

Elementos indígenas nas canções de câmara de compositoras brasileiras

Indigenous elements in chamber songs by Brazilian female composers

Elementos indígenas en canciones de cámara de compositoras brasileñas

Patrícia Cardoso Chaves Pereira¹

Andrea Bárbara Pinto Nogueira²

Resumo

O presente artigo visa identificar e mapear as compositoras brasileiras e suas canções de câmara, que estão presentes no Acervo de Partituras Hermelindo Castello Branco (APHECAB), com a temática indígena ou que utilizaram elementos do universo cultural indígena em suas composições. Para nortear o desenvolvimento deste trabalho, utilizou-se do conceito de cosmopolítica, preconizado por Isabelle Stengers. Foram identificadas oito compositoras e dezesseis canções de câmara com a presença de elementos indígenas. A pesquisa também envolveu o levantamento de dados biográficos das compositoras ou a constatação da inexistência de informações sobre elas. Espera-se que este estudo possa contribuir na visibilidade de compositoras brasileiras e suas obras, além de propiciar na divulgação de canções desconhecidas, tanto dos músicos quanto do grande público, bem como realçar manifestações culturais dos povos originários.

Palavras-chave: Compositoras brasileiras; Elementos indígenas; Canção de câmara brasileira; Cosmopolítica; Acervo de Partituras Hermelindo Castello Branco.

Abstract

This article aims to identify and map Brazilian women composers and their songs, which are present in the Hermelindo Castello Branco Sheet Music Collection (APHECAB), with indigenous themes or which used elements of the indigenous cultural universe in their compositions. To guide the development of this work, the concept of cosmopolitics, advocated by Isabelle Stengers, was used. Eight women composers and sixteen art songs with the presence of indigenous elements were identified. The research also involved the collection of biographical data of the composers or the verification of the lack of information about them. It is hoped that this study can contribute to the visibility of Brazilian women composers and their works, in addition to facilitating the dissemination of unknown songs, both by musicians and the general public, as well as highlighting cultural manifestations of the native peoples.

Keywords: Brazilian women composers; Indigenous elements; Brazilian art song; Cosmopolitics; Hermelindo Castello Branco Sheet Music Collection.

Resumen

¹ Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Ouro Preto/MG, Brasil. E-mail: patricia.chaves@ufop.edu.br
Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-2502-3377>

² Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Ouro Preto/MG, Brasil.
E-mail: andrea.pinto@aluno.ufop.edu.br - Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-0740-3121>

Este artículo tiene como objetivo identificar y mapear a las compositoras brasileñas y sus canciones de cámara, presentes en la Colección de Partituras Hermelindo Castello Branco (APHECAB), con temática indígena o que utilizaron elementos del universo cultural indígena en sus composiciones. Para guiar el desarrollo de este trabajo, se utilizó el concepto de cosmopolítica, defendido por Isabelle Stengers. Se identificaron ocho compositoras y dieciséis canciones de cámara con presencia de elementos indígenas. La investigación también implicó la recopilación de datos biográficos de las compositoras o la verificación de la falta de información sobre ellas. Se espera que este estudio pueda contribuir a la visibilidad de las compositoras brasileñas y sus obras, además de facilitar la difusión de canciones desconocidas, tanto por músicos como por el público en general, así como destacar las manifestaciones culturales de los pueblos originarios.

Palabras clave: Compositoras brasileñas; Elementos indígenas; Canción de cámara brasileña; Cosmopolítica; Colección de partituras de Hermelindo Castello Branco.

Introdução

A presente pesquisa associa dois temas, elementos indígenas e as composições de mulheres brasileiras, que tem sido de interesse em amplas frentes de pesquisas atuais, nas quais o passado pode ser revisitado e ressignificado, de forma a tentar “compreender as divergências, buscar a pluralidade, resgatar as diversidades do passado para construir a pluralidade do futuro”. (Linares, 2020 apud Seixlack, 2023, p. 734).

Estamos nos referindo a uma produção realizada por mulheres acerca do universo indígena, ou seja, de uma parcela da sociedade historicamente oprimida e excluída pelo machismo estrutural, bem como de uma respectiva produção a respeito de uma temática silenciada ao longo da nossa história. Consideramos importante salientar que essa realidade histórica associada a levantamentos prévios resultou em uma hipótese inicial de que encontraríamos provavelmente uma produção pequena, considerando a questão de gênero e as questões etnocêntricas que perpassaram e ainda estão presentes na história das mulheres e dos indígenas, bem como na construção das respectivas histórias e seus elementos culturais.

Este trabalho tem por objetivo identificar e mapear as compositoras brasileiras e suas canções de câmara, que estão presentes no Acervo de Partituras Hermelindo Castello Branco (APHECAB), com a temática indígena ou que utilizaram elementos do universo cultural indígena em suas composições. Para nos nortear no desenvolvimento desse trabalho nos beneficiamos do conceito de cosmopolítica, preconizada por Isabelle Stengers e da mitopoética.

A escolha de se pesquisar as mulheres compositoras brasileiras e os elementos indígenas presentes em suas composições foi proveniente de que as respectivas temáticas estão diretamente relacionadas e, sobretudo, porque estamos evidenciando dois grupos sociais que possuem, em suas relativas histórias, semelhanças, pois suas referentes existências ao longo da história foram marcadas por um tratamento desumanizado, por serem considerados inferiores, incapazes, inaptos em função de uma misoginia e em consequência de um etnocentrismo estrutural, respectivamente.

Consideramos também importante ressaltar que a escolha das temáticas se configurou em função de se tratar de dois grupos que produziram uma riqueza cultural de valor distinto, considerando seus diferenciados contextos e características. Entretanto, foram e são pouco tematizadas pela produção acadêmica e científica brasileira. À luz de Stengers (2023), sustentamos que a ausência constatada foi continuamente fomentada pelas próprias características ético-ontopistemológicas da produção científica ocidental moderna contemporânea que se desdobra hegemonicamente a partir de matrizes paradigmáticas.

Antes de apresentarmos as canções de câmara de compositoras brasileiras com elementos indígenas, consideramos importante expor panoramicamente certos dados de realidade contextual, bem como alguns conceitos que estamos utilizando no presente artigo.

Cosmopolítica e mitopoética

Neste texto nos beneficiamos do conceito de cosmopolítica de Isabelle Stengers (2023) que se propõe a adiar, o quanto for possível, a elaboração de um mundo comum monolítico para construir espaços e tempos, que revele a multiplicidade e o diálogo, necessários com outros saberes e práticas, não raramente desprezadas pela ciência moderna (Stengers, 2023).

