cultura numa bolsa de malha: a fabricação de uma subdisciplina na antropologia. *In*: **O Efeito Etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

STRATHERN, Marilyn. O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto? *In*: **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

TERRA. Lore Improta reage às acusações de apropriação cultural ao homenagear Chiclete com Banana em fantasia. **Terra**, [s. l.], 12 fev. 2024. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/carnaval/lore-improta-reage-as-acusacoes-de-apropriacao-cultural-ao-homenagear-chiclete-com-banana-em-fantasia,7237f01feab79c6fa93a1605cec8ea0bawhvh2n.html#>. Acesso em: 22 jun. 2025.

TINHORÃO, José. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. 3. ed. São Paulo: 34, 2012. 152 p.

TEODORO, Helena. **Iansã**: rainha dos ventos e das tempestades. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. 164 p.

TOADA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>. Acesso em: 3 jun. 2024.

TORRES, Nelson M. Analítica da Colonialidade: algumas dimensões básicas. In: COSTA, J. B. *et al.* (org.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 365 p.

TRIBUNAL DE CONTAS DO ESTADO DE SANTA CATARINA (TCE-SC). **Pesquisa revela que 83% dos municípios de SC não têm políticas públicas voltadas à promoção da igualdade racial**. Florianópolis, 10 jun. 2024. Disponível em: <https://www.tcesc.tc.br/pesquisa-do-tcesc-revela-que-83-dos-municipios-nao-tem-politicas-publicas-voltadas-promocao-da>. Acesso em: 23 out. 2025.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos**. Aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

WERNECK, Jurema Pinto. Da diáspora globalizada: notas sobre os afrodescendentes no Brasil e o início do século XXI. *Scribd*, [s. l.], 2003. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/779248081/Da-Dispota-Globalizada-Jurema-Werneck>. Acesso em: 27 jul. 2025.*

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as Ialodês**: Mulheres negras e cultura midiática. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. 301 p.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA (UDESC). **Comissão avança na proposta da Política de Ações Afirmativas e Diversidades da UDESC**. Florianópolis, 18 set. 2024. Disponível em: https://www.udesc.br/noticia/comissao_avanca_na_proposta_da_politica_de_acoes_afirmativas_da_udesc. Acesso em: 23 out. 2025.

WALKER, Sheila. **Conhecimento desde de dentro**: os afro-sul-americanos falam de seus povos e suas histórias. Rio de Janeiro: Kitabu, 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019. 208 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

VASCONCELOS, Cláudia Ferreira. **Ser-Tão Baiano**: O Lugar da Sertanidade na Configuração da Identidade Baiana. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2007.

VLADI, Nadja. O sotaque pop da sofrência: as estratégias de comunicação do arrocha para se posicionar como música pop mundial. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3260-1.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 1995.

VIEGAS, Luma. **Baque Mulher Floripa**: maracatu e ativismo na cidade de Florianópolis. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/247896>. Acesso em: 19 set de 2023.

YUNES, Virginia Maria. **Natal de Pretos**: a dança do Catumbi de Itapocu. Florianópolis: Editora da UFSC, 2020.