

TEORIA & CULTURA

DOSSIÊ

Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e
registros em tempos de digitalização

TEORIA e CULTURA

REVISTA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFJF

VOLUME 20, NÚMERO 1
2025

Março-Setembro
JUIZ DE FORA - MG, BRASIL

**Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos
de digitalização**

Organizadores:
Daniel Wainer (UFF)
Luis Meza (Red de Ananse - Colômbia)
Mateus Marcílio de Oliveira (UFRJ)

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

ISSN

2318-101x(on-line)

1809-5968 (print)

latindex

Teoria e Cultura	Juiz de Fora	v. 20	n. 1	Mar/Set	2025
------------------	--------------	-------	------	---------	------

Teoria e Cultura é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, destinada à divulgação e disseminação de textos na área de Ciências Sociais (Antropologia, Ciência Política e Sociologia), estimulando o debate científico-acadêmico. O projeto editorial contempla artigos científicos, verbetes, ensaios, resenhas, entrevistas, fotografias e traduções de textos da área de ciências sociais. A revista publica predominantemente em português e é aberta a outras línguas, havendo justificativa editorial. A revista está classificada, de acordo com a atual avaliação da CAPES, como QUALIS B1 em Sociologia.

Endereço eletrônico: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura>

E-mail: teoriaecultura@gmail.com

EDITOR CHEFE

Dmitri Cerboncini Fernandes

CONSELHO CONSULTIVO / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Marcelo da Silveira Campos (PPGCSO/UFJF)

Cristina Dias da Silva (PPGCSO/UFJF)

Raphael Bispo dos Santos (PPGCSO/UFJF)

APOIO À GESTÃO

Ohara Sampaio Pereira

Pedro Figueiredo Nolasco

DIAGRAMAÇÃO / DIAGRAMMING

Luiza Maria Fernandes Silva

Bruna de Oliveira Pereira

CRIAÇÃO DE DESIGN/DESIGN DEVELOPMENT

Bruna de Oliveira Pereira

REVISÃO / REVIEW

A responsabilidade final sobre a revisão dos textos da Teoria e Cultura é dos próprios autores

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Álvaro Penna Pires (University of Ottawa, Canadá)

Amy Erica Smith (Iowa State University, Estados Unidos)

Cornelia Eckert (UFRGS)

Fátima Regina Gomes Tavares (UFBA)

Francisco Colom González (IFS, CSIC, Espanha)

Jorge Ruben Tapia (UNICAMP)

Jurema Gorski Brites (UFSM)

Marcos César Alvarez (USP)

Maria Alice Rezende de Carvalho (PUC/RJ)

Maria Claudia Pereira Coelho (UERJ)

Máximo Sozzo (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Moacir Palmeira (Museu Nacional/UFRJ)

Octavio Guilherme Velho (Museu Nacional/UFRJ)

Palloma Menezes (IESP-UERJ)

Philippe Portier (EPHE, Paris-Sorbonne, França)

Rodrigo Rodrigues-Silveira (USAL, Espanha)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Reitora

Girlene Alves da Silva

Vice-Reitor

Telmo Mota Ronzani

Pró-Reitora de Cultura

Marcus Medeiros

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação

Priscila de Faria

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor do ICH

Fernando Perlatto Bom Jardim

Coordenador do PPGCSO

Cristina Dias da Silva

Chefe do Departamento de Ciências Sociais

Marcelo da Silveira Campos

EDITORIA UFJF

Diretor da Editora Ufjf / Presidente do Conselho

Editorial

Ricardo B. Cavalcante

Conselho Editorial

Ricardo B. Cavalcante

Ana Carolina Morais

Andre Netto Bastos

Claudia H. C. Marmora

Cristina Dias da Silva

Iluska M. S. Coutinho

Marco A. Kistemann Jr

Marcos V. Ferreira

Raphael Marcomini

www.editoraufjf.com.br

E-mail:

editora@ufjf.edu.br

Tel.: (32) 3229-7646

Ficha catalográfica

Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 20 n.1 Março-Setembro de 2025, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2025.

Semestral

ISSN 1809-5968 (*impresso/print*)

ISSN 2318-101x (on-line)

1. Ciências Sociais - Periódicos

Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização

Teoria e Cultura | Programa de Pós-

Graduação em Ciências Sociais - UFJF |

ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.5-17

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização

DOI:10.34019/2318-11X.2025.v20.48322

Sound cultures: (re)productions, (re)(pre)sentations, and archives in times of digitalization

Daniel Ferreira Wainer¹

Luis Meza Álvarez²

Mateus Marcílio de Oliveira³

Resumo

Como são produzidas, comunicadas, compartilhadas, consumidas, tornadas objetos de estudo, arquivadas e constituídas em acervos, suportadas materialmente, expressas na linguagem e na performance, as políticas e poéticas acústico-sonoras? De que modo traduzem ou transportam os debates da representação da cultura em modalidades escritas/aurais? Quais as condições de possibilidade para a atribuição de valor de eventos e objetos no universo das chamadas políticas de sonoridade? Essas e outras questões mobilizam interesses de exploração acadêmica nas Ciências Sociais, em geral, e aqui pretendemos explorá-las por meio da locução *culturas sonoras*, como via de aproximação a um entendimento da diversidade humana no contexto contemporâneo, caracterizado pela digitalização da experiência social. Objetivamos, assim, compor um diálogo transversal, no espaço intersticial entre campos de estudos complementares. Os artigos deste dossiê, afinal, projetam reflexões e debates ao redor de cinco eixos temáticos: a) a produção, a difusão e o consumo fonográfico; b) a formação de acervos, o colecionismo e curadorias sonoras; c) a sociolinguística, o ritual e a performance; d) diferentes tipos de materialidade e sua capacidade de produzir valor; e) tecnologias digitais no contexto das novas mídias.

Palavras-chave: *Sound studies, fonografia, performance, materialidades, digitalização*

¹ Antropólogo e músico – doutor e mestre pelo PPGAS / MN / UFRJ. Atualmente realiza estágio pós-doutoral pela mesma instituição, lecionando no Departamento de Ciências Sociais da UFF (COC / Campos dos Goytacazes). Membro do Núcleo de Estudos Fonográficos (NuSon/UFRJ), publicou recentemente o livro “Quem manda é a deusa Música”: os bastidores do processo fonográfico em estúdios.

² Doutor em antropologia social pelo Ppgas/MN/UFRJ. Docente, pesquisador e tradutor. Integrante da Red de Ananse da Colômbia. Temas de pesquisa: religiões de matriz africana; relações étnico-raciais, movimentos pedagógicos e educação superior; tradução intercultural; cultura popular.

³ Doutor em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS/MN – UFRJ), com período sanduíche na Universidade da Cidade de Nova York (CUNY/GC). É pesquisador do Laboratório de Estudos Fonográficos (NuSon) e do Music and Sound Interest Group (MSIG). Temas de pesquisa: antropologia da música; estudos dos sentidos; estudos do som, cultura material e organologia crítica.

Resumen

¿Cómo se producen, comunican, comparten, consumen, se convierten en objetos de estudio, se archivan y se organizan en colecciones, se apoyan en la materialidad, se expresan en el lenguaje y la performance las políticas y poéticas acústico-sonoras? ¿Cómo éstas traducen o transportan los debates sobre la representación de la cultura en modalidades escritas/aurales? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para la atribución de valor a eventos y objetos en el universo de las llamadas políticas de la sonoridad? Éstas y otras cuestiones movilizan intereses para la indagación académica en las Ciencias Sociales, en general, y aquí pretendemos explorarlas a través del vocablo culturas sonoras como vía de aproximación a una comprensión de la diversidad humana en el contexto contemporáneo caracterizado por la digitalización de la experiencia social. Así, buscamos componer un diálogo transversal, en el espacio intersticial entre campos de estudios complementarios. Los artículos de este dossier, al fin y al cabo, proyectan reflexiones y debates en torno a cinco ejes temáticos: a) producción, difusión y consumo fonográfico; b) formación de colecciones, coleccionismo y curaduría sonora; c) sociolinguística, ritual y performance; d) diferentes tipos de materialidad y su capacidad para producir valor; e) tecnologías digitales en el contexto de los nuevos medios de comunicación.

Palabras-clave: Sound studies, fonografía, actuación, materialidades, digitalización

Abstract

How are acoustic-sound politics and poetics produced, communicated, shared, consumed, made objects of study, archived and constituted in collections, materially supported, expressed in language and performance? How do they translate or transport the debates on the representation of culture into written/aural modalities? What are the conditions of possibility for assigning value to events and objects in the universe of the so-called politics of sonority? These and other questions mobilize academic exploration interests in Social Sciences, in general, and here, we intend to explore them through the locution of sound cultures to approach an understanding of human diversity in the contemporary context characterized by the digitalization of social experience. We compose a transversal dialog, in the interstitial space between complementary fields of study. The articles in this dossier, after all, project reflections and debates around five thematic axes: a) phonographic production, dissemination, and consumption; b) the formation of collections, collecting, and sound curation; c) sociolinguistics, ritual, and performance; d) different types of materiality, and their capacity to produce value; e) digital technologies in the context of new media.

Keywords: *Sound studies, phonography, performance, materialities, digitalization*

Em tempos recentes, o desdobramento de debates acerca da representação da cultura em modalidade escrita / aural (Clifford & Marcus, 2016; Geertz, 1989; Scales, 2012) vem contribuindo para a criação de novos entendimentos a respeito de variadas políticas e poéticas acústico-sonoras. Esse movimento potencializa a abertura de áreas de investigação, bem como certo mapeamento e compreensão da diversidade humana, inscritos no interior de diferentes quadros disciplinares – antropologia, sociologia, comunicação, folclore, linguística etc.

Processos de registro, difusão e consumo fonográficos, em distintas arenas e escalas de produção; formação de acervos, coleções e produtos audiovisuais, em regimes de curadoria individual ou compartilhada; problemas no âmbito da emissão-recepção comunicacional, instigados pelo par linguagem e performance; circulação de materialidades musicais no interior de intrincadas cadeias de produção de valor; e a dupla possibilidade contemporânea de estar dentro (on) ou fora (off), são apenas algumas das abordagens teórico-ethnográficas em tela, que envolvem efeitos concretos na objetivação da vida.

Tangenciando a categoria *som*, esses eixos de investigação a colocam como variável englobante, instrumento e condição físico-acústica para a consolidação de diferentes práticas e procedimentos de simbolização. Com a locução anglo-saxã *culturas sonoras*, em resumo, elegemos neste dossiê tópicos que marcam campos de estudos complementares e diálogos transversais. Tais esforços materializam movimento aglutinador de membros do Núcleo de Estudos Fonográficos (NuSon/PPGAS/MN), em parceria com o Núcleo de Antropologia Simétrica (NAnSi/PPGAS/MN), que visa dar conta de questões e debates comuns.

Para delimitação mais clara e sintética do arcabouço que aqui foi arregimentado, dividimos esta proposta em cinco eixos temáticos, descritos em detalhes mais adiante e permeados pelo que vem se convencionando chamar de *sound studies*. Intentamos dar conta de questões relacionadas com: a) a produção, a difusão e o consumo fonográfico; b) a formação de acervos, o colecionismo e curadorias sonoras; c) a sociolinguística, o ritual e a performance; d) diferentes tipos de materialidade e sua capacidade de produzir valor; e) tecnologias digitais no contexto das novas mídias.

Com artigos baseados em fontes bibliográficas e documentais, pesquisas de campo, observação participante e entrevistas, bem como abordagens relacionadas às metodologias de pesquisas de ação participativa, teoria crítica de raça, análise de redes e crítica do discurso, cultura material, etnometodologia, teoria fundamentada, entre outras, acreditamos trazer contribuições importantes para a reflexão contemporânea em diferentes áreas das ciências humanas, sobretudo a partir da conjugação entre material empírico e analítico.

Assim, apresentamos a seguir os cinco eixos que conduzem este dossiê, entremeados por uma apresentação dos artigos que o compõem, em busca de novos entendimentos acerca do papel do som na contemporaneidade, caracterizada ainda e, sobretudo, pela digitalização da experiência social.

Eixo 1: Fonografia – produção, difusão e consumo

A fonografia, atualmente, participa do estabelecimento de redes sociotécnicas (Katz, 2004; Wainer, 2024, 2025) que perfazem discussões ético-jurídicas e consentimentos, vislumbrados na figura dos direitos autorais, mas ainda em técnicas de gravação, decupagem e transcrição. Pensar seus aspectos diferenciais, tendo em vista o fenômeno triádico produção-difusão-consumo, mostra-se procedimento fundamental para compreensão, por exemplo, dos usos atuais das plataformas de mídia, que sugerem uma atuação engajada e materialmente situada por parte dos profissionais do segmento audiovisual.

A reconfiguração da noção de registro, associada às tecnologias de suporte e às políticas de representação, tem levado autores como Fonseca (2010) a assinalarem que dispositivos e equipamentos de eletrificação trazem à tona o tema da autenticidade em projetos baseados em laços comunitários. De fato, assim como a fotografia, vista freqüentemente como uma representação do mundo real, um fonograma muitas vezes pode ser confundido com o fenômeno musical em si (Turino, 2008). No entanto, a consolidação de disputas em torno de representações identitárias parece celebrar a diversificação dos discursos sonoros, a partir de apropriações locais das tecnologias.

Em lugar do silenciamento de vozes, do controle da participação e da monotonia de versões unilaterais sobre as subjetividades, “processos contemporâneos de representação e criação [...] do mundo têm procurado contemplar a heteroglossia de éticas e estéticas envolvidas na produção de situações de gravação, edição e difusão de fonogramas” (Pereira, 2016, p. 36). Em virtude disso, cumpre fazer notar os modos pelos quais o som se faz conhecer em variados contextos, a fim de instituir não somente verdades parciais, engajadas e incompletas (Clifford & Marcus, 2016), mas relatos nos quais se assume que o poético e o político são fenômenos inseparáveis.

As *playlists* de aplicativos, *softwares* e *websites* voltados para o mercado fonográfico não nos tornariam mais dependentes de escolhas direcionadas por máquinas que, cada vez mais perfeitas (Simondon, 2018), parecem remeter ao chamado Grande Irmão (Orwell, 2009) ou ao universo da Matrix (1999)? Em que medida os efeitos emocionais que se desencadeiam em nossos corpos quando ouvimos música são o produto de algoritmos e não de pessoas? Muitas das atuais preferências de consumo parecem ser guiadas por algum mecanismo de inteligência a respeito do qual a grande maioria da população pouco ou nada sabe.

Essas são algumas das questões angariadas neste primeiro eixo de reflexão, no qual se inserem os trabalhos de Caio de Souza – “Wired ancestrality: recording the Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte” – e Carmem Furtado – “Da vontade de fazer música à gravação em pequenos estúdios caseiros: a emergência da produção musical local em Cabo Verde”.

O trabalho de Souza, crucialmente posicionado na encruzilhada entre música e ancestralidade, apresenta densa e instigante reflexão sobre as potencialidades e entraves dos processos de gravação de culturas sonoras afro-diaspóricas, tendo o estudo de caso do álbum Coco Maduro como linha de força. Seu texto fornece importante acicate investigativo ao articular a prática etnográfica, estudos de som e engenharia, analisando como a dimensão espiritual, presente especialmente a partir do conceito de *axé*, é materializada no processo de gravação, tensionando limites entre técnica, território e ritual.

Furtado, por sua vez, investiga os processos que permitiram o surgimento de uma cena musical independente em Cabo Verde, centrada nos estúdios caseiros e suas práticas de gravação. A partir desta linha de força, o texto demonstra como o criar musical está articulado às redes de sociabilidade, circulação migratória e ao acesso às tecnologias digitais, trazendo importante desafio aos modelos tradicionais de autoria, produção e legitimidade musical. Ao endereçar as tensões em torno do conceito de *ka mizika*, a autora fornece reflexão sobre como os sentidos de música, criatividade e autoria são (re)definidos a partir do contexto cabo-verdiano contemporâneo.

Eixo 2: Colecionismo – formação de acervos e curadoria

Para examinar em que medida os processos e curadorias sonoras, em seu espectro de abrangência, estão vinculados ao problema do colecionamento, da produção e da coleta de dados, tomamos o museu, este espaço dedicado às musas (Stocking Jr., 1985), como um

ambiente paradigmático, mas não único, de definição simbólica da identidade e uso de certos objetos. Se a materialidade era concebida, até a segunda metade do século XX (Abreu, 2008), como evidência, apresentando certa ilusão de estabilidade, atualmente, ela centraliza disputas de narrativas ao redor de sua recolha, preservação e interpretação, enquanto história.

A representação de alteridades passa pela forma como certos grupos organizam sua cultura material, sensibilidades e temporalidades, em processos que envolvem classificação, sistematização e legitimação. Através dos poderes de ressonância e maravilhamento produzidos por certos objetos (Greenblat, 1991), dimensões afetivas da memória e suas moralidades são determinadas também por outros sujeitos, detentores de bens culturais, os quais mediam e propõem novas ordens discursivas. Uma dimensão histórica e patrimonial, portanto, deve ser observada nas criações, documentos e poderes que atuam para legitimá-la, espera-se, de forma não excludente, considerando marcos como a Constituição de 1988.

Como forma de inventariar exemplos, lembramos que alguns dos efeitos do pós-colonialismo têm sido a reivindicação de repatriamento de certos objetos, a realização de curadorias compartilhadas e o reaprendizado de ofícios por parte de povos originários, os quais passam a utilizá-los como fonte de pesquisas e estudo. Seja em museus, estúdios de gravação, salas de aula ou oficinas de construção, a criação de saberes híbridos vem ressignificando espaços e práticas de colecionamento, a partir de ideias de participação coletiva e da atuação de novos agentes.

Cuidando para não remontar a uma perspectiva colonial, precisamos mais que nunca desnaturalizar arquivos depositários, centro de documentação, *playlists* musicais, bem como outros procedimentos memorialísticos e patrimoniais. Em lugar de grandes narrativas, cumpre revalorizar caminhos tradicionais e novas lógicas de registro, exposição e gerenciamento de acervos, os quais devem estimular uma construção ativa de cidadania e certo protagonismo por parte de grupos tradicionalmente invisibilizados (Abreu, 2008; Filho & Abreu, 2007).

Ao buscar acolher aqui propostas que se dispõem a descolonizar o pensamento e anunciar formas outras de transmissão de saber, bem como processos de conhecimento que fundamentam epistemologias e rationalidades renovadoras, deparamo-nos com o trabalho de Leonardo Carneiro Ventura – “A pele do som: política dos corpos e ciência acústica no Brasil das décadas de 1920-1930”.

Este autor analisa as articulações entre a ciência sonora, a disciplina corporal e o projeto nacional no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930. A partir dos experimentos do físico estadunidense Dayton C. Miller e da atuação do pesquisador brasileiro João Lellis Cardoso no I Congresso da Língua Nacional Cantada, Ventura aponta como a ciência acústica foi mobilizada para moldar sensibilidades, normatizar corpos e projetar uma identidade sonora para o país. A escuta, antes tratada como percepção sensível, é transformada em instrumento técnico e político, no cerne de uma pedagogia nacional que combina som, controle e ideologia. O que se tem, então, é um convite à reflexão sobre como o universo sonoro pode ser instrumento de dominação e fabricação de subjetividades.