A cosmopolítica visa contemplar os dissensos, as contradições, os atritos e as inúmeras disputas situadas nos vários mundos que se esforçam para caracterizar suas respectivas realidades. Em outras palavras, diz respeito ao esforço político e teórico, enquanto experiência humana de estruturação de relações entre os distintos e diversos mundos. Partimos de um pressuposto que concebe a produção científica como sinônimo de criação de novos mundos, sem a pretensão de evitar as possíveis dissonâncias. Acreditamos que à luz da concepção da cosmopolítica, referenciada acima, determinadas verdades históricas permanecerão inacessíveis, independente das perspectivas epistemológicas que utilizarmos. Assim, nos

conduzimos pelo princípio de um certo equilíbrio ou equivalência, que não pode ser confundido com igualdade, considerando que nos debruçaremos com frequência com visões e percepções que poderão ser legítimas em seus respectivos mundos, entretanto impotentes para contemplar de forma absoluta o mundo alheio (Linares, 2021).

Sustentamos, ainda, que o conceito de cosmopolítica com o qual estamos operando, seja apropriado também a partir de uma interlocução com o conceito de perspectivismo ameríndio sugerido por Eduardo Viveiros de Castro (2018). O perspectivismo ameríndio se constitui também na organização de várias percepções contidas em estudos etnográficos da América indígena, que fazem menção a uma concepção cosmopolítica, ou seja, a percepção da existência de um universo habitado por humanos e mais-que-humanos.

Podemos compreender a mitopoética como relatos, contos considerados estruturais e estruturantes de um determinado grupo da sociedade, pois são elementares para a construção de sua identidade, bem como sua existência enquanto experiência humana cotidiana. Esses relatos se constituem como lendas, mitos, apreciações da história perpetuadas através de gerações por meio da memória e da oralidade. Tais relatos ou histórias disponibilizam ou propiciam um significado para suas respectivas interações sociais, bem como os meios como tal agremiação se conecta com os outros mundos.

A canção de câmara e as compositoras brasileiras

A canção de câmara é composta, normalmente, para canto e piano. Entretanto, outras formações podem ser concebidas, como, canto e violão, canto e oito violoncelos, entre outras. O texto literário da canção, geralmente, é de um autor escolhido pelo compositor, escrito anteriormente a música. Em alguns casos o compositor da canção pode ser também o autor do texto poético. A linha instrumental da canção é composta de forma a realçar, comentar, sonorizar algum elemento não musical (referência intermediática³), dialogar, compor o cenário ou apenas acompanhar a melodia. É na melodia que a mensagem semântica receberá o ritmo, o tempo de pronúncia das palavras, a altura das notas nas quais cada sílaba será cantada, as

³ Referência intermediática é uma das três subcategorias da intermedialidade e pode se configurar como uma imitação ou lembrança de algum objeto ou som representado, evocado em uma configuração midiática diferente da original (Rajewsky, 2012). Por exemplo, no *Lied Erlkönig* de Franz Schubert (1797-1828), o acompanhamento realizado pelo piano imita sonoramente, por toda a canção, um cavalo galopante.

pausas e os atributos particulares do(a) cantor(a), como, o timbre de sua voz, sua respiração, os sentimentos, a expressão do rosto e do corpo.

Os ideais nacionalistas de Mário de Andrade (1893-1945) impactaram diretamente os princípios composicionais de canções de câmara brasileiras a partir da década de 1920. Andrade (1991) afirmava que para a música erudita brasileira ser realmente brasileira era necessário que os compositores tivessem intimidade com a música popular do Brasil. A música popular a que ele se referia era a pertencente ao folclore, que ele julgava ser uma fonte de expressão de brasilidade. Segundo Travassos (2000, p. 38), “a meta ambiciosa do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna”.

Em 1928, Andrade publica no *Diário Nacional* uma coluna, na qual compartilha seus anseios quanto a necessidade de se registrar, por meio de gravação de áudio, as manifestações musicais presente no interior do país, bem como em comunidades indígenas:

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado a morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A gravação manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. [...] Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza. (Coluna “Arte”, 24 fev. 1928 apud Toni, 1938)

Até então, apenas Edgard Roquette Pinto (1884-1954) já havia realizado gravações de 9 fonogramas de cantos indígenas, quando participou da comissão Rondon em viagem para Rondônia, em 1912. Em 1938, Mário de Andrade realizou a primeira viagem para o Nordeste e o Norte do país para “registrar as músicas que homens, mulheres e crianças cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar”. (Toni, 1938, p. 78) Essa viagem recebeu o nome de Missão de Pesquisas Folclóricas.

É mais comum estudarmos e ouvirmos canções de câmara composta por homens, até porque muitos desses compositores são abordados de maneira frequente em vários títulos da musicologia nacional e, conseqüentemente, suas obras estão mais disponíveis no contexto musical. Entretanto, é mais comum associarmos a figura feminina à educação musical, principalmente quando tratamos da educação voltada para crianças; como intérpretes, por exemplo, como cantoras, pianistas etc.; musicistas que atuam em instituições religiosas; ou

ainda, como artistas que abdicaram de suas carreiras em virtude da realidade doméstica, mas que permaneceram com suas atividades musicais no escondimento de suas famílias.

Não encontramos muitos registros de mulheres que se dedicaram à composição, à formação de outros músicos ou que desempenharam o ofício de regentes frente à orquestras e bandas. Embora não tenhamos disponíveis muitos documentos a esse respeito, não podemos sustentar que as mulheres não atuaram nesses espaços, mas que, provavelmente, as suas atuações não foram consideradas por quem realizou os registros ou até mesmo por elas não terem sido sequer reconhecidas em tais áreas, o que pode explicar esse quase que completo silenciamento.

Percebemos que o que Stengers (2023, p. 53), constata a respeito da figura do pesquisador, do gênero do verdadeiro pesquisador: “Que se trata de uma construção generificada é evidente, no sentido de que ela produz efeitos diretos de discriminação sobre a maioria das mulheres”, também se aplica à figura da mulher compositora, que inclusive foi historicamente considerada como não apropriada para essa atividade em virtude da sua natureza sentimental e a ausência de dons e preparação musical adequada, como afirmou o esteta Eduard Hanslick, em 1854:

porque é que as mulheres, as quais, por natureza, dependem sobretudo do sentimento, nada produzem em matéria de composição? A razão— para lá das condições gerais que mantêm as mulheres mais longe das produções espirituais— reside precisamente no momento plástico do compor, que exige uma exteriorização da subjectividade em não menor grau, embora em direcção diferente, do que as artes plásticas. Se a intensidade e a vivacidade do sentir fossem realmente decisivas para o compor, a falta total de compositoras, ao lado de tantas escritoras e pintoras, seria difícil de explicar. Não é o sentimento que compõe, mas os dons especificamente musicais, artisticamente educados. (Hanslick, 2011, p. 62-63)

Atualmente, ações acadêmicas e artísticas, ainda que discretas e pontuais tem sido realizadas de forma a atenuar as consequências dessa negligência histórica, cultural, social, étnica, entre outras. Tais iniciativas dão visibilidade às mulheres compositoras, suas obras e atuações na história da música brasileira.

