

# Brechas sonoras: resistências e recriações. Esgarçando sistemas político-culturais



Cesar Maia Buscacio

Universidade Federal de Ouro Preto, Mina Gerais, Brasil  
cesarbuscacio@gmail.com

Virgínia Buarque

Universidade Federal de Ouro Preto, Mina Gerais, Brasil  
virginiacastrobuarque@gmail.com

*Recepción: abril 2022*  
*Aceptación: junio 2022*

## Resumo

Este artigo tematiza a promoção de brechas sonoras por parte de grupos subalternizados, entendendo-as como práticas de resistência e de parcial recriação das condições de existência frente a processos de exploração, espoliação e até de aniquilação com que historicamente defrontam-se tais segmentos sociais. Consideramos que as brechas sonoras esgarçam postulados de legitimação identitária e hierárquica vinculadas a sensibilidades e racionalidades, contribuindo dessa maneira para fissurar a hegemonia de sistemas político-culturais estabelecidos na modernidade. Sugerimos, como hipótese, que as brechas sonoras assim procedem mediante uma tríplice operatória: 1) seu trânsito incessante, dificultando que sejam por completo capitalizadas ou reificadas; 2) sua imbricação ao sensório e à corporeidade, no acionamento de epistemologias distintas do uso instrumental; 3) sua invocação a ordens utópicas do social, através da interligação a cosmologias, ancestralidades etc. Procedemos, em desdobramento, a uma interpretação de brechas sonoras efetivadas por povos ameríndios e africanos/afrodescendentes nas terras de Minas no decorrer dos séculos XVIII e XIX. Em termos teóricos, fundamentamos nossa reflexão principalmente no trabalho do historiador jesuíta Michel de Certeau, que abordando as sonoridades como o “outro” da escritura ocidental, indicou seu potencial como “artes do fazer” e “táticas” dos fracos.

**Palavras-chave:** sonoridades, brechas sonoras, subalternidade, Michel de Certeau

## Brechas sonoras: resistencias y recreaciones. Desgarrando sistemas político-culturales

Este artículo tematiza la promoción de brechas sonoras por parte de grupos subalternizados. Las brechas sonoras son consideradas prácticas de resistencia y de recreación parcial de las condiciones de existencia frente a los procesos de exploración, espoliación y hasta aniquilación a los que históricamente se enfrentan tales grupos. Consideramos que las brechas sonoras desgarran postulados de legitimización identitaria y jerárquica vinculados a sensibilidades y racionalidades que contribuyen, de esta manera, a fisurar la hegemonía de los sistemas político-culturales establecidos en la modernidad. Sugerimos, como hipótesis, que las brechas sonoras proceden mediante una triple operatoria: 1) transitan incesantemente dificultando su capitalización y reificación; 2) se imbrican a lo sensorio y a la corporeidad en la activación de epistemologías particulares; 3) invocan órdenes utópicos de lo social, a través de la interconexión de cosmologías, ancestralidades, etc. Procedemos a una interpretación de las brechas sonoras activadas por pueblos amerindios, africanos y afrodescendientes, en las tierras del Estado de Minas Gerais, en el transcurso de los siglos XVIII y XIX. En términos teóricos, fundamentamos nuestra reflexión principalmente en el trabajo del historiador jesuita Michel de Certeau, que al abordar las sonoridades como el “otro” de la escritura occidental, indicó su potencial en términos de “las artes del hacer” y las “tácticas” de los débiles.

**Palabras clave:** sonoridades, brechas sonoras, subalternidad, Michel de Certeau

---

## Sonorous Breaches: Resistances and Recreations Fraying Political and Cultural Systems

### Abstract

This article thematizes the promotion of sonorous breaches by segments of subalterned groups. Sonorous breaches are considered resistance and partial recreation practices of the conditions for existence before processes of exploitation, pillage and even of annihilation that historically such social segments have encountered. We consider that sonorous breaches fray postulates of legitimization of identity and hierarchy bound to sensibilites and rationalities, thus contributing to fissure the hegemony of political and cultural systems established in modernity. We suggest, as

a hypothesis, that sonorous breaches proceed through a triple *modus operandi*: 1) its incessant movement, making it difficult to be completely capitalized or reified; 2) its imbrication in the sensory and in the corporeality, through the activation of particular epistemologies; 3) its invocation of utopian orders of the social, by means of the interconnection with cosmologies, ancestry, etc. We proceed to an interpretation of sonorous breaches actualized by Amerindians, Africans and Afro-descendants in the lands of the State of Minas Gerais during the XVIII and XIX centuries. In theoretical terms, we have based our reflection mainly in the work of the Jesuit historian Michel de Certeau, who, approaching the sonorities as the “other” in western writings, indicated its potential as “art of the making” and “tactics” of the weak.

**Keywords:** Sonorities, sonorous breaches, subalternity, Michel de Certeau

## Introdução

Neste artigo, iremos abordar a promoção de brechas sonoras por grupos subalternizados da sociedade mineira entre os séculos XVIII e XIX, dando prosseguimento à reflexão que lançamos em artigo anterior (Buarque e Buscacio, 2021), no qual discorremos sobre os regimes de escuta que conferiam significado às sonoridades ecoantes nas terras de Minas<sup>1</sup> naquele mesmo período histórico.<sup>2</sup>

Em termos conceituais, partimos do postulado de que enquanto os regimes de escuta, de forma articulada aos imaginários e às ideologias, configuram e imbricam maneiras hegemônicas de significar as sonoridades, as brechas sonoras consistem em processos simultaneamente semânticos, performáticos e de incidência pragmático-social, que esgarçam as fronteiras de sentido desses regimes de escuta, podendo suscitar e fortalecer resistências aos sistemas político-culturais estabelecidos, bem como propiciar uma recriação de algumas relações do vivido. O historiador jesuíta Michel de Certeau mencionou a ocorrência dessas brechas sonoras ao argumentar que, bem no cerne da *Época Clássica* estudada pelo filósofo Michel Foucault:

<sup>1</sup> Referência à capitania de Minas, criada em 1720 na América portuguesa, a partir de sua separação da capitania de São Paulo. Com a instauração do Império no Brasil, em 1822, a capitania mineira foi transmutada, em termos político-administrativos, em província de Minas Gerais. Com o regime republicano estabelecido no país em 1889, a província tornou-se estado de Minas Gerais.

<sup>2</sup> Desta maneira, sonoridades, regimes de escuta e brechas sonoras consistem na tríade conceitual-interpretativa de nossa pesquisa de pós-doutorado, desenvolvida junto aos programas de Pós-Graduação em História e em Música das Universidades Federal Fluminense e Federal do Rio de Janeiro. Agradecimentos a nossos supervisores no estágio pós-doutoral.

[...] o outro retorna sob a forma de ‘ruídos e urros’ ou de ‘doces e graciosos sons’. [...] Tanto o objeto visto é descritível, homogêneo às linearidades do sentido enunciado e do espaço construído, como a voz cria um abismo, abre uma brecha no texto, restaura um corpo-a-corpo. Voz em ‘*off*’. O que sai da boca e o que entra pelo ouvido pode ser da ordem do arrebatamento. Então os ‘ruídos’ superam a ‘mensagem’ e o cantado supera o falado (Certeau, 1982a, p. 230; 234).