Eixo 3: Sociolinguística – rituais e performances

Este eixo assume como temas de interesse questões inerentes à fala, à música e às paisagens sonoras em geral, a partir de seus distintos valores enunciativos. Considerando tradição investigativa que envolve historiadores, filólogos, folcloristas, antropólogos, entre outros, pretende-se evidenciar os imbricamentos entre certos pares de categorias fundamentais: oral / oralidade, tradição / literatura oral, folclore / testemunho oral, aural /

auralidade – em geral, também associados à seletividade da escuta e a regimes específicos de produção do conhecimento.

Nas chamadas etnografias da fala ou em regimes especialmente orais de produção e gestão da vida social, natural e espiritual se apresentam problemas de criatividade-variação-cânone, bem como ênfases no estatuto de transmissibilidade das culturas (Goody, 1992). Despontam, ainda, debates metodológicos cruciais: quais as diferenças entre uma história oral, um relato de vida, uma trajetória e uma biografia? Seguimos o pressuposto de que diferentes gêneros atuam como conjuntos de convenções discursivas, abertas e flexíveis, estruturáveis e estruturantes (Bourdieu, 1989).

Cumpre atentar, assim, para a importância das hesitações, dos atos falhos, dos erros de prosódia e dos silêncios que atuam na construção de *personas* ou fachadas, mas ainda, na consecução de métodos de investigação, como as entrevistas. Se as gravações correm o risco de serem apagadas ou perdidas, até que ponto a oralidade e a escrita devem ser pensadas como instâncias opostas e não complementares? Problemas como o da seletividade da memória e seus mistérios, bem como a questão da transmissão de fórmulas orais durante o ato das performances, merecem aqui consideração.

Além disso, a atuação de performers e audiências em contextos rituais (Perelman, 1987), tendo em vista suas expectativas, propósitos e capacidades de estabilizarem ou subverterem ordens, misturam-se com a faculdade dos falantes de manipularem as convenções dos gêneros em resposta e serviço às mudanças sociais. Finnegan (1992) fala sobre o uso de fórmulas, a memória e a escrita nos “estudos de tradições orais” ou da “arte verbal”. Esses termos servem, afinal, para compreendermos situações mundanas e discursos altamente formalizados, que vão de conversações e eventos musicais à oratória política.

Ao incluirmos características tais como: forma, função, efeito, conteúdo, valor de verdade, tom, distribuição social, contextos de uso e orientação dos discursos (BAUMAN, 1992), enfim, desejamos dar margem a um conjunto de pesquisas diversificado, como os trabalhos de Guilherme Furtado Bartz – “Processos de gravação no contexto da improvisação musical livre: rupturas espaciais e temporais nas performances musicais enquanto fatores que contrariam as propostas estéticas do campo” –, Caio Padilha – “Willemen, Villemín, Vilemão: a escrita como corruptela da escuta de um rabequeiro analfabeto” –, e Marcelo Reis Filho – “Fé, Cultura e Tradição: escutando os Penitentes do Santa Marta” –, que tem na tríade oral / aural / escrito, sua razão de ser.

O primeiro se dedica à uma reflexão etnográfica e teórica sobre os impactos da virtualização das práticas musicais durante a pandemia de Covid-19. A partir da experiência do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS, Bartz observa os efeitos da gravação e sobreposição de improvisos individuais na lógica estética e ética deste tipo de performance, que historicamente se sustenta na co-presença, na escuta compartilhada e na criação em tempo real. O autor argumenta que tais práticas em contexto de isolamento social introduziram assimetrias e fragilizaram aspectos basilares do exercício de improvisação coletiva. Em um segundo movimento, reconhece que o campo não é invalidado por tais adaptações, mas sim expandido e complexificado ao repensar o próprio sentido do que é ser “livre” neste tipo de contexto.

Padilha, por sua vez, propõe uma análise das práticas de letramento da escuta e representação gráfica do som no Brasil, a partir da primeira metade do século XX. Utilizando registros envolvendo os rabequeiros Vilemão Trindade, Fabião das Queimadas e José Gerônicio, bem como seus respectivos ouvintes, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o autor lança luz sobre como a escrita musical e literária atuou não apenas como registro, mas como aparato seletivo, interpretativo e normativo que molda a forma como se ouviu e fixou o som popular. A escuta profissional, mediada por pianos,

diapasões e partituras transformou a dimensão do improviso e da oralidade em transcrições mensuráveis, apagando ou estilizando os desvios, hesitações e expressividades próprias de uma musicalidade “destemperada”. A atenção sobre as reverberações epistemológicas e políticas do “letramento da escuta”, de acordo com o autor, denuncia hierarquias raciais, sociais e estéticas inscritas na produção do folclore musical brasileiro.

Baseado em trabalho de campo conduzido na Favela Santa Marta e com inspiração na proposta acustemológica de Steven Feld, o artigo de Reis Filho, por sua vez, investiga como os Penitentes constroem repertórios sonoros e corporais por meio de ensaios, jornadas e interações com o território, em um contexto urbano marcado por deslocamentos, tensões e práticas de devoção. Fechando este eixo, a investigação propõe uma escuta como prática encarnada, relacional e formativa, que afina corpos, tempos e memórias e inscreve a Folia como uma forma de conhecimento e resistência. A partir de sua proposta, evidenciam-se conflitos, disputas de legitimidade, emoções e gestos, que constituem a prática foliã no meio urbano em uma intercalibragem de antropologia do som, práticas de devoção e experiências estéticas periféricas.

Eixo 4: Das materialidades ao valor dos objetos sonoros

Este eixo surge a partir do reconhecimento da importância e do papel das materialidades na criação e constituição de valor dos objetos sonoros. Tendo como influência a chamada organologia crítica, remontamos a uma perspectiva que ressalta sua centralidade para o crescente debate a respeito das qualidades e propensões físicas do som, em que pesem seus processos de emissão, percepção e os meios de que se utilizam para a propagação no espaço.

Ao levarmos em conta as tecnologias que mediam e agenciam a experiência pós-industrial, notamos uma participação ou ao menos um olhar atencioso de diferentes campos das humanidades à contribuição das “coisas”, em variados regimes de circulação e uso. Esses entes, com efeito, parecem ativar, para além de suas sonoridades características, um universo de políticas, ao passo em que demarcam circuitos audiovisuais como arenas de sociabilidade nas quais valores e dinâmicas de distinção e prestígio são constantemente discutidas e remodeladas (Oliveira, 2018; 2025).

O crescente interesse pelas materialidades no campo da organologia (Bates, 2012; Dawe, 2007; Oliveira, 2018, 2025; Qureshi, 2000), afinal, tem contribuído para uma compreensão ampliada de como objetos, dispositivos e técnicas não apenas influenciam a produção e a difusão da música, mas também integram circuitos complexos de valorização simbólica e econômica (Appadurai, 2008; Baudrillard, 2012). Da construção artesanal nas oficinas aos elaborados ambientes expositivos das lojas de instrumentos (Oliveira, 2019), passando ainda pelos modos de gravação e registro sonoro (Brady, 1999; Katz, 2004), há uma incorporação crescente desses elementos nos marcos analíticos e etnográficos contemporâneos.

Se formos às últimas consequências, afinal, verificaremos que esses grupamentos estão presentes desde a difusão de repertórios que povoam as imaginações nacionais, através da radiodifusão, até as técnicas e processos de registro voltados para múltiplos públicos e suportes. Estudos que dêem conta tanto de seu caráter instrumental, quanto de sua operação agentiva, assim: a) oferecem potencial entendimento acerca de uma recepção em pequena ou grande escala; b) propõem reconhecimentos de formas outras de gerar, negociar e organizar mercados, incorporando segmentos de público e expressão cultural diversa.

Esta abordagem possibilita, finalmente, que pensemos os sons enquanto objetos com início, meio e fim, os quais também se constituem a partir de materialidades e características

apreensíveis. Ao percebermos o que, como e onde algo soa, tal como o artigo de Gustavo Arima – “A durée bergsoniana e a referencialidade extrínseca de objetos sonoros na música acusmática: em direção a aspectos estéticos e sociológicos do material musical” –, estamos investigando situações, políticas, práticas e tecnologias que partem da concretude para os processos nos quais estão envolvidas, os quais, muitas vezes, permanecem apenas em segundo plano.

Neste trabalho, o autor versa sobre como os sons provenientes do mundo afetam a experiência estética na música acusmática. Em uma abordagem fortemente ancorada na filosofia do tempo de Henri Bergson, na noção de alegoria de Walter Benjamin e da teoria crítica de Theodor Adorno, ele argumenta que esses elementos introduzem uma clivagem temporal e espacial na obra, sem romper com a *durée* musical, mas antes a complexificando. Em vez de ruído documental, os objetos extraídos do mundo são tratados como ruínas sonoras que provocam uma dialética entre o tempo vivido e o tempo da composição, entre espaço interno e externo. E ao explorar os efeitos estéticos, espaciais e sociológicos da gravação e composição com sons extrinsecamente referenciais, propõe-se que tempo e espaço tornam-se, eles próprios, materiais compostoriais.

Desta sorte, a música acusmática, ao incorporar fragmentos do real, abre novas possibilidades críticas para a escuta e para a experiência estética, trazendo interessante contribuição para os campos da teoria musical, da filosofia da arte e dos estudos de som – especialmente ao tensionar os limites entre obra e mundo.

Eixo 5: Novas mídias – pós-modernidade e tecnologias digitais

As transformações no campo das mídias e tecnologias, por fim, vêm produzindo formas até então desconhecidas de distribuição e consumo do som, tendo em vista especificidades culturais locais que parecem passar, de modo nunca igualmente vivido, pelo uso de mecanismos *online* (Crawford, 2012; Wellman, 2001). Em um mundo onde a natureza digital se impõe, blogs, canais de compartilhamento de vídeos e redes sociais, bem como ipads, smartphones e tablets partilham funções em comum, que permitem a criação de narrativas com as quais outros podem se identificar a qualquer momento.

O estabelecimento desta cultura de convergência (Jenkins, 2006) tirou as audiências de uma posição passiva, convidando usuários a se comunicarem por meio de *media* cada vez mais integrados à vida cotidiana. Ao potencializar mecanismos de participação interventivos, eles transformaram os ambientes sociais e a forma como as pessoas interagem (Amaral, 2012, p. 135), assumindo, enfim, a posição de ferramentas utilizadas para o desenvolvimento de práticas criativas e exploratórias, em torno de novas idéias, materiais e informações (Ganguin & Hoblitz, 2012, p. 36).

Segundo Noronha e Sousa et al. (2012), a democratização das mídias digitais e sua conexão em rede têm feito com que o público interaja de forma ativa, produzindo interpretações, apropriações e se tornando, afinal, “um agente de propagação de histórias” (p. 167). Os *trending topics* do X (Twitter), por exemplo, demonstram a capacidade viral de divulgação das mídias digitais, que permitem, simultaneamente ou de forma isolada, a criação de redes pelas ligações estabelecidas entre utilizadores, suas conversações ou conteúdo difundido (Amaral, 2012, p. 144).

Precisamos, afinal, nos debruçar sobre os limites perpetrados por uma indústria cultural que possui contornos distintos dos explorados pioneiramente por Theodor Adorno e Walter Benjamin. Fenômenos recentes, como a pandemia decorrente da Covid-19, por exemplo, certamente contribuíram para uma reconfiguração do mercado audiovisual. Nesta economia política da produção sonora e da escuta (Attali, 2011), os conteúdos gerados

parecem ter se tornado uma variável indispensável para a construção de laços sociais, embora sua distribuição não possa ser categorizada em escalas fechadas, até pela variedade e diversidade das plataformas digitais.

Como funcionam os algoritmos do Youtube, Google, Instagram ou Tik Tok? Até que ponto nossos gostos estão sendo, de fato, regidos e reformulados por esses sistemas altamente eficientes de direcionamento das informações? Examinar de que modo formas contemporâneas de representação do mundo tecnológico promovem ambivalências discursivas, tal como o artigo de Carlos Sánchez – “El presente aquí y ahora: una lectura poético-política de la inserción de composiciones del músico Hermeto Pascoal en el mundo *blockchain*” –, parece ser mais um caminho frutífero para entendermos ambientes marcados por incertezas e precariedades, mas também por um alto grau de reconhecimento e certificações de autoridade e sucesso.

O texto desse autor reflete sobre as transformações nas formas de circulação, consumo e sentido da música no contexto das tecnologias da Web3. A partir de uma etnografia situada, Sánchez relata sua tentativa de adquirir, via NFT, uma partitura de Hermeto Pascoal leiloada na plataforma *phonogram.me* e, a partir deste movimento, explora criticamente os paradoxos das experiências sonoras na era da blockchain: democratização aparente, virtualização extrema e promessas de futuro que, na prática, recolocam antigas formas de controle e alienação.

Dialogando com Walter Benjamin, Antonio Jardim e autores contemporâneos, o artigo propõe que essa ferramenta não deve ser vista como ruptura histórica ou inovação pura, mas como “mônada”: a condensação de tensões e promessas de sua época. Ao refletir sobre o esvaziamento da aura e a substituição da experiência poética da obra por seus suportes, questiona-se, finalmente, o que resta da arte quando a autenticidade é criptografada, o que nos convida a repensar a política do sensível em tempos de virtualização acelerada e mercantilização da criação.

Boas leituras!

Considerando os materiais que se apresentam nessa coletânea, acreditamos que este Dossiê contribui para uma atualização importante dos estudos sobre som, fonografia, performance, materialidades e digitalização, os quais apontam, sem dúvidas, para diferentes campos e matrizes disciplinares. Esperamos que você possa desfrutar desta proposta e das problemáticas apresentadas, as quais dialogam com debates fundamentais do mundo contemporâneo e desnaturalizam questões por vezes tomadas como dadas.

Referências

ABREU, R. “Patrimônios etnográficos e museus: uma visão antropológica”. In: DODEBEI, V.; ABREU, R. **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 33-58.

AMARAL, I. Participação em rede: do utilizador ao “consumidor 2.0” e ao “prosumer”. **Comunicação e Sociedade**, n. 22, p. 131-147, 2012. DOI: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1278](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1278).

APPADURAI, A. “Introdução. Mercadorias e políticas de valor”. In: APPADURAI, A. (Ed.). **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

ATTALI, J. **The political economy of Music**. London: University of Minnesota Press, 2011.

BATES, E. The Social Life of Musical Instruments. **Ethnomusicology**, Nova Iorque, v. 56, n. 3, p. 363-395, 2012.

BAUDRILLARD, J. **O Sistema de Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAUMAN, R. “Genre”. In: BAUMAN, R. (Ed.). **Folklore, cultural performance and popular entertainments**. New York: Oxford University Press, 1992, p. 53-59

BENNETT, T. **The Birth of the Museum**. History, Theory and Politics. New York: Routledge, 1995.

BRADY, E. **A Spiral way**. How the phonograph changed ethnography. USA: University of Mississippi, 1999.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

CLIFFORD, J.; MARCUS, G. [Eds.]. **A escrita da cultura**: poética e política da etnografia. Rio de Janeiro: Eduerj & Papeis Selvagens, 2016.

CRAWFORD, K. “Following you: disciplines of listening in social media”. In: STERNE, J. [Ed.]. **The sound studies reader**. London & New York: Routledge, 2012, p. 79-90.

DAWE, K. **Music and Musicians in Crete**: Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society. Lanham: Scarecrow Press, 2007.

FILHO, M.; ABREU, R. “A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil”. In: FILHO, M.; ECKERT, C.; BELTRÃO, J. [Orgs.]. **Antropologia e patrimônio cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 21-44.

FINNEGAN, R. “Oral poetry”. In: BAUMAN, R. [Ed.]. **Folklore, cultural performance and popular entertainments**. New York: Oxford University Press, 1992, p. 119-127.

FONSECA, E. “Circuitos musicais de Januária: fonografia e performance”. In: CAVALCANTI, M.; GONÇALVES, R. (Orgs.). **Seminário circuitos da cultura popular**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, p.425-454.

GANGUIN, S.; HOBLITZ, A. Mobile Media – Mobile Creativity? **Comunicação e Sociedade**, n. 22, p. 33-48, 2012. DOI: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1273](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1273).

GEERTZ, C. [1973]. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOODY, J. “Oral culture”. In: BAUMAN, R (Ed.). **Folklore, cultural performance, and popular entertainments**. New York: Oxford University Press, 1992, p.12-20.

GREENBLAT, S. “Resonance and wonder”. In: KARP, I; LAVINE, S. **Exhibiting cultures**: the poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 42-56.

JENKINS, H. **Convergence culture**: where old and new media collide. New York: New York University Press, 2006.

KATZ, M. **Capturing Sounds**. How Technology has changed music. USA: University of California Press, 2004.

ORWELL, G. **1984** [Trad. Heloisa Jahn & Alexandre Hubner]. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NORONHA E SOUSA, M.; ZAGALO, N.; MARTINS, M. Eu também posso propagar histórias. A adaptação e as narrativas transmediáticas na era da participação. **Comunicação e Sociedade**, n. 22, p. 167-183, 2012. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22\(2012\).1280](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1280)

OLIVEIRA, M. A vida por detrás do som: criação, circulação e os usos dos cordofones elétricos. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

PEREIRA, E. “Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento”. In: XAVIER, M. (org.). **Direitos indígenas no Museu, novos procedimentos para uma nova política**: a gestão de acervos em discussão. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016, p.33-57.

PERELMAN, C. “Argumentação”. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 11. Lisboa: Imprensa nacional, 1987, p. 234-265.

QURESHI, R. Confronting the Social: Mode of Production and the sublime for (Indian) art music. **Ethnomusicology**, v. 44, n. 1. 2000.

SCALES, C. **Recording culture**: Powwow music and the aboriginal recording industry on the northern plains. Durham and London: Duke University Press, 2012.

SIMONDON, G. [1969]. Do modo de existência dos objetos técnicos: introdução [Trad. João Viana Jorge]. **Laboreal**, vol. 14, n. 1, p. 69-72, 2018.

STOCKING JR, G. “Essays on Museums and material culture”. In: STOCKING JR, G (Ed.). **Objects and others**. Essays on museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, p 3-14.

TURINO, T. **Music as Social Life**: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WAINER, D. A Kind of Magic: Notes on a Recording Studio in São Paulo and Music Production Rituals. **Volume ! La Revue Des Musiques Populaires**, v. 21, p. 55-69, 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/12vkd>.

WAINER, D. Objetivando um mundo sonoro: lugares, pessoas e objetos no ritual de produção musical. **PROA: revista de antropologia e arte**. Campinas, São Paulo, vol. 15, p. 1-25, 2025. DOI: <https://doi.org/10.20396/proa.v15i00.20274>.

WELLMAN, B. Computer networks as social networks. **Science**, n. 293, September, p. 2031-2034, 2001. DOI: 10.1126/science.1065547.

FILMOGRAFIA:

MATRIX. Direção: Lilly Wachowski. Estados Unidos / Austrália. Distribuição: Warner Bros. Pictures. Ação. 136 minutos. 1999.

