

# DONA ONETE E SUA INTERSECCIONALIDADE: A FISSURA NO DISCURSO COLONIAL NA CONTEMPORANEIDADE

## DONA ONETE AND HER INTERSECTIONALITY: THE FISSURE IN COLONIAL DISCOURSE IN CONTEMPORANEITY

Yorranna Suilan Oliveira Barbosa <sup>1</sup>  
Ivânia dos Santos Neves <sup>2</sup>

**Resumo:** Nenhum dispositivo de saber e poder tem contornos invioláveis e as subjetividades trapaceiam. É nesta direção que este artigo olha para a mais notabilizada cantora e compositora paraense desta última década, Dona Onete. Uma sujeita que desafia as estrategicamente arrumadas categorias teóricas e visibiliza seu corpo como tradução da resistência ao capitalismo, ao patriarcalismo e aos saberes institucionalizados. Adota-se como referência teórico-metodológica a arqueogenealogia baseada na obra de Michel Foucault, sobretudo as definições de dispositivo e história descontínua, os estudos decoloniais e a perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez para pensar as diferentes constituições possíveis de uma mulher latino-americana que contraria a ordem hegemônica.

**Palavras-chave:** Dona Onete. Dispositivo. Poder. Discurso. Colonialidade.

**Abstract:** No device of knowledge and power has inviolable contours and the subjectivities cheat. It is in this direction that this article looks at the most renowned singer and songwriter from Pará in the last decade, Dona Onete. A subject that challenges the strategically arranged theoretical categories and makes her body visible as a translation of resistance to capitalism, patriarchy and institutionalized knowledge. It adopts as theoretical-methodological reference the archaeology based on Michel Foucault's work, especially the definitions of discontinuous device and history, the decolonial studies and the intersectional perspective of Lélia Gonzalez to think about the different possible constitutions of a Latin American woman who contradicts the hegemonic order.

**Keywords:** Dona Onete. Device. Power. Discourse. Coloniality.

Mestranda em Estudos Linguísticos, Universidade Federal do Pará <sup>1</sup>  
(UFPA). Licenciada em Letras-Português pelo Instituto Federal do Pará (2019).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2908985803199892>.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5187-1509>.  
E-mail: [yorranna.barbosa@ilc.ufpa.br](mailto:yorranna.barbosa@ilc.ufpa.br)

Professora do Instituto de Letras e Comunicação – ILC da Universidade <sup>2</sup>  
Federal do Pará, docente permanente da Faculdade de Letras e do Programa  
de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Bolsista de Produtividade do CNPq. Pós-  
Doutorado em Linguagens e Governamentalidade pela Unesp de Araraquara.  
Doutorado em Linguística, na área de Análise do Discurso pela Unicamp  
(2009). Mestrado em Antropologia pela Universidade Federal do Pará (2004).  
Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Pará (1992). Prêmio Jabuti  
2000, na categoria didático. Líder do GEDAI - Grupo de Estudos Mediações e  
Discursos na Amazônia.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2648132192179863>.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6738-5254>.  
E-mail: [ivanianeves@ufpa.br](mailto:ivanianeves@ufpa.br)

## Introdução

Depois da Segunda Guerra Mundial, tanto na Europa como em outros continentes, as ciências sociais e humanas no mundo ocidental foram bastante influenciadas pelo discurso do Partido Comunista, que, baseado na obra de Karl Max, defendia uma doutrina supostamente preocupada com a igualdade de direitos e oportunidades para todos e propunha a revolução do proletariado como uma resposta às mazelas produzidas pelo capitalismo. O mundo pós-guerra, embalado pela Guerra Fria, polarizava-se entre este discurso comunista e práticas capitalistas liberais, fundamentadas no livre comércio e, em tese, protetoras das liberdades individuais, mas que sem nenhum pudor alimentavam as assimetrias econômicas e sociais no planeta.

Nos anos de 1960, dentro desta episteme ocidental, acompanhamos as insurgências de novas escolas de pensamento, a princípio fundamentadas em teóricos europeus, mas dispostas a desconstruir a verdade única estabelecida pela racionalidade europeia. Discussões promovidas sobretudo por intelectuais cujo lugar de enunciação eram ex-colônias europeias, conseguiram arranhar as verdades da colonização e inseriram fortemente o debate étnico-racial nas discussões econômicas. Estamos falando, em linhas bem gerais, das rupturas provocadas pelo marxismo, que conseguiu visibilizar a exploração econômica e de várias correntes das teorias da cultura (estudos culturais, decoloniais, pós-coloniais) que expuseram a violência da colonização. Sem dúvida, são avanços bastante significativos, que aos nossos olhos contemporâneos parecem muito lentos, mas mudaram a forma de fazer ciência, ou melhor, abriram, dentro da episteme ocidental, a possibilidade de insurgência de outros saberes. Daquilo que Michel Foucault (1999) definiu como saberes sujeitos.

As formulações analíticas sobre os movimentos do poder na América Latina depois das independências políticas em relação às metrópoles europeias, demonstram que estes acontecimentos não representaram exatamente uma ruptura com o dispositivo colonial. Ainda hoje, em 2021, diante das práticas discursivas dos grupos que sustentam política e economicamente o governo de Jair Bolsonaro, observamos o funcionamento da colonialidade/modernidade. Esta definição, a princípio proposta pelo antropólogo peruano Aníbal Quijano (2005) nos anos de 1980, depois ampliada por Walter d. Mignolo (2003), por María Lugones (2007) e por uma geração decidida a olhar de forma fraturada para as histórias das populações latino-americanas, identifica três eixos fundamentais de como o poder colonial se perpetua: a hierarquização das racionalidades, a exploração econômica desmedida e a subalternização da mulher.

Neste percurso, no entanto, as vozes das mulheres permaneceram silenciadas. E só há bem pouco tempo começamos a discutir a interseccionalidade entre gênero, raça, condição econômica. No Brasil, a filósofa, antropóloga, professora, militante do movimento negro e feminista Lélia Gonzalez tem sido revisitada na contemporaneidade por sua rica e extensa produção intelectual construída, principalmente, entre os anos 1970 e 1990. Essa produção traz abordagens alinhadas à ótica interseccional aplicada pela autora na compreensão de que a classe, o racismo e o sexismo atuam de maneira conjunta nas estruturas de opressão na sociedade brasileira (RIOS; LIMA, 2020).

