

Cadê curumim, cadê cunhatã: reflexão sobre gênero e sexualidade adolescente na canção de Lucinha Cabral

Comunicação

GTE 15 – Gênero e Sexualidade na Educação Musical

Klissy Kely Guimarães¹
Universidade de São Paulo
klissykely@gmail.com

Susana Cecilia Igayara-Souza²
Universidade de São Paulo
susanaiga@usp.br

Resumo: Esta comunicação inscrita para o GTE 15 (Gênero, sexualidade e educação musical) tem por objetivo refletir sobre gênero, sexualidade adolescente e violência a partir da canção “Cadê” da compositora amazonense Lucinha Cabral. Este texto é um recorte do tema aprofundado em tese de doutorado concluída sobre compositoras cantautoras em Manaus. Nesta comunicação a pesquisa é de natureza crítico-analítica fazendo uso de referenciais bibliográficos, entrevistas, dados fonográficos e sonoro-documentais coletados. Com a utilização da metodologia de pesquisa-ação (Tripp, 2005), é relatado o processo de criação do arranjo e sua recepção por turma de Regência Coral. O escopo teórico principal é dado pela musicologia feminista (Nogueira, 2017; Rago, 1998) e pela análise do discurso (Bakhtin, 2016). Apresentamos a escolha da obra como significativo instrumento de reflexão crítica sobre questões sociais para a formação de docentes de música, alinhando o ensino de música a temas transversais. Como resultados são apresentados dados sobre a compositora Lucinha Cabral, síntese do processo de transcrição e criação do arranjo coral e avaliação do impacto da obra na turma de Regência Coral do Departamento de Música da ECA-USP.

Palavras-chave: Cadê, Lucinha Cabral. Gênero e sexualidade. Educação Musical.

Introdução

Esta comunicação é um recorte da tese de doutorado defendida em maio de 2025 sobre compositoras cantautoras em Manaus, questões de gênero, representatividade feminina, processos de criação e educação musical. A tese, de natureza exploratória, teve múltiplos instrumentos de coletas de dados como entrevistas semiestruturadas, dados

¹ Compositora, cantautora, multi-instrumentista e doutora em música (processos de criação musical) pela Universidade de São Paulo (USP). Licenciada em Música pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

² Professora Associada A2 na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (Departamento de Música). É livre-docente pela ECA-USP em Repertório Coral.

fonográficos e sonoro-documentais, a partir da tripla abordagem: quali-quantitativa, pesquisa-ação e autobiográfica, que resultaram num material com 369 produções acessadas, 70 compositoras e cantautoras listadas, 12 canções transcritas, 5 entrevistas, 6 arranjos corais e reflexão sobre a música feita por mulheres naquela localidade. Já para este recorte e GTE, direciona-se para uma pesquisa crítico-analítica cuja abordagem configura-se em pesquisa-ação “uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática” (Tripp, 2005, p. 447); tendo sua reflexão ancorada por pressupostos teóricos da musicologia feminista.

Quando se fala “compositores” dá-se a impressão de que só homens compõem. Quando de compositoras, ocorre de excluírem as de música popular. Quando de compositoras do Brasil “esquecem” as de música popular e/ou da região norte brasileira ou apenas se restringem a trabalhos do eixo *mainstream* do Sudeste. Essa tripla invisibilidade, quando se aborda a temática do exercício da composição e sua profissionalização, tem efeitos devastadores para toda a cultura brasileira, mas principalmente para as próprias compositoras. Isto posto, este texto se apropria do termo “compositoras”, fundamentado na tese de doutorado em questão na qual apresenta compositoras de diversas linhas, sonoridades e trajetórias na cidade de Manaus.

No GTE 15 da ABEM, apresentaremos especificamente uma das canções trabalhadas na tese, “Cadê” de Lucinha Cabral, com o intuito de trazer reflexão sobre questões sociais para a formação de docentes de música, alinhando o ensino de música a temas transversais. Discorreremos sobre o processo de elaboração de arranjo coral da canção e leitura da peça numa turma de graduação em música.

O Quadro 1 com a letra de “Cadê” tem como referência o registro que consta na coletânea audiovisual “Flor da Selva”³ (Fig.1), usada também para a transcrição da melodia principal da canção, que está na tonalidade de Lá menor com alterações melódicas no VI grau em alguns trechos. A nota⁴ mais grave cantada é Lá3 e a mais aguda Lá4. A partir da transcrição, eu, primeira autora, elaborei também o arranjo para vozes mistas. Os personagens principais do enredo são o curumim⁵ e a cunhatã⁶.