El presente aquí y ahora: una lectura poético-política de la música de Hermeto Pascoal en la blockchain

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF |

ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.18-34

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização

DOI:10.34019/2318-101X.2025.v20.48324

O presente aqui e agora: uma leitura poético-política da música de Hermeto Pascoal na blockchain

The present here and now: a poetic-political reading of Hermeto Pascoal's music on the blockchain

Carlos Mario Sánchez ¹

Resumen

En agosto de 2021, el músico y multi-instrumentista Hermeto Pascoal subastó el contenido de algunas de sus composiciones creadas durante la pandemia. Bastaba entrar en el sitio *phonogram.me* para participar en varias subastas en las que se podían adquirir no solo partituras, sino también derechos de uso de las composiciones del artista. La tecnología que intermediaba esta posibilidad era el blockchain, una herramienta caracterizada por operar descentralizada, anónima y públicamente. A partir de una experiencia etnográfica interesa explorar las implicaciones, aún poco exploradas, del registro, difusión y consumo fonográficos en el mundo de la Web 3.0; entendiéndola también como una nueva forma tecnológica de distribución y consumo del sonido, diferente de plataformas como Youtube, Instagram etc. ¿Qué puede decir este caso etnográfico sobre los nuevos arreglos políticopoéticos contemporáneos? Para tratar de responder a esta pregunta primero voy a describir brevemente estas tecnologías (Web 3.0 y blockchain), posteriormente presentaré el caso de la plataforma *phonogram.me* y las obras de Hermeto Pascoal y finalmente propondré una posible lectura de las políticas y poéticas sonoras en el mundo de la Web 3.0 a partir de los conceptos de aura, reproducibilidad técnica y origen en Walter Benjamin.

Palabras clave: Web 3.0, blockchain, reproducibilidad técnica, poético, NFT.

¹ Carlos Mario Sánchez se formó en Ciencia Política en la Universidad del Rosario (Bogotá, Colombia) y actualmente cursa doctorado en antropología social en el Museo Nacional (PPGAS-UFRJ). Investiga las implicaciones políticas del surgimiento de tecnologías como blockchain, NFT (tokens no fungibles) y monedas digitales en Brasil, particularmente en Río de Janeiro. A través de esta trayectoria, se ha propuesto aportar una comprensión crítica de la metafísica para reflexionar políticamente sobre el presente.

Resumo

Em agosto de 2021, o músico e multi-instrumentista Hermeto Pascoal leiloou o conteúdo de algumas de suas composições criadas durante a pandemia. Bastava acessar o site phonogram.me para participar de diversos leilões nos quais era possível adquirir não apenas partituras, mas também direitos de uso das composições do artista. A tecnologia que mediava essa possibilidade era o blockchain, ferramenta caracterizada pelo seu funcionamento descentralizado, anônimo e público. A partir dessa experiência etnográfica, interessou-se explorar as implicações ainda pouco exploradas do registro, da disseminação e do consumo fonográfico no universo da Web 3.0, entendendo-a também como uma nova forma tecnológica de distribuição e consumo sonoro, distinta de plataformas como YouTube, Instagram e outras. O que este caso etnográfico pode nos dizer sobre novos arranjos político-poéticos contemporâneos? Para responder a essa pergunta, primeiro descreverei brevemente essas tecnologias (Web 3.0 e blockchain), depois apresentarei o caso da plataforma phonogram.me e as obras de Hermeto Pascoal e, por fim, proporei uma possível leitura da política e da poética sonora no universo da Web 3.0 com base nos conceitos de aura, reproduzibilidade técnica e origens em Walter Benjamin.

Palavras-chave: *Web 3.0, blockchain, reproduzibilidade técnica, poético, NFT.*

Abstract

In August 2021, musician and multi-instrumentalist Hermeto Pascoal auctioned off the content of some of his compositions created during the pandemic. All that was needed was to visit the website phonogram.me to participate in several auctions where one could acquire not only sheet music but also the right to use the artist's compositions. The technology that mediated this possibility was blockchain, a tool characterized by its decentralized, anonymous, and public operation. Based on an ethnographic experience, I am interested in exploring the still underexplored implications of phonographic recording, dissemination, and consumption in the world of Web 3.0, also understanding it as a new technological form of sound distribution and consumption, distinct from platforms such as YouTube, Instagram, and so on. What can this ethnographic case tell us about new contemporary political-poetic arrangements? To answer this question, I will first briefly describe these technologies (Web 3.0 and blockchain), then present the case of the phonogram.me platform and the works of Hermeto Pascoal and finally propose a possible reading of sonic politics and poetics in the world of Web 3.0 based on the concepts of aura, technical reproducibility, and origins in Walter Benjamin.

Keywords: *Web 3.0, blockchain, technical reproducibility, poetic, NFT.*

El presente aquí y ahora: una lectura poético-política de la inserción de composiciones del músico Hermeto Pascoal en el mundo blockchain.

Cuando una nueva tecnología surge generalmente escuchamos una voz que profiere “jahí está el futuro!”, y la tecnología toma esa imagen futurista y resolutiva. Cuando se hace referencia a la Inteligencia Artificial esa voz aparece “¡he ahí el futuro!”, cuando se escucha de física cuántica, de nuevo “¡he ahí el futuro!” ... y se elimina así la *presentidad* de la experiencia de un saber que ya existe. Porque en efecto, la física cuántica ya existía antes de ser “descubierta” en el mundo, mucho antes que científicos como Planck o Bohr la explicitaran con experimentos y teorías. Entonces se puede responder a la visión futurista “jahí está el pasado, el presente y el futuro!”.

Vale referirse entonces al presente de lo que para algunos interesados se trata de un mundo nuevo, el mundo del futuro, a saber: la blockchain. Como es sabido, la primera criptomoneda (Bitcoin) nació en 2008 bajo la sombra de un pseudónimo, Satoshi Nakamoto. Su anonimato, así como la criptomoneda que creó, están llenos de especulación. Pero más allá de la figura personal, interesa aquí entender las complejidades conceptuales de esta emergencia en el actual panorama capitalista. Principalmente cuando hay investigaciones como las de Swartz (2017), Columbia (2016), Paraná (2021), Maurer (2020), O’dwyer (2024), Turner (2006) y Gikay & Stănescu (2019) que relacionan la emergencia de las criptomonedas y la blockchain con ideas políticas libertarias de extrema derecha.² Para tal motivo me valdré de: algunas anotaciones etnográficas sobre la plataforma *phonogram.me*, creada para abrir posibilidades a algunos artistas en el mundo de la blockchain y que recientemente dejó de operar, y de; algunas reflexiones expresadas por Walter Benjamin, en el primer capítulo de la obra *Origen del Drama Barroco Alemán* (Benjamin, 1984), así como del concepto de tiempo mesiánico en *Sobre el concepto de historia* (Benjamin, 1987), y de *La era del arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1987). Propongo que *experiencias democratizadoras, virtualizada y de futuro* operan como conceptos que integran fenómenos e ideas (siguiendo la propuesta filosófica benjaminiana) y señalaré que para Benjamin esta también es una propuesta ontológica, una que se plantea integrar dialéctica y ontología, materialismo histórico y teología. Finalmente presentaré una serie de comentarios críticos sobre las implicaciones filosófico-prácticas de sus planteamientos.

Es preciso repasar brevemente en qué consiste el mundo de la blockchain, cómo surge. Satoshi Nakamoto crea el Bitcoin, es decir una nueva moneda que se caracteriza por operar gracias a una criptografía conocida como *blockchain*. Se puede entender esta criptografía como una técnica que es capaz de almacenar, comunicar y circular información bajo una serie de protocolos complejos (relaciones de bloques de información) que dificultan la posibilidad de ser hackeados y que nunca habían sido usado antes a nivel global.

¿Por qué entonces el nacimiento del Bitcoin toma la función de novedad? Según Mattos, Abouchedid y Araújo e Silva, (Mattos, Abouchedid, & Silva, 2020) la emergencia de las criptomonedas se da como una contestación “al sistema monetario internacional” causado por la crisis económica de 2008, específicamente contra las instituciones centralizadoras como el Banco Central, y los Bancos de los diversos gobiernos. Movimientos activistas que han sido denominados bajo el término *criptoanarquistas* o *ciberanarquistas* “consideraba la criptografía un instrumento revolucionario y fundamental para el cambio político y social” (Mattos, Abouchedid, & Silva, 2020. Traducción del autor)

² Gikay y Stănescu proponen por ejemplo el concepto de populismo tecnológico.

Lo que caracterizaría entonces a las criptomonedas, es que operan sin un órgano central que las controla, es decir funcionan sin intermediarios (*peer-to-peer*). Son los mismos usuarios, quienes con la tecnología controlan y aprueban las transacciones. Un ejemplo puede ayudar a comprender esto: Instagram es una plataforma en la que todos pueden publicar contenidos, fotos, información, entrar y salir de sus cuentas, pero sólo la empresa Instagram tiene acceso a esta información y a los metadatos para crear sus algoritmos. Y no solo esto, sólo los operadores de la red de Instagram pueden controlar la plataforma, hacer ajustes, modificar la aplicación, las posibilidades. En una red *peer-to-peer* cualquier persona que tenga un conocimiento técnico podría modificar la red, siempre y cuando esté dentro de ciertos criterios que la misma comunidad de operadores establece.³ Aquí, no existiría algo así como un dueño central que posee toda la información, los datos y el servidor, esas funciones son descentralizadas en quienes participan de la plataforma. El uso de la tecnología se enmarca en la llamada Web3, entendida como un nuevo funcionamiento de internet, en el que no solo se lee contenido (Web 1.0), se lee y/o escribe (Web 2.0: Youtube, Spotify, Instagram, Facebook, entre otros) sino que también se crea valor y la posibilidad de propiedad sin terceros (Web 3.0) (Q. Yang et al. 2023). Las dos primeras se considerarían formas de internet de información y la última como forma de creación de valor en internet.

Por ejemplo, para hacer una transacción en una blockchain es necesario que toda una red de usuarios rastree la información, la certifique por medio de varias posibilidades de mecanismos (*proof of work*, *proof of stake*, *proof of time*, entre algunos) y la consolide en un *bloque* de información que al mismo tiempo permite crear otro nuevo *bloque* de información y así. Teniendo en cuenta lo anterior, en apariencia, la *blockchain* sería una tecnología que desde la Web3 trae una *experiencia* de comunalidad de usuarios que se ayuda, que es solidaria y colaborativa. Esta, entendida como un fenómeno, podría expresarse en el nivel conceptual benjamíniano como una *experiencia democratizadora*, de comunidad (esto será más claro en la explicación conceptual de Benjamin). Sin embargo, se debe ser cuidadoso con esta *experiencia* que en apariencia parece democrática y descentralizada.

El nacimiento del Bitcoin ha generado el nacimiento de cientos de criptomonedas en el mundo. Como señalé anteriormente, lo que las caracteriza es un uso específico de una técnica cibernetica, el uso de la *blockchain*. Con gran sorpresa estas monedas y su técnica han repercutido en las formas de producción, venta y consumo de obras de arte. En este sentido aquello que comenzó como criptomoneda se ha transformado en una gama compleja y múltiple de posibilidades, no solo en el arte sino en el comercio internacional.⁴ En el presente trabajo propongo explorar específicamente una plataforma brasileña que se ofrece como posibilidad para la vida de artistas, y es en este elemento artístico que sugiero un diálogo con algunos conceptos sugeridos por Benjamin.

³ Es muy importante señalar que existe una variedad de blockchains diversa. Por ejemplo, Caliskan (pág 15, 2023) distingue entre tres, a saber: value-exchange blockchains (como Bitcoin pues se transfieren derechos de enviar datos), *contract-exchange blockchains* (como Ethereum, pues se intercambian programas para ejecutar contratos inteligentes), y las llamadas interchains (como Polkadot y Cardano, pues son blockchains que interconectan diversas blockchains). Luego del lanzamiento de Bitcoin, muchas blockchains nuevas emergieron en la escena, con objetivos, funciones y actores muy diversos. Es por lo anterior que Caliskan sugiere comprender a la blockchain desde una taxonomía basada en actores. Siguiendo esto, propone cuatro tipologías, a saber: *Open-accounting blockchains*, como aquellas que permiten minar a todos los actores, desde que este tenga la capacidad computacional para hacerlo; por otro lado las *closed-accounting blockchains* seleccionan quién puede hacer este trabajo de contabilidad y hasta qué grado de profundidad; public blockchains como aquellas que permiten transferir datos privados (como modo de representar valor); private blockchains, son aquellas en las que se requieren permisos o aceptación para poder transaccionar (Caliskan, 2023, pág. 16).

⁴ Ya existen casos de importación y exportación de productos que usan tecnología blockchain para rastrear información, ver: García, P. M., Rozemberg, R., Barafani, M., Suominen, K., Cram Martos, V., Corcuer-Santamaría, S., Moreno, M., Cornejo, R., Carballo, I. E., Radl, A., Cano, L., Fan, Z., & Lin, J. (2020). *Revista Integración & Comercio: Año 24: No. 46: Diciembre 2020: Blockchain y comercio internacional: Nuevas tecnologías para una mayor y mejor inserción internacional de América Latina*. <https://doi.org/10.18235/0002799>.

En una publicación titulada “O futuro da arte”, de la *Revista Galileu*, (Marzochi, 2021) se explica brevemente en qué consiste este nuevo mercado de la *blockchain*, cómo ha venido emergiendo en Brasil y sus principales características. Ya el concepto de *futuro* comienza a aparecer, a expresarse. Para entender este nuevo mercado es necesario entender qué es un NFT (tokens no fungibles). Los NFT vendrían siendo todo aquello que tiene un valor único y que además no es substituible. En el mercado de venta de NFT se puede vender una selfie, un porcentaje de una composición musical, una casa en el metaverso, productos de arte en una galería virtual, músicas, personajes de videojuegos, twitters (el director ejecutivo de Twitter vendió su primer tuit publicado en alrededor de 2,9 millones de dólares.⁵), datos, entre otras cosas. El NFT se vuelve un “registro único de información que se encuentra en una blockchain” (Pesserl, 2021. Traducción del autor) es decir que el NFT, más que el objeto propiamente **es un contrato que certifica que ese elemento es único e irrepetible**. La compra y venta de estos NFT se da a través de criptomonedas que usan la tecnología *blockchain*, y además cada NFT está registrado en una *blockchain*. Cualquier elemento a la venta puede ser un NFT siempre y cuando se certifique en un contrato o registro. El contrato se encuentra guardado en la *blockchain*, el sistema de información inquebrantable. *Blockchain*, vale la pena ser repetitivo, es la tecnología que sustenta el engranaje, digamos la tecnología del *futuro* que opera en el presente. Como será claro posteriormente, es esta tecnología la que sustenta una aparente *experiencia democratizadora, virtualizadora y del futuro* de la blockchain.

En el mercado artístico, la venta de obras en modalidad NFT se tornó aún más llamativa cuando en el año 2021 el artista Beeple subastó su obra “Everydays: the first 5000 days”, una colección que contenía cinco mil días de obras de arte certificadas por un NFT, su valor: 69 millones de dólares (Pesserl, 2021). En Brasil, artistas como Alexandre Rangel (con la obra Tezos Dynamic Portrait), Marlus Araujo, trabajan artísticamente hace algún tiempo con NFT. También se han creado plataformas o *marketplaces* del denominado *criptoarte*: como *Phonogram.me*, que se enfoca en la venta de piezas y artículos musicales-fonográficos, y en la que por ejemplo Hermeto Pascoal vendía algunas de sus obras. En este Marketplace también se comercializaron obras de Mamonas Assassinas, agrupación que hacia los años noventa tuvo éxito en Brasil.⁶ Plataformas como esta, más que vender, en realidad subastan cada obra artística. El mundo del *futuro* no está por venir, está ya aquí, siendo en su materialidad cibernética, haciendo de las suyas.

Phonogram.me: el caso

Vale la pena detenerse en una serie de actores, a saber: Lucas Mayer (cofundador de la plataforma *phonogram.me*, y Jefté Salles, músico y compositor). En una entrevista publicada en Youtube se encuentran algunos elementos importantes.⁷ A modo explicativo Mayer señala una de las posibilidades del mercado NFT en la música. Por ejemplo, en una grabación de una música, esta es tocada por diferentes instrumentos y por ende personas: está quien toca el bajo, la batería, la trompeta y así. La canción finalizada puede tener una serie de derechos de autor, pero y aquí viene la propuesta, cada instrumentista puede al mismo tiempo vender por separado aquella ejecución instrumental: el bajista puede vender su grabación de bajo, puede adquirir derechos de propiedad sobre la venta de esa parte de la canción. Lo mismo podría hacer el baterista, el guitarrista y demás, conclusión: todo puede ser vendido. Las

⁵ Ver, Shimabukuro, 2021.

⁶ Letras de canciones escritas por Dinho, el primer disco de la agrupación y algunos otros elementos.

⁷ Ver: Lucas Mayer e Jefté Salles, NFT E MÚSICA - PHONOGRAM.ME, Fernando Quevedo. 26 de mayo de 2021 (56 min). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YwmmRMwrhzI&ab_channel=FernandoQuevedo. Acceso en: julio 22 de 2025.

músicas son fraccionadas, y cada músico posee una serie de derechos de uso, algo nunca visto.

Jefté, músico brasileño, ve esto como una oportunidad en la que los artistas puedan llegar a tener un nivel mayor de independencia. Comenta que es común hablar entre músicos sobre el poco dinero que reciben por sus trabajos. Dice así

Este movimiento NFT también tiene un aire de anarquismo, estamos viendo un movimiento como la Ilustración, el surrealismo... y es nuestro momento ahora, de entender esto como artistas, cuál es nuestro papel en este nuevo escenario que está sucediendo y apropiarnos y decir, espera, voy a sostener algo que antes no estaba en mi mano, voy a ser dueño de mi propio negocio (Fernando Quevedo, 2021, 28: 30. Traducción del autor).

Artistas como Jefté y Mayer hacen más evidente esa *experiencia democratizadora* y además expresan que esta última está puesta en términos temporales: en el *futuro*. Cuando Jefté se refiere al *criptoarte* como un nuevo movimiento artístico lo hace refiriéndose al futuro. Después Lucas Mayer lo complementa: “Tenemos que involucrarnos en esto, porque no hay vuelta atrás, porque es la **democratización del arte...** de todo.” (Fernando Quevedo, 2021, 30:00. Traducción y resaltado del autor). Y continua:

Estamos saltando de un mundo que es táctil, del CD, al streaming, pero ahora estamos saltando del streaming, que sigue, pero llegamos con algo más, no es que estemos extinguiendo el streaming, tenemos algo más, otro producto que no existía. Traducción del autor. (Fernando Quevedo, 2021, 39:00. Traducción del autor.)

Mi acercamiento a esta plataforma se dio también como participante. Al ver que algunas obras de Hermeto Pascoal estaban siendo subastadas decidí participar. Durante la pandemia el músico y compositor se dedicó a escribir una canción por día, formando así una especie de diario musical de cientos de músicas. Pascoal tiene un estilo particular de escribir música, pues estas son partituras que al mismo tiempo son dibujos, pueden ser coloridas, no se trata apenas de notas musicales anotadas en un papel. En esta plataforma se ofrecían dos posibilidades, tanto comprar el libro completo de partituras como comprar apenas una. Pero de nuevo vale aclarar, lo que se vendía no era propiamente la canción o la partitura, sino su posible uso dentro de unos marcos contractuales, que explicaré a seguir. Quien compraba no obtenía las partituras originales, sino una versión en IPFS (Interplanetary File System), y al mismo tiempo un certificado de esta propiedad en una blockchain. La plataforma sugería un valor inicial mínimo por música y durante un periodo determinado de tiempo, los usuarios podrían hacer ofertas aumentando el valor. Decidí participar y luego de unos días la plataforma confirmó que al no haber más ofertas yo había ganado la subasta. Pero ¿qué era propiamente lo que había obtenido? En la descripción de la plataforma, Hermeto Pascoal exige dos condiciones para el uso de sus NFT, a saber:

1. Hermeto Pascoal autoriza al comprador de la partitura a grabar interpretaciones de la música, incluso con fines comerciales, en su propio disco, sin coste adicional, siempre con el debido crédito al autor.
2. Hermeto Pascoal no autoriza la utilización de las canciones de este libro (a) en obras audiovisuales; (b) en obras de carácter publicitario, en cualquier medio; y (c) cualquier uso comercial por parte de terceros, salvo

la explotación comercial por su parte en su propio disco.⁸ Traducción del autor. (Archivo etnográfico, la página oficial en la que se encontraba esta descripción no existe más)

Como se puede observar, lo que adquirí en aquel momento no fueron los derechos de propiedad exclusivos de la música; inclusive los usos que podría hacer de la música son restringidos, pues apenas podría usarla comercialmente sólo si se está dentro de un uso musical mío, propio. Tampoco adquirí una partitura física: en últimas se trata de la posibilidad de usar una música en una serie de escenarios específicos, y esto es soportado por la tecnología blockchain. No existe aquí un soporte legal, de alguna institución como el *Escritório Central de Arrecadação e Distribuição* (ECAD) o la *Biblioteca Nacional* de Brasil, mucho menos el *Conselho Nacional de Direitos Autorais* (CNDA).

