



O Toré Xukuru do Ororubá: prática musical e etnicidade

Comunicação

Marcus Venícius Alves Silva
Universidade de Brasília - UnB
marcustrimurti@gmail.com

Flávia Motoyama Narita
Universidade de Brasília - UnB
flavnarita@unb.br

Resumo: O Toré consiste em uma manifestação social, cultural, política, religiosa e artística especificamente dos povos originários da região Nordeste do Brasil. O fato de ser uma prática coletiva que carrega um caráter polissêmico possibilita o surgimento de muitos significados. Esses significados, por sua vez, podem variar de um povo para o outro. Embora essa manifestação seja praticada por vários grupos indígenas da região, o Toré a que me refiro é o do povo Xukuru do Ororubá. Este artigo, fruto de uma pesquisa de mestrado em andamento, tem como objetivo descrever a prática musical do Toré entre os/as indígenas Xukuru do Ororubá. Esta descrição em específico adotou uma abordagem qualitativa por meio da observação participante e registro audiovisual. A imersão ocorreu na aldeia Vila de Cimbres, território indígena Xukuru do Ororubá, Pesqueira/PE, entre os dias 23 e 24 de junho de 2022. Esta pesquisa, ainda em processo de coleta de dados, demonstrou que a prática musical do Toré Xukuru possui significados, tanto “inerentes” [intersônicos] quanto “delineados” (GREEN, 1997;2008;2022), sendo estes uma das bases para o fortalecimento étnico do povo. Entendo, também, que o fato de tais práticas estarem em um contexto que é regido por outras lógicas não impede que haja um diálogo intercultural entre indígenas e não-indígenas, sobretudo no que se refere a um intercâmbio musical.

Palavras-chave: Toré. Xukuru do Ororubá. Prática musical.

As trilhas do Toré

Este artigo tem como objetivo descrever a prática musical do Toré entre os/as indígenas Xukuru do Ororubá. O ritual do Toré pode conter diversos significados entre os povos originários da região Nordeste do Brasil. Tratar dessa manifestação significa abordar aspectos religiosos, políticos, coreográficos e musicais. Pretendo discorrer sobre o ritual observado e refletir sobre um possível potencial para a educação musical visando contemplar a diversidade cultural nas aulas de música.



Durante o processo de reconhecimento étnico instaurado pelo Serviço de Proteção aos Índios - SPI, em meados do século XX, a prática do Toré foi considerada como o principal ritual que caracterizava um determinado povo enquanto indígena (GRÜNEWALD, 2005, p.17; HERBETTA, 2008, p. 179). Muitos desses povos não dispunham mais de características fisionômicas e ritualísticas tradicionais em decorrência da miscigenação étnica promovida pela colonização e, também, pelas missões evangelizadoras. Impelidos em uma constante busca por reconhecimento dos direitos, desde os primórdios da colonização, esses povos vivenciaram um processo de resgate e reinvenção de suas culturas ou “etnogênese” (OLIVEIRA, 1998, p. 53).

Apesar da manifestação do Toré ser um sinal diacrítico dos povos indígenas do Nordeste, cada povo possui o seu próprio Toré regido, construído e interpretado à sua maneira, existindo particularidades presentes dentro de um mesmo povo. Vale ressaltar o aspecto geográfico que foi de extrema importância para a difusão cultural da manifestação. À medida que povos mais bem estruturados que outros uniram forças, passaram a trabalhar no resgate e muitas vezes na resignificação desses costumes esquecidos por alguns ou sequer existentes na realidade de outros a não ser pela herança cultural dos antepassados (GRÜNEWALD, 2005, p. 24-26).

Vários/as pesquisadores e pesquisadoras têm desenvolvido estudos com foco no Toré. Quirino (2006) afirma que o Toré dos/as Fulni-ô é praticado desde tempos remotos e que suas especificidades, artística e religiosa, não podem ser plagiadas. Batista (2005) aponta que, entre os/as Truká, o Toré é encarado a partir de uma perspectiva mais relacionada à performance, mas pensado como um folguedo, uma brincadeira. Segundo Barbosa (2005) o Toré dos/as Kambiwá e dos/as Pipipã compartilham de uma mesma definição da manifestação do Toré designado como dança, folguedo, brincadeira ou performance. Pereira (2005) analisa o Toré dos/as Kapinawá e sua relação com repertórios e situações rituais já existentes como o samba de coco. Por fim, Neves (2005) afirma que o Toré é um elemento fundamental no sistema cosmológico Xukuru. É sobre o Toré deste povo que tratarei a seguir.