³ Coletânea audiovisual Flor da Selva (2017) produzida por Cauxi Produções, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlskaHy3CSY>. Faixa 6 minuto [23:03]. Acesso em: 01 dez. 2022.

⁴ Neste artigo, usamos a nota dó 4 como referência de dó central.

⁵ Curumim significa menino. Palavra de origem Tupi. Na Amazônia, chamada de língua geral Nheengatu (Navarro, 2011).

⁶ Cunhatã significa menina. Palavra de origem Tupi. Na Amazônia, chamada de língua geral Nheengatu (Navarro,

Quadro 1: Letra da canção Cadê

Parte A

Cadê curumim? Cadê cunhatã? Cadê?
Cadê curumim? Cadê cunhatã? Cadê?

Parte B

Curumim tá na esquina jogando bola pra cima pra sobreviver
Cunhatã tá na pracinha com uma saia bem curtinha pra sobreviver

Parte B1

Se cunhatã tem fome
Cuidado com o homem que tem fome
Te espia da mesa de um bar
Se curumim tem fome
Ganha cola do homem
Coragem vai roubar

Parte C

Curumim vende bala
Cunhatã vende beijo
Curumim levou bala
Cunhatã leva filho no ventre
E vai nascer, vai crescer
Vou perguntar cadê
Vou perguntar cadê
Vou perguntar

Parte A

Cadê curumim? Cadê cunhatã? Cadê?

Fonte: Cabral, Lucinha. Cadê. In: Coletânea audiovisual Flor da Selva. 2017.

Figura 1: Lucinha Cabral na coletânea Flor da Selva, em 2017.



Fonte: Canal Flor da Selva no YouTube. Cauxi Produções.

2011).

Feminismo como epistemologia de gênero e lugar de fala

Fazer com que a mulher em sua profissão pareça como se não pertencesse ao lugar que ocupa, prontamente validar e reconhecer seus pares homens ao falarem do mesmo assunto é sintomático; é um reflexo do sistema patriarcal. Por isso, cabe a cada mulher, ao seu modo, explorar e arquitetar novos modos de viver e se posicionar no mundo, principalmente através da arte. Isabel Nogueira (2017) afirma:

Os estudos feministas têm sido uma das áreas que chama a atenção, para o mito da neutralidade e ao mesmo tempo para a sua impossibilidade, uma vez que o olhar e a subjetividade do/a analista, do/a performer ou do/a pesquisador/a estarão presentes em cada uma das escolhas realizadas. (Nogueira, 2017, p. 05).

A respeito da abertura de novas formas de conhecimento buscada por estudos feministas, Margareth Rago (1998) nos auxilia na reflexão epistemológica.

Na área dos estudos feministas, a convergência das problematizações é evidente, muito embora a preocupação central, neste caso, seja a de questionar a dominação masculina constitutiva das práticas discursivas e não-discursivas, das formas de interpretação do mundo dadas como únicas e verdadeiras. As mulheres reivindicam a construção de uma nova linguagem, que revele a marca específica do olhar e da experiência cultural e historicamente constituída de si mesmas. Mais do que a inclusão das mulheres no discurso histórico, trata-se, então, de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimigáveis na ótica masculina (Rago, 1998, p. 92).

Os processos de legitimação simbólica obedecem a critérios relacionados ao valor social/cultural que um grupo social dá a um determinado objeto de arte ou artista. O mito da neutralidade acadêmica e canônica pressupõe que gênero não deveria ser algo maior que a obra musical, no entanto deve-se ter em mente que toda a gama de dispositivos existentes que amparam o que é considerado “bom” e de “valor” atua como um divisor social de gênero e é usado como instrumento e parâmetro consciente e inconsciente de invisibilização do trabalho e do talento de mulheres, com reflexo direto em nossas existências. Falar sobre essa injustiça é fundamental para que as próximas gerações possam ser mais livres e possam ser mais reconhecidas à medida de suas capacidades e competências. Enquanto isso: falar, criar, escrever e cantar se faz preciso, como bem previu Rago (1998).

O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma **nova linguagem**, ou na produção de um contradiscurso, **é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico.** (Rago, 1998, p. 91, grifo nosso).

Assim, escolhemos a canção “Cadê” como instrumento significativo de sensibilização e debate sobre gênero por meio da música. A canção abrange em si uma construção musical e poética fluida de fácil assimilação, ao alertar sobre a negligência com a infância e adolescência em um contexto específico que, no entanto, pode ser observado em outras cidades brasileiras. Ao abordar essa temática sensível com graduandos/as em formação buscamos alertar e promover senso crítico e empatia nos futuros educadores musicais ao se depararem com diferentes realidades institucionais.