Luego de algunos meses escribí a la plataforma pues la partitura correspondiente no había sido enviada. La respuesta que obtuve fue

Estamos tratando de resolver el problema. Pero el servicio IPFS utilizado para cargar archivos está experimentando mucho tráfico en estos momentos. (...) el IPFS utilizado por el NFT de Hermeto está hipercargado y estamos tratando de ajustar esto, para que el NFT no pierda valor en el futuro (...) hablamos con el equipo de Hermeto y creen que es mejor recomprarle el NFT y quemarlo después para evitar errores futuros (...) puedes recomprarle un NFT después de este proceso, pero en cualquier caso el archivo que era un PDF de alta calidad de la partitura ya no estará en los nuevos NFT, creo. ¿Preferiría conservar el NFT y pedirle a él que envíe el archivo, en este caso fuera de la Blockchain? (...) El NFT es el artículo que compraste. Dentro había un enlace a un IPFS, que es como un “Dropbox” en la blockchain. Donde había un pdf con la partitura en alta calidad para la ejecución de la obra. IPFS (que es un servicio externo utilizado en el NFT de Hermeto) está teniendo problemas de conexión. Entonces la solución sería que se lo volviera a comprar para que ese NFT fuera inútil. O enviarle el archivo por correo electrónico o dropbox. Pero el NFT siempre estará sin IPFS. Le pedí al equipo de Hermeto que retenga la compra mientras espero su respuesta. El NFT de Hermeto es en realidad un acuerdo de licencia de derechos de autor para una de sus obras. Por lo tanto, con este NFT en su poder, usted tiene derecho a grabar y cobrar los derechos conexos de un fonograma que grabe de la partitura en cuestión. Traducción del autor

El problema habría sido técnico pues el IPFS, que es una serie de protocolos abiertos para transferir datos en la web, basado en un trabajo *peer to peer* (de nuevo la Web3), es decir de descentralización, falló. Esta falla permite distinguir varios elementos, a saber: el NFT no es propiamente la música, y sí el derecho que tendría a usarla en una serie limitada de escenarios soportados por la tecnología; IPFS es un protocolo que, así como “Dropbox” permite almacenar fotos, videos, todo tipo de información; es decir que existe la posibilidad de tener un NFT sin usar protocolos IPFS pues como sugerían los asesores de *phonogram*, el PDF de la partitura podría haber sido enviado, sin embargo, este no estaría asociado al contrato NFT. Lo importante no estaría tanto en el IPFS sino en que la partitura esté asociada al contrato, para que haya así una relación entre aquello que dice el acuerdo y a la música específica a la que se refiere: aparece una forma de *virtualización* de una obra artística.

⁸ Esta cita fue extraída cuando la página web de la plataforma todavía estaba en funcionamiento. Sin embargo, como mencionaré más adelante esta página web dejó de operar. Al entrar en su página aparece una información “No somos fungibles, entonces no se preocupe, no estamos desapareciendo, solo convirtiéndonos en algo más raro” (*We're non-fungible, so don't worry—we're not vanishing, just becoming a bit more rare*). Ver: <https://phonogram.me/>.

Sobre esto, Lucas Mayer cuenta la experiencia de su padre, pintor y artista quien vendió una versión NFT de uno de sus cuadros en el Marketplace de arte llamado *Foundation*. El cuadro que su padre vendió estaba hace años expuesto en una galería en São Paulo, y sorpresivamente la obra fue vendida en las primeras horas de ser expuesta en el Marketplace. Lucas reflexiona, dice que si hay un número de personas que pueden transitar por las calles de São Paulo para ver las obras artísticas de las galerías, en los Marketplace ese número se multiplica increíblemente. Cualquier persona del mundo puede acceder a esa obra.

El mismo Mayer explica: la persona que anónimamente compró la obra de arte de su padre posee una colección abierta al público, dice “Es como si tuvieras la pared de tu casa, siempre acompañándote en estos metaversos en los que entras” (Fernando Quevedo, 2021, 42:00. Traducción del autor). Todos pueden ver las obras que tienen los coleccionadores, estos últimos exhiben sus colecciones virtualmente, “musealizan” las obras compradas, las muestran como si fueran galerías que ahora están frente al computador. Es decir, hay otra *experiencia* digamos ya no democrática pero sí virtual: el padre de Mayer se sorprende al saber que el cuadro que vendió sigue siendo suyo y además sigue estando materialmente en la galería en que se encontraba. Es decir que aquello que vendió no fue propiamente su obra material, pero sí su reproducción virtual de la obra: en esto radica la *experiencia virtualizada* de las obras de arte en la blockchain. Lo mismo sucede con la partitura que fallidamente intenté adquirir, pues mientras este problema técnico de los IPFS aparece, la partitura física persiste en el cuaderno de composiciones de Hermeto Pascoal, siendo tal vez tocada por algún músico, siendo escuchada, palpada y vista: inclusive la partitura ya es propiamente una *virtualización* de la música que Pascoal compuso, pues el papel es apenas otro soporte de un obrar artístico que no se puede tocar como se toca una escultura. La música no depende de la partitura, mucho menos de su versión digital en PDF, la blockchain *virtualiza* la experiencia musical de otra manera, así como lo hacen plataformas como Spotify, Youtube, entre otras.

Lo poético y la cosa

En una entrevista hecha al filósofo y compositor Antonio Jardim, se comenta la cuestión de la obra de arte y su instauración espaciotemporal. Cuando se escucha una obra musical, sea del tipo que sea, se instaura un momento, o mejor, un tiempo que no es el tiempo cronológico, se da una especie de suspensión de lo cronológico. Y en este punto el profesor señala la necesidad de pensar la obra de arte como instauración de verdad (*aletheia*). La ruptura de lo cronológico y la instauración de verdad se dan por un movimiento, de una emergencia de “una modalidad de lo real” (Jardim, 2010. Traducción del autor), propio de la obra. Sin ese movimiento de la obra, esa modalidad de lo real no sería posible: la obra que, en su presencia da emergencia a esa instauración de verdad como una modalidad de lo real posible, es una obra realizada.

Según Jardim, en ese camino de la realización de la obra se da un malentendido: sustituir la cosa por el soporte de la cosa (el ente por el Ser, para ponerlo en términos filosóficos que serán tratados más en los próximos párrafos a partir de Benjamin). Sobre lo anterior Jardim comenta:

Por ejemplo, tú no compras música. No puedes comprar música. Compras un disco, antes el disco, ahora compras el CD o compras la partitura.⁹ Y cada vez que compras partituras o créditos online, tienes la sensación de que te has llevado música a casa. Cosificas tu relación, que no se basa meramente en cosas. De hecho, es una cosa en otro sentido,

⁹ O NFT de una partitura de Hermeto Pascoal.

pero no es algo cosificante, objetivante, únicamente óntico. Tienes un soporte y lo llevas a casa, y es un soporte de lo poético, que en realidad no es poético, porque no puede serlo en sí mismo, pero tienes ese sentimiento. Tienes la sensación de que es tuyo, de que eres dueño de ello. (Jardim, 2010. Traducción del autor)

Jardim invita entonces a pensar esa sustitución: ¿cómo podría darse esta sustitución en entre lo poético de la música hecha por Pascoal y el NFT comercializado en la blockchain? Ese soporte se da de varios modos: por un lado, como el NFT de la partitura digital es un contrato en la blockchain, podría suponerse que su soporte es esta tecnología. Al mismo tiempo esta tecnología está soportada materialmente por computadores, cables y demás. Igualmente, este contrato NFT está soportado por una red descentralizada de usuarios. Existen varias formas ónticas en que la partitura se soporta, pero se debe estar atento para, como dice el profesor Jardim, no confundir entre los soportes de la música y su forma poética en que se da, como obra de arte.

Como señala Jardim, lo poético, por ejemplo, de la música, toma la imagen de la cosa, de su pose, sea como contrato en la blockchain, sea como CD, sea como partitura: se confunde entonces lo poético con la cosa. En la blockchain esto se hace muy evidente cuando se celebra un contrato que certifica que una música, un museo o una imagen en jpg son únicas y poseen un “dueño”. Jardim sitúa esa separación entre el soporte y la obra de arte en el capitalismo. Según Marx, en el capitalismo todo se volvió mercancía, todo es convertido en valor de intercambio, pero se pregunta Jardim, ¿qué pasa con la obra de arte? Si el valor de las mercancías se mide por el tiempo de trabajo, y en esta medida el tiempo se convierte en medida de valor ¿qué pasa con la obra de arte? No se puede calcular el tiempo necesario para escribir un libro como la Divina Comedia, o para escribir un poema, o para pintar un cuadro:

Pero entonces, ¿qué es lo que el capitalismo articula de manera tan brillante? Ya no calcula el valor del tiempo que le llevó a Rilke producir las Elegías de Duino, calcula el valor del tiempo que le llevó producir el libro. De hecho, se hace una inversión, en la que el valor es el valor del libro, del objeto, pero no el valor de lo que hay dentro del libro, porque este valor es inestimable, por muy malo que sea. (Jardim, 2010. Traducción del autor.)

En el capitalismo esa sustitución de lo poético por el soporte de la cosa trae su singularidad. Y sucede lo mismo con el NFT de Hermeto Pascoal, pues inclusive la partitura en papel es otra forma de soporte, otra manera de sustituir lo poético por aquello que lo soporta. La diferencia está que en la blockchain el soporte no es un papel sino un código encriptado que certifica la propiedad y que al mismo tiempo sugiere una aparente de pose de algo.

Aquí es necesario pensar más allá de una “cultura maciza” como señala Jardim. Porque si algo caracteriza a la blockchain como tecnología es su aparente inmaterialidad. Aquí el soporte de la obra no se da por un material de papel, un cuadro, una partitura, un cd, se da por una codificación criptográfica que certifica la propiedad de la obra (y claro de materialidad en la medida en que hay computadores, cables, infraestructuras macizas que soportan). Es evidente que la música no es este código, justamente tiene la apariencia del código, pero la música está dada más allá. Por eso esa sustitución de la obra de arte se da en términos de realización y realidad, como señala Jardim:

La realización no es la realización del libro, sino la realización de la obra. El libro apoya el trabajo. Lo importante es el trabajo, no el libro. Alguien te vende un libro, pero tú en realidad quieres la obra. Si la obra llega en

algun momento en otro formato, que no sea un libro, tendrás la obra.
(Jardim, 2010. Traducción del autor.)

De nuevo, el NFT de Hermeto se da en tanto otra forma de actualizar esa sustitución: el soporte ahora es una codificación criptográfica y también su materialidad, y la obra, en su poética sigue siendo la obra.

Teniendo como referente las experiencias: *democratizadora, virtualizada y de futuro* sugiero ponerlas en diálogo con algunos conceptos propuestos por Benjamin. En el primer capítulo de *Origen del Drama Barroco Alemán* (1984), el autor expone una aproximación metodológica y epistemológica que implica una filosofía de las ideas, conceptos, fenómenos y el lenguaje. Propongo, que en esta propuesta benjaminiana se pueden extraer elementos metodológicos y epistemológicos para entender las implicaciones de la emergencia de la blockchain en la actualidad. Es necesario entonces dialogar con el Benjamin del pasado, del presente y del futuro, aquel que habla del tiempo mesiánico. Pero no para aplicar esquemáticamente su propuesta en un fenómeno actual, sino más bien para reactualizarlo y reinterpretarlo críticamente. En este orden de ideas, expondré la lectura filosófica de Benjamin; luego propondré que las *experiencias democratizadoras, virtualizada y de futuro* operan como un *concepto* que integra fenómenos e ideas; finalmente señalaré que la propuesta de Benjamin también es una propuesta ontológica, una que se propone integrar dialéctica y ontología, materialismo histórico y teología. Aquí presentaré una serie de comentarios críticos sobre las implicaciones filosófico-prácticas de sus planteamientos.

Ya al inicio del capítulo *Questões introdutórias de crítica do conhecimento*, Benjamin habla de la representación como método. Dice que el camino de la filosofía, el verdadero camino estaría dado por la representación de la verdad. ¿Cómo llegar a la verdad? Por la más “exacta inmersión en los pormenores del contenido material” (1984, pág. 51). Para entrar en el contenido material es necesario entender algunos conceptos heredados de la filosofía platónica: Ser, idea, verdad y saber. La verdad de las ideas dice Benjamin, se esquiva a cualquier proyección en el saber, porque el saber se posee, es su característica, en cambio la verdad de las ideas no es asible. Las ideas, siguiendo la doctrina platónica, serían preexistentes e incuestionables, corresponden al Ser (aquí el terreno epistemológico comienza a conjugarse con el ontológico), en cambio el saber puede ser cuestionado, es “inherente a la estructura de la conciencia” (1984, pág. 52).

El problema filosófico que se plantea aquí es el alejamiento entre el saber y la verdad de las ideas. Es decir, hay un terreno ininteligible, un descompaso entre verdad y saber. Leibniz, con las mónadas, Platón con las ideas, Hegel con la dialéctica, serían para Benjamin herederos de una tradición filosófica que “preservan su sentido, y lo desdoblán plenamente, cuando se enraízan en el mundo de las ideas, en vez de hacerlo en el mundo empírico” (1984, pág. 54 Traducción del autor). A este respecto, el autor intenta un camino entre el mundo de las ideas y el mundo empírico, es decir que el filósofo tendría que hacer las veces de investigador (ideas, unidad) y de artista al mismo tiempo (fenómenos, empírico, singularidad). Y es a partir de los *conceptos* que Benjamin sugiere tejer un puente, “gracias a su papel mediador, los conceptos permiten a los fenómenos participar del Ser de las ideas” (1984, pág. 56. Traducción del autor.) Desde los conceptos, Benjamin formula una ruptura con aquella tradición filosófica fundamentada en el mundo de las ideas, digamos más deductiva que inductiva. Pero tampoco propone un camino contrario, inductivo (incluso el autor va a hacer una crítica al realismo y a su carácter inductivo),¹⁰ sino más bien dialéctico: no se trata de

¹⁰ Benjamin confirma “Mientras que la inducción degrada las ideas en conceptos, en la medida en que se abstiene de ordenarlas y jerarquizarlas, la deducción logra el mismo resultado, en la medida en que las proyecta en un continuo pseudológico.” (página 65. Traducción del autor).

partir de lo empírico para llegar al mundo de las ideas, se trata de que no hay ideas sin los fenómenos y no hay fenómenos sin las ideas, no hay uno que anteceda al otro. Las ideas, dice Benjamin “no se representan en sí mismas, sino únicamente a través de un ordenamiento de elementos materiales del concepto” (1984, pág. 56. Traducción del autor).

En este punto la palabra y el lenguaje toman un papel fundamental en la apuesta de Benjamin. La estructura de la verdad, referida anteriormente, no puede ser entendida intencionalmente: “La verdad no es una intención, que encuentra su determinación a través de la empiría, y sí la fuerza que determina la esencia de esa empiría” (1984, pág. 58 Traducción del autor.). Esta fuerza es el Nombre, el acto de nombrar. La verdad es entendida así, no como intención sino como lenguaje, como un acto de nombrar adánico: es decir como aquel que no tiene que lidiar con la dimensión significativa de las palabras porque no habría conciencia del nombramiento (1984, pág. 59). Pensar en ideas, en esencia, es pensar en una realidad lingüística, finita, discontinua y múltiple, que al mismo está siendo equilibrada por la verdad. A diferencia de Platón, para quien las ideas están en el lugar de la intuición y además son inalcanzables, Benjamin fundamenta las ideas en el lenguaje, pero es preciso ser claro en que ese lenguaje al que se refiere no es de la gramática o el de la palabra escrita. Es a partir de la recuperación del lenguaje adánico, aquel de nombrar, que se tiene entendimiento de las ideas (1984, pág. 16). Esta sería la expresión de una verdadera interpretación objetiva de los fenómenos.

Pero ¿de dónde vienen esas ideas? Del origen, responde Benjamin. El origen entendido no como una génesis, un “venir-a-ser” de algo que no era, sino como algo que emerge del “venir-a-ser”. Siguiendo a Rouanet, es posible entablar una primera relación entre esta propuesta epistemológica y metodológica, y la expuesta en *Sobre el concepto de historia* (Benjamin, 1987). Para salvarse del flujo de la historia continua el historiador dialéctico debe entender al objeto como un objeto-mónada, un:

fragmento de historia, ahora atemporal, que la mirada medusa del historiador mineraliza, transformándolo en naturaleza, y que como tal da acceso a la prehistoria del objeto, y a su poshistoria. Desde la perspectiva de la historia discontinua, la única verdaderamente dialéctica, no se puede hablar pues de génesis, que presupone devenir y encadenamiento causal, sino de origen, que presupone un **salto en el Ser**, más allá de todo proceso. (1984, pag.19 Traducción del autor).

La verdadera historia dialéctica tiene pues implicaciones ontológicas, si se entiende que la ontología es aquella que se pregunta por el Ser. Vale la pena proponer que hay una propuesta dialéctica que dialoga con la pregunta por el Ser. Tal vez, en este enunciado se encuentren caminos para actualizar críticamente los planteamientos de Benjamin. La pregunta benjaminiana es una pregunta por el Ser en el sentido en que las ideas no son génesis, son un “salto (*Sprung*) em dirección a lo nuevo. En ese salto, el objeto originado se libera del venir-a-ser” (1984, pág. 18. Traducción del autor). Trayendo al caso la partitura de Hermeto Pascoal, se podría considerar, junto a Benjamin, la necesidad de pensar la blockchain (su emergencia específicamente en el mercado fonográfico) no como algo nuevo, una nueva tecnología que no era, sino como la materialidad de una idea que está inscrita en la historia dialéctica; no como la expresión de un comienzo genuino y único, sino como las implicaciones abiertas que quedan en la emergencia de una práctica artística que posee un nuevo soporte. Además, Benjamin invita a pensar la blockchain y los NFT, no a través de algo anterior que lo causó sino como abertura que quedó de ese “venir-a-ser”.