A seguir, apresentaremos o Acervo de Partituras Hermelindo Castello Branco e os resultados obtidos no estudo proposto.

O acervo de partituras Hermelindo Castello Branco e a busca pelas compositoras e suas canções

Para o processo inicial de identificação das compositoras brasileiras recorreremos ao Acervo de Partituras Hermelindo Castello Branco⁴ (APHECAB), recentemente disponibilizado e digitalizado, e que conta com mais de 6.000 partituras em seu banco de dados. O acervo foi organizado por Hermelindo Castello Branco (1922-1996) e doado à Casa do Piano, em 2016, que em parceria com o Instituto Brasileiro de Piano, realizaram a digitalização das partituras, além de reunir um grupo de pesquisadores da música brasileira para aprofundar as pesquisas acerca do repertório ali presente. Segundo Santos e Santos (2017, p.6), “os documentos, já devidamente digitalizados, alcançam o número de 6.374 arquivos em PDF de partituras, todas em excelente estado de conservação, das quais provavelmente 4.000 partituras únicas, o que realmente coloca este acervo entre os mais importantes do mundo.”

Primeiramente, identificamos apenas as mulheres compositoras e encontramos o total de 99. Em um segundo momento, realizamos uma leitura extensiva dos respectivos títulos das canções para localizarmos termos e/ou expressões que nos remetiam a elementos da cultura indígena. A partir dessa triagem, identificamos dezesseis canções que possuíam uma temática do universo indígena de oito compositoras, a saber: (1) Helza Camêu (1903-1995) - *Tagnani Tangrê* (Canto dos indígenas Nanbikuaras), *Taru Jipakjú* (Canto dos indígenas Botocudos); (2) Babi de Oliveira (1908-1993) – *Mapinguary*, com texto em Tupi-guarani e português de Adauto de Alencar Fernandes (1894-s.d.), *Saci-pererê*, com texto e música de Babi de Oliveira, *Muiraquitã*, com texto de Átila Casses (1890-1945); (3) Lícia de Biase Bidart (1910-1991) - *Cantos ameríndios brasileiros* (nº2 *Vozes na mata*); (4) Myrthes do Valle (s.d.) - *O Bôto*, com texto de Carlos Rubens (s.d.), *Mãe da lua*, com texto de Antônio Bastos (s.d.), *Yára*, com texto de Jorge Camacho (s.d.); (5) Lurdinha Maia (s.d.) - *India Indyara*, *Dansa do Zuncarê*, *Rio Araguaia*, *Sinfonia do oeste*; (6) Orianna de Carvalho Medeiros (s.d.) - *Sacy-pererê*, com texto de Sylvio Moreaux (s.d.); (7) Maria Eugênia Pinheiro Machado (s.d.) -

⁴ Hermelindo de Gusmão Castello Branco Netto nasceu em 1922, na cidade de São Luiz, no Maranhão. Ele atuou como cantor, pianista, professor e arquivista. Durante o seu período de formação na cidade do Rio de Janeiro e a sua atuação musical profissional, Castello Branco manteve o contato com muitos compositores e intérpretes, o que possibilitou que o músico tivesse acesso a muitas partituras, tendo participado de vários concertos como pianista ou cantor. Com o passar dos anos o hábito de guardar as partituras de composições brasileiras acabou se tornando um *hobby*. (Santos; Santos, 2017).

Matupá, com texto de Paulo Bentes (s.d.); (8) Sílvia de Avelar Barros (s.d.) - *Acutipurú*, com texto de Narbal Fontes (1899-1960). Posteriormente, realizamos uma leitura das partituras e do texto poético das canções para o desenvolvimento da pesquisa.

No tópico seguinte traremos breves informações das compositoras, quando encontradas, e de suas respectivas obras.

As compositoras brasileiras e suas canções de câmara com a temática indígena

1 – Helza de Cordoville Camêu (1903-1995)

Helza Camêu nasceu em 28 de março de 1903, na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou os seus estudos de piano aos sete anos de idade. Dentre os professores desse instrumento que teve, destaca-se Alberto Nepomuceno (1864-1920). Em 1932, Camêu matriculou-se no curso preparatório para atuar como professora no projeto músico-pedagógico, o Canto Orfeônico⁵, o maior projeto musical educacional já realizado no Brasil (de 1934 à 1971), e que teve por responsável o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Esse curso era ministrado pelo próprio compositor, Villa Lobos. Após o término do curso, Helza Camêu lecionou Canto Orfeônico na escola Rodrigues Alves, na cidade do Rio de Janeiro. Ainda na década de 1930, Helza Camêu “abandonou a carreira de pianista, passando a dedicar-se à composição, ao ensino e às pesquisas em musicologia brasileira, especialmente voltadas para a música indígena” (DUTRA, 2010, p. 239). Camêu compôs cerca de 150 canções de câmara para canto e piano.

Em continuidade à sua pesquisa sobre a música indígena, em setembro de 1962, Helza Camêu publicou na Revista Brasileira de Folclore um artigo intitulado *Música indígena*. Após a sua aposentadoria, em 1977, ela publicou o livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*, que segundo Dutra (2010, p. 240) foi premiado pelo governo federal e, ainda na atualidade, é considerado por Salaberry (2017, p. 18) como “o texto mais destacado [...], detalhado da bibliografia existente sobre o assunto”. Em 1979, foi publicado o *Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros: catálogo da exposição*, também organizado pela compositora.

⁵ Tratava-se de um projeto pedagógico músico-vocal, que visava a implantar a educação musical em todas as escolas de ensino regular do país, por meio da prática do canto coral. “Marchas, canções, cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos para a formação do bom gosto na música brasileira” (VILLA-LOBOS, 1951, p. 1).

Mesmo com a relevante contribuição dos estudos de Camêu acerca da música indígena brasileira, nos é claro o fato de que o olhar projetado para tal produção literária e musical indígena, ainda foi organizada a partir de uma visão “eurocêntrica dos pesquisadores, que buscam nesse tipo de música as mesmas sensibilidades da música do ‘homem civilizado’” (NUNES, 2016, p. 112), o que coloca mais em evidência a figura e a interpretação do pesquisador do que a manifestação musical indígena.