Os diálogos de Lélia mostram ainda uma trajetória interdisciplinar entre a sociologia, a antropologia, a filosofia, os estudos culturais e a psicanálise, diluindo fronteiras geográficas e culturais por um heterogêneo arcabouço teórico. Seu pensamento feminista tem influência não apenas do feminismo europeu do pós-guerra, que tem Simone de Beauvoir como expoente, mas vemos uma intelectual em constante interação com as discussões sobre a pauta feminista na América Latina e no Caribe (RIOS; LIMA, 2020).

Mas, à parte de nossas discussões acadêmicas, a experiência humana sempre foi plural, vivida em diferentes temporalidades. Sabemos que nenhum dispositivo de saber e poder tem contornos invioláveis e as subjetividades trapaceiam. É nesta direção que olhamos para a mais notabilizada cantora paraense desta última década, Dona Onete. Uma sujeita que desafia as estrategicamente arrumadas categorias teóricas e visibiliza seu corpo como tradução da resistência ao capitalismo, ao patriarcalismo e aos saberes institucionalizados.

Neste artigo, vamos tomar como referência teórico-metodológica a arqueogenealogia baseada na obra de Michel Foucault, sobretudo as definições de dispositivo e história descon-

tínua, os estudos decoloniais e a perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez para pensarmos as diferentes constituições possíveis de uma mulher latino-americana que contraria a ordem hegemônica.

### **Corpo e margem: lugares de enunciação e resistência**

O corpo da mulher negra e indígena tem sido falado e explorado pela lógica da racionalidade moderna desde a invasão do território que hoje conhecemos como Brasil. Esta mesma racionalidade forjou discursos que sustentam estereótipos, reforçam normas de conduta, demarcam lugares e tentam apagar sua existência como sujeitas. As marcas da colonialidade não cessam de inscrever nesses corpos formas violentas de opressão sobre suas trajetórias e modos de vida, transformando-as em objeto de exploração.

Nos anos 80, Lélia Gonzalez produziu uma série de reflexões para periódicos de grande circulação, congressos e revistas científicas que evidenciam o caráter interseccional de suas análises. A pensadora deslocou as discussões do feminismo negro das formulações das teóricas estadunidenses, como Ângela Davis e Kimberlé Crenshaw (responsável pelo conceito de interseccionalidade), para o contexto das experiências das mulheres negras na América do Sul, com foco no caso brasileiro, onde investiga os efeitos de sentido de categorias como doméstica, mãe preta e mulata para compreender como dominação sexual, racismo e classe estão imbricados nas estruturas de opressão (RIOS; LIMA, 2020).

Em seu artigo “Por um feminismo afro-latino-americano” (1988), Lélia Gonzalez traz questões alinhadas aos pensadores pós-coloniais e decoloniais ao se apoiar em análises que refletiam sobre a violência da colonização e seus efeitos atualizados em formas de classificar e hierarquizar seres humanos, no que Aníbal Quijano definiu como colonialidade do poder. É neste trabalho que a autora faz críticas à generalidade das discussões sobre opressões no feminismo latino-americano por ignorar o caráter devastador do racismo sofrido pelas populações indígenas e negras nas Américas:

dentro da estrutura das profundas desigualdades raciais existentes no continente, a desigualdade sexual está inscrita e muito bem articulada. Trata-se de uma dupla discriminação de mulheres não brancas na região: as ameríndias e as amefricanas. O caráter duplo de sua condição biológica – racial e/ou sexual – as torna as mulheres mais oprimidas e exploradas em uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Precisamente porque esse sistema transforma diferenças em desigualdades, a discriminação que sofrem assume um caráter triplo, dada a sua posição de classe: as mulheres ameríndias e amefricanas são, na maioria, parte do imenso proletariado afro-latino-americano (GONZALEZ, 2020, p. 145-146).

Nesses termos, podemos articular o que a autora aponta com a imagem projetada pela telenovela nos lares da família tradicional: o corpo negro estava restrito ao trabalho doméstico, à área de serviço, como nas novelas do horário nobre da Rede Globo, uma delas já clássica por naturalizar este lugar de dominação: “Laços de Família”, de autoria de Manuel Carlos. Exibida originalmente em 2000 e reexibida no início de 2021 na programação da emissora em Vale a Pena Ver de Novo, traz duas personagens negras no papel de empregadas: Zilda, vivida pela atriz e cantora Thalma de Freitas, e Rita, interpretada pela atriz Juliana Paes.

Zilda constantemente surge em cena executando tarefas do lar em uma família classe média, na trama principal da novela. Além das atividades domésticas, a personagem também se reveza, ainda que esporadicamente, na função de babá para a filha dos patrões e até para o filho da vizinha ao ser solicitada para buscar a criança na escola.

**Figura 1.** Personagem Zilda (Thalma de Freitas)



**Fonte:** VIEIRA (2021).

A personagem Ritinha (Juliana Paes), por sua vez, trabalha na mansão de uma família de alto padrão financeiro do Rio de Janeiro. O dia a dia de Ritinha é ser alvo dos assédios do patrão, Danilo (Alexandre Borges). De tanto insistir, Danilo acaba conseguindo passar uma noite com Rita, que acaba engravidando. Ao saber da notícia, ele propõe que Rita faça um aborto.

**Figura 2.** Personagem Zilda (Thalma de Freitas)



**Fonte:** ARAÚJO (2021).

A naturalização das relações de sujeição na novela demonstra como o mito da democracia racial se serve de diferentes estratégias discursivas para se consolidar. Em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Lélia Gonzalez descortina esses discursos dominantes a partir das noções de mulata e doméstica para demonstrar como tais conceitos constroem um lugar de subalternidade para a mulher negra.

A primeira coisa que a gente percebe nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. (...) Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão (GONZALEZ, 2020 [1984], p.78).