Em outro texto, no qual discorreu sobre práticas de oralidade, Certeau (1982b, pp. 304-305) destacou a proximidade do sonoro com a dimensão lúdica da existência, enfatizando sua dinâmica criativa e subversiva, capaz de romper ou reelaborar práticas e sentidos sociais. Apoiada na análise certeuniana, Claudia Maria Rocha, produtora de cartografias sonoras, explicitou que “As manifestações sonoras podem também atuar como táticas (cf. Certeau) de contra-uso do espaço por agentes que aspiram visibilidade e marcação de territórios” (Rocha, 2017, p. 128).<sup>3</sup>

Desdobramos então nosso postulado conceitual inicial acerca das brechas sonoras em uma dupla assertiva. Na primeira delas, consideramos que brechas sonoras possam ser tidas como expressões das “invenções anônimas” estudadas por Certeau (1994a), as quais manifestam-se nos saberes-fazer cotidianos como “artes do fraco”. Em paralelo, interrelacionamos a promoção de brechas sonoras e a vivência da condição de subalternidade, por sua vez entendida como um processo de espoliação imposto a diferentes agentes sociais, em grande parte também submetidos a exploratórios regimes de trabalho e desqualificação de seu modo de vida e de suas singularidades culturais, além de subtraídos à legitimidade de uma autorrepresentação (Lino, 2015). Dessa maneira, por exemplo:

[...] narrativas deixadas por viajantes estrangeiros entre os séculos XVI e XIX e memorialistas dos finais do Oitocentos e início do XX, tratam entre outras coisas de musicalidades africanas. Primaram pelo julgamento estético tendo como padrão a música ocidental de seu tempo. Narrativas que carregavam nas tintas de cores depreciativas. Quase tudo pintado no exótico, no limite do bizarro, quando não do demoníaco. Danças que são irmãs da música, sonoridades descritas como infernais e barulhentas. As gestualidades são vistas como libidinosas e imorais, cujos movimentos descambam para a

<sup>3</sup> Nas palavras de Certeau, em estudo formulado de forma colaborativa, “A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas ‘populares’ desviam para fins próprios, sem a ilusão de que mude proximamente” (Certeau, Giard e Mayol, 2009, p. 83).

possessão, embriaguez, brigas e mortes. Para construir a brasilidade, este olhar foi modulado sensivelmente nos anos 1930. [...] Retóricas da mestiçagem como diluição cultural e de identidades históricas e polissêmicas [...] (Silva, 2005, pp. 31; 68).

O estado de subalternidade, assim, tende a provocar a incorporação de uma visão pejorativa sobre si por parte dos próprios grupos despossuídos, extensiva às sonoridades por eles produzidas, como descrito em um registro oitocentista: “Em uma esquina, um negro se inclina frente a um branco que passa e diz, em tom humilde: ‘A bênção, meu senhor!’. Ao que o primeiro responde: ‘Deus te faça santo’. Logo mais à frente, quando quem lhe cruza o caminho é um negro como ele, galhofeiro lhe deseja ‘Deus te faça branco!’, ao que o outro lhe retruca: ‘Deus te faça balanço.’” (Straumann *apud* Furtado, 2008, p. 53).<sup>4</sup>

Contudo, quando nos debruçamos sobre análises provindas de estudos acerca da chamada “cultura popular”, nos foi possível perceber que tal conotação depreciativa, sem ser negada, coexiste, paradoxalmente, com expressões reveladoras de grande resiliência sociocultural (e sonora) por parte das populações “desclassificadas”: “No sentido político, seriam os desprovidos de poder. [...] por outro lado, [...] esses sujeitos sociais agem, pensam, criam e transformam seu próprio mundo (valores, gostos, crenças) e tudo que lhes é imposto em função da herança cultural que receberam e de sua experiência histórica” (Abreu, 2003, p. 95). Logo, as brechas sonoras, promovidas em condição de “subalternidade popular”, suscitam um duplo (e aparentemente paradoxal) processo de autorreconhecimento: por um lado, reiteram a percepção da fragilidade social em que vivem os sujeitos promotores de tais sonoridades; por outro, reforçam uma relação de pertencimento a instâncias comunitárias (locais e/ou imaginadas).<sup>5</sup> Efetivamente, se para os grupos subalternizados escapar por completo dos variados jugos (jurídicos, econômicos, ideológicos) a que se veem submetidos apresenta-se praticamente impossível, o dilema é como enfrentá-los sem se deixar aprisionar ou destruir pela violência de cada instante, Certeau vislumbrou táticas que, sem caírem no solipsismo –pelo contrário, buscando vínculos intersubjetivos (ancestralidades, tradições

<sup>4</sup> A autora reporta-se à obra de Straumann, T. (Org.). (2001). Rio de Janeiro, cidade mestiça: ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret. São Paulo: Cia. das Letras (p. 24).

<sup>5</sup> Um dos grandes desafios com que se defrontam os sujeitos subalternizados advém do estabelecimento dessa relação, pois sua condição empobrecida, isoladamente, não assegura a promoção de efetivos laços de solidariedade e cumplicidade nas agruras e esperanças cotidianas. Não é incomum que ao invés de tais apoios mútuos, haja uma negação ou rejeição da condição de subalternidade, a qual, quando ocorre, geralmente é acompanhada por tentativas individuais de ascensão social e incorporação de valores e hábitos condizentes a um maior status social.

culturais e artísticas, devoções religiosas etc.)– instauravam uma “[...] ‘força dos fracos’ pela qual tornamo-nos capazes de resistir à violência dos fortes, senão visivelmente, ao menos interiormente, abrigando-se mentalmente de seus golpes, fechando-se a suas injunções” (Giard In Certeau, 1994b, p. 10. Tradução nossa).<sup>6</sup>

Buscando avançar em nossa análise teórica sobre as brechas sonoras, remetemo-nos novamente a Certeau, que se dedicou a elucidar a existência de uma lógica própria a práticas e produções populares, vindo assim a descrevê-la:

Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do *dom* (de generosidades como revanche), uma estética de ‘golpes’ (de operações de artistas) e uma ética da *tenacidade* (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto da lei, de sentido ou de fatalidade) (Certeau, Giard e Mayol, 2009, p. 83. Itálicos da edição brasileira).

A princípio, perguntamo-nos se essa lógica atribuída por Certeau às “artes do fraco” na contemporaneidade poderia ser apropriada para interpretação de brechas sonoras de distintas temporalidades e espacialidades. Mas com base nas leituras bibliográficas e de fontes que procedemos, respondemos afirmativamente a tal questão e assim delineamos como hipótese investigativa, em viés certeuniano, três operatórias através das quais as brechas sonoras alteram e tensionam os regimes de escutas e os sistemas político-culturais, sem romper totalmente com eles. Este artigo apresenta, portanto, um duplo objetivo: 1) sistematizar, em termos teórico-interpretativos, tais operatórias de alteração do vivido pelas brechas sonoras; 2) proceder ao cotejamento dessas operatórias com sonoridades ameríndias e afrodescendentes, promovidas em condições de inequívoca subalternidade nas terras de Minas no decorrer do Setecentos e do Oitocentos.

<sup>6</sup> Texto no original: “Lisant et relisant les mystiques, Certeau y relevait les traces de cette ‘force des faibles’ par laquelle on devient capable de résister à la violence des forts, sinon visiblement, du moins intérieurement, en s’abritant mentalement de leurs coups, en se fermant à leurs injonctions”.