Imersão no ritual

O ritual que será descrito ocorreu em um cenário que perpassa pelo colonialismo, pela colonialidade e pela opressão. Segundo Quijano (2009), colonialidade é “a imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal” (QUIJANO, 2009, p. 73). Adentrar em um contexto como esse é entender que estamos em um “pluri-verso”. Nesse sentido, precisei “aprender a desaprender” tendo em vista a minha programação cerebral com bases imperiais/coloniais (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Observar a prática musical do povo Xukuru do Ororubá exigiu que eu adotasse uma nova perspectiva de apreciação musical. Perspectiva essa que enxerga quem faz a música e não a música de forma isolada. Exigiu que eu pensasse de uma forma decolonial que [...] “significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade” (MIGNOLO, 2008, p. 304).

Esta imersão em específico adotou uma abordagem qualitativa por meio da observação participante e registro audiovisual. Dessa forma, entendo que a observação aconteceu em duas partes conforme Flick (2013) [...] “Primeiro, supõe-se que os pesquisadores se tornem participantes e encontrem acesso ao campo e às pessoas que estão nele. Segundo, a própria observação se torna mais concreta e mais fortemente orientada para os aspectos essenciais da questão da pesquisa” (FLICK, 2013, p. 122).

Visitei o território em dois rituais públicos que aconteceram no mês de janeiro e maio de 2022. Isso possibilitou, além de uma recorrente participação, acesso ao local de pesquisa e às pessoas em seu contexto como exposto acima. Segundo Lakatos e Marconi (2003, p. 194) esse tipo de imersão “consiste na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo. Ele se incorpora ao grupo, confunde-se com ele. Fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste”. De acordo com as autoras o observador participante enfrenta dificuldades como “manter a objetividade”, “ser influenciado” por meio das relações interpessoais, sobretudo na condição de um observador



“artificial”, ou seja, que não pertence ao grupo, mas está lá com o objetivo de obter informações.

O Toré Xukuru - São João

Essa observação ocorreu na aldeia Vila de Cimbres, território indígena Xukuru do Ororubá, Pesqueira/PE, entre os dias 23 e 24 de junho de 2022. Minha interação ao longo de todos os momentos ritualísticos aconteceu, sobretudo, por meio da apreciação crítica e reflexiva acerca de como essa prática é exposta através de seus/suas participantes. Munido apenas de um aparelho celular, realizei filmagens de momentos que considerei significativos para entender aspectos estruturais e simbólicos da manifestação como: o início de um novo cântico; a execução do Toré nos distintos locais (Salão São Miguel, Igreja de Cimbres, laje dos conselhos); e a participação dos aprendizes de gaita durante o ritual.

Durante muitos anos, devido à ocupação das terras indígenas por posseiros e fazendeiros, o Toré era realizado apenas nesta data. As práticas opressoras dos posseiros e fazendeiros que ocupavam as terras indígenas podem ser classificadas de acordo com o conceito de colonialidade apresentado por Quijano (2009). Atrelado às festividades juninas, inclusive com relação à instrumentação típica, podiam realizar o ritual sem represálias opressivas dos/as que se opunham àquelas práticas. No entanto, apenas nesta data. Em qualquer outro período que quisessem realizar o ritual precisavam fazê-lo na mata, longe dos olhos de quem era contra. Por essa razão, entre os principais rituais do povo Xukuru do Ororubá, (06 de janeiro, 20 de maio, 23-24 de junho, 02 de julho e 12 de outubro), o que mais se distingue dos demais é o do período junino, pois, são agregados a esse ritual instrumentos típicos da região (NEVES, 2005, p. 131).

Segundo os/as Xukuru, o ritual se inicia com a caminhada até a aldeia de Cimbres. Pessoas da cidade de Pesqueira e de outras aldeias do território sobem a serra às 04h da manhã do dia 23 de junho. São recebidos/as na aldeia com fogos de artifício e tiros de bacamarte, arma de fogo curta e com cano largo. Dançam o Toré ao longo da manhã e às 14h da tarde se reúnem e saem em busca da lenha. Uma fogueira é erguida coletivamente e chega a medir uns três metros de altura.