O Carnaval, uma das mais significativas expressões da cultura brasileira, bastante associada às matrizes culturais africanas, com suas profundas heterogeneidades e toda a indústria cultural que hoje o envolve, representa um lugar de extrema visibilidade do corpo da mulher negra. A mídia corporativa projeta esse mesmo corpo em outro modo de exploração: o entre-

tenimento. A mulher negra tem seu corpo hipersexualizado, evidenciado no único lugar possível de visibilidade, em que deixa o anonimato do trabalho doméstico e os dramas vivenciados nos bastidores das casas dos patrões para ganhar o status de musa e rainha. Esta perigosa construção histórica reforça o mito da democracia racial no Brasil, que com muita facilidade pode ser refutada, basta sair um pouco da superfície para perceber que ela

oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos ‘mulata’ e ‘doméstica’ são atribuições ao mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (GONZALEZ, 2020, p. 80).

Nomear, nessas condições, atende a critérios de poder que obedecem à imposição de classificação racial/étnica sobre as populações do mundo, processo denominado por Aníbal Quijano (2005) de colonialidade do poder. Para este autor, a colonialidade atualiza suas formas de ação e age sobre cada uma das esferas da existência social, como uma face oculta e obscura da modernidade colonial, cuja lógica divide o mundo a partir de seus próprios critérios de humanidade: moderno/tradicional, civilizado/selvagem/ branco/negro, superior/inferior, centro/periferia. Desse modo, o Outro é o selvagem, o colonizado, o periférico, o subalterno, aquele que possui os atributos que justificam sua dominação; e este Outro está nas margens do sistema colonial. Assim, a imagem da doméstica atualiza a figura da mucama por meio do discurso da democracia racial. De acordo com Lélia Gonzales, a palavra mucama tem origem africana (língua quimbundo) e nomeia quem estava responsável por fazer todos os serviços da casa grande, e ainda era submetida a repetidas formas de violências sexuais.

Para Gonzalez, esses papéis sociais respondem como efeitos da ideologia do branqueamento como poderosos mecanismos de reprodução e perpetuação das classificações e valores da “cultura ocidental branca”. Dessa maneira, tudo o que escapa a estes critérios de valor é reduzido à categoria de objeto, ao que Lugones (2014) lembra como um processo de redução ativa da humanidade dos sujeitos, e sobretudo das sujeitas, ao pensar nos efeitos da modernidade colonial, a partir da dicotomia humano/não humano. Nessa lógica, o padrão ideal de humanidade é o homem branco, europeu, hetero, cristão; e quanto mais distante desta marca, mais desumanizados são os corpos dos sujeitos e sujeitas.

Doméstica e mulata são dois papéis instituídos a partir de um conjunto de estratégias que chamamos aqui de dispositivo colonial. Este conceito vem sendo elaborado por Neves (2015; 2020) como resultado de reflexões sobre a noção foucaultiana de dispositivo na interlocução com os estudos sobre decolonialidade. Assim, as construções discursivas formam uma rede de estratégias pelas quais o poder funciona. O dispositivo, portanto, pode ser definido da seguinte maneira:

Conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2007, p. 244).

Retomando Gonzalez, em suas análises podemos observar como se produz uma memória discursiva que se estabelece a partir dos seguintes enunciados: “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”. São construções que se filiam a uma rede de memória comprometida em instituir uma *função dominante* do dispositivo colonial interessadas em ins-

titucionalizar qualificações inferiores à subjetividade da mulher negra. Ela ainda chama atenção para as circunstâncias em que as imagens positivas são atribuídas aos sujeitos e sujeitas negras, mas sempre a partir da ótica dominante:

cantor e/ou compositor de música popular, jogador de futebol, mulata. Em todas essas imagens há um elemento comum: a pessoa negra é vista como um objeto de entretenimento. Essa tipificação cultural dos negros também assinala outro elemento comum condensado em atributos corporais: força/resistência física, ritmo/sexualidade (GONZALES, 2020, p. 160-170).

Entendemos que o sistema colonial se configurou como um grande dispositivo de produção e controle das subjetividades das populações latino-americanas utilizando-se de um conjunto amplo e diverso de mecanismos que respondem pelos estereótipos, estigmas e opressões reproduzidos em nosso cotidiano. Os efeitos desses processos se espraiam e se renovam em nossas práticas sociais, autorizando quem tem direito ao dizer e de que lugar irá dizer. Assim, as marcas da colonização seguem se atualizando por meio do dispositivo colonial e do conjunto de práticas em que ele está imerso.

### **Dona Onete: a fratura no sistema e a margem como espaço de possibilidade**

As tensões inerentes às produções discursivas do dispositivo colonial interferem nas experiências dos sujeitos e sujeitas subalternos, fabricando subjetividades fragmentadas, quando estas não são apagadas em sua composição plural. A negação da ancestralidade indígena ou africana também se impõe como parte desses efeitos, em uma tentativa de aproximação do ideal branco e europeu como interposição de uma superioridade cultural, que se estabeleceu pelo regime de saber e poder do dispositivo em questão. Por outro lado, a diferença colonial, como assinala Mignolo (2003, p.11), “cria condições para situações dialógicas, nas quais se encena, do ponto de vista subalterno uma enunciação fraturada como reação ao discurso e à perspectiva hegemônica”.

Percorrendo as fissuras provocadas no dispositivo colonial é que destacamos a emergência de Dona Onete. Seu corpo exhibe as descendências indígena e africana, e resiste e se impõe com sua pluralidade étnica as marcas do tempo: Onete é uma senhora de 82 anos, cuja carreira artística ganhou projeção na velhice, em uma sociedade que nega às mulheres o direito de envelhecer. A artista irrompe como sujeita onde o dispositivo colonial elegeu lugares e papéis específicos para negros e indígenas. Ela carrega em seu próprio corpo enunciados de resistência, forjando uma subjetividade ativa nas canções que canta e compõe, em suas entrevistas, nas performances em shows, em suas redes sociais, nas capas de seus discos. São algumas dessas formas de linguagens imbuídas de sentidos que analisaremos a partir de agora.