## 1. A tríplice operatória das brechas sonoras

Como as brechas sonoras não são norteadas por protocolos letrados, elas mostram-se bastante flexíveis, sendo continuamente promovidas de maneiras diversas (ou seja, reinventadas), sem perder seus enlaces com balizas culturais matriciais dos despossuídos. Nesse processo, consideramos que em Minas dos séculos XVIII e XIX, elas tensionavam a ordem social e os sistemas político-culturais de três maneiras distintas, mas também interligadas.

### 1.1. Travessias

Em uma primeira operatória, decorrente diretamente da condição de vulnerabilidade, as brechas sonoras podem ser entendidas como um estado intensificado de travessias aurais –práticas, sensibilidades e relações que enfatizam a dimensão de fluidez do som, em si mesma já portadora de contornos subversivos diante de um imaginário ocidental pautado no contábil e no capitalizável. Por tal operatória, as brechas sonoras desconectavam as sonoridades da necessidade de uma tradução semântica letrada e, portanto, de sua remissão a representações e a ordens socioculturais constituídas em espaços de poder que exploravam, vigiavam e reprimiam subalternidades.

Tal postulado é endossado pelas reflexões de Certeau, que agregou sentidos próprios à subalternidade popular, entendendo-a como um estado de desinstalação incessante, indissociável de depreciações a elas associadas: “se o delinquente só existe deslocando-se, se tem por especificidade viver não à margem, mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, ele se caracteriza pelo privilégio do percurso sobre o estado” (Certeau, 1994a, pp. 216-217). Dessa forma, enunciações e práticas culturais dos agentes subalternizados constituem-se através de travessias, “de movimentos: é [um espaço] *topológico*, relativo às deformações de figuras, e não tópico, definidor de lugares (Certeau, 1994a, p. 216. Itálicos da edição brasileira).

### 1.2. Corporeidades

Justamente por operarem em um estado de deslocamento incessante das ordens estabelecidas de poder, as brechas sonoras encontraram um outro aporte de encarnação, de materialização no mundo –elas estão diretamente vinculadas aos corpos que as emitem, que as escutam, que com elas vibram.



Dessa maneira, as brechas sonoras podem ser aproximadas da noção de “grão da voz”, empregada por Roland Barthes (1988) em um ensaio de 1971.<sup>7</sup> Neste texto, Barthes atenta ao que denomina “grão”: um espaço ou ponto de fricção da linguagem e da garganta. O “grão”, portanto, não é apenas o tom de voz, mas também palavra e música, significado e significante, linguagem e corpo. Nas próprias palavras de Barthes:

O ‘grão’ é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o ‘grão’ de uma música [...] essa relação é erótica, mas não é ‘subjativa’ (não é o ‘sujeito’ psicológico que escuta em mim; o prazer que ele espera não vai fortificá-lo –exprimi-lo– mas, ao contrário, perdê-lo). [...] Indo mais além, não apenas na voz, mas também na música instrumental, persiste o ‘grão’, ou sua ausência; na música instrumental não há a língua para abrir a significância em toda sua amplitude, mas há, pelo menos, o corpo do artista que me impõe uma avaliação [...] segundo a imagem do corpo, do gozo [...] (1990, p. 245).

É igualmente interessante perceber que o único artigo de Michel de Certeau (1980) versando especificamente sobre sonoridade, publicado em 1980 na revista *Traverses*, dedica-se à glossolalia. Nele, Certeau afirma que o glossolálico “Fala para ‘nada dizer’, precisamente para não ser enganado pelas palavras, para escapar das armadilhas do sentido, para ser uma pura fábula (*fari*, falar)” (Certeau, 1980, p. 29).<sup>8</sup> E, com isso, ele imerge nas relações com o corpo, a ponto de Certeau formular a expressão “tatuagem vocal” para indicar a:

[...] ideia da marca, da inscrição no corpo de um traço que não é visual, tão pouco plástico, mas vocal e sonoro. [...] O que é veiculado na tatuagem vocal é uma voz, um som que marca o corpo do sujeito, algo que não é da ordem do sentido, mas do real do corpo pulsional. Isso não tem uma relação direta com a língua, enquanto sistema de signos, ou com a significação, mas com algo do real do som e do corpo” (Maliska, 2010, p. 4).

<sup>7</sup> Trata-se do texto “Musique en jeu”. Ainda no entendimento desse intelectual francês, elucida Simone Pereira, essa voz estaria sendo solapada pelos inúmeros discursos de uma sociedade cada vez mais envolvida com as tecnologias da fala, tais como transmissão de rádio, telefonia e outras tantas práticas midiáticas. O semiólogo francês passou então a conferir importância a esse “grão da voz”, presente em toda fala/canto desvinculados dos significados pré-definidos da palavra, mas entrelaçados à dinâmica corporal dos atos comunicativos (Pereira, 2012, p. 2).

<sup>8</sup> No original: “[il parle pour ne rien dire]: so as not to be tricked by words, to slip the snares of meaning, to be a pure fable (Latin: *fari*, to speak)”.



### 1.3. Utopias

Chegamos, por fim, à terceira operatória: a dimensão utópica das brechas sonoras –que justamente por isso são tão performativas. Certeau já havia afirmado que a oralidade (e, acrescentamos, as sonoridades) ressignificam o vivido como fábula. Sendo contrapostas desde meados do século XVIII aos discursos eruditos, sobretudo escritos, as fábulas estariam desqualificadas como saber por não se fundamentarem em critérios de verdade (indissociáveis de uma ontologia, pela qual uma palavra equivale a uma realidade pré-existente); elas manteriam afinidade, em paralelo, com a “ficção” (algo criado para exprimir sentido, tornando assim uma existência possível, ainda que esta não fosse mensurável ou cientificamente comprovável) (Certeau, 1987, p. 23). Em desdobramento, essa experiência “fabulosa” do mundo através do audível aproximava-se, para Certeau, de um auto-empoderamento simbólico dos sujeitos despojados (de seus recursos, sua força de trabalho, de sua dignidade):

Uma formalidade das práticas cotidianas vem à tona nessas histórias, que invertem frequentemente as relações de força e, como as histórias de milagres, garantem ao oprimido a vitória num espaço maravilhoso, utópico. Este espaço protege as armas do fraco contra a realidade da ordem estabelecida. Oculta-as também às categorias sociais que ‘fazem história’, pois a domina. E onde [certa] historiografia narra no passado as estratégias de poderes instituídos, essas histórias ‘maravilhosas’ oferecem a seu público (ao bom entendedor, um cumprimento) um possível de táticas disponíveis no futuro (Certeau, 1994a, p. 85).

Portanto, as sonoridades subalternizadas, afirma o pesquisador Mauricio Eugênio Maliska, igualmente com base em Certeau, são “da ordem de uma utopia”, pois “sabemos que o que se transmite não é transmitido através da mensagem ou da comunicação, mas através do desejo e este não está do lado do sentido, mas do lado da falta” (Maliska, 2010, p. 4). Em perspectiva similar, voltada para a abordagem da condição dos sujeitos submetidos à diáspora africana, o historiador Paul Giroy inclui a música como fator propiciador dessa reelaboração utópica do real, na promoção de uma “política da transfiguração”:

Essa política enfatiza o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e também entre o grupo e seus opressores do passado. Ela aponta especificamente para a formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade,

que é magicamente tornada audível na música em si, e palpável nas relações sociais de sua utilidade e reprodução cultural. Criada debaixo do nariz dos capatazes, os desejos utópicos que alimentam a política complementar da transfiguração devem ser invocados por outros meios mais deliberadamente opacos (Giroy *apud* Silva, 2005, p. 73).<sup>9</sup>

A seguir, iremos interpretar diferentes sonoridades promovidas por grupos ameríndios e africanos-afrodescendentes em Minas Gerais do final do século XVII ao final do XIX, buscando evidenciar o acionamento e a interligação da tríplice operatória acima descrita, e, assim, ratificar nossa hipóteses acerca das brechas sonoras.