Cadê

Toda obra musical, na ocasião de sua recepção e/ou no contato intensificado, pode adquirir diferentes interpretações à medida que a relação com o público se aprofunda. “Cadê” mostra uma Manaus da qual quase ninguém quer falar, uma questão social que é, por vezes, ignorada pela sociedade e pelo poder público que teria por dever ter maior efetividade no oferecimento de proteção e de oportunidades dignas para crianças, adolescentes e jovens. Nos dados apresentados pelos pesquisadores Izaura Nascimento, Joyce Santana e Atlas Ferreira (2017) constam:

No Brasil são crescentes os registros de violência contra crianças e adolescentes, entre as quais a violência sexual. Do total de vítimas de violência sexual (10.425) entre crianças e adolescentes atendidas no Sistema Único de Saúde em 2011, 40% tinha idade entre 0 a 9 anos, de acordo com o Mapa da Violência 2012: Crianças e Adolescentes no Brasil.[...] No estado, de acordo com o Diagnóstico e Criminalidade no Amazonas 2012 (2013), “a maioria dos crimes (de estupro) em Manaus ocorreu contra pessoas do sexo feminino (87%), na faixa etária entre 0 a 11 anos (41%) e 12 a 17 anos (36%)⁷ [...]”. Além disso, em 2013 casos de pedofilia envolvendo políticos foram objeto de grande repercussão no noticiário local e nacional. [...] Entre o mês

⁷ Dados extraídos do Sistema Integrado de Segurança Pública – SISP na Secretaria de Segurança Pública do Estado do Amazonas, o que possibilitou a publicação do Diagnóstico apresentado no referido texto.

de janeiro de 2013 e maio de 2014, 1.672 crianças e adolescentes sofreram abuso sexual em Manaus, o que corresponde a 100 casos por mês (Nascimento; Santana; Ferreira, 2017, p. 103).

Dados como estes ainda são realidade no mundo. Nesse sentido, a arte como manifestação de conscientização e indignação vem ao encontro da necessidade de abordar temas delicados da nossa sociedade.

Os dados de 2012 a 2014 corroboraram a tendência observada em nível nacional e mundial, que registraram a maioria dos casos de violência sexual envolvendo pessoas, nesse caso crianças, do sexo feminino. No entanto, quanto à faixa etária, chama a atenção o elevado número de casos envolvendo crianças com idade entre 0 e 11 anos em Manaus (Nascimento; Santana; Ferreira, 2017, p. 109).

Cabral é conhecida por tratar de elementos do cotidiano manauara e amazônico em suas canções, reforçando o aspecto identitário das belezas naturais e “causos” da caboclitude. Em entrevista cedida⁸ e publicada na tese da primeira autora, ela contou que numa certa viagem de táxi observou os acontecimentos nas ruas da cidade e relatou como surgiu a letra da canção:

[...] eu consigo ir pro urbano, viajando num táxi eu disse: “Meu Deus, que projeto é esse pra uma cidade como Manaus, quase quarenta graus, não é?! Como é esse projeto de ficar nas ruas, nas esquinas jogando bolinha pra cima, comendo fogo nessa quentura”. Eu vi a garota vestida de mágico e fiquei ‘dolorosa’ aí eu fiz um negócio tão agressivo, fiz uma história tão Chico buarcana ou buarquina, [...] Aí a porrada come: “Cadê curumim? Cadê cunhatã? Cadê?” Pode ser um monte de coisa. [...] Talvez com a rítmica a pessoa talvez nem perceba. Alguém lá no Rio⁹ disse: “Meu Deus, que loucura! Como é que tu conseguiu fazer uma crítica tão rápida, tu fez uma história muito rápida com poucas palavras” aí todo mundo reclamou que a música era curta, aí eu disse: “Mas ela não pedia mais, eu contei tudo aí, a história tá toda aí”. “Eles eram um casalzinho, ele era todo erradinho, ela também toda erradinha, mas ele jogava uma bolinha ali pra ganhar uns tostões, aí ela fica grávida dele, ele leva bala e pronto acabou” (Cabral, 2019, entrevista a Guimarães, 2025, p. 242).