É comum que, nesta data, o Toré seja dançado, tocado e cantado em locais específicos da vila ao longo de todo o dia. Porém, nesse dia, por se tratar de uma estação chuvosa, concentraram-se por maior tempo no Salão São Miguel. Dessa forma, dançaram e cantaram no salão até às 18h quando teve início a missa na igreja de Cimbres.

Quando os indígenas entram na igreja, as pessoas que estavam na missa e o padre que a conduzia ficaram em silêncio um momento e em seguida o padre falou: vamos receber nossos irmãos. Todas as pessoas saudaram os indígenas com uma salva de palmas. Entre eles estavam o cacique, o mestre gaiteiro, o bacurau, uma liderança da aldeia vila de Cimbres e outros indígenas que também estavam no salão.

Permaneceram sentados abaixo do altar de Nossa Senhora das Montanhas durante toda a missa. Quando a missa chegou ao fim iniciaram um Toré especial dedicado à santa. A história do povo Xukuru se interliga com a dessa santa, pois, como vemos no trecho do cântico dedicado a ela, foi o “índio caçador” que a encontrou na mata, batizando-a de Mãe Tamain.

Nossa Senhora das Montanhas
É uma santa de valor (2x)
Quem achou ela na mata
Foi o índio caçador...
(Cântico Xukuru, diário de campo, 23/06/2022)

Durante o Toré os nomes de Mãe Tamain e Pai Tupã são exaltados pelos/as indígenas. É possível perceber, a partir das observações, que existe uma proximidade entre os/as Xukuru e a igreja católica. Um fato que pode nos ajudar a compreender essa aproximação é o “achado” da Santa como nos mostra o historiador Edson Silva (2008):

Os Xukuru, além de afirmarem ser Cimbres um espaço sagrado e daí a busca do domínio sobre ele, dizem também que N. Sra. das Montanhas/Tamain pertence a eles. Como aparece expressado nos relatos das muitas versões sobre o “achado” da Santa, encontrada por uma índia criança, “um caboclo velho”, ou ainda por um índio enquanto caçava na mata. Dizem ainda que foram os índios que fizeram “uma cabana de palha para ela, em cima do tronco onde ela foi encontrada”. Também descrevem seus traços físicos do rosto como os de uma “cabocla” (SILVA, 2008, p. 142).

Retomemos a descrição do Toré na igreja. O mestre gaiteiro saiu da igreja executando uma das peças na gaita e os demais o acompanharam até a parte baixa do enladeirado em



frente à igreja. Realizaram uma dança em “S” subindo até a porta central e o mestre de gaita permaneceu tocando ininterruptamente. Depois de finalizar essa parte retornaram ao Salão São Miguel. No retorno ao salão algo muito interessante ocorreu. Os alunos de gaita do mestre estavam reunidos à espera dos demais para continuarem a tocar. Cada um teve a oportunidade de estar na função de gaiteiro e por último assumiu o mestre. Isso demonstra um interesse entre os jovens, de distintas aldeias, na manutenção desses conhecimentos tradicionais.

Após uma pausa saíram em direção à laje dos conselhos onde iniciaram o ritual à meia-noite. Segundo os/as Xukuru, o Toré na laje é muito importante, pois é durante esse momento que os antepassados lhe aconselham sobre as principais questões do território (política, religiosa, etc.). No Toré da laje as mulheres podem estar ao redor, mas apenas os homens dançam. Foram tocadas as peças para gaita e o momento foi finalizado com as palavras de agradecimento do mestre gaiteiro. Enquanto presenciava o ritual fiquei curioso para entender o porquê de as mulheres não dançarem o Toré na laje. Após finalizarem esse momento, acompanhei o mestre de gaita que, além de me esclarecer acerca da importância desse momento afirmou que: “A laje do conselho tem um segredo, a mulher não pode dançar na laje porque às vezes ela está sem condições, está com o corpo aberto” (Diário de campo, 23/06/2022).

Em seguida, foram em direção a uma das casas da vila e dançaram o Toré na calçada, mas, novamente, apenas as quatro peças para gaita foram tocadas. Retornaram, então, ao salão onde permaneceram em pausa até às 02h da madrugada. Neste momento entraram em cena os instrumentos típicos da região como a zabumba, o pífano e o tarol. Os Xukuru aderiram a essa instrumentação na época em que só era possível realizar o Toré, durante o São João como vimos anteriormente. Atualmente, o único momento que esses instrumentos são utilizados é na madrugada do dia 24 de junho como uma maneira de rememorar suas tradições.