## 2. Povos do canto

Uma das brechas sonoras que mais tensionou os regimes de escuta vigentes nas terras de Minas desde o início da colonização foi a promovida pelos povos indígenas. Com a ocupação da região, prevaleceu o imaginário católico que, formulado em contornos teológicos, principalmente através de escritos da Companhia de Jesus, rotulara os idiomas ameríndios como “escuridade da língua” (Pécora, 1992, pp. 38-39). Segundo esse postulado, tais linguagens seriam uma algaravia, expressão do estado de trevas em que os indígenas estariam relegados devido à sua quase ausência de razão e desconhecimento da Revelação cristã. Integrante do campo sonoro, as expressões musicais, promovidas em celebrações consideradas de grande desregramento no comer e no ato sexual, chegavam a ser aproximadas a uma orgia satânica (Wittmann, 2011, p. 120).<sup>10</sup> Cabia então aos sacerdotes, quer integrantes das ordens religiosas (estas interditas no território mineiro colonial por determinação da Coroa), quer diretamente vinculados aos bispos das dioceses, desbravar esses “sertões linguísticos” mediante traduções e gramáticas (Pécora, 1992, pp. 39-40) e, no caso da música, aproximá-la a padrões mais próximos à estética ocidental.

A mudança daí decorrente foi radical, com profunda alteração da função sócio-cultural e religiosa exercida pela musicalidade entre os indígenas. Todavia, a despeito da catequese, indissociável dos processos de escravidão

<sup>9</sup> O autor reporta-se à obra de Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo / Rio de Janeiro: Ed. 34 / Universidade Cândido Mendes (p. 96).

<sup>10</sup> “Os próprios portugueses, tão pouco incomodados pelo sabá das feiticeiras, e mais preocupados em rastrear a presença demoníaca, iriam se mostrar, entretanto, alertas às práticas religiosas indígenas e afro-brasileiras, intrigando-se com seu caráter coletivo. Tal atitude perdurou até o século XVIII, quando no resto da Europa ninguém dava mais importância a isto” (Souza, 1993, p. 43).

e de aldeamento forçado a que se viram submetidos os povos originários, a musicalidade ameríndia conseguiu sobreviver mediante bricolagens e hibridizações, num indicativo da potencialidade latente de sua potência cultural e religiosa. Assim, ainda que desprovidas de suas atribuições ancestrais, formas e concepções indígenas continuavam a incidir sobre as práticas musicais nos espaços mantidos sob a direção de religiosos ou de representantes do Estado:

Parece improvável que a maneira indígena de cantar e de tocar seus instrumentos não tenha impresso sua marca na música interpretada por eles mesmos. A sonoridade ameríndia, ritualizada e nunca registrada em papel, influenciou a música missionária. Foram, portanto, as execuções locais e não as partituras que definiram a singularidade das músicas tocadas em missões na América. A maioria delas, de fato, não se transformou em formato de notação ocidental, e pouquíssimos registros deste tipo sobreviveram. Repito, porém, que não é a música em si que está passível de (re)construção, mas a sua história (Wittmann, 2011, p. 24).<sup>11</sup>

Em sua fragilidade/potencialidade de brecha sonora, o canto ameríndio assumia igualmente aspectos de travessia aural, mesmo antes de ser duramente atingido pelo processo colonial. Conforme indicado pela antropologia contemporânea, tal musicalidade associava-se à possibilidade de transumância entre humanos e diversos entes não-humanos, sob contornos coletivos ao invés de referências individualizadas. Dessa maneira, entre os Maxacali ou *Tikmũ'ũn*,<sup>12</sup> grupo ameríndio que ocupava um território ao norte de Minas:

[...] os *yãmíyxop* [espíritos de um falecido que se transforma em canto] são sempre múltiplos, não são manifestações solitárias. [...] O morcego *xunnîm*, por exemplo, pode tomar a forma da lua *mãyõnhex*, do sol *mãyõn*, da estrela *mãyõnnãg*, da anta *ãmãxux*, da cobra *kãyã*,

<sup>11</sup> Podemos nos indagar, por exemplo, que sonoridades ecoariam da banda de música a ser formada na colônia indígena de Itambacuri, “para a qual deveria ser enviado pelo governo ‘um professor habilitado e os instrumentos precisos’”, a fim de que pudesse abrandar-lhes os costumes, despertando-lhes “os sentimentos nobres e elevados da alma humana.” (Mattos, 2011, p. 105). Itambacuri era uma “missão dos frades capuchinhos entre os índios botocudos [...] (1873-1919), [a qual] serviu-se da escola e de professores indígenas e mestiços como instrumento para a promoção de ‘mistura’ étnica –por meio da mestiçagem– e ‘dissolução’ da rede de sociabilidade indígena” (Mattos, 2011, p. 100).

<sup>12</sup> “As primeiras notícias referentes aos maxakalis datam do século XVI, referidos como amixokori pelos tupis do litoral. [...] Frances Blok Popovich (1992), registrou *tikmũ'ũn* (a pronúncia é /tikmãã/), como o termo que eles se nomeavam. E tem sido esse registro o reconhecido por antropólogos e demais estudiosos acerca dessa etnia” (Porto, 2018, pp. 161-162).

do sapo *konnokaxax*, do jacaré *mã'ã'y*, da onça *hãmgã'y* [...] O animal, portanto, que nomeia um *yãmîyxop* tem a capacidade de ser muitos, de se metamorfosear em vários que pertencem ao seu grupo (Álvares, 2018, pp. 98-99).

Em paralelo, o cantar ameríndio implica em uma aguçada capacidade de percepção e de interação com o ambiente, em que toda corporeidade é acionada. De forma similar, a educação para essa prática ocorria por submersões e capturas, muitas vezes oníricas, requerendo um adentrar na marca profunda de alteridades (as quais, contudo, não se dicotomizavam ou se contrapunham, como ocorre na cultura ocidental). De forma particular, o conhecimento xamânico vinculava-se a uma condição de escuta “plena”, que envolvia o conjunto da corporeidade em suas relações com o entorno, a fim de que os ouvidos pudessem ser “preenchidos” por ela (Tugny, 2015, p. 18).

Justamente por isso, as sonoridades indígenas adotavam contornos onomatopaicos de elementos da natureza, priorizando a mimesis<sup>13</sup> e não a criação (no sentido da estética ocidental, ou seja, de produção a partir de algo inexistente). Seu emprego no canto e na música não pressupõe, nem forma um sujeito ciente de si, inventor, que assim exprime sua subjetividade (Tugny, 2015, p. 29). Seu propósito é viabilizar a perpetuação de um conhecimento ancestral, por sua vez elo de ligação e partilha de agenciamento com outros seres vivos e com a sociocosmologia fundante (Lagrou, 2010, p. 12). Logo, a inovação no canto era vista com cautela, não podendo ser elaborada de qualquer forma (Lagrou, 2010, p. 8).

