

# Som e racialidade: a construção do imaginário sonoro dominante em práticas musicais experimentais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Composição e Sonologia

*Felipe Merker Castellani*

*UFPEL – felipe.castellani@ufpel.edu.br*

*Manuel Pessôa de Lima*

*CalArts - manuelpessoa.lima@gmail.com*

**Resumo.** O presente trabalho visa articular os estudos das relações raciais, com conotações da ideia de som no âmbito da música experimental. Mais especificamente, busca-se apontar como o enfoque na materialidade do som, apartado de implicações contextuais sócio-políticas ofusca o debate racial nas práticas experimentais, corroborando tacitamente com o racismo epistêmico. Por fim, o artigo aponta iniciativas recentes que constroem contra-narrativas no contexto da música experimental.

**Palavras-chave.** Branquitude. Pacto narcísico da branquitude. Música experimental. Estudos decoloniais.

**Sound and raciality: the construction of the dominant sound imagery in experimental musical practices**

**Abstract.** This paper aims to articulate the study of race relations, along with connotations of the idea of sound in experimental music. More specifically, it seeks to point out how the focus on sound materiality, apart from socio-political contextual implications, overshadows the racial debate in experimental practices, tacitly corroborating epistemic racism. Finally, the article points out recent initiatives that build counter-narratives in the experimental music context.

**Keywords.** Whiteness. Narcissistic Pact of Whiteness. Experimental music. Decolonial Studies.

## 1. Introdução<sup>1</sup>

As relações entre a colonialidade e as práticas sonoras experimentais no Brasil são ainda uma questão latente, que, no entanto, esbarra na problemática delimitação do campo num conjunto de práticas sob o termo *experimental*, o que perpetua a exclusão que se quer apontar. Pelo mesmo motivo, a mera verificação da presença de um pacto narcísico da branquitude neste território, incorre no risco de uma retroalimentação epistemológica, na negação do campo como instável e indisciplinar. Apesar do inconveniente de uma delimitação estanque, o presente trabalho dedica atenção particular a aspectos conceituais que derivam ou dialogam no âmbito *pós-cageano*.

Neste sentido, não se pode deixar de pensar como discrepâncias socioeconômicas moldam o acesso a mecanismos que possibilitam práticas sob a denominação experimental. Olhar essas práticas através do prisma interseccional de classe, gênero e raça é uma estratégia para colocar a categoria de experimental em perspectiva, destacando e problematizando suas delimitações.

Considerando a complexidade das questões mencionadas anteriormente, nos concentraremos em um aspecto específico, a noção de emergência do som<sup>2</sup> e seus desdobramentos históricos e conceituais, os quais propiciam a formação de um imaginário sonoro dominante. Imaginário este, que tem como principal orientação a concentração do trabalho criativo em aspectos morfológicos do som, desconectados das características de suas fontes e do contexto sociocultural, no qual as manifestações musicais se desenvolvem. Desconexão que ora declaradamente, ora tacitamente promove a universalização de pressupostos oriundos da música de concerto europeia. O que torna problemática essa abordagem é a criação de uma polarização hierarquizada, que invisibiliza outras abordagens possíveis, como demonstraremos nos discursos dos autores atuantes nesse campo. Ao propor uma hegemonia epistemológica, marcada pela valorização de autores e artistas brancos, europeus e estadunidenses, se delimitam os contornos do racismo epistêmico e dos pactos narcísicos da branquitude em tais práticas musicais experimentais.

O presente trabalho é constituído de três partes, a primeira delas, intitulada **branquitude e racismo epistêmico**, apresenta referenciais e conceitos sobre as o estudo das relações raciais e dos estudos decoloniais, relacionando-os com o campo musical; a segunda **imaginário sonoro dominante**, apresenta a relação entre escuta e racismo epistêmico no âmbito dos pressupostos pós-cageanos, apresentados por Cox e debatidos por Thompson (2017) e Campesato e Iazzetta (2019); e a terceira **narrativas contra-hegemônicas no experimentalismo brasileiro**, apresentam ações de coletivos e artistas que apontam para outras vias práticas e conceituais possíveis para o experimentalismo musical brasileiro.