Às 04h da manhã o ritual chega ao fim com o Toré da “Vena”. Nesse Toré, todos/as se concentram em frente à igreja, com o mestre gaiteiro à frente, e saem dando um total de três voltas ao redor da igreja. A igreja possui escadarias nas duas laterais e sempre que passavam em frente à porta central iniciavam uma pisada de Toré, em um ritmo conduzido



pelo toque da gaita, até que chegassem à outra escadaria. Na última volta todos/as param em frente à igreja, em uma calçada de no máximo dois metros de largura, e realizam uma dança diferente de todas as que são realizadas em outros rituais.

O mestre gaiteiro fica de costas para a porta da igreja e executa uma peça que é tocada única e exclusivamente no encerramento desse ritual. Todas as pessoas ficam de frente para o mestre formando um imenso e comprido paredão humano. O curto espaço entre as pessoas e o mestre faz com que a dança seja para frente e para trás até o final da peça que está sendo executada. Trarei a seguir, alguns detalhes sobre a instrumentação do Toré, suas funções e significados musicais no ritual.

Instrumentos, funções e significados

Os dois instrumentos musicais executados no Toré possuem funções distintas no ritual. A “gaita” ou *mibim*, uma das poucas palavras da língua nativa dos/as Xukuru, executada pelo mestre “gaiteiro”, possui uma sonoridade aguda e suave. Originalmente a gaita era confeccionada de taboca, mas, a escassez desse bambu associada à umidade do clima local, têm tornado mais vantajoso fazê-la com cano pvc.

A gaita é executada na posição vertical e possui seis orifícios no total, quatro ao longo do instrumento, onde os dedos são posicionados, e dois próximos de onde o instrumentista põe a boca. O instrumento assemelha-se a uma *quena*, flauta típica dos povos originários andinos, mas guarda, também, uma forte relação sonora com o pífano, instrumento típico da cultura popular nordestina.

O Toré Xukuru se inicia ao som das “peças” que compõem o repertório musical para a gaita. Entre as cinco peças existentes, quatro são executadas em todos os Torés e uma delas é destinada apenas para o encerramento das festividades do mês de junho. Durante a execução das peças todos/as formam uma fila iniciando uma “pisada” forte com o pé direito e saem dançando de forma espiralada. As duas primeiras peças são mais lentas e oscilam entre 90 e 96 bpm. As outras duas são um pouco mais rápidas, oscilando entre 157 e 163 bpm.

Para o mestre gaiteiro, o Toré tocado na gaita é muito importante. Segundo ele, os antepassados não utilizavam outro instrumento além da gaita no ritual. Durante o período



junino, reuniam-se por volta de seis mestres gaiteiros para o Toré. Atualmente essa função é desenvolvida apenas por ele.

Ao que parece, o ritual dos/as Kambiwá e Pipipã guardam uma relação direta, no que se refere à utilização de determinados instrumentos, com o povo Xukuru do Ororubá como, por exemplo, a utilização da “gaita”, aspecto que não é comum a todos/as indígenas de Pernambuco (BARBOSA, 2005, p. 157).

A maraca ou o maracá é um instrumento percussivo utilizado durante o Toré Xukuru. O instrumento é feito de cabaça, do tipo lagenaria, e o seu interior é esvaziado para que seja preenchido com sementes ou pedras. Dependendo do material inserido pode-se obter sonoridades diferentes. Um pequeno cabo de madeira é inserido nessa abertura com o intuito de vedá-la e facilitar o manuseio.

Anteriormente os/as Xukuru não utilizavam o maracá em seus rituais. O instrumento foi aderido pelo povo no momento que o cacique ‘Xicão’ assumiu o cacicado (NEVES, 2005, p. 135). Segundo o mestre gaiteiro, Xicão viajava bastante e em uma dessas viagens teve contato com esse instrumento entre os Kayapó,¹ absorvendo o maracá no Toré dos/as Xukuru. Xicão, pai do atual cacique, foi assassinado em 20 de maio de 1998. Desde então, os/as Xukuru realizam um ritual culminando com um ato público em memória ao cacique nesta data.