Por fim, cabe mencionar a dimensão utópica que reitera o entendimento das sonoridades indígenas como brechas sonoras. Nesse aspecto, observe-se que a própria sonoridade, para os *Tikmũ'ũn*, é um ente espiritual:

[...] os humanos, após a morte, transformam-se em *yãmîy* –espíritos cantores, imortais que habitam o além, mas que retornam ao mundo dos vivos para cantar e comer os alimentos oferecidos pelos vivos. *Yãmîy* também é o nome dado para o canto que os espíritos cantam. Ser e canto –o espírito é sua própria manifestação. Quando cantam

<sup>13</sup> Observe-se que, a concepção de mimésis entre os ameríndios difere daquela provinda da matriz greco-romana, sobretudo de Aristóteles, para quem consistia em uma replicação idealizada e verossímil na natureza, com base na ordem das leis e proporções. Pautada assim nas noções de verossimilhança e de aperfeiçoamento da realidade (e não em sua simples cópia), algumas produções artísticas e letradas passaram a ser tidas como modelares, inspirando, elas próprias (e não a experiência vivida da qual se originaram) outras obras. Tal perspectiva foi apropriada pelo Renascimento, chegando até o século XVIII com inúmeras variantes, como a atenção às tópicos ou casos retóricos.

com os *yãmîy*, os humanos estão tornando presentes os próprios espíritos. Através dessa relação, recebem o conhecimento dos espíritos (Álvares, 2018, pp. 83-84).<sup>14</sup>

Desse contato com os espíritos cantores emergem justamente as utopias. Quando Charles Bicalho propôs a tradução do poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade, para o idioma *tikmû’ûn*, Isabel Maxacali indagou-lhe o sentido de “utopia”, palavra presente em um dos versos. O pesquisador definiu-o como “algo em que se acredita e se deseja, mas que não necessariamente existe”. Isabel então “traduziu por *hãmkup. Kup*, que entra na composição do termo, está também na raiz da palavra ‘sonho’ (*yõtkup*) em Maxakali” (Bicalho, 2010, p. 57). Ao nos permitirmos a escutar essas sonoridades –oníricas, utópicas–, afirma Isabelle Stengers, “pouco a pouco, nós, espectadores [ouvintes] não indígenas, somos levados a romper com a norma estética e histórica e formar uma nova capacidade de olhar [de escutar], entendendo que ‘a proposição cosmopolítica reitera esse tipo de utopia’” (Stengers *apud* Marquez, 2020, p. 369).<sup>15</sup>

### 3. Entre candombes e batuques

Em paralelo aos ameríndios, os povos africanos trazidos sob regime de escravidão para Minas foram agentes primordiais para constituição de outras tantas brechas sonoras aos sistemas político-culturais então vigentes. A maioria deles pertencia a etnias bantu<sup>16</sup> e várias sonoridades que promoviam em práticas de cunho ritual imiscuíram-se ao catolicismo santoral<sup>17</sup> (Dias, 2001, p. 12).<sup>18</sup> Um exemplo expressivo desse entrecru-

<sup>14</sup> Cf. também em Álvares, 2018, p. 87: “Os *yãmîy* são seres cantores, são na verdade, os donos do canto, ‘das belas palavras’-*yîy max*- epíteto que lhes conferem os Maxakali”.

<sup>15</sup> A autora reporta-se à obra de Stengers, I. (2018). A proposição cosmopolítica. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 69, 442-464.

<sup>16</sup> “Os bantos, povos da África Meridional, estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados [...]. O termo ‘banto’ foi criado em 1862 pelo filólogo alemão Willelm Bleek e significa ‘o povo’, não existindo propriamente uma unidade banto na África. [...] Em anos recentes, estudos linguísticos demonstraram a sobrevivência no Brasil de elementos originários principalmente do quicongo, quimbundo e umbundo, o que nos dá uma boa pista da superioridade demográfica, entre os bantos no Brasil, dos africanos provenientes do Congo e de Angola, onde estas línguas são faladas” (Prandi, 2000, p. 54).

<sup>17</sup> Por “religiosidade santoral” pode-se compreender as modalidades de crer que, tendo suas matrizes no catolicismo lusitano, comportavam fortes aspectos devocionais, sendo praticadas majoritariamente por leigos, com relativa autonomia frente à ortodoxia eclesial.

<sup>18</sup> Não se pode desconsiderar, ainda, que vários africanos escravizados tenham dissimulado uma conversão ao catolicismo como estratégia de sobrevivência, mas tal prática não era completamente monolítica, ou seja, ela acabava por suscitar, a contrapelo, hibridizações culturais e religiosas.

zamento encontra-se na prática dos candombes,<sup>19</sup> por sua vez desdobrados em celebrações do catolicismo negro de confraria, principalmente o congado.<sup>20</sup>

Os candombes compartilham a condição de vulnerabilidade dos segmentos sociais que os praticam desde o período colonial, constituindo-se em uma das expressões promovidas na diáspora pelas “comunidades do tambor”.<sup>21</sup> Nas terras de Minas, há registros de sua prática desde o final do século XVIII em variados quilombos (Silva, 2018, p. 251).

O candombe consiste em um ritual religioso de canto e dança, no qual são empregados três tambores, uma puíta (espécie de cuíca) e um guaiá (chocalho de cipó trançado sobre cabaça, contendo sementes conhecidas como “lágrimas de Nossa Senhora” ou similares). Os tambores mostram-se primordiais no candombe, sendo costumeiramente produzidos com tronco escavado e afinados a fogo. Segundo a tradição bantu, reúnem a força vital da natureza: dos animais é obtido o couro e dos vegetais a madeira, enquanto dos humanos advém a marcação (Silva, 2018, p. 251).

Ao ser promovido, o candombe efetiva uma travessia aural de viés cosmológico: sob a mediação da percussão dos tambores, ocorre a evocação e a comunicação dos praticantes com os antepassados e as entidades africanas (Silva, 2018, p. 251; Dias, 2001, p. 12). Em paralelo, para que tais travessias sonoras ocorressem, era também indispensáveis a movência corporal e o emprego da voz. A dança, promovida por aquele que conduz o canto,<sup>22</sup> estabelece uma relação direta com o soar dos instrumentos percutidos:

Os gestos se tornam circunstanciais dependendo da criatividade do dançante e das evocações do canto, cujas palavras o corpo reduplica ou não. Pode-se dizer mesmo que o candombeiro dança para os tambores, movendo-se em direção a eles, ora aproximando-se,

<sup>19</sup> A palavra candombe é originária do termo kandombile, de mesma raiz etimológica “da palavra candomblé entre nós, ou seja, ‘kandombile’, ação de rezar” [ou de invocação] (Araújo, 2017, p. 69).

<sup>20</sup> O candombe podia estar associado ao catolicismo negro de confraria. Nesse caso, era “[...] dançado dentro das capelas das Irmandades do Rosário ou no terreiro destas [...]”. (Dias, 2001, p. 12). Além de ser considerado o “pai do congado”, o candombe é tido como matriz de expressões culturais como o jongo e folias da região Sudeste do Brasil.

<sup>21</sup> “Foi entre os bantos da África Central que o tambor recebeu a denominação de *n’goma*, o mesmo vocábulo que, por extensão, era empregado para nomear as danças, cantos e celebrações típicas destes povos. Com isso, as próprias comunidades que se reuniam em torno do tambor para celebrar suas crenças e tradições também incorporavam tal nomeação, se identificando como comunidades *N’goma* ou comunidades do tambor” (Silva, 2018, p. 248).