A seguir, abordaremos duas canções, que no APHECAB, estão cadastradas como harmonizações de Camêu em temas indígenas, que foram recolhidos por Edgard Roquette-Pinto, em Roraima no ano de 1912 e por Henrich Henrikhovitch Manizer (1889-1917), respectivamente.

- *Tagnani-tangrê*⁶: Canto dos indígenas Nambikuára-Tagnani.

A partitura da melodia se encontra manuscrita.

Esta melodia foi recolhida por Roquette-Pinto em sua expedição à Roraima em 1912. Apenas duas palavras configuram o texto da canção: *Tagnani Tangrê*, que significam o nome da aldeia – *Tagnani*, e *Tangrê* – estrelas.

O próprio Roquette-Pinto deixou registrado a experiência que ele e todos que o acompanhavam vivenciaram em um ritual na qual essa manifestação musical estava inserida:

Na dança festiva tomaram parte homens, mulheres e meninas. Ao som de uma cantiga intermina formou-se grande roda. As mulheres á esquerda dos homens, constituíam-se pares sucessivos, fechando o círculo; cada homem collocava a mão no hombro da respectiva « dama ». Dentro da roda, três meninas da mesma idade, pouco mais ou menos, acompanhavam-nos em fila, muito juntas, com os olhos baixos, as mãos cruzadas sobre o peito. A do centro servia de eixo para todo aquelle systema choreographico. Começou-se a rodar ás 7 horas da tarde, cantando sempre. As meninas, sem discrepar deixavam no chão pulverulento marcas regulares, que a luz da lua allumiava perfeitamente. Dir-se-ia que punham os pés nos mesmos rastros feitos na primeira volta. Meia noite. A' beira das fogueiras, que cada família accende, dormia a gente velha; resmungavam alguns avivando morrões que pareciam pequenos rubis esparsos. E na roda, suando, cheios de poeira, mais mortos do que vivos, todos nós entravamos no coro:

— *Tagnaní-i Tagnaní-i!* — *Tangrê!*

E assim foi, durante o resto da noite. Quando um de nós fugia, e procurava a rede, vinham logo dois ou três latagões reforçados, falando e empurravam para o seu posto o desertor. A letra desses cantos, infelizmente, não foi apanhada. Apenas conhecemos as duas palavras que ali estão: *Tagnani*,

⁶ Essa melodia também foi harmonizada por Aloísio de Alencar Pinto (1911-2007) e está disponível em áudio no link: <https://www.youtube.com/watch?v=o0a4savYtIA>.

nome da tribo; *Tangrê*, estrella. Astrolatria? As três figuras centraes daquela dança, em que se falava de estrelas, trouxeram-me ao pensamento a formosa constelação do Orion, onde existem as Tres-Marias⁷. (Roquette-pinto, 1917, p. 173)

- *Taru Jipakjú*: Canto dos indígenas Botocudos

A partitura da melodia se encontra manuscrita.

Encontramos também uma harmonização de Alencar Pinto, que como constamos na melodia anterior, do mesmo tema que encontramos nos registros da Helza Camêu no APHECAB, e todos os dados encontrados sobre essa melodia, com exceção de seu texto, foram extraídas da edição de Aloísio de Alencar Pinto.

Conforme a partitura da compositora, o texto da melodia são as duas palavras que dão o nome à canção: *Taru Jipakjú*, que significa – céu grande, conforme está registrado na partitura de Alencar Pinto. Este tema foi recolhido por Henrich Henrikhovitch Manizer (1889-1917), etnógrafo russo, que no período de 1914 e 1915 esteve por alguns meses entre os Krenak ou Botocudos em Minas Gerais e em São Paulo, com os Kaingang.

2 – Babi de Oliveira (1908-1993)

Idalba Leite de Oliveira é natural da cidade de Salvador, Bahia. Ela estudou piano desde a infância, incentivada pela sua mãe, Maria Isaura Leite Oliveira, que também era pianista. Formou-se em piano, em 1927, na sua cidade natal. Em 1940, quando se mudou para o Rio de Janeiro, já havia composto suas primeiras canções, e foi por meio delas, na interpretação de Alma Cunha de Miranda (s.d.), que seu nome começou a ser conhecido.

Segundo Alvim (2012, p. 64), a compositora sempre se sentiu atraída pelos ritmos da música e da religiosidade afrodescendente e pelas lendas dos povos originários, o que a motivou a compor e a se debruçar nos estudos do folclore brasileiro. Alvim (2012) catalogou 205 canções de câmara para canto e piano compostas por Babi de Oliveira.

Abaixo, apresentamos as três canções com a temática indígena composta por Oliveira e encontradas no APHECAB.

- *Mapinguary*

A partitura da canção se encontra manuscrita.

A canção *Mapinguary* tem texto composto por Aducto de Alencar Fernandes (1894-s.d.) em Tupi-guarani e português. O autor nasceu no Acre. Foi escritor, jornalista, advogado,

⁷ Optamos por manter a escrita do português arcaico, tal qual ela está na bibliografia consultada.

promotor de justiça, juiz, delegado e professor. Era estudioso do idioma tupi e publicou dois livros com essa temática: *O Índio do Brasil*, em 1922, e *Gramática Tupi*, em 1924.

Mapinguari é uma lenda indígena típica da região amazônica, na qual, acredita-se que os indígenas mais velhos se transformam em monstros peludos, com um olho na testa e uma grande boca no umbigo. Eles habitariam o interior da floresta.

A seguir, apresentamos o texto da canção:

*Réguará mapinguari cêrê tiuiti cuêra mapinxuna iua á! / Tapina cy suú suú sauretê. /
Mira puêra mfaú... mfaú.../ Uirandê cêuiucá xá icô cunhã xá icôtayra ne uaá. / Iêpê mururu
reticê ca iupuêê mira uá. /*

Quando a aurora se desata, tu, Mapinguari, / Não me ataques nesta mata se me vires
por aqui. / Mulher e filhos, almas santas, não m'as queiras devorar. / Come as onças, come as
antas, que ti podem saciar. /

*Uêrêmen uêrêmen. Maparôá pôrôô / Uêrêmen uêrêmen. Maparôá pôrôô /
Uêrêmen uêrêmen. Maparôá pôrôô. Uêrêmen uêrêmen*

- *Saci-pererê* - texto e música de Babi de Oliveira.

O texto literário não está registrado na partitura. Sabemos que há a existência de um texto para essa canção, porque em todas as partituras encontradas encontramos o registro: “Música e letra de Babi de Oliveira”, e no compasso 5 da canção, há a indicação do início da melodia cantada com a inscrição “canto” na parte superior do compasso.