Por un lado, señalé que la *experiencia* de la blockchain en la plataforma *phonogram* se da en varios sentidos: la *experiencia democratizadora* porque personas que están geográficamente

distantes descentralizan operaciones que anteriormente estaban centralizadas por empresas o Estados Nacionales; en ese sentido la tecnología *blockchain* se fundamenta en una comunalidad tecnológica y utópica que en apariencia parece democrática; así mismo la *experiencia virtualizada* sitúa un carácter de alteridad en el sentido en que la obra material no es la misma que la obra virtual y las dos obras se pueden comercializar y vender como si fueran dos obras diferentes: inclusive una obra de arte que no está digitalizada lidia todavía con la virtualidad, pues algo la soporta, la materialidad de un lienzo, la dureza de una piedra, la partitura de una música o las hojas de un libro. Por otro lado, el *futuro* entendido en varios sentidos; como un movimiento artístico que está en nacimiento y que posteriormente vendrá a consolidarse; y además como un nuevo mundo tecnológico abierto, inexplorado que “viene a ser”. Ahora es necesario hilar el mundo de las ideas, traerlo más acá para entender sus implicaciones políticas.

Sigamos la idea de origen benjamíniana. Sería un equívoco considerar la blockchain como una génesis, como un “venir-a-ser”. Más que como génesis de algo nuevo, es posible pensar a partir de las implicaciones de su llegada. Y las implicaciones de la idea de *origen*, en la blockchain, estarían dadas justamente por los conceptos de *experiencias* (democratizadora y virtualizadora), *futuro*. Asumir una historia continua, como el autor expresa en *Sobre el concepto de historia*, sería asumir una historia del progreso resolutiva, una historia apenas perene. En cambio, una historia dialéctica asume que cada instante está abierto: “origen es el fin” (Benjamin, 1987. Traducción del autor), es el epígrafe que Benjamin expone en la XIV tesis. El tiempo-de-ahora, el “salto sobre el cielo libre de la historia” (Löwy, 2005. Traducción del autor), el tiempo mesiánico son rupturas de un tiempo causal e incesante, son formas de “explotar el continuo de la historia” (Löwy, pág. 139. Traducción del autor). Y el

El materialismo histórico se aproxima a un objeto histórico sólo y exclusivamente cuando éste se le presenta como una mónada. En esta estructura reconoce el signo de una inmovilización mesiánica del acontecimiento, es decir, de una oportunidad revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido. (Löwy, pág. 147. Traducción del autor).

Así como en *Origen del drama barroco alemán*, en *Sobre el concepto de historia* Benjamin vuelve a referirse a las mónadas. Se puede entender a la blockchain como una mónada, como un objeto que contiene en sí la totalidad histórica, y con ello sus chances revolucionarias. Como tiempo-de-ahora, como mónada, como tiempo mesiánico, un momento histórico, un instante expresa toda la historia de la humanidad, es decir la historia de las opresiones. No se puede pensar en idea, concepto, fenómeno, saber, verdad, si no se expresa su relación con la opresión en la historia. Podría proponerse entonces que el Ser de las ideas de Benjamin, su relación con los conceptos y los fenómenos trae en su origen y en su instante histórico-mesiánico la actualización de las formas de opresión. No se puede ni se debe pensar al Ser sin entender este movimiento, porque si el interés no está en el “venir-a-ser” sino más bien en sus implicaciones, estas últimas están dadas por un instante que refleja la totalidad histórica, que se repite, que es dialéctica y teológica, es decir en una mónada que refleja las formas de opresión.

Para entender las posibles formas de opresión en la blockchain es posible recurrir a uno de los ensayos más citado de Benjamin, a saber: *La obra del arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1987). Podría insinuarse que las *experiencias virtualizadas y democratizadoras*, así como del *futuro*, recrean las condiciones de opresión. Pero con esto no se estaría diciendo nada nuevo, que existen unos opresores y otros oprimidos, y que esa estructura, como dice Benjamin se repite históricamente, a cada instante como una mónada, romper ese ciclo es la salida de la historia continua. Ya al inicio del ensayo Benjamin sugiere

que su propósito en este texto es brindar una serie de conceptos que no podrían ser apropiados por el fascismo y que pueden ser usados para “la formulación de exigencias revolucionarias en la política artística” (Benjamin, 1987, p. 166. Traducción del autor). Existen trabajos en Brasil, como los de Vladimir Safatle quien se preocupa por entender el fascismo en el campo de la cultura. Saflatle concibe el fascismo como un proyecto estético en el siguiente sentido: un modo de construcción de la sensibilidad que define los límites de lo visible y lo perceptible al interior del orden social (Safatle, 2024). Estético no es un concepto que refiere a aquello que es bello o no de acuerdo con una serie de reglas y/o normas de lo bello, es aquí situado como un modo de producción de lo sensible y lo inteligible.

Retomando, en Benjamin está sugerida una comprensión materialista de la historia en la que dialécticamente la supraestructura, su variación, se modifica en una temporalidad diferente a la de la base económica: por eso el filósofo reflexiona sobre las tendencias evolutivas del arte en las condiciones productivas de la época, esas tendencias se pueden ver tanto en la superestructura como en la base económica.

En este sentido autenticidad es un concepto fundamental para Benjamin. Una obra auténtica es la que tiene un aquí y ahora propios: ni la más perfecta de las reproducciones podría recrear ese aquí y ahora de la obra original. Esta obra es única e irrepetible. Toda reproducción sea manual o técnica siempre será carente del aquí y ahora de su original: por ejemplo, la composición de Hermeto Pascoal que se ofrece en la plataforma tiene un aquí y ahora propios, escucharla en Youtube, Spotify o tener una partitura en PDF, no son más que otras formas de reproducción. La autenticidad, según Benjamin sería la esencia de todo lo que fue transmitido por la tradición, desde su origen, su tradición material, hasta su presencia histórica (Benjamin, 1987, pág. 168). El problema de la reproductibilidad técnica es el atrofiamiento del aura: la aparición única de una cosa distante, por más cerca que esta esté (Benjamin, 1987, pág. 170). La existencia única estaría siendo reemplazada por la existencia serial, lo reproducible está sustituyendo lo irreproducible.

El declive del aura, continua Benjamin, deriva de dos circunstancias, a saber: hacer que los entes estén más cerca (acercamiento) y la superación del carácter único de todos los hechos (a través de la reproductibilidad). Acercar y aproximar los entes tiene que ver con la pose de estos. Se puede ahora acercar al terreno de los NFT. Para Benjamin el aura estaba desgastándose ya que se está acercando en demasía a los entes: acercar aquí es poseer, como si fuera posible adueñarse de una música, de una pintura o inclusive de una mesa. Cuando se valorizan a los NFT por ser capaces de certificar la pose y el control, ya sea de un activo digital o no, se está sustituyendo lo insustituible. Es decir, no porque un contrato digital diga explícitamente que se es dueño de un NFT quiere decir que una música pueda poseerse, tener dueño. La partitura de Hermeto es claro un NFT, y está en la cartera digital de alguno de sus creadores, pero, así como un CD es apenas un soporte de la música, un NFT es apenas un soporte del acontecer musical de una pieza sonora. Para Benjamin aquí se da una sustitución peligrosa: el certificado de propiedad de un ente como una mesa (esa que usamos todos los días para escribir y que compramos, de la que tenemos una factura que garantiza que es nuestra) o de un NFT (ese que parece tan lejano y abstracto por su complejidad tecnológica) no garantiza su pose: en últimas un ente no se torna irrepetible porque haya un contrato que diga que algo es único, lo irrepetible esta dado por, según Benjamin, un aquí y ahora que trae consigo materialmente una tradición.

El segundo elemento que Benjamin refiere es el de la superación del carácter único de todos los hechos y aquí se encuentra una paradoja fundamental. Si el propósito de Benjamin era crear una serie de conceptos que no podrían ser apropiados por el fascismo, como indica al principio del ensayo, la reproducción técnica dio una vuelta sobre sí misma: los NFT son un contrato que intenta presentar algo como único e irrepetible, la pose de un

ente totalmente singular e irrepetible. ¿Sería esto un retorno del aura? Si un NFT es un contrato digital que en apariencia confiere pose y autenticidad de otro ente ¿el aura ha vuelto? O más bien ¿la irrepetibilidad de lo ente llevó al extremo el desgaste que ya tenía el aura? ¿La irreproductibilidad del NFT produjo un mayor *acercamiento*, en términos benjaminianos? Podría agregarse aquí un tercer elemento que no fue analizado por Benjamin: un NFT como la partitura de Pascoal, está en medio de una paradoja pues en tanto que no hay otro certificado igual de esa música, tampoco existe un contrato en la blockchain igual a este, es decir de algún modo es irremplazable, único, pero al mismo tiempo podría ser reproducido técnicamente o inclusive podría ser fungible en la medida en que puede ser intercambiado por dinero. El NFT que es la partitura, es comprable, intercambiable por dinero o por otro token: si yo vendo el NFT, pierdo “control” del uso de la música. Control dice más sobre esa posibilidad de agenciar relaciones en torno a un token, así como comprar o vender la propiedad de algo que puede ser intercambiado, por más que sea único e irrepetible: un acercamiento extremo, diría Benjamin.

Conclusión

Inicialmente se exploró un caso etnográfico propio del mundo de la blockchain y la Web3 en el arte. Posteriormente este caso permitió llegar a tres tipos de experiencia propias de la blockchain, a saber: *la experiencia democratizadora, virtualizadora y de futuro*. Se propuso analizar estas experiencias a la luz de algunas herramientas analítico teóricas propuestas por Walter Benjamin: concepto, mónada, origen, autenticidad y aura, principalmente. Simultáneamente se formuló la relación entre esta propuesta de Benjamin y el problema de la sustitución entre el obrar poético (Ser) y el soporta de la obra (ente), descrito por el filósofo Antonio Jardim.

La promesa de la tecnología de la blockchain, de cosificar lo poético, continúa fallando, pues inclusive intentando adquirir un NFT de la partitura de una música de Hermeto Pascoal, su pose no acontece. Aunque este procedimiento técnico no hubiera fallado, esto no habría sido más que un falso modo de cosificación de la canción del compositor, pues justamente lo que Benjamin y Jardim recuerdan, es que lo poético no se puede poseer, mucho menos su reproducción en un soporte. Soporte entendido como cosificación de lo poético. Es claro que una música no se puede reproducir en una blockchain como sí puede hacerse en un vinil o en un CD, pero eso no quiere decir que la blockchain no sea un soporte. Este último entendido aquí como todo aquello, inclusive los acuerdos sociales, certificados de propiedad, actores, computadores, cables, servicios, materias primas, envueltos en modos de cosificar lo poético. Un certificado, como lo es un NFT, no es propiamente la canción de Hermeto Pascoal, pero la blockchain necesita de este certificado para cosificar una relación, en este sentido también soporta esta objetivación de lo poético.

Por un lado, el NFT continúa acercando demasiado al ente (la pose a través de un contrato) pero por otro crea herramientas para eliminar la reproducción técnica (brinda autenticidad a cada contrato, como si fuera único e irrepetible). Pero esta *irreproductibilidad* es siempre parcial: por ejemplo, en caso de que hubiera obtenido la partitura, yo podría haberla grabado en un estudio y posteriormente podría haberla reproducido en plataformas de *streaming*. No se trata entonces de una restitución del aura, se trata del hecho de que el fascismo logró apropiarse de las herramientas conceptuales benjaminianas: tanto la irreproductibilidad como la reproductibilidad técnica están operando al mismo tiempo, se pertenecen, se necesitan: lo único y su reproductibilidad aparecen como una necesidad histórica para el fascismo en el presente y por ello cabe, como investigadores preguntarnos, qué llevó a que esos conceptos que Benjamín decía, no podrían ser apropiados por el

fascismo lo fueran? Y en esa medida, ¿cómo crear conceptos no apropiables por el fascismo? Por motivos de tamaño, este punto no podrá elaborarse a fondo, pero la relación con el fascismo está dada por el hecho de que políticos como Javier Milei, Donald Trump, Elon Musk, entre otros han estimulado el uso de criptomonedas. Otros investigadores muestran cómo la invención tecnológica de la blockchain puede estar fundamentada por el racismo y el sexism (ver Frieman 2022) Esta relación será motivo de otro artículo académico, por ahora concierne señalar ese movimiento paradójico entre la reproductibilidad e irreproductibilidad técnica de la blockchain como *origen*, mónada histórica que siempre está abierta.

En la era de la reproducción irreproducible (así, como un oxímoron) técnica de los NFT, se da el acercamiento y al mismo tiempo la reproducción (porque aún una “perfectibilidad”, como diría Benjamin, como la de la partitura de Pascoal podría reproducirse técnicamente), esta es la paradoja. La pérdida de aura no está apenas en que se aproxime demasiado la música de Hermeto (acercamiento) o se dificulte su reproducción técnicamente (creando mecanismos para que un activo digital sea escaso), está en dos elementos, primero en la paradoja de un ente que pierde el aura siendo simultáneamente irreproducible y reproducible; segundo, como señala Jardim, en la sustitución que el capitalismo realiza entre el obrar poético y su soporte. Queda la pregunta: si este engranaje teórico creado por Benjamin tenía como propósito político la superación del fascismo, y al mismo tiempo este fue apropiado por actores políticos de extrema derecha ¿qué nuevo proyecto analítico es posible y necesario como horizonte para la abertura de un pensar-ser que verdaderamente no pueda ser apropiado por el fascismo?

Este camino analítico deja más preguntas que respuestas, quizá la cuestión no se trata apenas de cómo se responden las preguntas sino qué preguntas diferentes emergen. Por eso esta conclusión tiene más un carácter de abertura que de cierre. Lo que este caso analizado puede decírnos sobre los arreglos políticos poéticos contemporáneos está en la tensión entre soporte y lo poético. La falla del caso presentado no es solo una falla técnica, una falla de los trabajadores de *phonogram.me*, o una estafa de la plataforma¹¹, la falla es siempre una falla poética y por ende política. Tal vez sea a partir de ese lugar poético que pueden pensarse los conceptos para como diría Benjamin “explotar con el continuo de la historia”.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

CALISKAN, Koray. *Data money: inside cryptocurrencies, their communities, markets, and blockchains*. New York: Columbia University Press, 2023.

FRIEMAN, Catherine. NFTs as skeuomorphs: weaponized sameness and fascist utopias. *American Anthropologist*, v. 125, n. 1, p. 194-198, 2022.

¹¹ Es claro que este fallo técnico poético tiene unas implicaciones éticas y jurídicas, sin embargo, por motivos de espacio no podrán ser explorarlas aquí.

GARCÍA, Pablo. M. et al. *Blockchain y comercio internacional: nuevas tecnologías para una mayor y mejor inserción internacional de América Latina*. Revista Integración & Comercio, año 24, n. 46, dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.18235/0002799>. Acesso em: 13 ago. 2025.

JARDIM, Antonio. Arte-política na margem: entrevista com Antonio Jardim. *Terceira Margem*, p. 15-42, jan./jun. 2010.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAYER, Lucas; SALLÉS, Jefté. NFT e música – PHONOGRAM.ME. Entrevista concedida a Fernando Quevedo. [S. l.]: YouTube, 26 maio 2021. 1 vídeo (56 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YwmmRMwrhzI>. Acesso em: 22 jul. 2025.

MARZOCHI, Roger. *O futuro da arte*. 2021. Disponível em: <https://www.alexandrerangel.art.br/textos/Materia-RevistaGalileu-NFT.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2025.

MATTOS, Olívia. Bullio,; ABOUCHEID, Saulo,; SILVA, Laís. Araújo. *As criptomoedas e os novos desafios ao sistema monetário: uma abordagem pós-keynesiana*. SciELO, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ecos/a/TWMCNj944HvrSbbsn88jnHD/abstract/?lang=pt>.

Acesso em: 13 ago. 2025.

PESSERL, Alexandre. *NFT 2.0: Blockhains, mercado fonográfico e distribuição direta de direitos autorais*. Revista Rede de Direito Digital, Intelectual & Sociedade, 2021. Disponível em: <https://revista.ioda.org.br/index.php/rrddis/article/view/14/11>. Acesso em: 13 ago. 2025.

SAFATLE, Vladimir. Como construir esteticamente um povo: fascismo e indústria cultural no Brasil. *Aisthesis*, n. 76, 2024. doi:10.7764/Aisth.76.11.

YANG, Qinglin; HUANG, Huawei; LIN, Kaixin; WU, Jiajing. An introduction to Web3 and Metaverse. In: *An Introduction to Web3 and Metaverse* [S. l.]: Springer, 2023. doi:10.1007/978-981-99-3648-9_1.

Processos de gravação no contexto da improvisação musical livre: Rupturas espaciais e temporais nas performances musicais enquanto fatores que contrariam as propostas estéticas do campo

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.35-57
DOI:10.34019/2318-101X.2025.v20.48211

Recording processes in the context of free musical improvisation: Spatial and temporal ruptures in musical performances as factors that contradict the aesthetic proposals of the field

Procesos de grabación en el contexto de la improvisación musical libre: rupturas espaciales y temporales en las performances musicales como factores que contrarián las propuestas estéticas del campo

Guilherme Furtado Bartz ¹

Resumo

Este artigo trata do problema estético-sonoro das improvisações livres que são gravadas e sobrepostas. Tal situação se apresenta como dilema ético-musical porque, tradicionalmente, as improvisações livres coletivas são feitas com os músicos compartilhando um mesmo tempo e espaço – por exemplo, quando livres improvisadores se reúnem para tocar ao vivo. Nesses casos ocorrem processos de interação e comunicação sonoros *instantâneos* entre os participantes, pois são elaborados improvisos livres em tempo real. Todavia, quando os improvisos são registrados por meio de gravações, que posteriormente são sobrepostas, não mais ocorre a habitual coparticipação dos músicos numa mesma instantaneidade/espacialidade. Constatase, assim, o problema estético-sonoro da ruptura temporal e espacial entre os atos criativos dos músicos, que já não se apresentam como simultâneos. Diante disso, cabe perguntar: improvisos livres gravados e superpostos contêm, ainda, certas propriedades essenciais do campo da improvisação livre ou, pelo contrário, desvirtuam-no de maneira irreparável? Criações musicais elaboradas a partir de gravações sobrepostas podem ser de fato chamadas de “improvisos livres”? As reflexões aqui apresentadas partem de etnografia realizada entre 2020 e 2022 com os integrantes do

¹ Bacharel em Música (Composição) pela UFRGS (2008); bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela PUCRS (2011); mestre em Antropologia Social pela UFRGS (2018); e doutor em Antropologia Social pela UFRGS (2022). Atualmente é mestrando em Música (Etnomusicologia/Musicologia) pela UFRGS.

Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS durante a pandemia de coronavírus, situação que obrigou esses músicos a interagirem musicalmente por meios virtuais.

Palavras-chave: Improvisação livre; gravação; estética musical; Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS; pandemia de coronavírus.

Abstract

This article addresses the aesthetic-sound problem of free improvisations that are recorded and overlapped. This situation presents itself as an ethical-musical dilemma because, traditionally, collective free improvisations are performed with musicians sharing the same time and space—for example, when free improvisers get together to play live. In these cases, instantaneous sound interaction and communication processes occur between the participants, as free improvisations are developed in real time. However, when improvisations are recorded and then overlapped, the usual co-participation of the musicians in the same instantaneity/spatiality no longer occurs. Thus, the aesthetic-sound problem of the temporal and spatial rupture between the creative acts of the musicians, which are no longer presented as simultaneous, is evident. In view of this, it is worth asking: do recorded and overlapped free improvisations still contain certain essential properties of the field of free improvisation or, on the contrary, do they distort it irreparably? Can musical creations made from overlapping recordings really be called “free improvisations”? The reflections presented here are based on an ethnography conducted between 2020 and 2022 with members of the Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS during the coronavirus pandemic, a situation that forced these musicians to interact musically through virtual means.