Figura 3. Dona Onete no palco do Rock in Rio



Fonte: MESQUITA (2019).

Sentada em uma cadeira de palha, a artista se apresentou no Rock in Rio em 2019, o mais importante festival de música do país. O enunciado da figura 3, cuja centralidade está no corpo de Dona Onete, visibiliza uma posição discursiva delineadora da subjetividade da cantora paraense neste momento de sua história: uma rainha em seu trono. É neste aspecto que ela reafirma qual é o seu lugar na indústria musical assumindo a definição de rainha do carimbó chamegado. O estilo musical “carimbó chamegado” se tornou a marca de Dona Onete e expressa um carimbó mais lento, que se dança colado, “agarradinho”. A denominação vem da palavra “chamego”, uma forma afetuosa de tratar o outro. Em sua pesquisa sobre a trajetória do carimbó chamegado, Patrigh Moraes traz uma entrevista em que a própria artista explica a origem do termo:

Chamegado é um ritmo que eu trouxe de Igarapé-Miri, que era um Carimbó Chamegado. Eu falei aquilo ‘porque’ do suingue [...] eu já tinha um suingue muito suingado, sabe? E o Chamego é uma coisa que aconteceu em Igarapé-Miri [...] o pessoal de Igarapé-Miri é: minha preta, minha rosa ‘num sei o quê’, é um chamego que a gente tem, e que o povo gosta do nosso chamego, não é verdade? [...] (MORAES, 2014, p.83).

Concordamos com Gonzalez (2020) sobre os lugares de enunciação autorizados para homens e mulheres negras, como é o da música popular, analisados pela autora como locais em que estes sujeitos são convertidos em “objetos de entretenimento”. Por outro lado, não podemos nos esquecer das tensões e fraturas que a presença negra e indígena, dependendo das condições de possibilidades históricas, podem produzir no sempre inconcluído jogo discursivo. Onete faz seu público ouvir, dançar, cantar e reverenciar os ritmos e as canções que arregimentam as heranças negra e indígena na cultura brasileira.

O carimbó, como espaço de fusão desses legados, está entre essas heranças. Trazido para a região amazônica no século XVII pelos povos africanos, o carimbó se singulariza pela dança, pela música e pelos instrumentos que se fundiram à cultura indígena e ibérica. Em

2014, recebeu o título de patrimônio imaterial do Brasil por sua importância cultural, pela teia de relações de sociabilidade e pelos bens culturais associados, expressando uma das mais importantes manifestações musicais do Pará (IPHAN, 2021).

Ainda que o dispositivo colonial se aparelhe de uma rede de ditos e não ditos para construir um espaço de subalternidade, é desse lugar de margem que surgem outros mundos possíveis. Sem esquecermos das configurações opressoras que a margem estabelece, ela também permite pensar criativamente e criticamente novos discursos. “Nesse sentido, ela não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (KILOMBA, 2019, p.68).

### A memória do corpo

Essa fissura provocada pela cantora e compositora paraense visibiliza o corpo de uma mulher que sempre existiu em Belém e nas cidades do norte brasileiro, mas o de Dona Onete emerge em um momento histórico que lhe permite instaurar um locus de enunciação de resistência. Embora seja atravessada pelos mesmos enunciados associados ao dispositivo colonial, interessados em consolidar uma imagem exótica dos moradores das cidades amazônicas em contraposição ao ideário de civilidade europeu, ela inaugura uma nova posição.

As fotografias produzidas no século XIX no estúdio do fotógrafo português Felipe Fidanza representam um arquivo valioso da iconografia das paisagens urbanas da Amazônia neste período. Dentre as tantas produções deste fotógrafo, aqui vamos nos deter a uma modalidade especial de seus serviços fotográficos: os cartões de visita. Eles circularam entre as camadas populares em razão de seu valor mais acessível se comparado aos formatos maiores; e estes cartões exemplificam como o dispositivo colonial se adapta para construir verdades sobre a subjetividade dos sujeitos. Para compreender a rede de memória em que podemos inscrever o corpo de Dona Onete numa história verticalizada das mulheres da região amazônica, vamos analisar o *carte de visite* “Cafusa”, feito por Felipe Augusto Fidanza no final do século XIX. Para isso, tomamos a formulação de intericonicidade, proposta por Jean-Jacques Courtine.

A noção de intericonicidade é assim uma noção complexa, porque ela supõe a relação entre imagens externas, mas também entre imagens internas, as imagens da lembrança, as imagens da rememoração, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. Não há imagem que não faça ressurgir em nós outras imagens, que essas imagens tenham sido já vistas ou simplesmente imaginadas. É isso que me parece essencial, porque coloca a questão do corpo no próprio centro da análise. (...) A intericonicidade supõe, portanto, dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulações, em Foucault; mas também imagens internas, que supõe a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário (COURTINE, 2011, p.160).

Esta noção propõe que as imagens são materialidades discursivas atravessadas por memórias, por condições de possibilidades históricas. Nesta perspectiva, é necessário descrever como uma imagem pode se inscrever num momento dado. Nas fotografias apresentadas, é possível localizar uma relação de intericonicidade tecida pela memória do corpo negro que liga as imagens, enunciando as ordens discursivas vigentes no momento histórico em que foram produzidas.

Figura 4. Cafusa - Fotografia de Felipe Augusto Fidanza



Fonte: [Reprodução] CORDOSO (2013).

A fotografia está ligada à rede de memória que obedece a uma ordem discursiva voltada para a construção de uma imagem de exotismo sobre as populações da Amazônia. Fotógrafo de origem portuguesa, Fidanza registrou o olhar sobre o corpo da mulher negra naquele período: o de objeto de um discurso dominante em que o exotismo e a sensualidade são cuidadosamente construídos, pois não podemos esquecer que há uma cena elaborada. O fotógrafo poderia optar pelos registros nas ruas, no cotidiano das cidades, mas escolheu fazê-los no ambiente controlado do estúdio fotográfico, como reforça a análise de Ana Shirley Cardoso:

A fotografia produzida no período entre 1869-1875, por Augusto Fidanza, Figura 1815, intitulada “Cafusa” é um exemplo *de carte de visite*. Tipo de fotografia bastante comum no período, especialmente na Europa. Havia uma produção em alta escala de *carte visite* seu tamanho pequeno, em geral, mediam 5,9 x 9,8 cm, facilitava sua circulação. Esta fotografia é um retrato de uma mulher, produzido em estúdio e alguns elementos encontrados na imagem levam-me supor que havia interesse em mostrar uma sensualidade no corpo da mulher negra (CARDOSO, 2013, p.74).