## 2. Branquitude e racismo epistêmico

O entendimento do branco e seu capital material e simbólico enquanto representação da humanidade em sua totalidade, conduz, no processo de dominação colonial, a imposição epistemológica em diversos níveis: filosófico, estético, econômico e espiritual. Em sua conferência, *A tonalidade enquanto força colonizadora*, o musicólogo ganês Kofi Agawu (2016) apresenta algumas das transformações musicais operadas, a partir do século XIX, pelas atividades de missionários europeus durante as invasões coloniais europeias em diferentes partes do continente africano. A cristianização era acompanhada de modificações culturais impostas as/aos africanas/os: adoção da monogamia, uso de vestimentas ocidentais, aprendizado das línguas dos colonizadores, dentre outros. No que concerne a música, os hinos religiosos europeus ocupam o lugar dos cânticos rituais, carregando em si uma série de entendimentos musicais

ocidentais: a divisão das vozes em soprano-alto-tenor-barítono, a hierarquização das alturas e a definição da tonalidade, bem como o uso do temperamento igual.

O processo descrito por Agawu encontra inúmeros paralelos na historiografia brasileira, conectados pelo uso de práticas musicais de origem europeia como ferramentas no processo de colonização. Conforme nota Holler (2007), embora a prática musical possuísse uma série de impedimentos na Companhia de Jesus<sup>3</sup>, há fontes que demonstram o encorajamento do uso do canto e de instrumentos musicais como forma de aproximação, para fins de doutrinação e conversão dos povos originários do Brasil ao cristianismo. Nos relatos da primeira visita do Padre Inácio de Azevedo ao Brasil (Cf. HOLLER, 2007, p. 4), ocorrida em 1566, consta uma restrição do uso de cantos nas missas pelos jesuítas, contudo, o uso era permitido na ausência de outros sacerdotes, especialmente em comunidades indígenas.

A violência epistêmica contida nos atos de doutrinação religiosa perpetrados pelos padres jesuítas, se soma às inúmeras violências físicas sofridas pelos diferentes povos originários brasileiros e por milhares de africanas/os escravizadas/os no Brasil. Humberto Amorim (2017), a partir de análises documentais de relatos de viajantes europeus, documentos oficiais da corte portuguesa e anúncios de compra, venda e fugas de pessoas escravizadas, relata de forma detalhada como a música se insere dentro do contexto das práticas escravistas no Brasil desde o século XVI. Demonstrando que eram comuns tanto em grandes fazendas coloniais, quanto nos contextos urbanos a presença de musicistas/músicos negros/os escravizados.

Neste sentido, convém retomar os estudos da intelectual Sueli Carneiro (2005) que retomam o conceito de “dispositivo” de Michel Foucault. Para a autora, a partir da “perspectiva foucaultiana entendemos as relações raciais no Brasil como um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação, conformando um dispositivo de racialidade” (CARNEIRO, 2005, p. 34). Assim, para compreendermos as dimensões reais das ideologias a respeito da racialidade, é necessário analisar as formas de organização e os discursos institucionais, os diferentes enunciados científicos, as proposições filosóficas, as abordagens jurídicas, as configurações arquitetônicas dos diferentes espaços e os saberes artísticos.

O mesmo pode ser dito em relação à colonialidade, cujo processo de desumanização persiste mesmo fora do âmbito da dominação territorial. Nelson Maldonado-Torres (2018), propõe a abordagem da analítica da colonialidade a partir de três instâncias: a colonialidade do poder, a colonialidade do ser e a colonialidade do saber. Articuladas, as três instâncias constituem as lógicas de dominação da civilização ocidental moderna.