<sup>22</sup> Não há, no candombe, uma formação específica dos acompanhantes ou coreografia coletiva.

ora recuando; o corpo se contorce em direção ao chão e se eleva, alternadamente – essa é a linha motriz, geral, da dança no candombe. O ritual é, nesse sentido, uma dança comandada pelos tambores e a eles dirigida (Pereira *apud* Araújo, 2017, pp. 30-31).<sup>23</sup>

O repertório dos cantos (ou pontos) acompanha a sonoridade desses corpos que cantam, batem palmas, gestualizam, percutem pisadas (Araújo, 2017, p. 246), em uma linguagem geralmente cifrada, que propicia um resguardo dos dispositivos de controle e vigilância de uma ordem escravocrata e, posteriormente, de grande exclusão social. Os pontos de Jongu e Candombe que homenageiam essas entidades são cantados em um *patois* ritual característico, a *meia-língua* ou *gungunado* dos Pretos Velhos, com pronúncia e sintaxe do português alteradas e, por vezes, palavras ou frases em dialetos banto. Não se trata de transe, mas de uma *mimese* expressiva, de fundamental importância para se assegurar a proximidade com o ancestral (Dias, 2001, p. 17).

Ademais, mesmo a aprendizagem das letras em dialetos bantu (como o quimbundo, o umbundo ou o quicongo) não asseguraria a proximidade sonora do cantar:

O quimbundo é uma língua tonal e, como tal, possui modos de entonação diferentes [...] As palavras que sugerem o sentido de ‘entoação’ estão sempre atreladas a um contexto de performance e nunca apontam para a ideia de precisão de afinação. O termo ‘afinar’, que só aparece nas definições de um dos termos do dicionário [da linguagem banto] (*kútua*), está ao lado de um sentido –o de tornar-se agudo– que o distingue bastante do entendimento como ‘ajuste’” (Camara, s.d., pp. 5-6).

Em paralelo, a oralidade (com as sonoridades a ela vinculadas) apresentava-se como valioso canal de formação das novas gerações, em um incessante atualização/reavivamento cultural, sem prescindir do potencial de contestação simbólica ao estado de subalternidade imposto às populações afrodescendentes:

<sup>23</sup> O autor refere-se à obra de Pereira, E. A. (2005). *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe*. Juiz de Fora / Belo Horizonte: Funalfa Edições / Mazza Edições (pp. 16-17).



Os tambores sagrados do Açude<sup>24</sup> guardam ensinamentos dos velhos escravos. São como o papel e o lápis que os mais velhos usam para falar como se deve agir na sociedade hierarquizada, como louvar a Deus e Nossa Senhora, contam de onde vieram, remontando o cenário da 'mãe-África'. [...] Os tambores garantem, ritualmente, que o conteúdo seja transmitido, que os mais novos aprendam, não só os versos cantados, mas também como eles devem ser cantados (Fonseca, s/d., p. 11).

Daí a dimensão utópica dos candombes, propiciando um fortalecimento identitário aos grupos africanos e afrodescendentes. É nessa mesma perspectiva que a historiadora Célia Maia Borges argumenta, com base nas danças de festejo do Rosário: "pela estrutura simbólica, invertiam o vivido, instaurando o tempo da utopia: ali eles eram os vencedores. Tratava-se sem dúvida, de um ritual de inversão em que, pela dramatização dos conflitos e simulação dos combates, se tinha a possibilidade de superar simbolicamente o cotidiano" (Borges, 2005, p. 192).

Sonoridades vinculadas ao catolicismo santoral negro, como as promovidas pelos candombes, encontravam-se em tensão com os critérios dos regimes de escuta teológico-católico e ilustrado-cientificista. No primeiro caso, foram associadas pela Igreja Católica, aos calundus, então considerados "danças 'supersticiosas', nas quais [se] invoca o demônio, [...] acompanhadas pelo som de instrumentos como canzá e chocalhos" (Sousa, 2016, p. 1).<sup>25</sup> Já para a ilustração luso-brasileira, os candombes apresentavam-se como superstições a serem combatidas, mas cujos ajuntamentos poderiam favorecer quebras à ordem social. Por isso, foram simultaneamente combatidos por autoridades civis e eclesiásticas. Em paralelo, as sonoridades praticadas pelo catolicismo santoral negro foram geralmente interpretadas, em relatos de viajantes estrangeiros e de letrados integrantes da

<sup>24</sup> Localizada na área rural de Jaboticatubas, nas proximidades do Parque Estadual da Serra do Cipó, o quilombo do Açude preserva práticas de candombe próximas às celebrações realizadas pelos seus fundadores entre o século XVIII e XIX.

<sup>25</sup> "Canzá, do quimbundo kanzá, é um instrumento de percussão semelhante ao reco-reco, que produz um ruído rascante e intermitente" (Sousa, 2016, p. 1). A palavra calundu "seria uma variante do vocábulo quilundu, termo usado [na África Central] para designar qualquer tipo de espírito responsável por causar doença ou aflição passível de ser curada por meio da intervenção de um sacerdote" (Daibert, 2015, p. 9). No Brasil colonial, "calundu" era empregado para designar um conjunto muito variado de práticas religiosas africanas de diversas procedências, mas que em geral mesclam adivinhação e curandeirismo. No avançar do período imperial, a expressão "calundu", assim como "casas de feitiço" ou "casas de dar fortuna", empregada para designar os agrupamentos de culto afro-brasileiro, foi dando lugar a novas terminologias, mas vinculadas às mesmas funções, sendo o termo "zungu" o mais recorrente.

administração colonial e imperial, como práticas de exóticas, ocasionalmente assistidas por senhores e convidados para fins de entretenimento.

Nesse último aspecto, os candombes aproximavam-se, segundo a escuta promovida sob padrões eurocentrados, à prática genericamente denominada como “batuque”<sup>26</sup> e associada ao tocar de tambores ou atabaques com acompanhamento de vozes, palmas e dança. Os batuques ou “dança dos negros” eram realizados geralmente à noite, principalmente nos domingos e dias santos. Foram tidos como lascivos pelos padrões europeus, devido às “umbigadas” e outros passos, mas, sobretudo, por ensejarem um ambiente mestiço, que aproximava homens e mulheres, escravos, forros, brancos pobres e até mesmo alguns integrantes de segmentos sociais mais elevados (Viana, 2011).

É importante considerar, porém, que “a umbigada é um gesto simbólico de grande significação nas tradições *bantu*”, estando associada ao culto dos ancestrais e a rituais de casamento nas áreas hoje correspondentes ao Congo e a Angola (Paula Júnior, 2020, pp. 47-48).

Os batuques foram representados em iconografias durante o século XIX. Bastante conhecida é a imagem de Rugendas, acompanhada pela descrição feita pelo pintor, segundo a qual os participantes do batuque promoviam “certos movimentos do corpo que talvez se pareçam demasiado expressivos; são, principalmente as ancas que se agitam, enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão” (Rugendas *apud* Souza, 2011, p. 63).<sup>27</sup>

Consideremos os batuques como brechas sonoras tanto por seu rompimento com os padrões da moral católica e civilizatória, mediante um explícito estímulo à sensualidade, como também pelo potencial risco à ordem político-social que desencadeavam. Uma grande preocupação das autoridades civis e policiais era com os motins que poderiam resultar desses congraçamentos: os batuques pareciam tão ameaçadores que até os instrumentos deveriam ser apreendidos ou quebrados, o que de certa forma os equipara às armas –paus, porretes, facas, navalhas, facões– que os soldados deveriam apreender (Viana, 2011, p. 48). De forma sucessiva,

<sup>26</sup> Todavia, enquanto os batuques privilegiavam uma sociabilidade de folguedos, os candombes mantinham forte traço de sacralidade.