Entre os elementos que compõem esta imagem de sensualidade, podemos destacar a blusa com os ombros à mostra da retratada, as roupas claras destacando o tom da pele e os adornos usados, como as flores no cabelo sinalizando o lugar social das mulheres que se utilizavam desse adereço entre as camadas populares. Além disso, os pés descalços e as roupas leves reforçam a ideia de figura exótica da mulher fotografada, especialmente porque para se afastar dessa imagem do Outro e se aproximar do padrão colonial do que se considerava civilizado e moderno, as mulheres da elite de Belém imitavam a moda estrangeira, usando roupas de tons escuros e com muitas camadas para que se identificassem com o que havia de mais “moderno” naquele momento histórico. Assim, a fotografia não apenas serve como um cartão de visita para oferecer às camadas populares, mas também usa este mesmo corpo para lucrar e reproduzir uma lógica de estratificação racial/social.

Também chama atenção para o uso de um dos colares pela fotografada, cuja presença de uma cruz pendente sugere a devoção ao catolicismo. Mas a vestimenta branca, similar às utilizadas nos cultos afro-brasileiros, pode indicar um sincretismo religioso que surge em

cena (GATINHO TEIXEIRA, 2020). Nesta rede de memórias em que os enunciados apresentam, veremos o retrato da mulher registrada por Felipe Fidanza aparecer em um novo momento histórico: no corpo de Dona Onete, atualizados em imagens de divulgação de seu disco Feitiço Caboclo (2013) e das gravações do clipe da música “No meio do pituí” (2017).

**Figuras 5.** Figurino de Dona Onete



**Fonte:** RODRIGUES (2013).

**Figuras 6.** Clipe da música “No Meio do Pituí”



**Fonte:** ONETE (2017).

Nas imagens, podemos perceber que Dona Onete usa flores na cabeça, roupas claras e deixa seus ombros à mostra, mas não há uma sensualidade colocada em funcionamento no jogo discursivo nem um lugar de sujeição para este corpo. Na figura 5, ela não apenas sorri como mostra intimidade com a câmera. Na figura 6, observamos ao fundo que a artista está sorridente no Mercado do Ver-o-Peso, em Belém, uma das feiras populares mais famosas do

país e a maior da América Latina. Ela domina a cena e enuncia um outro lugar para o corpo da mulher negra: a de sujeito do dizer e do saber. Trata-se de uma artista exibindo com orgulho os signos que outrora a colocariam num lugar de margem e subalternidade na perspectiva do dispositivo colonial.

Podemos pensar com Foucault sobre a noção descontínua da história e questionar uma leitura linear e cronológica rigidamente fixadas sobre os conceitos e sentidos que atribuímos aos objetos. A descontinuidade histórica nos permite também observar a irrupção dos enunciados em suas regularidades e dispersões, analisando seu valor como acontecimento. Por que estes enunciados, dispersos na história, irrompem em um novo momento? Quais as condições de possibilidades históricas fizeram com essa imagem de uma mulher belenense seja deslocada para um novo contexto de produção?

Nesse percurso, o enunciado “rainha do carimbó chamegado” assume valor de verdade, porque é constituído por teias de saber-poder que dão credibilidade ao título: capas de revistas internacionais, manchetes de veículos de grande circulação como O Globo e Estadão, participação em programas de TV, como o Fantástico e na novela global “A força do querer”.

São estas relações de poder, regidas por condições de funcionamento atravessadas pela história, que permitem à Dona Onete enunciar novas subjetividades para a mulher negra e indígena, ainda que não esteja livre das tramas da ordem do discurso e precise satisfazer “a certas exigências e não for qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1970 [2013], p. 35).

Na esteira do pensamento foucaultiano, a verdade é um discurso historicamente construído, produzido por um jogo de relações entre interdições e consentimentos que fabricam e qualificam quem somos a partir de instâncias institucionais. E a mídia tem funcionado como um poderoso dispositivo de subjetivação, pois difunde um regime de verdade sobre quais tipos de discursos serão acolhidos como verdadeiros e quais serão invalidados (FOUCAULT, 2013). Assim, Dona Onete assume seu lugar de rainha e o direito de enunciar um outro lugar para o corpo da mulher negra. O que ela diz é acolhido como verdadeiro, é validado, e este dizer contesta o discurso da colonialidade: este corpo é carregado de uma subjetividade ativamente construída para além das visões das domésticas, das faxineiras, das cozinheiras, das mulatas. Este corpo negro, indígena e idoso nos diz sobre outras possibilidades de existir para as mulheres amazônicas.

### **Entre o regional e o nacional: a conveniência da cultura**

A expressão “indústria cultural” precisa ser definida quanto ao seu caráter de abrangência. Podemos pensar numa relação planetária da cultura e nesta direção logo vem à memória os Estados Unidos, Hollywood e toda a produção audiovisual. Em países de dimensões continentais como o Brasil e mesmo os Estados Unidos, também é possível fazer um cotejamento entre uma indústria cultural nacional e uma produção artística de caráter mais regional. Nestas duas perspectivas não podemos desconsiderar que tanto o global ou o nacional não se forjam do nada e sempre se alimentam, impondo suas estratégias de poder, das produções locais comercialmente viáveis.

Nesta negociação entre o local e o nacional, além da difusão da música paraense patrocinada pelo Terruá Pará, podemos considerar também outras condições de possibilidades históricas para a irrupção da carreira de Dona Onete. As demandas dos movimentos feministas por lugares de projeção para as mulheres, o batismo como mestra de cultura popular concedido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, o encontro de Onete com o Coletivo Rádio Cipó, com quem gravou duas músicas e foi o ponto de partida para que estivesse na trilha sonora do filme “Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios” (2012), de Beto Brant.