A lenda do saci-pererê traz a figura de um menino preto, de olhos vermelhos, que gosta de fumo, possui apenas uma perna e usa uma carapuça vermelha. Ele “gosta de assombrar o povo e correr a cavalo. Assobia no ouvido do viajante tresnoitado, salta-lhe na garupa, desafivela os loros e joga-lhe fora o chapéu. Nas casas derrama farinha, remexe os ninhos e faz gorar os ovos. Os redemoinhos de vento são feitos por ele”. (Edelweis, 2001, p, 65).

- *Muiraquitã*, com texto de Átila Casses (1890-1945)

Átila Guterres Casses, natural do Rio Grande do Sul, foi jornalista e poeta.

A partitura da canção se encontra manuscrita. A data de composição dessa canção é anterior ao ano de 1948, porque segundo Alvim (2012, p. 99-100) há um registro de um programa de concerto da compositora ao piano e o intérprete cantor George Fernandes, no qual essa canção foi interpretada em 27 de agosto desse ano. Em outro programa de concerto realizado no ano de 1950, há a seguinte descrição da canção: “E o índio feliz achou o talismã

verde, a muiraquitã, que ele dará a sua amada!’ Sobre os poderes de muiraquitã, o talismã ameríndio, a pedra verde que dá felicidade”. (Alvim, 2012, p. 99).

A seguir, apresentamos o texto da canção:

Muiraquitã, pedra verde da esperança, com fóros de talismã, / Minha ventura descansa, pedra verde da esperança, / Neste verde de bonança, que tu tens, muiraquitã. / Lágrima pétrea da lua, trazes da lua a saudade da lagoa fria e nua, / Lágrima pétrea da lua, o teu poder se ensinua na nossa felicidade. / Muiraquitã, pedra verde dos amores, dá-me êsse amor que eu persigo. / Filtro de essências e flores, muiraquitã dos amores, / Não tem os magos fulgores, que tu carregas consigo.

3 – Lycia de Biase Bidart (1910-1991)

Lycia Bidart nasceu no estado do Espírito Santo em 18 de fevereiro de 1910. Ela se destacou em sua carreira como compositora, regente e pianista. Encontramos no APHECAB 54 composições de canções para canto e piano da compositora.

A seguir, apresentamos a canção de Lycia Bidart, *Cantos ameríndios brasileiros*.

- *Cantos ameríndios brasileiros* (nº2 *Vozes na mata*)

A partitura da canção se encontra manuscrita. Conforme está registrado na capa da partitura, a canção foi composta em 11 novembro de 1974, no Rio de Janeiro. Não encontramos referência sobre o texto cantado, se foi extraído de algum registro de cantos transcritos de comunidades indígenas ou se inspirado por alguma experiência pessoal da compositora. Também não sabemos, até o momento, se essa canção integra uma coleção de obras com a mesma temática.

O canto nessa canção é um canto vocalizado, organizado apenas por vogais, como “uê... uê... á... á... iáê...”. A melodia é caracterizada por notas longas e por passagens de agilidade, com intervalos em arpejos ascendentes e descendentes, que conferem a essas vocalizações aspectos contrastantes, ora momentos estáticos, ora muito movimento melódico.

4 – Myrthes do Valle (s.d.)

Não encontramos informações biográficas sobre a compositora.

No APHECAB há 20 canções de sua autoria e algumas dessas canções encontram-se editadas, como por exemplo a canção *Pitiguary*, com texto de Lygia Menezes, o que nos indica certa relevância de suas composições para a sua época. Nesta partitura, há uma dedicatória manuscrita para o intérprete cantor Tarquínio Lopes (s.d.), com a data de 25 de novembro de 1942, o que pode ser um indício da época da publicação da canção.

O fato de não termos encontrado nenhum registro biográfico dessa compositora (e das próximas quatro que ainda abordaremos), mas ela ter tido partituras editadas, ainda na primeira metade do século XX, pode representar um indício do apagamento de muitas das musicistas da história da música brasileira. Ter uma obra musical editada nessa época representava certa projeção dessas compositoras em seu tempo, “permitindo supor um caráter profissional ou semiprofissional das práticas dessas mulheres e uma possível aceitação de suas músicas no mercado”. (Freire; Portela, 2013, p. 289).

- *O Bôto*, com texto de Carlos Rubens (s.d.)

Não encontramos informações sobre o autor da letra da canção.

No acervo há quatro manuscritos dessa canção. Em um deles encontramos a assinatura de Castelo Branco e o registro: Rio, 15 de julho de 1950, data possível de quando a partitura foi recebida e inserida em seu arquivo pessoal.

A letra da canção não está registrada na partitura, encontramos apenas, no compasso 5, a indicação “Canto” na parte superior do compasso.

A lenda do boto é mais conhecida na região Norte do país. Reza a lenda que em noites de festa, o boto se transforma em um homem elegante, vestido de branco e usando chapéu. Ele seduz as jovens moças e as engravida. Desaparece em seguida, deixando-as sozinhas e tristes. Algumas dessas moças se jogam no rio após o abandono, as outras, quando do nascimento da criança, nunca sabem se nascerá uma criança ou um boto de seus ventres (ALIVERTI, 2005).

- *Mãe da lua*, com texto de Antônia Bastos (s.d.).

Não encontramos informações sobre a autora da letra da canção.

A partitura dessa canção se encontra manuscrita. Após a escrita musical da canção, a letra da canção está registrada, seguida de um breve texto com a história da lenda da Mãe da lua. Há também uma inscrição de local e data: Rio, 28 de setembro de 1942. Não há como precisar se foi a autora, o copista da canção ou o próprio Hermelindo Castello Branco que inseriu esse registro no final da partitura.

A seguir, apresentamos o texto da canção:

Mãe da lua geme, qual assombração / Nas silentes noites dentro do sertão / Pelo olhar aceso, correu veios d'água / E cantando, chora, toda a sua mágoa / Te vi, foi... foi... (Mãe da Lua) / Amanhã eu vou (bacurau) / O seu bem amado nunca mais voltou / E responde ao longe: - Amanhã eu vou! / Amanhã eu vou com que falsidade / E seu eco ao longe repetiu: - saudade!

- *Yára*, com texto de Jorge Camacho (s.d.)

Não encontramos informações sobre o autor da letra da canção.