A mensagem de “Cadê” é direta e cirúrgica na sua construção e no seu modo de ser contada, além de ser um alerta de conscientização social. Na dissertação de mestrado da primeira autora, a partir de perspectiva interdisciplinar, a canção foi usada também como foco de análise.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SoC7aSuonE>. Minuto: 34:40. Acesso em: 06 nov. 2025.

⁹ Em referência a uma apresentação no Rio de Janeiro e de sua interação com o público.

Os personagens principais do discurso são o curumim e a cunhatã que marcam o aspecto regionalista. Ressalta-se que o discurso da prática sociocultural é relacionado às ideologias e hegemonias marcados no texto como, por exemplo, a lógica feminina, feminista do ser amazônico, todos relacionados ao contexto social (Guimarães, 2020, p. 114).

Do ponto de vista interdisciplinar, a canção apresenta-se como relevante material para lidar sobre assuntos como prostituição infanto-juvenil, assédio contra crianças e jovens. A prática coral, no sentido de formação docente, pode servir também como meio de questionamento sobre qual o nosso papel na sociedade e chamar a atenção para melhores políticas públicas nesse sentido.

Lucinha Cabral

Lúcia Maria Soares de Oliveira Cabral¹⁰, artisticamente Lucinha Cabral é artista plástica, ilustradora, compositora e cantautora autodidata com trajetória precursora para as mulheres musicistas na cidade. Nasceu¹¹ em Manaus em 01 de março de 1956. Morou em diversos municípios do Amazonas ainda criança, por conta da profissão de seu pai, que era promotor de justiça. Lucinha, em entrevista publicada no Programa Em Foco (reprise de 2021)¹², conta aspectos de sua infância (Fig.3) e momentos marcantes de sua carreira. Sobre o acidente que sofreu na infância, ela expõe:

[...] eu não era uma pessoa muito tranquila, eu não era uma cunhatãzinha muito quietinha, então eu vim de férias pra Manaus e sofri um acidente de escada muito grave. Meu caso não dava pra ser tratado aqui e aí fui morar no Rio de Janeiro, fui com a minha tia Lolita e minha mãe, a Cacilda pra fazer meus tratamentos e cirurgias. Acabou que eu fiquei muitos anos lá porque as coisas se complicaram. Eu vivi muito em hospitais, passei a conviver mais com adultos e meio que perdi um pouco da minha infância, tive que amadurecer forçada. Minha infância foi muito legal, mas ela foi meio cortada (Cabral, Programa Em Foco – TV Encontro das águas, 2021).

Sobre o seu processo de recuperação a artista conta:

Eu fiquei imóvel, quase quatro anos no gesso. Então uma tia que por conhecer o Rio de Janeiro foi pra apoiar eu e a minha mãe, ela me ensinou

¹⁰ Depois do seu casamento mudou para Lúcia Maria Soares Cabral Costa. Dado informado pela própria artista em conversa pessoal por aplicativo de mensagem em 23 de setembro de 2024.

¹¹ Em conversa por aplicativo de mensagem em 29/02/2024, Lucinha afirmou que nasceu dia 29 de fevereiro, mas foi registrada como nascida no dia 01 de março em razão da data de seu nascimento ocorrer a cada quatro anos (ano bissexto).

¹² Entrevista Lucinha Cabral ao Programa em Foco (reprise de 2021). Minuto 10:33 a 11:35.

violão. Fiquei muitos anos no macacão de gesso, então ela colocava a porra dum pandeirinho no meu dedão do pé e fazia eu tocar violão e pandeirinho, mas era porque eu fiquei uma criança na cama, então ela procurava de todas as maneiras, ela e a minha mãe, me desenvolver em outras coisas pra que eu me divertisse (Cabral, Programa Em Foco – TV Encontro das águas, 2021).

Figura 3: Imagem de Lucinha Cabral na infância



Fonte: Programa Em Foco. TV Encontro das águas. 2021.

A artista, ao voltar para Manaus, teve aulas de violão com o professor Domingos Lima e passou a se apresentar em pequenos saraus domésticos e depois em bares da cidade. Lucinha tem uma longa trajetória na música popular amazonense com quase quarenta anos de carreira. Como primeira autora, porém, devo apontar que para a pesquisa de doutorado, o acesso às suas obras não foi fácil, em razão da própria artista não ter mais discos ou CDs seus e também por estes não constarem nas plataformas digitais. O conhecimento e acesso às suas produções se deram de modo pulverizado no contato com “pessoas-chave” e por meio de textos, artigos e materiais publicados por terceiros, disponíveis na internet. Suas composições apresentam, com a irreverência que lhe é própria, questões do cotidiano amazonense.