Ao contrário da gaita, todas as pessoas presentes no ritual podem tocar o maracá. Não há um consenso sobre a forma adequada de tocar o instrumento e não é exigido um padrão rítmico por parte das lideranças. No entanto, percebe-se que os mais antigos têm um modo específico de tocar que é replicado por outros. O som do maracá será reproduzido independentemente da forma que ele seja balançado, porém, a organização sonora possível de ser alcançada pelo instrumentista ao balançar o maracá propicia uma experiência auditiva, dos/as espectadores/as, mais coerente com o todo.

Ambos os instrumentos (gaita e maracá), além de serem executados em momentos específicos do Toré, têm significados sociais e musicais distintos. O maracá assume a função rítmica no Toré. Tocado síncrona e ininterruptamente pelos/as instrumentistas parece, em vários momentos, compor uma massa sonora homogênea nos dando a impressão de um único

¹ [Mebêngôkre \(Kayapó\) - Povos Indígenas no Brasil \(socioambiental.org\)](http://socioambiental.org)



som. O maracá acompanha ritmicamente os cânticos entoados pelos/as participantes por tempo indeterminado.

Já a gaita tem uma função melódica no material sonoro produzido. As peças para gaita determinam o caminho melódico que o som do instrumento percorre acompanhado pelas pisadas fortes no chão, exaltações aleatórias para as lideranças e santos católicos e marcação do pulso com o jupago.² No encerramento são executadas as mesmas peças que foram tocadas na abertura. Ambos são momentos distintos dentro do mesmo ritual, conforme o exemplo da Tabela 1:

Tabela 1: Estrutura do Toré Xukuru do Ororubá

Abertura	Desenvolvimento	Encerramento
Gaita	Cânticos	Gaita
Jupago	Maracá	Jupago
Exaltações	Coro em resposta	Exaltações
Fila espiralada	Filas paralelas	Fila espiralada

Fonte: Diário de observação.

Os materiais sonoros organizados da forma que foi descrita constroem o que Green (1997; 2008) chama de “significado musical inerente [intersônico]”³. Para a autora são inerentes [intersônicos] [...] “porque estão contidos no material sonoro, e têm ‘significados’ uma vez que são relacionados entre si” (1997, p. 28). Esses significados têm como características a artificialidade, historicidade e, no caso da prática do Toré, a aprendizagem das pessoas envolvidas com o ritual. Dessa forma, o material sonoro que compõe as peças para gaita e para os momentos cantados gera os “[significados intersônicos]” por meio de uma troca mútua e apreciação cotidiana da prática (GREEN, 1997, p. 27-28).

Na segunda edição de seu livro - *Music on deaf ears: significado musical, ideologia e educação* - (versão traduzida para o português) a autora explica, ainda no prefácio, que recebeu críticas por utilizar o termo “inerente” que, segundo Wayne Bowman (apud GREEN,

² [Eremanthus glomerulatus Less. \(worldfloraonline.org\)](http://worldfloraonline.org) Espécie de cajado utilizado para a marcação do pulso durante a abertura e encerramento do ritual.

³ A partir de 2008 o termo utilizado pela autora é intersônico, em vez de inerente.



2022), “pode-se confundir com as noções de “valor intrínseco” ou “significado intrínseco” e é um uso bastante paradoxal do termo inerência que de alguma forma não existe” (GREEN, 2022, p. 11). Desse modo, a autora aderiu ao termo “intersônico”, mas mantendo o significado originalmente cunhado.

A gaita, simbolicamente, tem a função de abrir e de encerrar os rituais. O ato de tocar a gaita no início e no final do Toré parece estabelecer uma comunicação direta com os/as antepassados/as Xukuru. O maracá, por sua vez, é tocado para invocar a força encantada dos seres que compõem a cosmologia do povo. Esses aspectos simbólicos convergem em outro ponto levantado por Green (1997), “os significados delineados”. De acordo com a autora, a música, “metaforicamente, delinea uma pletora de fatores simbólicos”. Por essa razão não poderíamos dissociar a apreciação de alguma delineação. Construimos significados ao nos depararmos com uma experiência musical, mesmo que não estejamos totalmente atentos/as a isso (GREEN, 1997, p. 29).