Ideias sobre o sentido dos conceitos e a qualidade da experiência vivida (ser), sobre o que constitui o conhecimento ou pontos de vista válidos (conhecimento) e sobre o que representa a ordem econômica e política (poder) são áreas básicas que ajudam a definir como as coisas são concebidas e aceitas em uma dada visão de mundo. A identidade e a atividade (subjatividade) humana também produzem e se desenvolvem dentro de contextos que têm funcionamentos precisos de poder, noções de ser e concepções de conhecimento (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 45).

Maldonado-Torres identifica uma relação de interdependência entre as/os sujeitas/os e as estruturas sociais e culturais, ao mesmo tempo constituindo-se enquanto produtor e resultante destas estruturas. A especificidade dessa relação depende do posicionamento (temporal e geográfico) e da maneira pela qual as/os sujeitas/as se colocam frente às produções de conhecimento, de subjatividades e de poder. É essa especificidade que torna a subjatividade como o ponto de ligação entre as três instâncias da analítica da colonialidade. Pois, ao controlar e moldar as concepções de tempo e espaço, a colonialidade constrói uma perspectiva experiencial, ou seja, uma perspectiva estética. Neste sentido, o autor afirma que “colonialidade do ser inclui a colonialidade da visão e dos demais sentidos, que são meios em virtude dos quais os sujeitos têm um senso de si e do seu mundo” (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 48).

A construção de uma auto-imagem branca, extremamente positivada, pode ser identificada no protagonismo de homens brancos europeus no cânone histórico da música de concerto clássico-romântica. O musicólogo estadunidense Philip Ewell (2020) contesta de forma contundente o racismo epistêmico no campo da teoria musical, questionando a proeminência absoluta de compositores e teóricos brancos nos ambientes de ensino superior em música, construindo assim, modelos que universalizam ideais de branquidade e heteronormatividade masculina.

A reflexão sobre a construção da identidade racial branca, seus mecanismos de garantia de hegemonia em espaços de tomada de decisões e de manutenção de privilégios simbólicos e materiais, coloca em relevo os diversos mecanismos do racismo epistêmico. Conforme afirma Lia Vainer Schucman, “para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades sociais se ancoram” (SCHUCMAN, 2020, p. 60).

Nesse esforço, Maria Aparecida Bento (2016) cunha a ideia de *pacto narcísico da branquitude*, como um dos pilares que dão base de sustentação para a perpetuação do racismo epistêmico. Uma manifestação flagrante desse pacto narcísico aparece sob a forma de protagonismo absoluto, no qual o branco ocupa a posição de grupo modelo para a condição humana.

De forma tácita ou explícita, os pactos narcísicos da branquitude diminuem, ou até mesmo excluem, o reconhecimento dos legados afro-diaspóricos e indígenas na formação de uma suposta base cultural brasileira.

### **3. Imaginário sonoro dominante**

No caso específico da música experimental, o racismo epistêmico, os pactos narcísicos da branquitude e a perspectiva estética da colonialidade se manifestam no processo de instauração de um imaginário sonoro dominante no campo da arte sonora e da música experimental, por meio de práticas de escuta que enfatizam as propriedades internas do som (materialidade), ao mesmo tempo que deixam de lado questões que refletem o contexto social. É importante destacar que embora hegemônica, ao menos no contexto acadêmico brasileiro, esta postura criativa não é a única, sendo constantemente questionada e posta em perspectiva por artistas e coletivos, alguns dos quais apresentamos na seção final deste trabalho.