Processo de elaboração e leitura do arranjo coral

Com base nos estudos de Mikhail Bakhtin (2022), o discurso é dialógico e está inserido nas relações sociais. Conforme o autor, o discurso é a língua *in actu*, a língua em ação, e quanto mais se domina os diversos gêneros do discurso, maiores são as possibilidades de desenvolvimento de uma individualidade daquele/a que escreve.

Quanto mais dominamos os gêneros, maior é a desenvoltura com que os empregamos e mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais

flexível e sutil a situação singular da comunicação – em suma, tanto mais plena é a forma com que realizamos o nosso livre projeto de discurso (Bakhtin, 2022, p. 41).

O princípio dialógico de Bakhtin (2022) seria o sentido construído entre as pessoas envolvidas nos processos discursivos e no contato com outros textos. No contexto musical isto quer dizer que “arranjadores, regentes e coralistas ‘dialogam’ entre si e com diversos textos musicais (partituras, gravações, performances etc.) para produzir um novo texto musical, a performance do arranjo” (Oliveira, 2022, p. 35). Esse pluralismo de referências com as quais enriquecemos nosso capital intelectual é carregado de potencial transformador das nossas percepções e práticas sociais; e as transformações acrescentadas ao nosso conhecimento prévio seriam refletidas em novos textos. Deste modo, a diversidade de textos com os quais entramos em contato, como seres sociais, seria o cerne da intertextualidade.

[...] as partituras de arranjos corais, mesmo trazendo notações diferentes, carregam, [...] o mínimo necessário de informação para uma nova performance, de acordo com a visão de cada um de seus arranjadores e para as distintas situações de uso da partitura (Oliveira, 2022, p. 36).

Na elaboração do arranjo coral de “Cadê”, foram mantidas as características predominantes do material de referência no qual a cantora interpreta a canção, tais como a forma musical e o uso do violão como apoio harmônico e rítmico. Além disso, busquei apresentar no arranjo o equilíbrio entre a visceralidade da mensagem musical e o encadeamento rítmico e melódico que a música possui. A seguir apresentamos o planejamento para o arranjo de Cadê, tendo como base os esquemas de Oliveira (2022) e Pereira (2006).

Quadro 2: Planejamento do arranjo coral - Cadê

<p>Música: Lucinha Cabral Texto: Lucinha Cabral Arranjo Coral: Kely Guimarães</p>	<p>Formação coral: Coro misto SA/TB (com <i>divisi</i>) Acompanhamento instrumental: violão (nylon) / Sugestão de andamento: 46 bpm (6/8) e 64 bpm (2/4)</p>	
<p>Parte A</p>	<p>Compasso 01 ao 05</p>	<p>Contracanto duplo S/A (<i>uníssonos e divisi</i>) e T/B (<i>uníssonos e divisi</i>). Melodia principal: S/A</p>

Parte B	Compasso 06 ao 14	Contracanto / Melodia principal: T/B com cama harmônica de S/A e revezamento a partir do compasso 10.
Parte B1	Compasso 15 ao 24	Melodia principal: S/A. Contracanto T/B.
Parte C	Compasso 25 ao 41	Melodia principal de T/B com contracanto de S/A até compasso 30. A partir do compasso 31 inverte a textura.
Da capo		
Coda com repetição final da parte A	Compasso 42 ao 48	Contracanto duplo S/A (<i>unísono e divisi</i>) e T/B (<i>unísono e divisi</i>). Melodia principal: S/A.

Fonte: Guimarães (2025, p. 362).

Após conversas com minha orientadora, segunda autora deste texto, que ao longo de 2024 lecionou a disciplina da graduação “Regência Coral” no Departamento de Música da ECA-USP, optamos por fazer a leitura do arranjo com essa turma como proposta para abordagem de temas transversais, tais como a divisão de papéis de gênero e a violência contra jovens. A turma era majoritariamente formada por alunos de licenciatura em música com idade entre 19 a 38 anos, portanto, a disciplina voltava-se tanto a aspectos técnicos musicais como à temática mais ampla de formação de professores.

A leitura de “Cadê” nos proporcionou uma forma de ouvir o arranjo e a chance de levar ao conhecimento deles/as uma obra inédita do canceiro manauara. No arranjo para coro misto, optei por modificar a prosódia de pequenos trechos de modo a facilitar a pronúncia e entendimento das palavras por parte dos coralistas.

Figura 4. Trecho do compasso 15 ao 16 da transcrição de Cadê

14 D7 Am D7 ∇ Am7 D7 Am7

Se cu-nha - tã tem fo - me cui - da-do-com_o

Fonte: Guimarães (2025, p. 364).