Outro aspecto do Toré Xukuru que pode ser abordado e que converge com o que Green (1997) vai chamar de “artefato cultural” é o da indumentária utilizada por alguns/mas dos/as Xukuru no ritual. É comum que utilizem o *tacó* ou fardamento em ocasiões especiais como, por exemplo, no Toré de São João ou em alguma das datas comemorativas de maior importância para o povo como vimos anteriormente. O fardamento, nome atribuído à vestimenta tradicional do povo, era originalmente confeccionado com palha de milho. Atualmente é feito, também, com palha de coco. As peças que compõem o fardamento são: “saiote, gola, braçadeiras para ambos os braços, tornozelas para as pernas [e barretina sobre a cabeça]” (NEVES, 2005, p. 137). No ritual do dia 06 de janeiro é vedada a participação no Toré da Pedra do Rei para os não-indígenas que estiverem sem a barretina.

Reflexões parciais

Busquei com este texto descrever a prática musical do Toré Xukuru do Ororubá e algumas de suas especificidades ritualísticas. Trouxe neste artigo um recorte da pesquisa em andamento que tem como próxima etapa adentrar no ambiente escolar do território. Esta etapa será realizada visando observar o Toré em seu contexto escolar indígena. Através da



observação direta, buscarei entender como ocorre o compartilhamento desses conhecimentos entre os/as indígenas. Além disso, espero realizar entrevistas com alguns/as educadores/as, educandos/as e membros da comunidade escolar. Observar essas práticas sendo ensinadas em um ambiente formal de ensino será muito rico, pois, por muitos anos esses povos foram impedidos de realizar suas práticas tendo seus conhecimentos subalternizados, invisibilizados e, ainda hoje, sofrem ataques aos direitos conquistados sobre sua própria cultura .

Nesse sentido, recorro e concordo com Santos (2009) quando nos diz que precisamos superar o pensamento abissal e sua principal característica que “é a impossibilidade de co-presença” entre conhecimentos diferentes. Em nosso caso, entre as distintas músicas e as mais variadas formas de fazê-la (SANTOS, 2009, p. 23-24). Entrar em contato com a prática musical dos/as Xukuru foi crucial para quebrar com os meus conceitos prévios disfarçados de estereótipos e com isso, iniciar uma conscientização e transformação desenvolvendo o que Freire (1987) chama de “a pedagogia dos homens [e todas as pessoas] empenhando-se na luta por sua libertação (FREIRE, 1987, p. 26).

A música, nesse sentido, utilizada para evidenciar ideais hegemônicos e eurocêntricos, subalternizando culturalmente a pluralidade musical de outros povos e sociedades, configura-se como uma forma contemporânea de opressão impedindo que pratiquemos uma “educação musical libertadora” (NARITA, 2018). Considero como opção decolonial e contra-hegemônica o conceito de “inter-culturalidade” cunhado por intelectuais indígenas dos Andes para reivindicar seus direitos epistêmicos (MIGNOLO, 2008, p. 316).

Dessa forma, entendo que o fato de tais práticas estarem em um contexto que é regido por outras lógicas não impede que haja um diálogo intercultural entre indígenas e não-indígenas, sobretudo no que se refere a um intercâmbio musical. Todavia, é necessário agir com cautela e muito respeito para não incorrer nos mesmos erros que os colonizadores. Essa ação precisa ser refletida pensando em nosso contexto, pois, “Como educadores[as] musicais precisamos adequar nossas representações e práticas pedagógico-musicais coerentes com o nosso papel social nesse continente”. Mas, para que ocorra essa adequação, “é preciso tratar o diferente com compreensão e não apenas com tolerância” (SOUZA, 2007, p. 19).



A Lei. Nº 11.645/2008 prevê que os conteúdos relativos à cultura e história afro-brasileira e indígena sejam abordados em todo o currículo da Educação Básica, porém com ênfase nas disciplinas de Artes, Literatura e História Brasileira (BRASIL, 2008). Através das múltiplas realidades músico-educativas que estamos inseridos/as, podemos, pouco a pouco, tentar colocar em prática a diversidade cultural nas aulas de música com o intuito de conscientizar os educandos/as e a nós mesmos/as do quanto essas práticas representam para a nossa cultura e sobretudo para as nossas origens musicais. Assim, [...] “ao tecermos esse mundo de tradições e conhecimentos não falamos somente sobre cada um, sobre suas tradições ou impressões, mas sim de uma nova forma de sentir e vivenciar a música” (MOSCA, 2016, p. 171).