O entendimento do som enquanto um fenômeno mensurável, controlável e passível de fixação e geração por meio de aparatos laboratoriais, povoou fortemente o imaginário de compositores europeus ligados à música eletrônica e eletroacústica, durante as décadas de 1950 e 1960. A autonomia propiciada pelos meios eletrônicos de geração e manipulação sonora, possibilitou o surgimento de novas sintaxes musicais, cada vez mais relacionadas às características qualitativas do som (timbre). A escuta se torna, neste momento, um campo fértil para a investigação conceitual. Como ocorre na proposição schaefferiana de escuta reduzida (SCHAEFFER, 1966), a qual consiste em um exercício perceptivo de eliminação das características referenciais dos sons, em busca da instauração de uma escuta de suas características morfológicas: flutuações frequenciais, duração, variação dinâmica, granulosidade etc.

Outra concepção importante neste contexto, é a do compositor estadunidense John Cage (1958). Para ele, as práticas experimentais se relacionam com imprevisibilidade, numa ênfase dada aos processos de construção das obras. Para Cage, o som pode ser entendido enquanto um *continuum* em constante mutação, que antecede e precede as capacidades cognitivas humanas para existir, como anunciado em sua conhecida experiência na câmara anecoica.

Conforme apontado por Lilian Campesato e Fernando Iazzetta (2019), a ênfase na sonoridade reflete uma série de transformações culturais anteriores e mais amplas, oriundas de diferentes ambientes de produção de conhecimento, estabelecendo uma auralidade branca, conceito apresentado por Marie Thompson (2017) em uma oposição às concepções pós-

cageanas de Christoph Cox. Para Cox (2018), as artes sonoras tornam sensível um estado primário, uma espécie de fluxo sonoro que precede e excede os indivíduos, sujeitos e objetos. Uma experiência que se situa em um espaço que não se limita às construções culturais: linguísticas, identitárias e perceptivas.

A partir da leitura de filósofos europeus como Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson e Gilles Deleuze, assim como do mexicano Manuel Delanda, Cox argumenta que sua abordagem materialista propõe uma reconfiguração das maneiras de pensar as produções artísticas, não as colocando em um mundo à parte, mas compreendendo as realidades materiais em suas próprias dinâmicas de forças, intensidades e devires.

Da mesma forma que o som forma um fluxo contínuo e anônimo que inclui, mas extrapola, as contribuições humanas, entendo a escuta como uma forma de contrair ou capturar uma parte deste fluxo através de meios biológicos ou mecânicos. Arte sonora me faz entender a essência da fonografia, que desloca a atenção estética do domínio rarefeito da música para aquilo a que John Cage chamou “todo o campo sonoro”, e para investigar aquilo a que Cage chamou de “sons em si” “em vez de veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos feitos pelo homem”. (CAGE, 1961) Esta preocupação com a materialidade e a realidade independente do som, eu defendo, é evidente ao longo da história da arte sonora (COX, 2018, p.13, tradução livre dos autores).

Para o autor, ao mergulhar na materialidade sonora, por meios de obras de artistas como Max Neuhaus, Maryanne Amacher, Alvin Lucier, Christina Kubisch, Carsten Nicolai, Francisco López e Toshiya Tsunoda, o ouvinte poderia se libertar de hábitos e idiosincrasias culturais que moldam sua escuta, assim, acessando o “real auditivo” (COX, 2018, p. 12) livre de concepções centradas na perspectiva humana.

O primeiro ponto de tensão com a abordagem proposta por Cox que podemos apontar é a consideração de que processos perceptivos não são neutros, são construções temporais, resultantes de relações sociais complexas, localizadas no tempo e no espaço. Além disso, são processos de interdependência mútua que ao mesmo tempo se constituem e constituem aquelas/les que percebem. Como afirma Thompson, a percepção é um “processo social e co-constitutivo que molda e é moldado por conhecedor e conhecido, percebedor e percebido” (THOMPSON, 2017, p. 7).