Logo, uma série de acontecimentos se entrelaçam em sua trajetória como artista nacional e internacional. Os festivais do Terruá Pará, organizados pela Rede Cultura de Comunicação em São Paulo nos anos de 2006, 2011 e 2013 ajudaram a construir na crítica especializada do Sudeste um discurso de valorização da música produzida no Pará. Nomes como Nelson Motta, José Flávio Junior e Herman Vianna contribuíram para a reconfiguração do dispositivo midiático e para autorizar a projeção da música que vem do Pará. Artistas como Gaby Amarantos, Lia Sophia, Felipe Cordeiro vão ganhar repercussão e reforçar esse cenário que ordena o discurso

de que a música produzida no Pará está na moda e é preciso falar dela, sobre ela e agora ouvir seus protagonistas.

Todos esses procedimentos arregimentam saberes-poderes que vão qualificar Onete a galgar terreno na indústria cultural. Suas letras de amor com duplo sentido, cheias de metáforas e ambiguidades que falam de desejo e sexualidade também a diferenciam nessa indústria sempre ávida por novidade. Nesse sentido, os símbolos que carrega em seu corpo formam um conjunto de estratégias para enunciar a performance artística de rainha do carimbó chamegado. Ao se assumir e se apresentar uma rainha, Dona Onete faz da margem espaço de resistência e possibilidade, materializando criativamente a “metáfora do poder” que a figura da rainha evoca. Esta ideia de metáfora de poder é tratada por Kilomba em suas experiências e análises no livro *Memórias da Plantação*, episódios de racismo cotidiano. Nos termos abordados pela autora, a enunciação como rainha tem um duplo movimento:

é uma metáfora de poder e também uma ideia de que certos corpos pertencem a determinados lugares: uma rainha pertence naturalmente ao palácio do conhecimento, ao contrário da plebe, que não pode jamais alcançar uma posição de realeza. (...)Tal hierarquia introduz uma dinâmica na qual a *negritude* significa não somente ‘inferioridade’, mas também ‘estar fora do lugar’ enquanto a branquitude significa ‘estar no lugar’ e, portanto, ‘superioridade’” (KILOMBA, 2019, p. 56).

Em seu posto de rainha, Dona Onete traz uma “coroa” de penas, reivindicando uma etniCidade indígena. A cadeira de palha, adornada por flores, retoma uma memória de trono e também as cadeiras em que as mães de santo se sentam, constituindo uma rede de enunciados que faz emergir um discurso de exaltação e orgulho dessas heranças. No jogo discursivo com o poder, Dona Onete reina exibindo seu corpo afro, indígena e idoso ao seu próprio modo, faz aparecer aquilo que o dispositivo tenta ora estratificar ora apagar.

Enquanto enunciadora de sua própria história, ela expressa as complexas e difusas estratégias que o dispositivo colonial opera na relação com os mecanismos de resistência dos sujeitos e sujeitas.

Permeável pelas condições de possibilidades históricas, este dispositivo pode oscilar e estrategicamente visibilizar as matrizes culturais subalternas, mas não declina do poder de autorizar ou desautorizar o que deve ser considerado como história (NEVES, 2020, p. 548).

Em entrevista sobre sua passagem pela comunidade indígena Totonacas, no México, Dona Onete enuncia sua etniCidade como uma forma de aliança e reconhecimento.

Olha, estou indo em vários lugares, muitas nações. Mas eu estive agora em uma cidadezinha de índios, onde recebi uma honraria, e quando disse para eles que eu era índia daqui do Brasil, foi uma alegria total! Eles gritavam, ficaram alegres de se acharem parecidos comigo. E naquela hora eu também me senti parecida com eles. Me senti muito em casa. Tudo lá me lembrava a nossa casa aqui. O carinho deles com a gente (NUNES, 2018).

Ao se reconhecer como indígena nos enunciados “índia daqui do Brasil” e “E naquela hora eu também me senti parecida com eles”, a artista convoca uma rede de memórias sobre sua ancestralidade, enunciando novas escritas sobre si e sobre os legados indígenas apagados nos processos de colonização. Onete é a dobra na história oficial até então contada sob o olhar do colonizador, irrompendo como uma forma de saber e enquanto poder de agência.

Essas condições de emergência dos enunciados revelam ainda a impossibilidade de construção de identidades fixas para/sobre e dos sujeitos, e apontam a constituição discursiva de subjetividades fraturadas. Dessa maneira, devemos lembrar que ser rainha do carimbó cha-

megado não é a única identidade desta mulher latino-americana. Outros papéis atravessam sua constituição como sujeita. Ela é também Ionete da Silveira Gama, mãe e avó, professora de história, secretária de cultura, líder sindical. Este espaço como mãe e avó, e também esposa, contraria a lógica do dispositivo colonial, que legou para mulheres indígenas o extermínio do seu povo e o apagamento de sua identidade, e às mulheres negras construiu um discurso em que elas não geram descendência, fortemente reforçado na literatura, por exemplo, como lembra Conceição Evaristo:

A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, (...) não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral. Personagens negras como Rita Baiana, Gabriela, e outras não são construídas como mulheres que geram descendência” (EVARISTO, 2009, p. 23-24).

### **Nas tramas do poder: corpos sob controle e interdição**

A visibilidade dos discursos de Dona Onete atravessou ainda outros sistemas de controle. O começo da carreira como cantora profissional passou pelo filtro não apenas do dispositivo midiático. Outras instâncias também atuaram nesse processo de subjetivação. “[...] Vieram atrás de mim, mas eu disse que não, porque era uma banda de rock e eu já tinha idade. Seu Laurentino era um senhor de mais idade que eu e cantava com eles. Ele veio e convenceu meu marido” (MUNIZ, 2019).