<sup>27</sup> A imagem produzida por Rugendas reporta-se a um batuque realizado no interior da Província do Rio de Janeiro. A autora reporta-se ao livro Rugendas, J. M. (1998). Viagem pitoresca através do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia (p. 157).

determinações das câmaras locais e mesmo do governo da capitania/província mineira interditaram o funcionamento das casas de batuques, assim como dos candombes e calundus, embora seu efeito fosse irrisório, com permanência de tais práticas ao longo dos períodos colonial e imperial. Em paralelo, essas mesmas sonoridades eram promovidas com aval dos senhores nas fazendas e outras propriedades rurais, obtido em delicados processos de negociação e concessão.

Muitas vezes associados aos batuques, mas surgidos em um outro contexto e com outros significados eram promovidas as “batucadas”. Dicionários apontam a associação semântica promovida, já no findar do século XVIII entre esses dois termos (cf. Houaiss *apud* Lyra e Camara, 2016, p. 112).<sup>28</sup> E estudiosos do campo musical, como Mário de Andrade, afirmam que “A palavra batuque deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas forte instrumental de percussão. Um outro sentido da palavra batuque é sinônimo de batucada” (Andrade *apud* Lyra e Camara, 2016, p. 113).<sup>29</sup> Dessa maneira, o termo “batucada” não se aplica a um gênero musical específico e sim a modalidades variadas de apropriação sonora do antigo “batuque”, as quais obtiveram grande difusão em áreas urbanas de forte presença afrodescendente. Lembremos, inclusive, desde meados do século XIX, acirrou-se o tráfico interprovincial de escravos, seguido por grandes levadas de migrações no período pós-abolição, de Minas Gerais e da Bahia para o Rio de Janeiro, capital do Império: o deslocamento de dezenas de milhares de afrodescendentes certamente suscitou bricolagens sonoras, inclusive no tocante à emergência do samba carioca.

## Conclusão

Em conclusão à reflexão proposta neste artigo, cabe indicar que a abordagem das “brechas sonoras” vem sendo também promovida por estudos voltados às sonoridades em metrópoles contemporâneas (ainda que sob denominações e referenciais teóricos distintos). Tais pesquisas ressaltam, de forma similar à nossa interpretação, como a produção e o

<sup>28</sup> Os autores reportam-se à obra Houaiss, A. (2009). Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva. Também em enciclopédias especializadas, o batuque é descrito como “Dança considerada originária de Angola e do Congo (África). Sinônimo de batucada” (Lyra e Camara, 2016, p. 112). Para formularem tal assertiva, os autores baseiam-se na obra de Marcondes, M. A. (Org.). (2000). Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora / Publifolha (3ª ed.).

<sup>29</sup> Os autores se reportam à obra Andrade, M. (1989). Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia (p. 53).

compartilhamento de sonoridades por grupos subalternizados nas grandes cidades, através de processos criativos e interativos, pode propiciar o redimensionamento de identidades e de forças políticas, favorecendo sua resistência aos processos de depreciação e até de aniquilamento político-cultural (Labarre, 2014; Pereira e López Moya, 2018; Abreu, 2017). São análises que destacam, portanto, o potencial público das sonoridades urbanas, inclusive em sua vinculação à promoção da cidadania:

Percebemos conexões que passam não apenas pelo filtro das mídias e dos discursos hegemônicos, mas por táticas outras de formação e atuação de redes em ações que ligam música e atividades lúdicas e de entretenimento perfazendo ‘esferas públicas de diáspora’<sup>30</sup> de múltiplas colaborações, de debates e de tomadas de posição políticas e identitárias, em que geografias desiguais de poder podem negociar sentidos e onde é possível reclamar o espaço público e imaginar outros futuros para as cidades, não contemplados nos sentidos hegemônicos de cidades globais (Pereira e López Moya, 2018, pp. 4-5).

Publicações recentes sobre as sonoridades “moventes” provocaram, inclusive, certa alteração nos procedimentos metodológicos de pesquisa. As escutas dos sons urbanos passaram cada vez mais a ser promovidas mediante uma participação direta do investigador, em *walkscapes*. A deriva assim vivenciada, contudo, não é aleatória; ela apreende a cidade como espaço dinâmico, atualizado cotidianamente em interações, nas quais os corpos e as dimensões sensíveis têm protagonismo (Pereira e López Moya, 2018, p. 8).

Já o enfoque da dimensão utópica nos estudos sobre as sonoridades de grupos subalternizados –ou das brechas sonoras, como as chamamos aqui– são trabalhadas a partir de vinculações dessas sonoridades a “atos de crer”, não necessariamente religiosos, mas sim em posturas propositivas de “um outro mundo possível”.

Consideramos, assim, que este artigo dialogue com tais abordagens, promovidas sobretudo nos campos da Antropologia, da Comunicação e da Musicologia, mas contando também com análises de viés historiográfico. Parece-nos que a singularidade da contribuição que almejamos efetivar encontre-se justamente no acionamento da epistemologia que fundamenta o conhecimento histórico –e, com ela, da problematização temporal– para uma interlocução acerca das brechas sonoras.

<sup>30</sup> As autoras reportam este termo à obra de Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.

Em primeiro lugar, o saber histórico atenta, com especial atenção, à dimensão de perda da experiência vivida. Ela é insuperável, pois o tempo que passa, se propicia transformações, apropriações, reinvenções, também torna irreversível o ocorrido. Neste aspecto, em interface com a fugacidade das performances sonoras, o saber histórico nos ajuda a questionar paradigmas de ordenação social pautadas na capitalização e no controle. Por maior que seja a hegemonia dos sistemas político-culturais nos circuitos de mercado e nos esteios jurídico-institucionais, as experiências de desvios, de solapamentos etc. são continuamente promovidas.

Em paralelo, o conhecimento histórico, ao ser promovido, tanto sugere interpretações cabíveis ao vivido, como também aponta para dimensões indecifráveis da experiência, para alteridades que escapam a nossas configurações culturais. Ou seja, em outras palavras, ao mesmo tempo em que tentamos decifrar outras vozes, deparamo-nos com irremediáveis silenciamentos. Ora, escutar o silêncio também é sumamente importante.

Por fim, consideramos que o conhecimento histórico subsidie a quem o produz e compartilha uma interessante (e importante) experiência ético-existencial de retorno crítico a si mesmo, ou seja, às instâncias culturais que nos constituem como sujeitos de desejo e de ação. Temos ciência de sermos perpassados, na atualidade, por múltiplas expressões e apelos culturais, intelectuais, afetivos... Quais são nossas escolhas fundantes? Com que (ou com quem) nos comprometemos em nosso ato de produzir saber? Não se trata apenas de uma “mixagem” de vertentes e oportunidades, promovidas em resposta a uma dada conjuntura. É um desafio profundo e difícil esse, de irmos reconhecendo, burilando e orientando nossa voz para fazermos coro àquelas brechas sonoras que nos ajudam a um genuíno (porque assumido por nós mesmos) e solidário existir.