Em sua obra *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening* (2016), a pesquisadora Jeniffer Lyn Stoeber apresenta a escuta enquanto um processo construído a partir de sistemas ideológicos, nos quais são encontradas noções socialmente compartilhadas sobre os sons (por exemplo, quem ou o que possivelmente produziu determinado som), bem como relações de poder que delimitam quais sons são desejáveis e quais

são indesejáveis em determinados contextos. Quando repetidas, validadas ou então invalidadas de forma compartilhada, estas noções e delimitações configuram um arcabouço cultural, ou melhor, um imaginário sonoro dominante. Convém ressaltar que a constituição desse imaginário é sempre localizada temporal e geograficamente.

Ao estabelecer um ideal de escuta, a escuta do fluxo sonoro e de sua materialidade, em si mesma, Cox reforça uma série de binarismos hierarquizados: “natureza/cultura, materialidade/significação, real/representação e arte sonora/música” (THOMPSON, 2017, p. 7). Para o autor, essa escuta é ativada por um determinado repertório de obras artísticas, produzida em sua maioria por artistas homens e europeus, as quais são resultantes de um processo histórico-social e de concepções estéticas provenientes da Europa e dos Estados Unidos. Excluindo assim, de forma não declarada, os repertórios que são parte de outros pressupostos estéticos e epistemológicos.

A autoafirmação da superioridade branca passa, em muitos casos, pela própria ausência discursiva da problematização da identidade racial branca. Ao colocar a investigação sobre os modos de escuta, produção e reflexão acerca da arte sonora e a música experimental em um espaço privilegiado, fora de um ponto de vista particular (humano, social e linguístico), Cox estabelece um modelo universalista, o qual se pretende como condição de base para a investigação sobre os fenômenos sônicos.

Nesta concepção, então, a arte sonora torna audível o devir primário que precede e ultrapassa indivíduos, sujeitos e objetos, um intenso fluxo impulsionado por forças materiais diferenciais, *thresholds* e gradientes. Ao mesmo tempo, elas constituem um estrato distinto dentro deste devir: um fluxo sonoro. Veremos que este fluxo sonoro não é simplesmente uma postura filosófica, mas uma realidade sensível descoberta, investigada e tornada manifesta por compositores experimentais e artistas sonoros ao longo dos séculos XX e XXI (COX, 2018, p. 30, tradução livre dos autores).

A auralidade branca (THOMPSON, 2017), pode ser definida enquanto o estabelecimento de um imaginário sonoro dominante, por meio de práticas de escuta que reforçam em seu interior uma perspectiva estética da colonialidade. Perspectiva, que como afirmamos, privilegia uma cosmovisão eurocêntrica. Assim, a auralidade branca constitui uma linha invisível que separa as concepções que fazem parte desse imaginário sonoro dominante, daquelas que não fazem parte, uma linha que fundamenta e é fundamentada por concepções ideológicas que privilegiam práticas específicas, localizadas geograficamente (no norte-global) e em termos raciais e de gênero (concebidas majoritariamente por homens brancos), em detrimento de outras concepções e produções sonoras. Essa “linha abissal” (SANTOS, 2010),

característica do pensamento moderno ocidental, apaga e silencia o que está fora de sua delimitação. Este é o ponto de encontro entre o narcisismo branco e a auralidade branca.

Campesato e Iazzetta (2019), em suas análises sobre os discursos do experimentalismo musical identificam uma relação dúbia na atitude crítica das/dos artistas em relação às formas institucionais da música de concerto europeia que são simultaneamente rejeitadas e continuadas, como uma espécie de retrato em negativo. Ao mesmo tempo que são refutadas as práticas e concepções musicais do passado, não se lançam olhares mais amplos para os contextos de produção cultural, assim, ao enfatizar o campo da especificidade musical não se questionam os parâmetros e as condições estruturais de produção de conhecimento.

Tanto no caso de Cage, quanto no de Schaeffer, a atitude experimental e de contraposição à tradição musical tem que ser compreendida nos termos da própria tradição. Ambos estavam inseridos num projeto de vanguarda em que o binômio novo-tradição é fundamental. [...] Se estes compositores questionam as condições de criação da obra, não chegam a desconstruir a noção de obra e, conseqüentemente, de autoria: ambos atuam como compositores e seus textos dialogam com outros compositores (CAMPESATO, IAZZETTA, 2019, p. 21).