Keywords: Free improvisation; recording; musical aesthetics; Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS; coronavirus pandemic.

Resumen

Este artículo aborda el problema estético-sonoro de las improvisaciones libres que son grabadas y superpuestas. Tal situación se presenta como un dilema ético-musical porque, tradicionalmente, las improvisaciones libres colectivas se realizan con los músicos compartiendo un mismo tiempo y espacio —por ejemplo, cuando improvisadores libres se reúnen para tocar en vivo—. En esos casos se producen procesos sonoros de interacción y comunicación instantáneos entre los participantes, ya que se elaboran improvisaciones libres en tiempo real. Sin embargo, cuando las improvisaciones son registradas mediante grabaciones que posteriormente se superponen, ya no ocurre la habitual coparticipación de los músicos en una misma instantaneidad/espacialidad. Así, se constata el problema estético-sonoro de la ruptura temporal y espacial entre los actos creativos de los músicos, que dejan de ser simultáneos. Ante ello, cabe preguntarse: ¿las improvisaciones libres grabadas y superpuestas conservan todavía ciertas propiedades esenciales del campo de la improvisación libre o, por el contrario, lo desvirtúan de manera irreparable? ¿Las creaciones musicales elaboradas a partir de grabaciones superpuestas pueden realmente denominarse “improvisaciones libres”? Las reflexiones aquí presentadas parten de una etnografía realizada entre 2020 y 2022 con los integrantes del Laboratorio de Improvisación Musical Libre de la UFRGS durante la pandemia de coronavirus, situación que obligó a estos músicos a interactuar musicalmente por medios virtuales.

Palabras clave: *Improvisación libre; grabación; estética musical; Laboratorio Libre de Improvisación Musical UFRGS; pandemia de coronavirus*

1. Os redirecionamentos de um projeto de pesquisa de doutorado causados pela pandemia e as novas questões investigativas que surgiram nesse processo

As reflexões desenvolvidas neste artigo partem de alguns aspectos investigados em minha tese de doutorado (Bartz, 2022) e de um trabalho apresentado no XI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Bartz, 2023). Durante meu doutorado (2018-2022), analisei comparativamente dois campos bastante distintos de prática musical – música erudita e improvisação livre –, buscando compreender como os músicos que atuam nessas duas áreas almejam atingir o que denominei como *busca pela excelência na performance musical*. Minha pesquisa envolveu a realização de etnografia e pesquisa bibliográfica, além de entrevistas com músicos. No que concerne ao campo da improvisação livre, objeto que constitui o foco deste artigo, efetuei uma extensa observação participante de caráter mais imersivo, colocando-me na condição de livre improvisador ao lado das pessoas que pesquisei.

Quando iniciei o doutorado, minha intenção era investigar situações de performances musicais *ao vivo*, nas quais os músicos interagiam em tempo real, compartilhando um mesmo espaço físico. Tais configurações são vislumbradas em ensaios, saraus, recitais, concertos e apresentações musicais em geral, ocorrendo tanto no âmbito da música erudita quanto na improvisação livre. Todavia, no começo de 2020, justamente quando eu tencionava começar meu trabalho de campo, irrompeu no Brasil a pandemia de Covid-19 – que, entre os reveses gerados, ocasionou o cancelamento de todas as atividades culturais e educacionais pelo país, medida tomada pelo poder público para impedir a aglomeração de pessoas e a consequente propagação do vírus.

Em função disso, como minha intenção era etnografar as atividades desenvolvidas no Laboratório de Improvisação Musical Livre da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e dado que, em março de 2020, as aulas da universidade foram suspensas, subitamente me vi impossibilitado de iniciar minha pesquisa de maneira presencial. Por cinco meses – março a agosto de 2020 – a universidade se manteve praticamente fechada, e somente em agosto houve a retomada do primeiro semestre letivo daquele ano, em formato virtual. Foi nessa época que pude iniciar minha etnografia (*online*) junto ao Laboratório, sendo que apenas no princípio de 2022 as aulas começaram a ser retomadas presencialmente².

Contextualizo todo esse cenário adverso para destacar que meu planejamento inicial – etnografar improvisos livres performados *ao vivo e num mesmo espaço físico* – teve que ser radicalmente revisto, dado que as aulas do Laboratório precisaram ocorrer, durante quase um ano e meio, em formato virtual. Uma vez que esse coletivo – que se constitui enquanto disciplina eletiva da Graduação em Música da UFRGS – sempre apresentou um caráter eminentemente prático, sendo um espaço para que os alunos tocassem em conjunto, surgiu, diante de todos os envolvidos, a dúvida: qual alternativa haveria para contornar o problema de que, naquele momento de emergência sanitária, estava proibida a presença dos estudantes em sala de aula?

O professor do Laboratório, Adolfo Silva de Almeida Junior, vislumbrou a melhor solução: cada aluno gravaria suas improvisações livres em casa e as colocaria à disposição, na internet, para que os demais colegas improvisassem sobre elas, havendo um mínimo de

² A pandemia fez com que, dos cinco semestres letivos em que frequentei o Laboratório, os três primeiros (agosto de 2020 a novembro de 2021) ocorressem num formato totalmente virtual, enquanto o quarto semestre (janeiro a maio de 2022) acontecesse num formato híbrido – aulas à distância e presenciais – e o quinto (junho a outubro de 2022) se desse na modalidade presencial.

improvisos – e combinações de improvisos – que cada aluno deveria realizar. O procedimento funcionou muito bem, pois, ao longo dos semestres que acompanhei a disciplina em seu formato virtual, foram disponibilizados cerca de trezentos improvisos – que poderiam ser gravações solo ou performances sobrepostas a outras gravações (que geravam duetos, trios, quartetos, quintetos etc.).

Tal situação, contudo, despertou-me certos questionamentos. Fundamentalmente, o problema central era: uma vez que a improvisação livre tradicionalmente se caracteriza por ser performada num mesmo tempo e espaço físico que são *compartilhados* pelos músicos – fator responsável por gerar uma interação e comunicação musicais *instantâneas* entre os performers –, os improvisos efetivados por meio de gravações (nos quais *não ocorre*, portanto, o compartilhamento de uma instantaneidade e espacialidade no fazer musical) poderiam ser, ainda assim, chamados de “livres”? Em outras palavras, improvisações livres gravadas e sobrepostas umas às outras deixariam de conter propriedades essenciais desse campo de performance musical, desvirtuando-o de maneira irreparável?

Explicitadas as circunstâncias que me levaram ao problema central analisado neste artigo, apresento a seguir um panorama sobre o campo da improvisação livre.

2. Improvisação livre

2.1. Origem, denominação e diversidade de práticas

Antes de tentar responder às perguntas formuladas acima, é importante descrever sucintamente o campo de performance musical genericamente conhecido como *improvisação livre*. Esta é uma prática nascida na Europa, na década de 1960, a partir da convergência de duas vertentes básicas, o *free jazz* e a música de vanguarda de tradição europeia; ou, como prefere Aragon (2019:19), de uma variedade de práticas oriundas de misturas diversas entre lógicas e rupturas verificadas no jazz e na música erudita³. Borgo (2022:5) ressalta ainda, mais contemporaneamente, a influência de outras músicas (eletrônica, popular, tradições não ocidentais etc.) nesse campo.

Por mais que algumas definições gerais tenham sido propostas, o modo como a improvisação livre é efetivada mundo afora tende a ser bastante heterogêneo, o que se evidencia a partir dos vários termos empregados para nomear tal prática musical, que são alvo de controvérsias. A designação “improvisação livre” não é unanimidade, pois, como destaca Aragon (2019:19), há quem chame esse campo musical de “improvisação não idiomática”, “improvisação total”, “improvised experimental music” ou “IEM”, “free improvised music” ou “FIM”, “música livre”, “improv”, “improvisação aberta” ou simplesmente “improvisação”. Borgo (2022:ix), por sua vez, prefere “open-form musical improvisation”.

Para que se tenha uma ideia das distintas abordagens encontradas nesse universo de performance musical, é importante mencionar o esboço de Costa (2017:8-11), que divide essa prática em alguns subgrupos: (a) *solistas ou grupos de improvisação livre instrumental*, quando emprega instrumentos convencionais; (b) *solistas ou grupos de improvisação livre mistos*, quando utiliza, além de instrumentos convencionais, outros recursos, tais como instrumentos eletrônicos, analógicos, digitais, informais, inventados, processamentos eletrônicos ao vivo etc.; (c) *people who do noise*⁴, vertente que afirma a indissolubilidade entre os sons criados e o performer que os produz, englobando formações variadas – acústica, instrumental,

³ Para um contexto mais abrangente sobre o nascimento da improvisação livre, ver Toop (2016).

⁴ O termo se refere às pessoas que criam música *noise*, caracterizada pelo emprego de ruídos.

eletróacústica, *circuit bending*⁵ (*hi* e *low tech*), instrumentos inventados, objetos sonorizados, sintetizadores etc.; (d) *música mista interativa, comprovisão e trabalhos de criação coletiva*, que envolvem grupos de criação coletiva e colaborativa nos quais não se distinguem os papéis de “compositor” e “intérprete”, já que os participantes são, simultaneamente, performers e criadores, sendo que as performances podem ser, também, multimidiáticas, quando incorporam artes visuais, vídeos, movimento, dança etc.; (e) *soundpainting e conducting*, nos quais um regente atua como uma espécie de compositor em tempo real da música, guiando os improvisos dos músicos através de gestos convencionalmente instituídos – ou não – entre os participantes.

É importante frisar que as cinco categorias acima não esgotam todas as possibilidades encontradas no universo da improvisação livre, já que existem outras manifestações artísticas que também se valem de processos que podem remeter, direta ou indiretamente, aos procedimentos comumente encontrados nesse campo. Além disso, tais categorias não são fechadas em si mesmas – algumas se interpenetram, sendo comum encontrar artistas e grupos que atuam em mais de uma modalidade.

2.2. *Direcionamentos estético-musicais*

De maneira sucinta, pode-se caracterizar a improvisação livre como uma improvisação que busca o *não idiomatismo* – trata-se de uma criação musical espontânea que procura escapar dos idiomas (Bailey, 1993), referentes (Pressing, 1998:52) ou modelos (Nettl, 2004:80-81) musicais⁶. No entanto, essa definição é, em última instância, utópica ou ilusória, visto que nenhuma criação musical possui plena imunidade ao poder de *referencialidade* contido em todo e qualquer som. É justamente essa capacidade inerente de vinculação sonora que faz com que os improvisos livres sempre possam remeter, em algum nível, a organizações ou complexos sonoros reconhecíveis ou já mapeados. Apesar disso, não é de todo incorreto caracterizar tal prática musical como *não idiomática*, relativizando tal termo, pois uma de suas principais metas é propiciar aos músicos o maior grau de liberdade criativa possível, na medida em que os convida a prescindir, ao máximo, das “camisas-de-força” representadas pelos idiomas, referentes e modelos musicais.

Para que os performers consigam usufruir de toda a potencialidade oferecida pelo campo da improvisação livre, o ideal é que eles sejam capazes de se desapegar da “tábua de salvação” representada pelos mais variados idiomas, referentes e modelos, entendendo que tais recursos não devem guiar completamente suas criações musicais – caso contrário, seus improvisos já não merecem ser chamados de “livres”. Não é que a mera sugestão de idiomas, referentes e modelos deva ser totalmente abolida (como se ressaltou, essa suposição é, em última instância, utópica e ilusória), mas seu emprego precisa ser bem calculado. Isso faz com que os improvisos livres desenvolvam um complexo jogo entre ordem e caos (Borgo, 2022:127-128), no qual o previsível se contrapõe ao imprevisível.

Nesse sentido, verifica-se uma busca constante pelo novo, onde cada improviso se apresenta enquanto evento sonoro único e irreprisável. Improvisam-se músicas nunca antes ouvidas e que jamais poderão ser repetidas, numa performance ao vivo, do mesmo modo. A ênfase, aqui, está na *impermanência* da criação. Assim, aspectos e conceitos perduráveis como

⁵ Técnica que envolve a modificação de circuitos eletrônicos (por exemplo, em brinquedos ou outros dispositivos) para criar sons e efeitos sonoros inesperados.

⁶ Esses três conceitos assemelham-se no sentido de denotarem “pontos de apoio” para as improvisações musicais – por exemplo, um acorde ou sequência harmônica, uma pulsação regular, uma escala, uma estrutura formal, uma atmosfera ou ambientação sonoras, enfim, qualquer elemento que possa orientar ou circunscrever o improviso.

notação, partitura e obra têm pouquíssima empregabilidade ou serventia, já que a meta é a novidade, originalidade e imediatismo na elaboração artística.

Desse modo, nas performances de improvisação livre realizadas ao vivo, o *antes* e o *depois* adquirem, em termos temporais, uma relevância menor do que o *agora*. Tal campo valoriza o presente, enaltecendo o processo de construção musical em sua instantaneidade máxima. O material sonoro é construído e elaborado em tempo real, a partir das intervenções dos músicos, adquirindo sentido não *antes*, mas *durante* o fluxo interativo das performances – que delineiam seus caminhos em pleno devir.

2.3. *Liberdade relativa*

Apesar da aparente infinita gama de possibilidades oferecida por essa abordagem de improvisação musical, o adjetivo “livre”, que a caracteriza, também precisa ser colocado em xeque. Isso porque o termo “livre” pode passar a impressão de que essa proposta se constitui como uma oposição a todas as outras vertentes de improvisação existentes no planeta, que poderiam ser qualificadas, em maior ou menor medida, como mais condicionadas, confinadas, consolidadas, estabilizadas ou fixadas.

Em termos absolutos, como já destacado, essa característica libertária total não é praticável, uma vez que nenhuma improvisação pode ser exercida de forma completamente “livre”, sem qualquer tipo de amarra. Porém, se a expressão “livre” for tomada de forma relativa, o termo combina muito bem com a proposta do campo, dado que tal abordagem musical se consolida como portadora do maior grau de liberdade de atuação performática possível ao tentar prescindir de qualquer idioma, referente ou modelo. Mesmo assim, é preciso insistir: por que nenhum improviso pode ser qualificado, de fato, como plenamente “livre”?

Existem vários argumentos em favor dessa suposição, mas me deterei em apenas dois. O primeiro diz respeito às especificidades técnico-corporais dos improvisadores: cada músico é portador de uma técnica corporal particular que, ao mesmo tempo que lhe facilita a execução musical, traz-lhe, também, limites sobre o que é ou não possível de ser feito, fisicamente. O segundo argumento se refere à biografia dos improvisadores: cada performer apresenta uma identidade musical própria, oriunda de sua formação, influências, experiências de vida etc. – aspectos que, querendo ou não, sempre transparecem no resultado sonoro criado. Assim, um improviso nunca pode ser chamado de “livre” – num sentido amplo do termo – porque é impossível, ao improvisador, escapar dos limites impostos por sua própria técnica e biografia. Mesmo que isso fosse possível, Borgo (2022:26) destaca que, por mais “livre” que um improviso aparente ser, ele dificilmente deixará de fundamentar-se ou remeter a estratégias básicas de elaboração musical, como estabilidade, interrupção, repetição, contraste etc. – fatores igualmente restritivos.

No entanto, tais impedimentos não devem ser encarados com desânimo. Se bem consideradas, essas e outras particularidades limitantes podem ser aproveitadas, inclusive, como estímulos para criações musicais que, ao menos, *almejam* ser mais “livres”. Isso porque são justamente as idiossincrasias dos músicos que inauguram infinitos mundos de possibilidades criativas, especialmente no caso das performances *coletivas* de música improvisada livremente, nas quais artistas com identidades singulares se reúnem com o intuito de elaborar criações sonoras imprevisíveis.

Tudo depende de como o livre improvisador encara e explora sua técnica e sua biografia musicais. Ao improvisar livremente, o performer deve mobilizar sua técnica instrumental ou vocal de modo que ela não se prenda aos artifícios usualmente encontrados nos idiomas musicais amplamente conhecidos: ele precisa escapar dos condicionamentos

mais óbvios, caso contrário seu improviso pode ficar confinado em algum idioma, referente ou modelo já mapeado. Da mesma forma, sua biografia musical (formação, influências, experiências etc.) não pode emergir como um fator excessivamente limitante para a criação da música, ao ponto de incapacitá-lo para alçar novos voos rumo ao desconhecido e inexplorado.

Todavia, sabendo que um dos objetivos principais da improvisação livre (libertar-se dos idiomas, referentes e modelos musicais) constitui-se, no limite, como algo irrealizável, talvez o mais adequado seja afirmar que ela é obrigada, em algum nível, a sempre conviver com esses fatores restritivos, mas não ao ponto de adotar cegamente suas prerrogativas. Abordagens menos radicais – e mais praticáveis – da improvisação livre admitem, portanto, que as influências de idiomas, referentes e modelos externos estão autorizadas a se manifestar durante os processos criativos, sendo percebidas como material a ser trabalhado de maneira inventiva pelos músicos.

Aqui, cai-se num paradoxo: em certo sentido, proibir a ocorrência desses fatores limitantes não seria o mesmo que cercear a liberdade de uma improvisação que se diz “livre”? Em outras palavras, a improvisação apenas seria “livre” se não pudesse penetrar nas fronteiras de qualquer idioma, apenas se não se baseasse, por pouco que fosse, num modelo, apenas se não se valesse de algum referente? Mas isso não seria o equivalente a refreá-la em toda a sua potencialidade, tornando-a, portanto, menos “livre”? Tais contradições são de difícil resolução⁷.

Conforme Costa (2016:14, 72), a improvisação livre pode se efetivar tanto a partir da negação de territórios idiomáticos quanto por meio de processos de “sobreposição”, “colagem”, “raspagem” ou “transbordamento” de idiomas. Nesse sentido, alguns defendem que um improvisador que deseja atingir um maior nível de liberdade improvisatória precisa buscar conhecer vários estilos musicais, uma vez que uma fluência em distintos gêneros lhe proporcionaria uma visão mais global sobre a música e sobre os caminhos possíveis para transcender o fechamento de abordagens musicais específicas (Costa, 2016:48). Assim, o improvisador que transita por distintas estéticas musicais possivelmente tem uma chance maior de enxergar aquém e além das linguagens que lhe são familiares, compreendendo a virtualidade e relatividade de todos os materiais sonoros (Costa, 2016:195).

2.4. Improvisação livre solo e em conjunto

Além da classificação apresentada por Costa (2017:8-11) – referida acima –, proponho outra categorização da improvisação livre: entre improvisos livres realizados em formato *solo* ou *em conjunto*. No primeiro caso, tem-se a situação de um músico que improvisa sozinho, sem dialogar musicalmente com mais ninguém, sendo responsável por conceber e executar toda a música. No segundo caso, há a situação de dois ou mais músicos que tocam juntos, interagindo em termos sonoros e sendo responsáveis por dividir a criação da música. Dentro dessa segunda categoria, não há limite para o número de pessoas que podem improvisar de forma simultânea: podem ser duetos, trios, quartetos, quintetos etc. É claro que, quanto maior o grupo, mais complexo tenderá a ser o resultado musical.

Improvistar sozinho ou em conjunto implica abordagens distintas. Quando cria um improviso solo, o músico não sofre influências de estímulos sonoros originados por outros músicos, não sendo obrigado, portanto, a responder a eles ou ignorá-los. No improviso coletivo, contudo, os materiais sonoros produzidos por cada improvisador podem

⁷ Para outras reflexões filosóficas a respeito da improvisação, não apenas no campo da música, ver Peters (2009).

influenciar a improvisação elaborada pelos outros indivíduos, uma vez que surge, diante de todos, a necessidade de escolher entre dois caminhos: interação ou desvinculação.