Foucault (2013) nos lembra que, na ordem do discurso, não é qualquer um que está autorizado a dizer tudo, em qualquer circunstância. Se ousa dizer, sofre sanções. O casamento se configurou como um dispositivo de controle e interdição para artista cantar suas músicas e exercer a profissão para que ela construísse sua subjetividade enquanto artista. Ela só é autorizada a dizer a partir da aprovação do marido e com a intermediação do Outro, um sujeito masculino. Assim, a subjetividade de Dona Onete se dá, primeiramente, como de mulher casada, a partir de uma concepção patriarcal de constituição dos papéis de homem e mulher no casamento. É o marido quem autoriza seu existir enquanto cantora profissional.

Esse modelo de laço familiar é uma das heranças dos processos de colonização na América e Caribe, que instituiu padrões de racionalidade e comportamento a partir da experiência europeia, marcada por um intenso e violento processo de domesticação das mulheres. Em “Calibã e a bruxa: mulher, corpo e acumulação primitiva”, Silvia Federici demonstra como as relações perpetradas pelo Estado, pelo Direito e pela Literatura na Europa dos séculos XVI e XVII reduziram o controle das mulheres sobre seus corpos, por meio de projeto político-econômico alinhado ao capitalismo que se estabelecia como um projeto global, interferindo profundamente nas histórias locais, como refletirá Walter Mignolo (2003).

O enunciado “ele veio e convenceu meu marido” se relaciona com a herança colonial em uma rede de memórias, dispersando o discurso do patriarcado como fonte de saber e de poder, cuja regularidade aparece em diferentes momentos da história da humanidade. A perda da vida social das mulheres foi um projeto que buscou reconduzi-las ao seio do lar, como esposas, castas e obedientes, como corpos voltados à reprodução da força de trabalho para o sistema socioeconômico em ascensão. Nesse período, elas passaram por um profundo processo de “infantilização legal”, devendo obediência aos maridos; cada vez mais controladas, vigiadas e silenciadas. Quando ficavam viúvas, por exemplo, não podiam gerir o próprio dinheiro, pois o Estado elegia um tutor para gerenciá-lo. Mas não só:

A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação. Porém, a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da “desbocada”, da “bruxa” e da “puta”, era o alvo favorito dos dramaturgos, escritores populares e moralistas. (...) O castigo da insubordinação feminina à autoridade patriarcal foi evocado e celebrado em inúmeras obras de teatro e panfletos (FEDERICI, 2017, p.202).

Analisando documentos do período e trabalhos sobre a Era da Razão, Federici defende que “a introdução de novas leis e formas de tortura destinadas a controlar o comportamento das mulheres dentro e fora de casa” (2017, p.203) confirmam o projeto político de retirada da autonomia das mulheres. Instrumentos como a rédea (figura 7) foram utilizados para exercer esse tipo de controle, no qual as mulheres eram exibidas como uma forma pública de castigo.

**Figura 7:** Gravura inglesa do século XVII



**Fonte:** FEDERICI (2017).

Dona Onete, por sua vez, em pleno século XX, escrevia suas canções cheias de malícia, mas guardava todas, sua punição era o silêncio. Não é exagerado dizer, portanto, que a rédea da “Era da Razão” europeia se reconfigurou no dispositivo colonial, atualizando de maneira mais sutil a domesticação da vida social das mulheres. No caso particular da cantora, o casamento funcionou como um mecanismo de interdição para o dizer da artista.

Quando eu era casada, não podia cantar nada. Fui fazendo muitas composições e guardei. (...) Eu fazia e guardava, porque meu marido detestava as letras que eu fazia. Ele se enciumava, porque eu falo de muitas coisas picantes na música. Eu não falo nada de ninguém, não faço apologia a nada. Eu canto o amor (MUNIZ, 2019).

Quando entra na ordem do discurso, Dona Onete enuncia caminhos de resistência ao cantar os versos de “Proposta Indecente”. “Eu sei tudo o que você gosta/Aceita a proposta/É só dizer sim/ Os meus beijos te esperam/Os meus abraços também”. Ao nomear como indecente a proposta de amor, a canção traz o conflito que Lugones destaca como intrínseco à relação ativa dos sujeitos com o poder.

A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão ← → resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno (LUGONES, 2014, p. 940).

Essa subjetividade ativa confronta processos de desumanização e infantilização numa relação paradoxal com o poder, que não cessa suas formas de controle e interdição. Uma breve resenha publicada no site da distribuidora Tratore apresenta Feitiço Caboclo com o seguinte texto: “sensualidade latente, mas que, por se tratar de uma senhora sexagenária ganha contornos quase infantis, onde toda malícia ganha ares de inocência” (ONETE, s.d).

Neste contexto, o dispositivo colonial age para negar ao corpo idoso o direito ao desejo. A ousadia de se eleger como enunciadora do prazer é deslegitimada e infantilizada, seu discurso não é aceito como verdadeiro, a “malícia” da composição é negada e classificada como “inocência”, própria do que é “infantil”.

Lélia Gonzales já havia denunciado essa infantilização dos sujeitos subalternizados como uma das facetas do racismo e do sexismo. “(...) temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos” (GONZALES, 1984, p. 225). Logo, assumir-se como sujeita do discurso é interferir na ordem, e é estar passível às interdições.

### Algumas considerações: a margem como criação de outras existências possíveis

Em seu padrão global de poder, a modernidade colonial funciona sob dicotomias e práticas discursivas que tentam homogeneizar as subjetividades. No argumento de Lugones (2019) a dicotomia central é a relação humano/não humano. A marca de humanidade define quem tem o status de civilidade e quais corpos serão alvo do poder civilizatório. Assim, o homem branco, europeu, cristão e heterossexual tem sido o modelo de ser humano, dotado do poder de governar e de saber, o sujeito por excelência do conhecimento. Como já mencionamos neste trabalho, todos os seres humanos que se afastam desse padrão universal de subjetividade serão constituídos como não humanos, não serão homens nem mulheres, e sim machos e fêmeas, seres colonizados, fabricados e disciplinados nos violentos processos de “redução completa a algo menos que humanos primitivos, possuídos pelo diabo, infantis, agressivamente sexuais e necessitados de transformação” (LUGONES, 2019, p.364).