Essa ruptura parcial com a tradição da música de concerto europeia, perpetua noções universalistas (autonomia das obras e emergência do som) e dá continuidade ao apagamento das relativas às relações raciais, de gênero e classe social. Neste sentido, é importante destacarmos a intensa generificação que ocorre em tal contexto, gerando silenciamento e subalternizações das produções musicais de mulheres (cis e transgêneras).

Como afirma Isabel Nogueira (2019), em diálogo com a obra de Lucy Green, historicamente as mulheres foram impedidas de ocupar espaços que no contexto da música ocidental são considerados como relativos à criação musical, como a improvisação, a composição e o trabalho com meios eletrônicos. Ao mesmo tempo que, ao ocuparem alguns lugares no campo da interpretação (como, o canto e o piano), essas mulheres “estariam mais próximas de um padrão estabelecido e reconhecido de feminilidade” (NOGUEIRA, 2019, p. 2). Longe de aceitar com passividade tais silenciamentos compositoras e performers como Chiquinha Gonzaga, Daphne Oran, Pauline Oliveiros, Wendy Carlos, Jocy de Oliveira, Vania Dantas Leite, Pamela Z, Sara Hennies, Bartira, dentre muitas outras, estabeleceram e estabelecem uma contra-narrativa ao universo masculino e heteronormativo da criação musical experimental.

Embora o presente trabalho tenha como foco as relações raciais, é importante compreendermos que os diferentes marcadores sociais (raça, gênero e classe) não se anulam,

mas se relacionam e por vezes intensificam as opressões que atingem determinados grupos de pessoas. Portanto, se faz necessária uma compreensão das possibilidades de interseccionalidade entre os marcadores sociais, as diferentes mobilizações e projetos emancipatórios. Constituindo assim, espaços de luta que não recaiam em novas invisibilidades.

#### **4. Narrativas contra-hegemônicas no experimentalismo brasileiro**

A diversidade do experimentalismo no Brasil traduz o constante reprocessamento de colonialidades, na fricção com aspectos sócio-econômicos. Dessa forma, apontar a problemática da categoria universalizante de som, não invalida uma enorme gama de práticas desenvolvidas localmente.

Dentre inúmeras iniciativas que buscam problematizar as desigualdades sociais, raciais e de gênero no campo da música experimental podemos destacar os coletivos feministas, como a rede Sonora<sup>4</sup>, o coletivo Frequência Dissonante<sup>5</sup>, o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero Corpo e Música<sup>6</sup>, a série Dissonantes<sup>7</sup> e a Feminaria Musical<sup>8</sup>. Essas iniciativas e grupos vem atuando de forma intensa na difusão do trabalho de artistas mulheres, na promoção de debates públicos sobre a generificação no campo da música, na realização de oficinas de criação musical e na produção de pesquisas acadêmicas. O Coletivo Mwanamuziki<sup>9</sup>, formado por pessoas negras pesquisadoras da área de música, por meio de seu manifesto reivindica uma série de ações para o combate ao racismo epistêmico e institucional no campo acadêmico da música. É igualmente importante mencionar, as teses de doutorado das pesquisadoras: Tânia Neiva Mello (2018) na Universidade Federal da Paraíba, intitulada “Mulheres Brasileiras Na Música Experimental: uma Abordagem Feminista”; e Rosa Aparecida do Couto Silva (2020) na Universidade Estadual Paulista, intitulada, “Itamar Assumpção e a Encruzilhada Urbana: negritude e experimentalismo na Vanguarda Paulista”.