Sobre esse último ponto, deve-se ressaltar que, na improvisação livre coletiva, nenhum músico é *forçado* a interagir musicalmente com os colegas, mas o esperado é que algum entrosamento ocorra, caso contrário surgem situações nas quais uma performance “solo” – no sentido de estar “sorda” ao seu entorno – acaba simplesmente se sobrepondo a um ou mais improvisos, de maneira desconectada. Ainda que situações desse tipo possam, em hipótese, acontecer numa performance ao vivo, elas são raras e, sob certo ponto de vista, incoerentes, uma vez que o objetivo primordial de improvisar de forma coletiva é justamente criar situações de *comunicação* musical. O mesmo não se verifica em relação às improvisações livres que são gravadas e justapostas, pois, como se verá adiante, uma gravação não é capaz de responder criativamente a um músico que interage com ela.

Catalogar as improvisações livres nos formatos solo ou coletivo permite vislumbrar, ademais, que nos vários tipos de prática improvisatória existem níveis maiores ou menores de *liberdade* de atuação individual. O grau máximo de liberdade performática é encontrado na improvisação livre solo, já que, como mencionado, o músico que toca sozinho não precisa interagir com nenhum estímulo musical externo – ele faz a música como bem entender. Essa liberdade diminui à medida que mais músicos são instados a improvisar juntos, visto que os materiais sonoros criados a todo o instante passam a suscitar interações sonoras entre os participantes. Na realidade, quando o primeiro músico do grupo produz o primeiro som, os outros integrantes já notam sua liberdade cerceada, pois precisam começar a tocar levando em conta o estímulo sonoro inicial. Com isso, percebe-se que, ao longo de uma improvisação livre, qualquer acontecimento sonoro, por mais sutil, pode redundar em transformações significativas no tecido musical total, estimulando desenvolvimentos imprevisíveis (Borgo, 2022:117).

Retornando ao tema das limitações trazidas pelos fatores técnico-corporais e pelas biografias musicais, nota-se que, nas improvisações solo, cada indivíduo coloca em cena suas próprias vivências musicais, seu passado e sua história, seja para expressá-los ou rechaçá-los. Nas improvisações coletivas, por sua vez, várias naturezas musicais individuais se reúnem, gerando encontros únicos que produzem resultados sonoros muitas vezes inesperados. Se cada indivíduo representa um amálgama de idiomas, referentes e modelos, que se apresentam congregados graças a uma formação musical e uma técnica corporal específicas, a reunião de dois ou mais improvisadores numa performance musical coletiva tende a potencializar a complexidade resultante, na medida em que põe lado a lado, para interagir, totalidades diversas. O campo da improvisação livre se beneficia fartamente desses encontros, muitas vezes inusitados, entre diferentes músicos, uma vez que, com tais convergências, é possível colocar em diálogo as mais variadas identidades pessoais e musicais.

2.5. Sons, instrumentos musicais e músicos

O fato de a improvisação livre almejar o não idiomatismo como orientação estética faz com que novas abordagens sejam frequentemente buscadas em relação ao tratamento conferido ao som. Nesse sentido, espera-se que o livre improvisador saiba reconhecer o potencial de musicalidade contido em todo e qualquer som, provenha ele de qualquer meio acústico imaginável, entendendo que qualquer sonoridade pode ser empregada como matéria-prima para a improvisação livre.

Nesse universo, fontes sonoras inusitadas são bem-vindas, na medida em que suscitam novas descobertas acústicas: o chão, parede, mesa, panela, copo, folha de papel, sacola plástica, corpo humano etc. Na improvisação livre, qualquer objeto que vibra está

autorizado a atuar como um “instrumento musical”. Da mesma forma, quando se empregam instrumentos musicais convencionais ou a voz, é interessante que os livres improvisadores saibam extrair desses meios acústicos novas sonoridades – através de técnicas expandidas ou abordagens imprevistas e inventadas.

Essa visão holística do som faz com que o campo da improvisação livre rompa com certas perspectivas musicais mais conservadoras – culturalmente ainda bastante arraigadas em nossas sociedades “pós-modernas” – que defendem a existência de sons “mais musicais” ou “menos musicais”, isto é, sons detentores de maior ou menor potencial de aproveitamento musical. Sob uma perspectiva tradicional, a matéria-prima sonora existe para ser apreendida, avaliada, classificada, valorada, aproveitada ou descartada, e, como consequência desse escalonamento, no nível mais baixo geralmente são posicionados os ruídos – sons que, supostamente, teriam uma baixa “utilidade” musical (Novak, 2015:126-127). No contexto da improvisação livre, contudo, os ruídos são eventos acústicos tão aproveitáveis quanto qualquer outro fenômeno sonoro.

Na medida em que qualquer som pode ser utilizado enquanto som musical, e qualquer meio produtor de som pode ser empregado, desdobram-se outras questões: quais pessoas estão aptas a exercer o papel de livres improvisadores? Esse campo performático se destina apenas a músicos profissionais ou, pelo contrário, a quaisquer indivíduos interessados? Qualquer pessoa detém as habilidades necessárias para se tornar um livre improvisador, mesmo não sendo, formalmente, um músico?

Parecem existir duas visões opostas sobre essas indagações (Aragon, 2019:149). Por um lado, há quem defenda que a improvisação livre demanda uma grande especialização, ao mesmo tempo que um amplo conhecimento musical, por parte de quem se aventura em seu território. Para alguns, essa seria uma área de atuação destinada exclusivamente a músicos de altíssimo nível: performers dotados de um exímio controle de seu instrumento (ou voz), vasto domínio de teoria e percepção musicais, extensa experiência e conhecimento sobre vários repertórios – de distintos gêneros e orientações estéticas – etc. O argumento principal por trás desse ponto de vista é que o livre improvisador deve, antes de tudo, conhecer a fundo o universo da música para, ao tocar ou cantar, ser capaz de desconstruir e reformular livremente muitos de seus pilares.

No entanto, há quem sustente exatamente o oposto. O fato de a improvisação livre tentar evitar os idiomas, referentes e modelos autorizaria, em tese, indivíduos que não conhecessem qualquer sistemática sonora a se embrenharem nesse mundo, pois a pouca formação ou completa ignorância no campo da música favoreceria uma experimentação das sonoridades sem preconceitos ou inclinações estéticas limitantes. Para quem defende essa visão, a improvisação livre surge como o melhor exemplo empírico de que, como argumentava Blacking (1973), todos os seres humanos são musicais, sendo a música uma capacidade de qualquer indivíduo. Nessa ótica, não existiria uma diferença de natureza entre músicos e não músicos, mas simplesmente de grau: há músicos mais ou menos experientes, que inclusive podem se juntar para empreender processos de criação coletiva. Tal perspectiva contribui para abolir hierarquizações, exclusivismos e elitismos no fazer musical, pois privilegia valores como igualdade, coletivismo e democratização (Aragon, 2019:165-166).

Ao seguir nessa direção, tal campo performático adquire um forte viés de “universalidade”: talvez a improvisação livre seja a abordagem musical mais inclusiva de todas, aquela com o maior potencial agregador, visto que paira (ou tenta pairar) acima das limitações impostas por idiomas, referentes e modelos mais fixos, que tendem a *excluir* todos aqueles performers que desconhecem ou não dominam suas regras. Sob essa ótica, a improvisação livre surge como um terreno franqueado a todos os interessados, especialmente a pessoas que estejam dispostas a viver genuinamente essa experiência.

No fundo, existe uma forte coesão por trás de todos esses argumentos: na improvisação livre, se não se pode delimitar a *não música*, também não se pode determinar o *não músico* (Aragon, 2019:104), ou, em outras palavras, se todos os sons são *musicais*, também todas as pessoas são *musicistas* (Aragon, 2019:160) – ou têm, em tese, potencial para assumir esse papel. No improviso livre, por conseguinte, o drama político da ruptura e do conflito (de sons e pessoas) – vigente na maioria dos gêneros musicais – é abolido, de forma ao mesmo tempo concreta e utópica, em favor de uma ampla igualdade de tratamento.

Entretanto, por mais cativantes que sejam essas perspectivas, seria errôneo subscrevê-las acriticamente, negligenciando problemas sociais e culturais inerentes a qualquer campo de atuação musical. Isso porque, como lembra Borgo (2022:xvi-xvii), “a retórica em torno da improvisação frequentemente celebra a ‘liberdade’ e o ‘igualitarismo’, mas as práticas que a cercam e compõem ainda se encontram muito enredadas nas estruturas inflexíveis do colonialismo, capitalismo, patriarcado e muito mais, mesmo que muitos de seus defensores mais eloquentes e em evidência estejam combatendo diligentemente este legado histórico”⁸.

2.6. Estratégias de interação musical e defesa de uma igualdade de participação entre os livres improvisadores

Há várias estratégias de interação musical que podem ser aproveitadas pelos músicos que improvisam livremente de maneira coletiva. Tendo em vista os objetivos deste texto, contudo, deter-me-ei em apenas um aspecto deste problema, que será retomado na parte final deste artigo. Em seus atos musicais, o livre improvisador, diante dos materiais sonoros propostos a todo momento pelos outros músicos que tocam com ele, pode, de maneira esquemática, seguir dois caminhos básicos: *resposta* e *proposta* (Costa, 2016:126-127).

A primeira situação (*resposta*) acontece quando o performer esboça uma sintonia com o elemento musical externo que lhe é apresentado, reforçando-o ou variando-o. O segundo caso(*proposta*) ocorre quando o livre improvisador desconsidera o material disponibilizado por outro músico, oferecendo, em troca, algo diferente, que pode ser aceito ou não por algum colega ou por todo o grupo. É claro que essa divisão binária apresenta um viés mais teórico do que prático, pois, em muitos casos, é difícil especificar, com clareza, se um dado material sonoro colocado em cena por determinado performer é uma proposta ou resposta. Porém, ao menos essas duas noções auxiliam na compreensão sobre como o fluxo das interações pode ser teorizado dentro do campo da improvisação livre.

Para que sejam possíveis respostas e propostas, deve-se atentar, ainda, para o postulado ético que defende que cada integrante do conjunto que improvisa livremente precisa ter a chance de, caso queira, oferecer materiais sonoros que possam se tornar uma força significativa no tecido geral dos diálogos musicais, de modo a poder transformá-los (Costa, 2016:89). Nesse processo, certamente há escolhas que funcionam melhor que outras, isto é, que fomentam desempenhos mais ricos e dinâmicos e que sustentam, do início ao fim da performance, o interesse dos músicos e dos demais ouvintes (Costa, 2016:142). Tais escolhas tendem a ser feitas no calor do momento, e não de forma prévia à efetivação do improviso. Nesse sentido, Borgo (2022:10) argumenta que os melhores improvisos livres são os que fazem transparecer uma grande sincronia entre os músicos, não tanto em níveis estritamente sonoros, mas mais no que concerne às intenções e inspirações criativas.

Encerradas estas considerações gerais sobre a improvisação livre, apresentarei, a partir de agora, como essa prática musical era efetivada no âmbito do Laboratório de

⁸ Tradução minha do inglês.

Improvisação Musical Livre da UFRGS durante os quase dois anos em que etnografei esse coletivo.

3. O Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS

3.1. O Laboratório e seus participantes

O Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS foi criado em 2011 pelo professor Adolfo Silva de Almeida Junior, que o coordena até hoje. O espaço destina-se a duas atividades paralelas: funciona tanto como uma disciplina regular do currículo da Graduação em Música da UFRGS⁹ quanto como um Curso de Extensão¹⁰. Os encontros são realizados uma vez por semana e têm duração de uma hora e meia.

Quando decidi etnografar o Laboratório e seus integrantes, optei por me inserir nesse grupo não apenas como um pesquisador que observaria de fora as performances, mas como alguém que participaria ativamente delas. Essa escolha metodológica fez com que eu mergulhasse nessa investigação enquanto músico e aluno, criando os improvisos junto com os demais colegas do Laboratório e com o professor Adolfo. Isso me permitiu vivenciar por dentro a experiência de improvisar livremente, enfrentando os mesmos desafios que os demais participantes. Dito de outro modo, ao acompanhar as atividades desse coletivo pela internet, evitei uma postura de *lurker* – alguém que busca uma neutralidade, que evita se manifestar etc. (Garcia *et al.*, 2009:58-59; Polivanov, 2014:64). Meu engajamento foi intenso. Como consequência, por ter uma formação e trajetória musical como pianista de música erudita, minha entrada e permanência no Laboratório produziu em mim experiências de deslocamento e estranhamento bastante desafiadoras, ao mesmo tempo que valiosas, em termos artísticos.

Já referi anteriormente que, dos cinco semestres letivos em que realizei minha etnografia, os três primeiros aconteceram na modalidade virtual – devido à pandemia –, o quarto, no formato híbrido, e o quinto, na forma presencial. Essas circunstâncias me possibilitaram perceber diferenças significativas quando se comparavam os contextos virtual e presencial das aulas, pois a experiência de improvisar livremente ao vivo ou por meio de gravações era completamente distinta. Em minha investigação, logo percebi que seria impossível ignorar tais contrastes, e as duas situações acabaram se tornando alvo de análise e comparação em minha tese (Bartz, 2022). Neste artigo, porém, minha atenção se volta, sobretudo, para as improvisações livres feitas através de processos de gravação.

Todavia, antes de explorar esse assunto, que será discutido em pormenores mais adiante, julgo importante detalhar o perfil das pessoas que frequentavam o Laboratório. Esse coletivo era formado, principalmente, por estudantes da Graduação em Música da UFRGS, que tinham as mais variadas preferências musicais: MPB, jazz, rock, blues, música evangélica, música erudita etc. Dentro da proposta conceitual da improvisação livre, essa pluralidade de orientações era benéfica ao Laboratório, uma vez que enriquecia e diversificava as interações musicais entre os frequentadores.

Além disso, o Laboratório era aberto a não músicos – ou melhor, a pessoas que não tinham a prática da música tão desenvolvida (se partirmos do pressuposto, já referido, que todos os seres humanos são, em alguma medida, musicais). O Laboratório também recebia

⁹ Na verdade, são duas disciplinas complementares, que se alternam a cada semestre: *Laboratório de Improvisação Musical Livre I* e *Laboratório de Improvisação Musical Livre II*.

¹⁰ Denominado *Projeto de Extensão Núcleo de Música Improvisada*.

alunos de outros cursos da UFRGS, tal como teatro e dança, e pessoas da sociedade em geral que não eram, necessariamente, universitários. Essa abertura acentuou-se ainda mais quando o professor Adolfo permitiu que, em algumas aulas presenciais, os estudantes pudessem levar convidados de fora, que poderiam ser músicos ou não ter nenhuma experiência nessa área. A esses visitantes era permitido improvisar livremente com os alunos oficialmente matriculados na disciplina. Essa diversidade de participantes ia ao encontro das crenças do professor Adolfo e de uma significativa vertente do campo da improvisação livre que defendem que esse fazer musical deve ser receptivo a quaisquer pessoas interessadas.

3.2. Alguns princípios norteadores dos improvisos livres feitos no Laboratório

Quando passei a conhecer melhor o funcionamento do Laboratório, entendi o porquê de o espaço receber esse nome. Tal qual um laboratório de ciências, os encontros se constituíam, ali, como uma oportunidade para incessantes experiências, testes e descobertas – não científicas, mas musicais. E, do mesmo modo que, num local destinado à realização de experimentos científicos, a criatividade individual surge como um fator importante a ser posto em prática pelos indivíduos, ela também não pode ser exercida sem limites: no Laboratório de Improvisação Musical Livre existiam algumas – ainda que parcas – regras a serem observadas pelos frequentadores.

O professor Adolfo insistia, sobretudo, que os livres improvisadores deveriam ter um *compromisso moral* com a atividade, engajando-se de corpo e alma nos processos criativos. Para ele, improvisar livremente não era o mesmo que tocar por tocar, de forma maquinal, ou fingir, brincando, que se toca uma música. É claro que a diversão não estava, de partida, excluída do processo, mas era preciso agir com *discernimento e propósito*. Sua visão se alinhava com alguns apontamentos de Borgo (2022:28), que salienta certas emoções ou estados mentais extáticos por vezes atingidos por livres improvisadores.

Para Adolfo, o músico que tocava de forma gratuita, sem levar a sério o que fazia, corria o risco de não atrair o ouvinte (real ou imaginado) para a apreciação estética de sua música. Assim, um dos objetivos do livre improvisador era elaborar improvisos que despertassem o interesse dos ouvintes, fossem estes uma plateia ou apenas os outros performers que estivessem tocando junto com ele.

Aliada a esse princípio, havia uma segunda orientação: quando tocavam em conjunto, os livres improvisadores precisavam aprender a dosar suas participações individuais. Para que um improviso livre soasse de forma relativamente equilibrada, cada instrumentista (ou cantor) deveria “calcular” o tamanho da contribuição que poderia fornecer. Tratava-se de uma questão matemática: em tese, num dueto cada músico seria responsável por 50% da música; num trio, por 33,3%; num quarteto, por 25%; e assim por diante. Se, num quinteto, um dos músicos decidisse tocar como se a música fosse 60% sua, só restaria 10% para cada um dos outros improvisadores (caso a divisão restante fosse igualitária). Como se percebe, em casos como esse as participações tornar-se-iam excessivamente desequilibradas.

Não é que tais assimetrias fossem proibidas – é normal que um ou outro músico se sobressaísse em alguns momentos –, mas, se a disparidade fosse muito acentuada, feria-se o princípio ético que defendia que todos os improvisadores do grupo deveriam ter a mesma chance de (se quisessem) oferecer materiais sonoros que pudessem se tornar uma força significativa no tecido geral do discurso musical.

É claro que a tentativa de “monopolizar” a execução de um improviso livre feito em grupo poderia gerar, por vezes, uma disputa entre músicos. Quando um performer começava

a se sobressair, outro colega poderia decidir enfrentá-lo, também buscando espaço pela primazia da narrativa musical. Tal situação poderia gerar resultados acústicos bastante interessantes, mas, quando muitos músicos decidiam fazer isso simultaneamente, havia o risco de que a improvisação se transformasse numa enorme cacofonia de sons, e os ouvintes teriam dificuldades para distinguir qualquer ideia musical. Tais situações não estavam proibidas, mas seu abuso costumava sobrecarregar a música, aturdindo performers e espectadores.

No Laboratório, cada integrante poderia dominar, com certa desenvoltura, um ou dois instrumentos musicais específicos, mas isso não significava que, nas performances, os estudantes sempre tocariam os instrumentos que lhes eram familiares. Como a busca pelo experimentalismo e pela novidade eram uma premissa no Laboratório, evitava-se ao máximo o lugar-comum e a previsibilidade, em todos os níveis possíveis. Isso fazia com que fossem raros os casos em que um mesmo grupo fosse mantido para a realização de dois improvisos em sequência – ou seja, sempre se buscava um revezamento entre os participantes.

Além disso, nos casos em que os músicos não podiam ser substituídos (por haver poucos alunos nas aulas presenciais, logo que estas foram retomadas após o auge da pandemia), alteravam-se os instrumentos musicais em uso: o pianista passava para a tumbadora, o flautista pegava a ocarina, o saxofonista tocava o violão etc. Isso fazia com que muitas vezes os performers se arriscassem em instrumentos que tocavam com pouca ou nenhuma desenvoltura – nada mais adequado para estimular um “verdadeiro” improviso livre.