A partitura se encontra manuscrita. O texto da canção está registrado após a escrita musical da canção na partitura. Segue o texto da canção abaixo:

Lá no Amazonas quando é tempo de luar / Uma yara vem a tona se banhar / Essa mãe d'água que tem canto feiticeiro / Muda o rumo do veleiro que de noite vai pescar / E quando a lua lá no céu, linda, aparece / Ela resa a sua prece e vae para o fundo do mar. / Yara... verde dos lagos tristonhos / Mulher-peixe dos meus sonhos, divinal, misteriosa / Yara... os teu cabelos dourados, são fios encantados / De uma sêda azul formosa / Nos rios do Amazonas no verão / Os veleiros fogem todos com medo da tua visão / Tu vives num palácio de saudade / Todo azul, todo formoso, cheio de felicidade.

5 – Lurdinha Maia (s.d.)

Não encontramos nenhum dado biográfico da compositora, além de poucas informações contidas no ao álbum de partituras editado, intitulado “Pra você”. Lurdinha Maia é natural do estado de Goiás, além de compositora, também foi uma cantora soprano reconhecida em sua época, tendo se apresentado em rádios paulistas e realizado turnês pelo Brasil. A compositora afirma que passou seus anos de

adolescência convivendo com elementos da tribo dos *Carajás*, cujo "habitat" se estende por todo o maravilhoso rio *Araguaia*, poucos quilômetros da velha capital do Estado de Goiás, onde pude observar, de perto, o encanto da vida que ali levavam e, então, sentí profundo desejo de transportar para a melodia tudo aquilo que de atraente e belo gravara no meu coração de adolescente! (Maia, s.d., p. 4).

O álbum é composto por cinco canções, com música e texto de autoria de Lurdinha Maia. Quatro dessas canções apresentam temática indígena, são essas: *India Indyara*, *Dansa do Zuncarê*, *Rio Araguaia*, *Sinfonia do oeste*. A gravação da canção *Dansa do Zuncarê*, interpretada pela própria compositora, está disponível no Youtube no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=NL9dxC9RvMc>, a partir de 8 minutos e 08 segundos do vídeo. A Figura 1 (na página seguinte) apresenta o texto das cinco canções que compõe o álbum.

6 – Orianna de Carvalho Medeiros (s.d.)

Não encontramos informações biográficas sobre a compositora.

A única menção que encontramos sobre a Orianna Medeiros foi em um programa de um concerto da compositora Babi de Oliveira, em 19 de março de 1956, no qual, no verso

Revista *Devir Educação*, Lavras, vol.10, n.1, e-1228, 2026.

desse programa há uma relação dos recitais realizados anteriormente na Associação Cristã Feminina do Rio de Janeiro, onde a compositora interpretada foi a Orianna Medeiros, em uma apresentação em abril de 1954. Ainda em 1954, foram interpretadas, no mesmo palco, obras dos seguintes os compositores: Barrozo Neto (1881-1941), Camargo Guarnieri (1907-1993), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Não está claro se a compositora estava presente no referido concerto ou se foram interpretadas as suas canções, como foi o caso de Barrozo Neto e Catulo da Paixão Cearense, que em 1954, já haviam falecido. Esse programa também está arquivado no APHECAB.

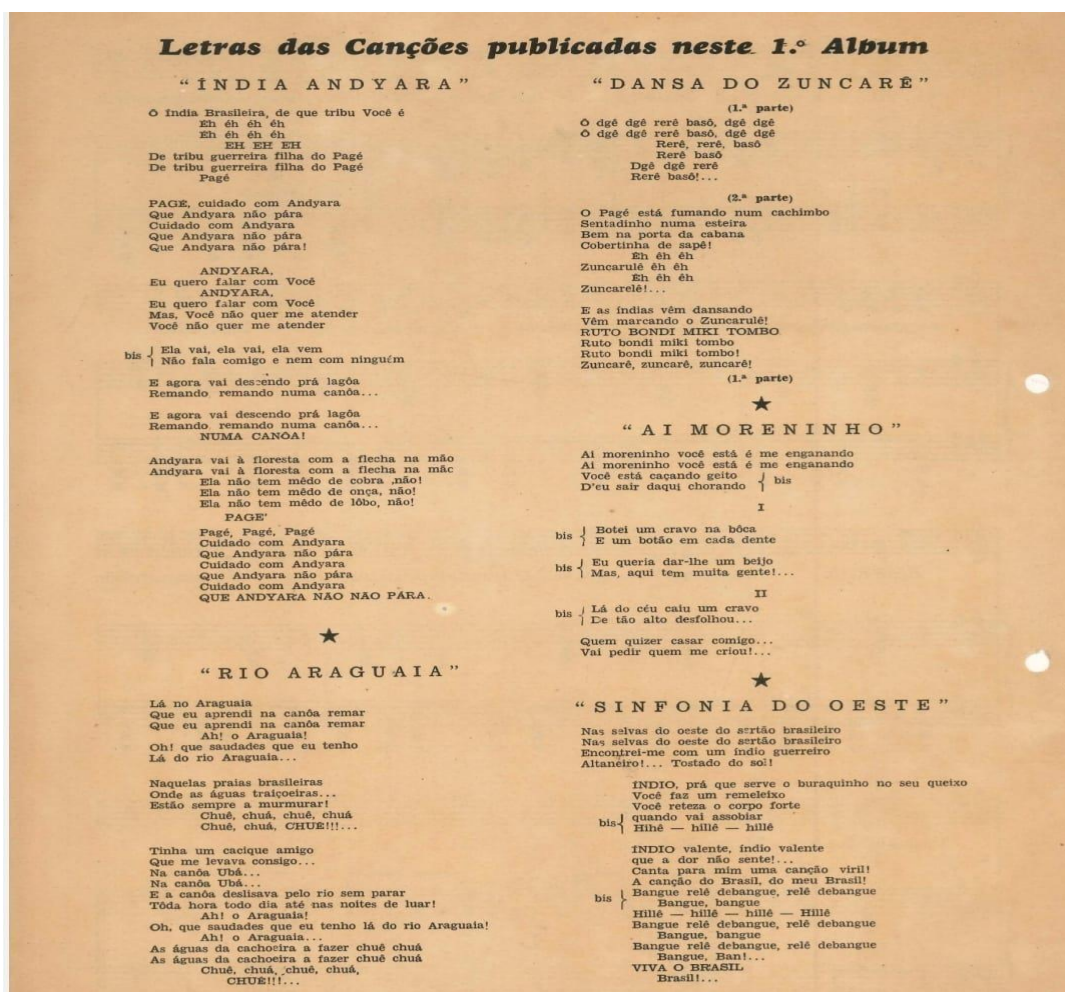


Figura 1: Letra das canções do álbum *Pra você*, de Lurdinha Maia.

- *Sacy-pererê*, com texto de Sylvio Moreaux (s.d.)