No campo da produção artística o trabalho de Negro Leo, Saskia e Ventura Profana exploram os limites dos territórios da canção, fundindo uma série de gêneros experimentais eletrônicos. Assim como, as pesquisas de música exploratória de raiz negra desenvolvidas por Rômulo Alexis, por exemplo no *podcast* Afrological<sup>10</sup>, produzido em parceria com Edbrass Brasil, ou no duo Rádio Diáspora, com Wagner Ramos. O incentivo de práticas colaborativas e de hibridação das linguagens visual e sonoras, também ganham relevo, por exemplo no coletivo baiano Noise Invade<sup>11</sup>, coordenado por Andrea May.

A necessidade de ampliação do conceito de experimentalismo e de libertação de seus ideais narcísicos, também vem possibilitando uma ampliação de conceitos e repertórios.

Como vem apontando o pesquisador G. G. Albuquerque, no blog O Volume Morto<sup>12</sup> e no *podcast* Embrizado<sup>13</sup>, o reconhecimento artístico e a difusão das produções da chamada música periférica, como o funk, o brega e a cultura hip-hop, são pontos cruciais nesse caminho.

Essa mudança de paradigma envolve também a esfera institucional, com a reorientação de curadorias e a atuação de festivais. Por exemplo, o caso do Novas Frequências 2020 que teve como decisão curatorial, refutar o panorama hegemônico predominantemente branco e masculino, dando destaque para a produção de artistas como Grace Passô, Tantão e os Fita, MONAS-STEREO, Pedro Sodré e Nathalia Cipriano, dentre outros.

Tendo em vista as turbulências políticas e econômicas da década dos 2020, é notável a extensão e multiplicidade de ações que se revigoram em torno da ideia de experimentalismo. É importantíssimo frisar, portanto, que não se trata de negar aqui qualquer prática musical, mesmo aquelas nas quais o colonialismo é ainda mais flagrante (como a prática instrumental do repertório clássico-romântico europeu, por exemplo), mas pelo contrário, se trata de valorizar os potenciais políticos no interior das mesmas. Simplesmente quebrar o espelho no qual narciso se observa não ativa, necessariamente, novas imagens. Identificar o *pacto narcísico* é apenas um primeiro passo no longo caminho contra a colonialidade vigente no campo musical.

## 5. Referências bibliográficas

AMORIM, Humberto. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). *Opus*, v. 23, n. 2, 2017.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iray (Org.). *Psicologia social do racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016, pp. 27 - 60.

CAGE, John. Composition as Process: Part II: Indeterminacy (1958). In: STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012, pp. 831 - 833.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas Locais, discursos universalizantes. In: FIGUEIRÓ, Cristiano Severo. *Desobediência sonora*. Salvador: UFBA, 2019, pp. 15 - 72.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (Tese de doutorado).[339f.]. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2005.

COX, Christoph. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago: University of Chicago, 2018.

EWELL, Philip. “Music Theory’s White Racial Frame”. *MTO: A journal of the society for music theory*. Volume 26, N. ° 2. Music Theory Online: Setembro, 2020.

HOLLER, Marcos Tadeu. “O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial”. *Electronic Musicological Review*, Volume XI - September 2007. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf). Acesso em: 10/01/2021

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUE, Ramón (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, pp. 29 - 57.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Metodologias da impermanência em escuta, diálogo e criação: pesquisa e prática artística feminista. *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Pelotas: ANPPOM, 2019.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

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 (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, pp.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido, o “branco” e o braquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. São Paulo: Veneta, 2020.

SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução. *ARJ*, vol. 2, N.º 1. UFRN: Natal, 2015.

STOEVEER, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press, 2016.

THOMPSON, Marie. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies, *Parallax*, v. 23, n. 3, Reino Unido: Taylor & Francis, 2017. p. 266-282.

## Notas

---

<sup>1</sup> O presente trabalho é uma resultante das ações do projeto “Som, racialidade e território: perspectivas afrodiaspóricas”, coordenado por Felipe Merker Castellani. O projeto conta com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS), na modalidade Auxílio Recém Doutor (ARD).