Para discorrer sobre o processo de elaboração do arranjo coral, apresentamos a seguir a primeira página da partitura da peça. A canção tem duas partes macro rítmicas distintas, sendo a parte A, transcrita por escolha técnica nossa, em compasso binário composto e o conjunto das partes B, B1 e C em binário simples e a Coda sendo a repetição da primeira parte. Até então não havia registro de transcrição desta obra.

Figura 5: Página 1 do arranjo coral de Cadê (vozes mistas)

♩ = c. 46 Rasqueado estilizado

Am Dm Am Dm

S/A
Ca - dê cu - ru-mim? Ca - dê cu-nha-tã? Ca - dê? Ca-dê? Ca -

T/B
Cu - ru-mim ca - dê? Cu-nha-tã ca - dê? Ca-dê? Ca -

3 Am Dm Am/C Dm

S/A
dê cu - ru-mim? Ca - dê cu-nha-tã? Ca - dê? Ca - dê? Ca -

T/B
dê Cu - ru-mim? Ca - dê cu-nha-tã? Ca - dê? Ca - dê? Ca -

♩ = c.64 Samba

5 Am Dm Am

S/A
dê cu - ru-mim? Ca - dê cu-nha-tã? Ca - dê?

T/B
dê Cu - ru-mim ca - dê? cu-nha-tã ca - dê? Cu - ru-mim tá na es -

7 D7 Am D7 Am D7/A Am7

S/A
Dom dom dom dom dom dom dom dom dom Pra so-bre-vi-ver

T/B
qui-na jo-gan - do bo-la pra ci-ma pra so-bre-vi-ver

Fonte: Guimarães (2025, p. 404).

Na parte A, a melodia se apoia basicamente na escala menor natural e na parte B, B1 e C na escala menor melódica. Os termos “rasqueado estilizado” e “samba” são usados no intuito de demarcar os ritmos da canção, tendo como base o modo como a obra é executada no fonograma de base.

Figura 6. Página 2 do arranjo coral de Cadê

The musical score is divided into four systems, each with a Soprano/Alto (S/A) and Tenor/Bass (T/B) part. Chords are indicated above the S/A staff.

System 1 (Measures 10-12):
 S/A: Cu-nha-tã tá na pra ci-nha com u-ma sa-ia bem cur ti-nha pra so-bre-vi-ver.
 T/B: Uh dom dom dom dom dom dom dom

System 2 (Measures 13-16):
 S/A: Vi-ver Se cu-nha-tã tem fo-me cui-da-do com_o
 T/B: dom Pra so-bre-vi-ver Vi-ver Ei Cu-nha -

System 3 (Measures 17-20):
 S/A: ho-mem que tem fo-me Te-es-pi-a da me-sa de um bar!
 T/B: tâ cui-da-do com_o ho-mem de um bar!_

System 4 (Measures 21-24):
 S/A: Se cu-ru-mim tem fo-me ga-nha co-la-do ho-mem co-ra-gem vai rou-
 T/B: Ei Cu-ru-mim não vá rou-

Fonte: Guimarães (2025, p. 405).

Na página 2 (Fig. 6) do arranjo coral, no compasso 24 o naipe S/A está com a melodia principal na preparação da passagem que vai para a Parte C. Neste trecho adaptei o contracanto

realizado pelo naipe T/B “não vai roubar”, para ser um alerta em resposta a melodia “coragem, vai roubar”.

Figura 7. Página 3 do arranjo coral de Cadê

25 D7 Am D7 Am D7 Am D7 Am

S/A
bar
Ca-dê cu-ru- mim?
Ca-dê cu-nha -

T/B
bar Cu-ru-mim ven-de ba - la Cu-nha-tã ven-de bei - jo

29 D7 Am D7 Am D7 Am D7 Am

S/A
tã?
Ca-dê? Ca - dê? Cu-nha-tã le - va fi-lho_ no ven-tre

T/B
Cu-ru-mim le - vou ba - la Cu-nha-tã le - va fi-lho_ no ven-tre

33 D7 Am D7 Am D7 Am D7 Am D7/F# Am

S/A
e vai nas - cer
Vai cres - cer____
Vou per-gun - tar____

T/B
Vai nas - cer e vai e vai e vai cres - cer____ e vai vai

38 D7 Am D7 Am D7 Am D7 Am D.C.

S/A
ca - dê____
Vou per-gun - tar____ ca - dê____
Vou per-gun - tar

T/B
Vou per-gun - tar____
Vou per-gun - tar____

Fonte: Guimarães (2025, p. 406).