Não encontramos informações biográficas sobre o poeta, apenas algumas menções acerca de algumas de suas obras em algumas revistas da época, como por exemplo, a revista *O Malho*, publicada em junho de 1949, no Rio de Janeiro, na qual possui uma breve nota

apresentando o livro de versos, de sua autoria, *Flor da Madrugada*, como um dos melhores livros publicados naquele ano. Esta nota também apresenta o autor como músico e crítico.

Abaixo, apresentamos o texto da canção:

O moleque mal criado de uma perna e um olho só, / Vem pulando, vem pulando,
fazendo plócótó. / Virgem Santa me socorra que o Sacy é muito mau, / Já queimou minha
cabana, vai queimar meu milharal. / Vou fazer uma pussanga pra espantar o tal Sacy / Que é
pior que Curapira, Boi assu e Mapinguary. / Caboclinha, vem correndo, vem direto para cá. /
Te protejo, te defendo, de irmão do Cariá. / O moleque mal criado de uma perna e um olho só,
/ Vai pulando pra floresta, vai fazendo plócótó. / Te esconjuro, te arrenego, seu pedaço de
tição. / Pelo nome de Jesus, deixa em paz esse sertão.

7 – Maria Eugênia Pinheiro Machado (s.d.)

Não encontramos nenhum dado biográfico da compositora.

Essa canção é a segunda composição do álbum *Arte, poesia da vida*, publicado pela editora Ricordi, em São Paulo. Esse álbum é composto por 22 canções de Maria Eugênia Pinheiro Machado.

- *Matupá*, com texto de Paulo Bentes (s.d.)

Não encontramos informações biográficas sobre o poeta.

A palavra matupá é uma palavra tupi, advinda da região do Amazonas, que significa mato flutuante, vegetação carregada pela corrente das águas.

Apresentamos, a seguir, o texto literário da canção:

Matupá, que no meio dos lagos esperas que o vento te faça dançar. / O vento cantante
que passa ligeiro te embala com geito no teu rodipio. / Matupá, tu danças contente sobre a
face dos lagos redondos / Como um olho da terra, desses lagos bem lisos que brilham tão
claros / Pelas tardes de sol, como um piãozinho que rodasse ligeiro / Com leveza e donaire
sobre um chão de cristal

8 – Sílvia de Avelar Barros (s.d.)

Também não encontramos nenhuma informação biográfica sobre a compositora.

A sua canção com a temática indígena faz parte de uma coletânea de 10 canções infantis de sua autoria, chamada *Se Regina fosse fada*, que, segundo descrição presente na capa da publicação, é destinada à dramatização em escolas infantis e primeiras séries escolares. Esta é a única canção destinada ao público infantil e ao contexto escolar entre as canções do presente artigo.

- *Acutipurú*, com texto de Narbal Fontes (1899-1960)

Narbal Fontes foi poeta, teatrólogo, pedagogo, professor e jornalista. Ele dedicou muitas de suas obras literárias ao público infantil e infanto-juvenil.

Acutipuru é uma palavra de origem tupi que significa cutia enfeitada e/ou caxinguelê.

Apresentamos na Figura 2 o texto literário de Fontes, presente na canção de Silva de Avelar Barros e o texto que explica a forma de dramatização que foi sugerida para a realização em ambiente escolar da época. Não foi informada na publicação da coletânea de quem seria a autoria da dramatização.

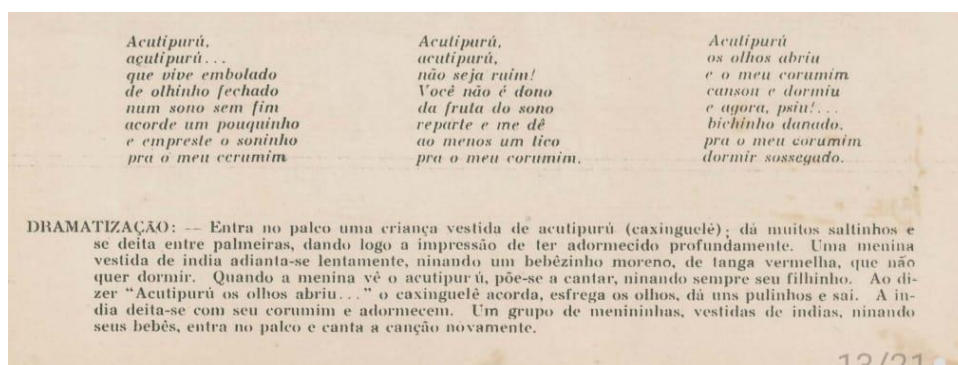


Figura 2: Texto da canção *Acutipuru*, que compões o álbum das canções *Se Regina fosse fada*, de Silvia Avelar de Barros, e orientações para a realização da cena dramatizada.

Acerca da busca pelas compositoras e suas obras, podemos registrar que o que permitiu que fosse encontradas as oito compositoras e suas dezesseis canções com temática indígena na presente pesquisa foi um acervo pessoal de partituras. Se não tivéssemos acesso ao APHECAB, com quase certeza, teríamos um número consideravelmente menor, tanto de compositoras quanto de obras. Não foram encontrados dados biográficos de 5 compositoras, o que nos leva a interpretar que a realidade dessas mulheres na produção acadêmica musicológica brasileira, ainda nos dias de hoje, é o de seu apagamento. Percebemos que no caso das compositoras Helza Camêu, Babi de Oliveira e Lycia de Biase Bidart, foram, sobretudo, as pesquisas acadêmicas, realizadas no século XIX, como dissertações e teses, que as conferiu certa visibilidade, porque, a musicologia histórica geralmente não as aborda em seus registros, como exemplifica Freire e Portela (2013, p. 296) que afirmam que a “compositora baiana Babi de Oliveira (Idalba Leite de Oliveira), [é] outra compositora não citada, usualmente, pela literatura”.

Sobre as canções encontradas, percebemos que elas podem ser organizadas em três grupos: grupo 1 – das melodias e textos registrados nas comunidades indígenas, texto da

canção no idioma tupi-guarani ou que possuem a intenção de representar um canto indígena, com quatro canções; grupo 2 – lendas indígenas, com oito canções; e o grupo 3 – canções compostas a partir de experiências pessoais que serviram de inspiração musical, com quatro canções.

Quadro 1: Canções de câmara de compositoras brasileiras com elementos indígenas. Das autoras. 2025.