Pensarmos o ensino de música no contexto escolar exige que estejamos atentos/as aos processos de reinvenção que ocorrem cotidianamente. Como alternativa concordo com Queiroz (2017, p. 120) ao afirmar que,

[...] uma proposta de formação musical para a escola da contemporaneidade precisa, em diálogo com as definições que regem a educação básica no país, promover e inter-relacionar as diferenças, fazendo aflorar conflitos que, saudavelmente administrados, nos conduzam a um universo musical e cultural estabelecido na e para as diferentes vozes expressas na multiculturalidade de culturas que compõem o Brasil.

Observar os aprendizes de gaita me fez perceber o enorme potencial músico-pedagógico das práticas musicais dos/as Xukuru. Imagino que o contato direto com o mestre gaiteiro possibilita, além do aprendizado musical no instrumento, um aprendizado histórico e ideológico que, possivelmente, será transferido para o instrumento em suas performances musicais. Vê-los executando as peças na gaita despertou alguns questionamentos como: quais significados atribuem à prática musical? O que os motivou a dedicar seus estudos a esse instrumento? São questionamentos que precisarão de novas visitas, observações e conexões para serem respondidos.

Referências

BARBOSA, Wallace de Deus. O Toré (e o Praiá) entre os Kambiwá e os Pipipã: performances, improvisações e disputas culturais. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo *et al* (org.). *TORÉ: regime encantado do índio do nordeste*. Recife: Fundaj. Ed. Massangana, 2005. p. 155-172.

BATISTA, Mércia R. R. O Toré e a Ciência Truká. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo *et al* (org.). *TORÉ: regime encantado do índio do nordeste*. Recife: Fundaj. Ed. Massangana, 2005. p. 71-98.

BRASIL. A Lei 11.645, de 11 de março de 2008. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial o ensino da História das Culturas afro-brasileiras e Indígenas. Publicado no DOU de 11/03/2008. Brasília, 2008. Disponível em: <[L11645 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)>. Acesso em: 05 mar. 2022.

FLICK, Uwe. *Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes*. Tradução: Magda Lopes. Porto Alegre: Penso, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 129 p.

GREEN, Lucy. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 4, p. 25-35, set. 1997. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/483>>. Acesso em: 06 jun. 2022.

GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. London: Ashgate, 2008.

GREEN, Lucy. *Music on deaf ears: significado musical, ideologia e educação*. Tradução: Alan Caldas Simões. Curitiba: Appris, 2022.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo. As múltiplas incertezas do Toré. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo *et al* (org.). *TORÉ: regime encantado do índio do nordeste*. Recife: Fundaj. Ed. Massangana, 2005. p. 13-38.

HERBETTA, Alexandre Ferraz. Cantos de protesto – Modos de ser no alto sertão alagoano. *Revista Brasileira de Marketing – Remark*, v. 7, n. 2, p. 177-183, 2008. Disponível em <<https://doi.org/10.5585/remark.v7i2.1315>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.



MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324. 2008.

MOSCA, Maristela de Oliveira. Música e interculturalidade: perspectivas interdisciplinares. *DEDICA. Revista de Educação e Humanidades (dreh)*, n. 10, p. 161-173, 1 mar. 2016.

NARITA, Flávia Motoyama. Informal Learning Practices in Distance Music Teacher Education: Technology (De)humanizing Interactions. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 17(3), 57–78, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.22176/act17.3.57>>. Acesso em: 26 jun. 2022.

NEVES, Rita de Cássia Maria. *Dramas e Performances: o processo de reelaboração étnica xukuru nos rituais, festas e conflitos*. 2005. 251 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103043>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

OLIVEIRA, João Pacheco. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *MANA* 4(1):47-77, 1998.

PEREIRA, Edmundo. Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo *et al* (org.). *TORÉ: regime encantado do índio do nordeste*. Recife: Fundaj. Ed. Massangana, 2005. p. 299-328.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *InterMeio*, Campo Grande, MS, v. 23, n. 45, p. 99-124, jan./jun. 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa *et al* (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina. Sa, 2009. p. 73-117.

QUIRINO, Eliana Gomes. *Memória e cultura: os Fulni-ô afirmando identidade étnica*. 2006. 168 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Natal, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/13553>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. Sa, 2009. p. 21-72.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. Sa, 2009. 532 p.



SILVA, Edson Hely. *Xukuru: memórias e história dos índios da Serra do Ororubá (Pesqueira/PE), 1959-1988*. 2008. 299 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SOUZA, Jusamara. Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 18, 15-20, out. 2007.