Já na parte C do arranjo o naipe de T/B assume a melodia principal no compasso 25 e o contracanto é realizado pelo naipe S/A, que atua com um questionamento. No arranjo, o uso de contracanto é predominante visando independência das vozes envolvidas com pequenos trechos isorrítmicos como na frase “cunhatã leva filho no ventre” (compasso 31 e 32). Do compasso 33 ao 41, que corresponde ainda à Parte C, eu inverti os papéis de textura de cada naipe e fiz a preparação para voltar para o início. O ponto de mudança foi o trecho do compasso 31 e 32, “Cunhatã leva filho no ventre”. Depois da volta para o início e a repetição das partes B, B1 e C, o tema da Parte A é apresentado, dessa vez como Coda (compasso 42 ao 48) e o arranjo é finalizado. Foram elaboradas ao todo seis versões deste arranjo.

Figura 8. Página final do arranjo coral de Cadê

♩. = 46 Rasqueado estilizado

42 Am Dm Am Dm/A
S/A Ca - dê cu - ru - mim? Ca - dê cu - nha - tã Ca - dê? Ca - dê? Ca -
T/B Cu - ru - mim ca - dê? Cu - nha - tã ca - dê? Ca - dê? Ca -

45 Am Dm Am Dm
S/A dê cu - ru - mim? Ca - dê cu - nha - tã? Ca - dê? Ca - dê? Ca -
T/B dê? Cu - ru - mim ca - dê? Cu - nha - tã ca - dê? Ca - dê? Ca -

47 Am Dm Am
S/A dê cu - ru - mim? Ca - dê cu - nha - tã? Ca - dê?
T/B dê? Cu - ru - mim ca - dê? Cu - nha - tã ca - dê?

Fonte: Guimarães (2025, p. 407).

Em 24 de outubro de 2024, fizemos a primeira leitura da peça com acompanhamento de violão pelo aluno Bruno Torres. Minha primeira ideia foi falar pouco sobre a peça. Embora a professora tivesse recomendado que eu explicasse o texto primeiro, eu quis testar fazer diferente em razão do grupo ser composto por pessoas adultas. Tivemos em torno de vinte minutos para ler a peça, distribuimos as partituras, dei a afinação e cantei as melodias principais, acompanhada pelo violão.

No contexto da primeira leitura foi possível notar o impacto que a letra causou nos estudantes, eles não tinham tido acesso à peça antes, então era algo completamente novo para eles/as. A leitura ocorreu comigo cantando duas vezes a linha melódica e após a escuta de cada trecho eles cantavam e assim fomos juntando as vozes e trabalhamos nos detalhes de *divisi*.

Ao término da aula, notei que a estratégia de não contextualização não tinha sido uma boa escolha, pois os/as alunos/as não conseguiram passar para a voz as nuances e dinâmicas que a música requeria. Observei que o impacto emocional que a música causou nessa primeira leitura foi significativo e pedia de fato uma preparação. Após a aula, conversando com os colegas, foi relatado a mim aspectos como “na hora que eu entendi a letra, eu travei” e “achei a música triste”. O emocional teve impacto na técnica, o que considerei a partir de então, fator que chama a atenção para a importância da mensagem na música vocal.

A partir dos ensaios subsequentes a este, contextualizei devidamente os alunos sobre a temática da letra, quem e de onde era a compositora da obra, sua relação com a tese de doutorado em questão, dentre outros detalhes como a atmosfera esperada na interpretação do arranjo. Tivemos um momento de debate onde alguns alunos/as trouxeram suas perspectivas sobre a peça e passamos a trazer para a montagem um aspecto mais racional sobre o assunto da canção, de modo a qualificar o apelo emocional. Trabalhei com os graduandos a cada semana por, pelo menos, quinze minutos, nos quais lidamos ainda com questões como prosódia, articulação vocal e textura do arranjo. Foram ao todo seis ensaios realizados com o grupo. “Cadê” causou certa comoção e engajamento entre alguns alunos por sua crítica social. Dois deles fizeram trabalhos e atividades independentes para outras disciplinas sobre a obra.

Alguns dos ensaios realizados foram filmados (prática adotada pela professora da disciplina para ajudar na propriocepção dos alunos em suas respectivas regências). Em 05 de dezembro tivemos a última aula da disciplina e gravamos o ensaio¹³.