Canções de câmara de compositoras brasileiras com elementos indígenas		
Compositora	Canção	Característica da composição
Helza Camêu	<i>Tagnani-tangrê</i>	Canto dos indígenas Nambikuára-Tagnani – grupo 1
	<i>Taru Jipakjú</i>	Canto dos indígenas Botocudos – grupo 1
Babi de Oliveira	<i>Mapinguary</i>	Texto da canção em tupi-guarani e português – grupo 1
	<i>Saci-pererê</i>	Lenda indígena – grupo 2
	<i>Muiraquitã</i>	Lenda indígena – grupo 2
Lycia de Biase Bidart	<i>Cantos ameríndios brasileiros</i>	Representação de um canto indígena ameríndio – grupo 1
Myrthes do Valle	<i>O Bôto</i>	Lenda indígena – grupo 2
	<i>Mãe da lua</i>	Lenda indígena – grupo 2
	<i>Yára</i>	Lenda indígena – grupo 2
Lurdinha Maia	<i>India Indyara</i>	Canções compostas com elementos indígenas e a partir de experiências pessoais – grupo 3
	<i>Dansa do Zuncarê</i>	
	<i>Rio Araguaia</i>	
	<i>Sinfonia do oeste</i>	
Orianna de Carvalho Medeiros	<i>Sacy-pererê</i>	Lenda indígena – grupo 2
Maria Eugênia Pinheiro Machado	<i>Matupá</i>	Lenda indígena – grupo 2
Sílvia de Avelar Barros	<i>Acutipurú</i>	Lenda indígena – grupo 2

Ainda sobre as composições, percebemos que são composições do século XX, a maioria da primeira metade do século, provavelmente, por isso, percebemos de forma muito marcante os ideais andradianos nas composições, com a utilização de material considerado como folclórico como a base para a composição musical. Apenas a composição de Silva Avelar de Barros, *Acutipuru*, na qual encontramos um viés pedagógico, destinado à educação infantil, é que nos remeteu ao Canto Orfeônico.

Considerações finais

Acreditamos que o conceito de cosmopolítica, que compõe o quadro teórico do presente artigo, se revela adequado e promissor na medida que denuncia um processo histórico, enquanto vivência humana e produção científica, apropriado pelas epistemologias ocidentais contemporâneas, que mantém o *status quo* político, social e econômico de uma

sociedade que defende os consensos, a homogeneidade, o etnocentrismo, uma história linear, excludente, machista e patriarcal, que não admite a pluralidade de gênero, raça e classe. As mulheres compositoras foram negligenciadas, invisibilizadas e silenciadas em suas realidades e esses apagamentos foram também reproduzidos na produção acadêmica contemporânea.

As compositoras, abordadas no presente artigo, se dedicaram a tematizar, em algumas de suas obras, elementos culturais de povos originários ameríndios que foram desde o século XVI submetidos e utilizados como mão de obra compulsória e assim tiveram a sua humanidade dessacralizada por um pensamento eurodeterminado, reproduzido no interior da sociedade brasileira. Ainda sobre a manifestação da cultura indígena, constatamos em nossa pesquisa que reconhecer essa temática não foi uma tarefa simples. Percebemos que todas as lendas indígenas estão estigmatizadas como folclore brasileiro. Dessa forma, inúmeros elementos culturais do universo indígena podem permanecer desconhecidos e os povos originários podem perder a autoria da sua expressão de vida.

Esperamos que este artigo possa alcançar, a partir de sua tessitura ético-ontoepistemológica, desdobramentos culturais, políticos e sociais. Que possa contribuir para o avanço do conhecimento na área e/ou campo ao evidenciar dados que consigam apontar para o caráter cruel e excludente do processo secular de desumanização e silenciamento das mulheres, bem como sua respectiva produção artística acerca dos povos originários, que foram também alvo de uma exploração e aculturação violentas e não raramente justificadas com argumentos levianos, pseudo-civilizatório e salvífico.

Acreditamos que esse texto possa circular e que sua propagação possa viabilizar ao grande público o acesso e o conhecimento das respectivas mulheres compositoras, suas canções tematizadas, elaboradas a partir, mas também com a presença rica dos diversos elementos da realidade cotidiana, do imaginário, das subjetividades, assim como das crenças e rituais que compõe o universo sagrado dos indígenas. Almejamos também que esta pesquisa contribua na divulgação desse repertório, enquanto objeto de mais estudos desenvolvidos por pesquisadores iniciantes e/ou experientes, assim como interpretado por cantores, também iniciantes e/ou experientes, considerando que partimos da convicção que para darmos vida a uma obra em uma performance musical, primeiro precisamos ter o conhecimento de sua existência.

Referências

ALVIM, Vânia Maria dos Guimarães. **Babi de Oliveira**: recortes da vida, da obra e catalogação de suas composições para canto e piano. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Volume 11. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. **Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu**. 2009. 239 p. Tese (Doutorado em Letras / Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis Henriques. Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campo. (Org). **Estudos de gênero, corpo e música**: abordagens metodológicas. Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3, p. 279-302.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Trad. Artur Morão. Covilhã: Lusosofia:Press, 2011.

LINARES, Federico Navarrete. La cosmo-historia: como construir la historia de mundos plurales. In: MARTÍNEZ RAMÍREZ, María Isabel; NEURATH, Johannes. (Org.) **Cosmopolítica y cosmo-historia**: una anti-síntesis. Ciudad de México: Paradigma indicial SB, 2021, p. 23-39.

NUNES, Karlaine Macedo. Notas sobre música e cultura indígenas: de uma abordagem colonizadora ao som híbrido contemporâneo. **Travessias**, Cascavel, v. 10, n. 1, 2016 p. 112-124.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores N. Diniz e Eliana L. Reis. In: DINIZ (Org.), **Intermedialidade e Estudos Interartes**, vol. 1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 15-45.

ROQUETTE PINTO, Edgard. **Rondônia**. Archivos do Museo do Rio de Janeiro. Vol. XX. Rio de Janeiro, 1917.

SALABERRY, Nincolás Ramírez. **Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-sarará**. 2017. 136 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP, São Paulo, 2017.

SANTOS, Lenine Alves dos; SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. O acervo de partituras de Hermelindo Castello Branco e sua importância para a canção de câmara brasileira. In: **XXVII Congresso da Anppom**, 2017, Campinas – SP.

SEIXLACK, Alessandra Gonzalez de Carvalho. Um fazer histórico xamânico: o potencial cosmo-histórico de reconectar territórios no Antropoceno. **Topoi** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 24, n. 54, p. 725-746, set./dez. 2023

STENGERS, Isabelle. **Uma outra ciência é possível**: manifesto por uma desaceleração das ciências. Trad. Fernando Silva e Silva. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: ANDRADE, Mário. **Missão de pesquisas folclóricas**. SESC-SP, 2006, p. 71-99

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu, 2018.

Recebido: fevereiro/2026.

Aprovado: maio/2026.

Publicado: julho/2026.