## Bibliografia

- » Abreu, M. (2003). Cultura popular: um conceito e várias histórias. In M. Abreu e R. Soihet (Orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- » Abreu, M. (2017). *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- » Álvares, M. M. (2018). *Alteridade e história entre os Maxacali*. (tese de doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- » Araújo, R. F. de (2017). *Candombe mineiro: É d'ingoma/ Saravano tambu/ Peço licença/ Pro meu canto firmá*. (tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- » Barthes, R. (1988). O grão da voz. In *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- » Barthes, R. (1990). O grão da voz. In *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- » Bicalho, C. (2010). *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali*. (tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- » Borges, C. M. (2005). *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- » Buarque, V. e Buscacio, C. M. (2021). Regimes de escuta e espaço histórico de Minas (séculos XVIII-XIX). *Revista Antíteses*, 4(28), 223-257.
- » Camara, A. A. A. da (s.d.). *Voz do soul, voz da alma: música, educação e religiosidade nos cantos de trabalho afro-descendentes*. Trabalho apresentado no Programa de Pós-Graduação Conhecimento e Inclusão Social em Educação. Mimeo.
- » Certeau, M. de (1980). Utopies vocales: glossolalies. *Traverses: la voix, l'écoute*, 20, 29-47.
- » Certeau, M. de (1982a). *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- » Certeau, M. de (1982b) *La Fable Mystique*, 1. Paris: Gallimard.
- » Certeau, M. de (1987). *La Faiblesse de croire*. Paris: Seuil.
- » Certeau, M. de (1994a). *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- » Certeau, M. de (1994b). *La Prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Du Seuil.
- » Certeau, M. de, Giard, L. e Mayol, P. (2009). *A Invenção do cotidiano. V. 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes.
- » Daibert, R. (2015). A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. *Estudos Históricos*, 28(55), 7-25.

- » Dias, P. (2001). A outra festa negra. In I. Kantor e I. Jancsó (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec / Edusp. Recuperado de [http://cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos\\_pdf/aoutrafestanegra.pdf](http://cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/aoutrafestanegra.pdf)
- » Fonseca, M. B. (s.d.). *A educação dos escravos pelos tambores - O Candombe como educação*. Minas Gerais: Século XIX. Recuperado de <http://www.fae.ufmg.br/portalmineiro/conteudo/externos/3cpehemg/congresso/A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20dos%20escravos%20pelos%20tambores%20-%20O%20Candombe%20como%20educa%C3%A7%C3%A3o.%20Minas%20Gerais%20-%20S%C3%A9culo%20XIX.pdf>
- » Furtado, J. F. (2008). Os sons e os silêncios nas Minas de Ouro. In *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo / Belo Horizonte: Annablume / Fapemig / PPGH-UFMG.
- » Labarre, J. de (2014). Poder, território, som: alguns comentários. *El órdo piensante*, 2(1). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7433/6646>
- » Lagrou, E. (2010). Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Proa*, 2(1), 1-26.
- » Lino, T. R. (2015). O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento. *Anuário de Literatura*, 20(1), 74-95.
- » Lyra, E. F. de B. e Camara, A. A. A. da (2016). Batuques, batucadas e macumbas: os primeiros registros fonográficos, de 1927 a 1933, das tradições orais Bantu no Brasil. *Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/ UFRJ*. Rio de Janeiro (v. 1).
- » Maliska, M. E. (2010). Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal. *Linguagens. Revista de Letras, Artes e Comunicação*, 4(2), 248-257.
- » Marquez, R. (2020). A língua das onças e das lontras. *Arte e Ensaios*, 26(40), 361-373.
- » Mattos, I. M. de (2011). Educar para dominar. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, XLVII(1), 98-110.
- » Paula Júnior, A. F. de (2020). *A caiumba: ética e estética bantu no Oeste Paulista*. *Artefilosofia*, 15(28), 46-65.
- » Pécora, A. (1992). O bom e o boçal ou o selvagem americano entre calvinistas franceses e católicos ibéricos. *Remate de Males*, 12, 35-44.
- » Pereira, S. L. (2012). Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Educação*, 15(2), 1-16.
- » Pereira, S. L. e López Moya, M. de la C. (2018). De músicas, sons e dissonâncias: experiências de pesquisa nas ruas de duas cidades. *Anais do Intercom - 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Joinville.
- » Porto, H. T. (2018). O que anunciam os *Tikmũ'ũn*: por uma dialética com cantos indígenas. *Linguagem em (Re)vista*, 13(25/26), 194-221.



- » Prandi, R. (2000). De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. *Revista USP*, 46, 52-65.
- » Rocha, C. M. de H. (2017). *Escutando a cidade: cartografia de sonoridades*. (tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- » Silva, M. do R. G. da (2018). As lutas simbólicas do Candombe mineiro: das comunidades N'goma à tradição festiva dos Tambus sagrados. *Anais Eletrônicos do Congresso Epistemologias do Sul*, 2(1). Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/aeces/article/view/855/863>
- » Silva, S. J. da (2005). *Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil Oitocentista*. (tese de doutorado). PUC-SP, São Paulo, Brasil.
- » Sousa, G. G. de (2016). Nas malhas do Bispado e do Santo Ofício: práticas mágicas e repressão em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. *Anais do XX Encontro Regional de História*. Recuperado de [http://encontro2016.mg.anpuh.org/resources/anais/44/1469073951\\_ARQUIVO\\_NasmalhasdoBispadoedoSantoOficio-XXEncontroRegionaldeHistoria-ANPUH-MG2016.pdf](http://encontro2016.mg.anpuh.org/resources/anais/44/1469073951_ARQUIVO_NasmalhasdoBispadoedoSantoOficio-XXEncontroRegionaldeHistoria-ANPUH-MG2016.pdf)
- » Souza, L. de M. (1993). *O inferno atlântico: demonologia e colonização. Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Cia. das Letras.
- » Souza, S. C. M. de (2011). Danças licenciosas, voluptosas, sensuais... mas atraentes!: representações do batuque em relatos de viajantes (Brasil - século XIX). *Revista Brasileira de História das Religiões*, 11, 53-70.
- » Tugny, R. P. de (2015). Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores? In H. L. da Silva e J. A. B. Zille (Org.). *Música e educação*. Barbacena: EdUEMG.
- » Viana, F. H. (2011). *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)*. (tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- » Wittmann, L. T. (2011). *Flautas e maracás: música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII)*. (tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, Campinas, Brasil.



## Biografia

### Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Tem formação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde cursou Graduação, Mestrado e Doutorado. Realizou estágio pós-doutoral em Ciências Religiosas (Université Laval), Teologia (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia) e História (Universidade Federal Fluminense). Atualmente é professora do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro

Preto. Desenvolve pesquisas sobre sonoridades históricas em interface com memórias, mobilizações político-sociais e demandas por reconhecimento patrimonial.

### **Cesar Maia Buscacio**

É bacharel em Piano pela UFMG, mestre em Música e Educação pela UNIRIO, doutor em História Social pela UFRJ. Recebeu o “Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música” (2010). Realizou estágio pós-doutoral em Musicologia na École Pratique des Sciences Sociales e em Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente do curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto. Áreas de pesquisa: memórias, biografias e arquivos de compositores brasileiros do século XX. Áreas de performance: duo pianístico com ênfase em repertório de música brasileira e francesa do século XX.