Com esta experiência em sala notamos a relevância em trazer temáticas plurais para as aulas de música no sentido de pensar meios de tornar nossa sociedade menos hostil, uma delas está em falar sobre temas tabus e desenvolver maior empatia social. A partir dos devidos encaminhamentos nesse sentido, e com a produção de uma guia cantada enviada para alguns alunos/as antes do último ensaio da disciplina, conseguimos ter um aproveitamento significativo da peça.

Considerações finais

O discurso artístico-pedagógico com base na musicologia feminista e num olhar sociológico, que se aprofunda sobre a circulação das produções de compositoras como bens simbólicos, relações de poder envolvidas e elaboração de arranjos corais, como constam neste estudo, configuram-se como materiais de estudos de gênero, intertextualidade e educação musical. A canção “Cadê” é apresentada como meio de reflexão social por abordar uma temática sensível e paradoxalmente ter linha melódica e ritmo envolventes, música fluida com tessitura agradável para o canto.

A partir do triplo aprendido: aprender observando, aprender ouvindo e aprender fazendo, foi possível desenvolver procedimentos didáticos no sentido prático. A escolha de repertório, transcrição de obra, elaboração de arranjo coral, leitura e discussão da peça, propostas na tese de doutorado sobre compositoras cantautoras em Manaus como material didático no ensino de música e formação docente, tal como apresentado neste artigo, mostra o ciclo efetivo da experiência de pesquisa-ação.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, prefácio, posfácio e notas. Paulo Bezerra. SP: editora 34, 1ª edição de 2016. 4ª reimpressão de 2022.

CABRAL, Lucinha. Cadê. In: *Projeto audiovisual Flor da Selva*. Realização: Cauxi Produtora

¹³ Link do ensaio do arranjo coral de Cadê, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lnw30NHm48o>. Acesso em: 26 jun. 2025

Cultural. Digital. Manaus, 2017. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xlskaHy3CSY> . Minuto: 23:03 - 25:59.

CABRAL, Lucinha. Reencontro - Em Foco - Lucinha Cabral - 03.10.2021. *Programa Em Foco exibido na TV Encontro das águas*. Estreia em 2004. Vídeo da reprise publicado em 05 de outubro de 2021 no Canal TV Encontro das águas no YouTube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xH3PiguHzUc> . Acesso em Dezembro de 2024.

CABRAL, Lucinha. *Lucinha Cabral [Entrevista, 2019] - Manaus Compositoras*. Entrevista cedida a Klissy Kely Guimarães em outubro de 2019. Canal: Manaus Compositoras. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1SoC7aSuonE>>. Acesso em 24 de julho de 2025.

GUIMARÃES, Klissy Kely. *Compositoras cantautoras no campo musical em Manaus: processos produtivos, representatividade e aprendizagens*. Tese de Doutorado. Orientação: Susana Cecilia Igayara-Souza. Programa de Pós-Graduação em Música / ECA-USP. 591 f; links de fonogramas. São Paulo, 2025.

GUIMARÃES, Klissy Kely. *Reflexão sobre o trabalho, vivências e práticas musicais de mulheres compositoras em Manaus a partir de 2000*. Orientação: Alfredo Wagner Berno de Almeida; coorientação: Deise Lucy Oliveira Montardo. 298 f.: map.; graf.; tab.; il.; 30 cm + 1 CD-ROM. Manaus, 2020.

NASCIMENTO, Izaura; SANTANA, Joyce; FERREIRA, Atlas. Violência sexual contra crianças em Manaus: reflexões a partir de registros de ocorrência na DEPCA nos anos de 2013 e 2014. In: SILVA, Gimima; PUGA, Lúcia; RIOS, Otávio (Orgs.): *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. 1ª edição Rio de Janeiro. Letra Capital, 2017.p.102 - 114.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Curso de Língua Geral (Nheengatu ou Tupi Moderno): A língua das origens da civilização amazônica*. 1ª edição. Paym Gráfica e Editora. ISBN: 978-85-912620-0-7. São Paulo, 2011.

NOGUEIRA, Isabel Porto. *Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas*. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.2, 2017, p. 1-20.

OLIVEIRA, Carolina Andrade. *Processos de criação no arranjo vocal*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 252 f. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-10012023-102849/pt-br.php>. Acesso em: 02 de dezembro de 2024.

PEREIRA, André Protasio. *Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica*. Dissertação de mestrado – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*. Campinas, v. 11, p. 89-98, 1998. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465/2389> Acesso em 12 de dezembro de 2024.

TRIPP, David. *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.