Por seu turno, vale reiterar uma práxis orientada pelos processos de resistência à colonialidade, nas tensões entre “a subjetivação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, o senso mínimo de agência necessário para que a relação oprimir – resistir seja ativa” (LUGONES, 2019, p.362). É neste campo de forças que, em certa medida, Dona Onete nos provoca a pensar sobre a questão lançada por Michel Foucault a respeito de quem somos nós, hoje, ao irromper como uma emergência histórica das demandas de nosso tempo. Ao mesmo tempo, ela atualiza a relação paradoxal exercida com o poder, por meio desta rede tão heterogênea e dispersa que é o dispositivo colonial em suas estratégias para construir discursos sobre quem somos.

Dona Onete segue diluindo essas fronteiras, cantando o desejo, o amor e exaltando suas ancestralidades. Ela fratura a história e caminha no limiar dos pensamentos e dos discursos que a constituíram, nem somente rainha, nem apenas índia, nem apenas cantora e artista. Ela, portanto, desordena o dispositivo colonial, revelando as nuances escondidas por trás das sínteses, remexendo as naturalizações.

O corpo e a música de Onete nos lembram a máxima de Foucault, “onde há poder, há resistência”. As verdades universais estão sendo questionadas. Os saberes subalternos, até então silenciados, reivindicam outro lugar de enunciação presente nas margens e enunciam subjetividades alternativas para construir a diferença como pluralidade, como outras existências possíveis.

### Referências

ARAUJO, K. Laços de Família: Ritinha descobre gravidez de Danilo, dá notícia ao patrão e aborto é especulado. **TV Foco**, 25 de jan. 2021. Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/lacos-de-familia-ritinha-descobre-gravidez-de-danilo-e-aborto-e-especulado/>. Acesso em: 22 jan. 2021.

BORGES, J. C. Dona Onete reúne carimbós e ritmos amazônicos em seu novo disco, ‘Banzeiro’. **A Crítica**, 5 de ago. 2016. Manaus. Disponível

em: <https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/dona-onete-reune-carimbos-e-ritmos-amazonicos-em-seu-novo-disco-banzeiro>. Acesso: 30 set. 2020.

CARDOSO, A.S.P. **Identidade, memória e corpo**: diálogos convergentes na fotografia contemporânea de Paula Sampaio e Alberto Bitar. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Cultura, Linguagem e Comunicação, Universidade da Amazônia (Unama). Belém, 2013. p. 73-80.

COURTINE, J.J. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, Carlos; Curcino, Luzmara; Sargentini, Vanice. (org.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos, São Paulo: Claraluz, 2011, p. 145 - 162.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017. p.199-205.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. Sobre a História da Sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

GATINHO TEIXEIRA, Amanda. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875). **Dobras – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisa em Moda**, v. 15, n. 30, p. 157-180, 1 dez. 2020.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244. 1984. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod\\_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20%20A9lia%20%20Racismo\\_e\\_Sexismo\\_na\\_Cultura\\_Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20%20A9lia%20%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf). Acesso em: 10 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Carimbó**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/>. Acesso: 04 abr. 2021.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014.

MESQUITA, J. **Só queria mesmo mostrar a minha cadeira maravilhosa do Rock in Rio [...]**. Rio de Janeiro, 09 de out. 2019. Instagram: @donaonete. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B3Zgfs4ptyH/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B3Zgfs4ptyH/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 19 out. 2020.

MIGNOLO, W.D. **Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MORAES, P.D.F. **O Feitiço Caboclo de Dona Onete**: um olhar etnomusicológico sobre a trajetória do carimbó chamegado, de Igarapé-Miri a Belém. Dissertação (mestrado). Programa de

Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2014.

MUNIZ, E. “Para nós, tudo é rio”. **Revista Continente**, 11 de out. 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/226/rpara-nos--tudo-e-rior>. Acesso em: 25 set. 2020.

NEVES, I.S. EtniCidades: os 400 anos de Belém e a presença indígena. **Revista Moara**, n. 43, jan.-jul. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/2634>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

ONETE, Dona. Feitiço Caboclo. **Tratore**, [s.d]. São Paulo. Disponível em: [https://tratore.com.br/um\\_cd.php?id=6053](https://tratore.com.br/um_cd.php?id=6053). Acesso: 12 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. No meio do Pitiú. Facebook: donaonete. Belém. Disponível em: <https://m.facebook.com/Minha-escola-tem-hist%C3%B3ria-189636178046837/>. Acesso em: 27 out. 2020.

\_\_\_\_\_. Fraturas contemporâneas de histórias indígenas em Belém: sobre mármore e grafites. **Revista Maracanan**, n. 24, p. 544-566, maio-ago. 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/47606>>. Acesso em: 24 set. 2020.

NUNES, B. Do mundo para o Festival Path: Dona Onete conquista com música chamegada do Pará. **Átomo**, 5 de abr. 2018. Disponível em: < <https://atomo.cc/atomo-cc-dona-onete-diva-do-carimbo-43025a4cb888>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

RODRIGUES, J. Direto do Pará [...]. **Heloísa Tolipan**, 12 de jul. 2016. Disponível em: < <https://heloisatolipan.com.br/musica/direto-do-para-dona-onete-aos-77-anos-apresenta-o-seu-novo-disco-aos-cariocas-e-um-show-de-primeira/dona-onete-julia-rodrigues-2/>> . Acesso em: 15 fev. 2020.

QUIJANO, A. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. *In*: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p.117-142.

**TRATORE**, s.d. São Paulo. Disponível em: [https://tratore.com.br/um\\_cd.php?id=6053](https://tratore.com.br/um_cd.php?id=6053). Acesso: 12 ago. 2020.

VIEIRA, R. Helena descobre enrosco de Camila com Edu e age para separar os dois. **Observatório da TV**. Disponível em: < <https://observatoriodatv.uol.com.br/novelas/capitulos/helena-descobre-enrosco-de-camila-com-edu-e-age-para-separar-os-dois>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

Recebido em 09 de abril de 2021.

Aceito em 20 de agosto de 2021.