<sup>2</sup> Sobre a emergência do som na música de matriz eurocêntrica, ver: SOLOMOS, 2015. Grosso mo, podemos compreender tal processo como o deslocamento de uma cultura musical centrada na abstração da nota musical, em direção à centralidade dos fenômenos sonoros, na qual ganham destaque o entendimento das dimensões tímbricas do som, dos processos de escuta, dos conceitos de ruído e de silêncio. Esse deslocamento criativo reflete uma série de transformações culturais anteriores e mais amplas, oriundas de diferentes ambientes de produção de conhecimento. No campo do desenvolvimento científico, podemos citar o surgimento da acústica musical, em curso desde os estudos de Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) e posteriormente, de Hermann von Helmholtz (1821-1894), e também o desenvolvimento dos fonógrafos de Édouard-Léon Scott de Martinville, entre 1853-1860, e de Thomas Alva Edison, em 1877.

<sup>3</sup> A Companhia de Jesus foi uma ordem religiosa católica formada em 1534 e reconhecida pelo Papa Paulo III, por meio de uma bula papal em 1540. A ordem foi formada em meio a Contrarreforma por Íñigo López de Loyola (posteriormente, Santo Inácio de Loyola) e por um grupo de estudantes da Universidade de Paris. Os membros da companhia, conhecidos como jesuítas, tiveram um importante papel na Reforma Católica, especialmente exercendo a função de missionários. Trazidos por Tomé de Souza, os jesuítas chegaram ao Brasil em 1549 e atuaram principalmente na doutrinação religiosa dos povos originários, de africanas/os escravizados e dos próprios colonizadores europeus. Os jesuítas foram expulsos do país em 1759 e em 1773, o Papa Clemente XIV suprimiu a existência da Companhia de Jesus. Contudo, ela se manteve ativa na Rússia e posteriormente, no século XVIII foi autorizada a atuar na própria Rússia e na Polônia. Em 1814, o Papa Pio VII restaurou a existência da Companhia de Jesus.

---

<sup>4</sup>A Sonora: músicas e feminismos é uma rede de artistas e pesquisadoras/res que se dedicam ao estudo de manifestações feministas no campo das artes. Mais informações em: <http://www.sonora.me/>

<sup>5</sup>O Frequência Dissonante é um coletivo formado por mulheres musicistas que busca promover a difusão da produção de mulheres no campo musical. Mais informações em: <https://www.instagram.com/frequenciadissonante>

<sup>6</sup>Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero Corpo e Música desenvolve estudos voltados as questões de gênero na música, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Porto Nogueira (UFRGS). Mais informações em: <https://estudosdegenerocorpoemusica.wordpress.com/>

<sup>7</sup>Dissonantes é uma série de concertos dedicados à música experimental produzida por mulheres, organizada por Renata Roman e Natacha Maurer. Mais informações em: <https://www.facebook.com/dissonantes.sp/>

<sup>8</sup>A Feminaria Musical é um grupo de pesquisa sediado na Escola de Música da UFBA, integrando a linha de pesquisa Gênero, Cultura e Arte do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA), coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laila Andresa Cavalcante Rosa. Mais informações em: <https://ppgmus.ufba.br/pt-br/feminaria-musical>

<sup>9</sup>O Coletivo Mwanamuziki é formado por pesquisadoras/res negras/os da área de música que integram os corpos docentes e discentes de diferentes instituições de ensino do país. Mais informações em: <https://www.coletivo-mwanamuziki.com/>

<sup>10</sup>Mais informações em: <https://dadaradio.net/category/afrological/>

<sup>11</sup>Mais informações em: <https://projetonoiseinvade.blogspot.com/>

<sup>12</sup>O *blog* O Volume morto pode ser acessado no seguinte endereço da web: <http://volumemorto.com.br/>

<sup>13</sup>Mais informações em: <https://embrizado.com.br/>