Concluídas as observações sobre as atividades do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS, deter-me-ei agora nas especificidades dos improvisos livres efetivados a partir de gravações, dentro daquele coletivo de pessoas.

4. Improvisações livres feitas a partir de gravações

4.1. As circunstâncias que levaram os participantes do Laboratório a gravar seus improvisos livres

Nesta seção, darei especial atenção aos improvisos livres feitos a partir de gravações, modalidade de performance colocada em prática no contexto do Laboratório principalmente durante o período mais intenso da pandemia de Covid-19¹¹. Como se viu, a solução encontrada pelo professor Adolfo para contornar a proibição de reunir presencialmente os alunos em sala de aula foi fazer com que os estudantes gravassem, em suas residências, certo número de improvisos livres, disponibilizando-os na internet (através da plataforma Moodle) para que os demais alunos pudessem tocar sobre eles. Ao longo daquele período, cerca de trezentas performances foram compartilhadas – desempenhos que poderiam ser gravações solo ou performances sobrepostas a outras gravações (que geravam duetos, trios, quartetos etc.).

Todavia, o leitor pode se perguntar: por que os alunos não improvisavam em tempo real, de suas residências, durante os encontros virtuais? A opção de improvisar ao vivo, pela internet, não era viável devido, principalmente, à lentidão das conexões. Para que isso fosse possível, cada aluno deveria ter em casa uma internet de alta velocidade, o que era raro em vista da realidade socioeconômica de muitos estudantes. Além disso, mesmo que todos

¹¹ Refiro-me aos três primeiros semestres letivos em que realizei minha etnografia e, em menor medida, também ao quarto semestre.

possuíssem conexões muito boas, elas dificilmente eliminariam completamente a *latência* – o intervalo temporal existente entre o começo do estímulo sonoro e a apreensão desse estímulo (e, consequentemente, a reação musical a ele) por parte dos outros músicos que o escutam.

Há uma grande diferença a ser ressaltada aqui. Em improvisações ao vivo e presenciais, os músicos ouvem de imediato todos os sons que são gerados pelos colegas, podendo reagir a eles prontamente. Nas conexões pela internet, porém, sempre se nota um interstício temporal significativo que separa uma ação de uma reação, fator que rompe completamente com a instantaneidade das interações. Por isso, a menos que se aceitasse a latência como um elemento constituinte do próprio improviso livre (o que não estava entre os objetivos do Laboratório), tornava-se impossível improvisar coletivamente, de forma simultânea, por meio de conexões virtuais remotas.

Ao longo de cada semestre letivo, dentre todas as gravações disponibilizadas no Moodle, o professor Adolfo escolhia as que julgava mais interessantes para incluí-las na página do SoundCloud do Laboratório¹². Nesse repositório sempre constam as últimas três horas de música produzida pelos livres improvisadores do Laboratório. Trata-se de um material público, de livre acesso, e o fato de haver uma curadoria sobre toda a produção dos alunos também servia – e serve ainda hoje – como estímulo para que eles se empenhassem nas performances, já que elas poderiam ser postadas nesse canal de divulgação. Neste repositório o leitor poderá escutar exemplos de improvisações livres feitas ao vivo e a partir de gravações sobrepostas.

4.2. Improvisando livremente sobre gravações de outros improvisos livres

Veja-se agora, em pormenores, como funcionava o processo acima descrito. Um aluno, em sua casa, utilizava, por exemplo, um piano para improvisar livremente por três minutos. Em seguida, ele disponibilizava a gravação de sua performance no Moodle. Todos os demais estudantes do Laboratório tinham acesso a essa música e poderiam, se quisessem, improvisar sobre ela. Em dado momento, outro aluno, por exemplo, um percussionista, decidia aproveitar esse material, valendo-se de um chocalho para improvisar sobre a gravação inicial. Então um terceiro estudante, violonista, escutava as duas gravações sobrepostas e acrescentava a sua parte. Depois, um quarto músico, tecladista, ouvia o trio e decidia empregar um sintetizador para justapor um novo material musical. E assim por diante. Não havia limites para o número de acréscimos que poderiam ser feitos, ainda que o máximo que testemunhei foram improvisações em seis camadas.

Havia, ainda, uma segunda opção: um mesmo aluno poderia improvisar sobre gravações de improvisos que ele mesmo tivesse feito. Desse modo, surgiam duetos, trios, quartetos etc. criados por um único livre improvisador. Eu mesmo experimentei várias improvisações nesse sentido.

Todavia, neste ponto é necessário trazer a pergunta crucial: esses procedimentos não são essencialmente diferentes das improvisações ao vivo, nas quais os músicos compartilham um mesmo *espaço* e *tempo*? A resposta é: claro que são diferentes. Vejamos os motivos.

Em primeiro lugar, deve-se ressaltar que, quando decidia improvisar sobre a gravação de um colega, um estudante poderia adotar duas estratégias básicas: ouvir uma ou mais vezes a improvisação de base antes de começar a executar seu improviso, ou simplesmente deixar a gravação tocar sem qualquer conhecimento prévio a seu respeito – simulando, portanto,

¹² A página pode ser visitada neste link: <https://soundcloud.com/nucleo-musica-improvisada> – último acesso em 16 de julho de 2025.

uma situação de performance ao vivo. O professor Adolfo nos aconselhava a experimentar as duas possibilidades.

No primeiro caso, quanto mais vezes o aluno ouvisse o improviso livre de base, mais previsível a música se tornaria para ele, o que lhe permitia planejar de maneira antecipada, às vezes em detalhes, as ações musicais que tomaria ao sobrepor a sua parte. No segundo caso, a surpresa era absoluta, já que era impossível antever o tipo de sonoridade que emanaria dos alto falantes ou fones de ouvido¹³.

Essas duas abordagens antagônicas despertam reflexões importantes quando se considera um aspecto elementar do campo da improvisação livre. Para ir direto ao ponto, deve-se admitir que um músico que escuta várias vezes a gravação de uma improvisação livre, antes de começar a improvisar sobre ela, em certo sentido burla o preceito estético básico do campo que diz respeito à *imprevisibilidade* dos processos criativos. Assim, um músico que ouve, por exemplo, cinco vezes uma música antes de tocar sobre ela está, em muitos sentidos, “mais preparado” para a tarefa do que outro performer que não a escuta sequer uma vez.

Seria muito difícil afirmar quantos participantes do Laboratório costumavam adotar essas estratégias ou em que extensão isso era feito. Porém, após escutar certas improvisações de colegas, notava que, em alguns casos, era bastante improvável que um improviso sobreposto fosse fruto de uma execução completamente “espontânea”, dada a grande adequação entre todos os materiais sonoros.

Todavia, é preciso fazer uma ressalva aqui. Não há dúvida que um livre improvisador que escuta várias vezes uma gravação, antes de improvisar sobre ela, acostuma-se com a música, e quanto mais ele ouvi-la, mais previsível ela se tornará para ele. Contudo, deve-se ter o cuidado de não supervalorizar esse entendimento, uma vez que a memória musical humana não costuma ser tão fiel e exata quanto se imagina – é difícil antecipar, com precisão e em detalhes, tudo o que vai acontecer numa música de, por exemplo, três minutos, principalmente quando se trata de improvisações livres, cujos desenvolvimentos musicais são difíceis de serem previstos e apreendidos. Assim, por mais que um músico decida ouvir uma dúzia de vezes uma improvisação livre antes de tocar sobre ela, isso não retirará completamente o caráter improvisado de suas ações durante sua performance.

Outro aspecto interessante é que, quando um músico gravava e disponibilizava aos colegas um improviso livre, ele nunca conseguia prever o tipo de aproveitamento que seu material teria nas mãos de outras pessoas. Assim, uma linha melódica que inicialmente havia sido concebida para estar num primeiro plano poderia virar uma segunda voz para outra melodia mais notável, agregada por outro improvisador, ou então manter sua função original, quando o segundo improviso anexado adquiria um caráter de acompanhamento.

Como consequência, a ordem dos improvisos adicionados não refletia a importância que cada material individual teria na versão final da música: às vezes, num quarteto, o primeiro improviso gravado conseguia manter sua preeminência como material principal do início ao fim dos processos, sobrevivendo aos acréscimos que sofria, e às vezes o segundo, terceiro ou quarto improviso acabava assumindo o primeiro plano no contexto da soma das gravações. Em outros casos, todas as improvisações aditadas apresentavam a mesma relevância. Em suma, não havia regras nesse sentido, uma vez que era impossível adivinhar a aplicação e o aproveitamento que cada material sonoro poderia ter e sofrer.

¹³ Eu costumava improvisar seguindo um meio termo entre essas duas propostas: gostava de escutar apenas uma vez alguns trechos das improvisações dos outros colegas, principalmente no intuito de captar o clima da música, mas também para escolher algum timbre adequado que pudesse explorar em meu piano digital – instrumento que utilizava para tocar –, algo que de alguma forma se ajustasse às intenções da música original. Desse modo, acabava conhecendo um pouco a improvisação livre sobre a qual sobreporia meu próprio improviso, mas não ao ponto de me familiarizar com ela.

Outro ponto importante é que nem sempre era fácil lidar com as tecnologias e técnicas de gravação, pois muitos estudantes tinham que contornar dificuldades específicas nesse sentido. O fato de as gravações precisarem ser feitas pelos alunos em suas residências trazia, para muitos, empecilhos como: falta de um gravador ou microfone adequados, acústica inapropriada do local de gravação, ruídos de fundo etc. As discrepâncias materiais eram de vários níveis: havia alunos que possuíam bons equipamentos em casa (mesas de som, amplificadores, caixas de som, microfones, processadores de áudio, interfaces de áudio, monitores de áudio, cabos de conexão etc.), enquanto outros se valiam apenas de seus celulares para a realização de todos os procedimentos necessários. O professor Adolfo recomendava o uso de *softwares* gratuitos destinados à gravação e edição de áudio (como o *Audacity*), mas outras opções também eram encontradas pelos estudantes, que muitas vezes aprendiam a lidar com os programas de maneira autodidata.

Outro problema comum, mas bastante importante, era conseguir um acertado equilíbrio entre os volumes das várias gravações sobrepostas, uma vez que estas deveriam manter, comparativamente, um mesmo grau de importância. Para respeitar a ética da igualdade de participação – já referida –, um músico deveria gravar sua parte com um volume bastante próximo ao da gravação que ele havia escolhido para interagir, caso contrário seu improviso poderia “cobrir” a performance do outro músico, relegando-a para um segundo plano. Havia distintos meios de buscar essa paridade de volumes, que variavam conforme os processos de gravação e mixagem empregados por cada estudante.

5. Considerações finais: divergências entre improvisação e gravação

Nesta última parte, reflito sobre algumas inconformidades existentes entre o ato de improvisar e o ato de gravar os improvisos. Brown, Goldblatt & Gracyk (2018:249-250), refletindo sobre o improviso no jazz¹⁴, apontam que a improvisação musical corresponde a um processo de criação intrínseco ao momento da performance, e que, para apreciar em essência esse acontecimento, é necessário que os ouvintes presenciem ao vivo a singularidade das ações dos músicos. Porém, quando os ouvintes não testemunham tal evento ao vivo, a única opção de acesso à performance improvisada ocorre por meio de algum registro da mesma – digamos, uma gravação sonora.

No entanto, a gravação estabelece uma fratura no tempo: os ouvintes que escutam o registro da performance não compartilham a *instantaneidade* da experiência com os artistas que criaram a música. Além disso, a gravação permite a repetição do evento performático (caso o ouvinte a escute várias vezes), o que acaba enfraquecendo o aspecto singular intrínseco à atividade improvisatória, isto é, ser um acontecimento único no tempo. O resultado disso é a *estabilidade e previsibilidade* na apreciação auditiva – princípios opostos aos valores da improvisação, que preza justamente a *surpresa* da experiência, sua *imprevisibilidade*.

Se esse argumento é válido no que concerne aos ouvintes, ele também se aplica aos músicos que improvisam sobre improvisos gravados. Em procedimentos desse tipo, também se constata uma grave ruptura temporal entre os atos criativos que são paulatinamente postos em camadas, mas que “deveriam” – para fazer jus à proposta estética original do campo – se apresentar como *simultâneos*. Além disso, do mesmo modo que se observa em relação aos ouvintes, os performers que escutam mais de uma vez um improviso livre antes de tocar sobre ele contribuem para enfraquecer uma propriedade intrínseca à atividade: ser um evento

¹⁴ Apesar do enfoque desses autores ser no jazz, acredito que as mesmas reflexões podem ser aplicadas ao âmbito da improvisação livre.

único no tempo. Músicos que adotam essa estratégia tornam, portanto, mais estáveis e previsíveis músicas que, para eles, “deveriam” ser completamente instáveis e imprevisíveis.

Isso faz com que, no contexto da improvisação livre, o ato de gravar as performances não se harmonize com os valores de *transitoriedade* priorizados pelo campo, pois o “aprisionamento” da música numa atemporalidade acaba rompendo com a tão desejada sensação de *unicidade* que cada desempenho ao vivo sempre transmite aos ouvintes¹⁵.

Essas constatações conduzem a outros pontos de atrito. Nesse sentido, deve-se ressaltar que a diferença básica entre improvisar em grupo, ao vivo, e por meio de gravações é que as gravações *não interagem* ativamente com os músicos que tocam com elas. Por isso, se nas situações de improvisação livre nas quais os músicos dividem um mesmo espaço e tempo é possível (ao menos em tese) alcançar uma total comunicação entre os participantes, diante de uma gravação isso é impossível – ou melhor, é possível *apenas pelo lado do músico que improvisa sobre a gravação*.

O músico que improvisa em cima da gravação pode interagir com ela de forma “livre” (na realidade, nem tão livre assim, pois ela acaba servindo como um *guia* ou *base* para seu desempenho), mas a gravação *não pode modificar a si mesma* para interagir com o músico. Isso faz com que a comunicação e interação musicais ocorram somente por uma das vias, e não pelas duas vias, como tradicionalmente se faz em performances ao vivo. Desse modo, fere-se a propriedade tão cara ao campo da improvisação livre que diz respeito à *instantaneidade* dos processos criativos. Quando as improvisações livres passam a ser feitas num tempo e espaço diferidos, os diálogos possíveis entre as performances se tornam mais ilusórios e artificiais.

Foi ressaltado que, num improviso livre coletivo ao vivo, nenhum músico é obrigado a se relacionar musicalmente com os demais performers, mas a esperança é que tal entrosamento aconteça, senão surgem situações de *ausência* de comunicação entre os executantes – como se um performer “se isolasse” do grupo. Todavia, é exatamente esse tipo de problema que acomete, inevitavelmente, os improvisos livres gravados e sobrepostos. A interação acontece aqui, de fato, apenas pelo lado do improvisador que sobrepõe seu material sonoro aos materiais já existentes. É claro que, se esse amálgama for bem feito, pode-se transmitir a ideia de que todos os materiais interagiram e foram produzidos em tempo real, ainda que isso seja falso.

Como consequência, comprometem-se as estratégias, anteriormente explicadas, de *proposta* e *resposta* (Costa, 2016:126-127)¹⁶. A gravação de um improviso livre solo somente pode apresentar *propostas* em relação a um segundo improviso livre que lhe seja superposto, mas jamais *respostas*. Esse segundo improviso livre, por sua vez, pode conter tanto propostas quanto respostas, mas elas nunca serão de fato acolhidas pelo primeiro improviso, uma vez que ele já se apresenta “fechado”, formatado. Caso esses dois improvisos gravados sejam somados e recebam a intervenção de um terceiro improviso livre, a situação se repetirá de forma análoga: as duas gravações iniciais, aditadas, não poderão responder ativamente ao terceiro improviso livre – apenas lhe apresentar propostas. E assim sucessivamente, conforme mais improvisos gravados venham a ser adicionados, uns sobre os outros.

¹⁵ No entanto, tendo em vista as circunstâncias que o mundo passava no momento em que realizei minha etnografia – a pandemia global de Covid-19 –, a única alternativa encontrada para dar continuidade às aulas do Laboratório foi deixar de lado todos esses problemas teóricos, pois havia uma urgência de ordem prática a ser resolvida. Dito de outro modo: no contexto investigado, as ações de improvisar e gravar precisaram “fazer as pazes”, caso contrário as atividades do Laboratório teriam que se manter suspensas até o retorno presencial das aulas.

¹⁶ Para lembrar: as *respostas* acontecem quando um performer esboça uma sintonia com um elemento musical externo que lhe é apresentado, reforçando-o ou variando-o. As *propostas* ocorrem quando um livre improvisador desconsidera o material disponibilizado por outro músico, oferecendo, em troca, um material diferente, que pode ser aceito ou não por algum colega ou por todo o grupo.

Veja-se, abaixo, duas figuras que comparam a improvisação livre feita ao vivo com a improvisação livre criada a partir de gravações sobrepostas, tomando como exemplo um quarteto de músicos. No gráfico fica explícito que há bem menos flechas amarelas (respostas) nos improvisos livres construídos a partir de gravações sobrepostas, enquanto o número de flechas vermelhas (propostas) se mantém igual nos dois tipos de situação. Isso significa que, nas improvisações ao vivo, as propostas e respostas podem envolver todos os performers, ao passo que, nas improvisações gravadas e sobrepostas em camadas, o número de possíveis respostas decresce, no exemplo dado, para a metade.

Propostas / respostas

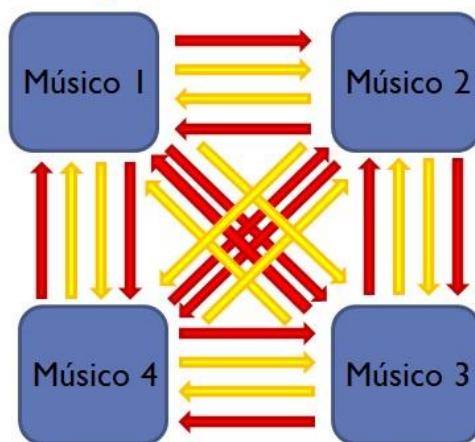


Figura 1 – Improvisação livre feita ao vivo (12 flechas vermelhas e 12 amarelas). **Fonte:** elaborado pelo autor.

Propostas / respostas

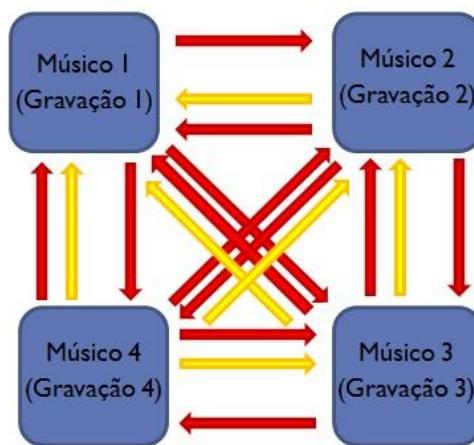


Figura 2 - Improvisação livre com gravações sobrepostas (12 flechas vermelhas e 6 amarelas). **Fonte:** elaborado pelo autor.

A impossibilidade de garantir, nos improvisos livres gravados e sobrepostos, uma isonomia na ocorrência de propostas e respostas acaba comprometendo o preceito ético

fundamental, destacado anteriormente, que defende que cada integrante do grupo tem, por princípio, as mesmas chances de oferecer materiais sonoros que possam se tornar uma força significativa no tecido geral dos diálogos musicais (Costa, 2016:89). Ora, um músico do Laboratório não tinha permissão para alterar a gravação de um improviso livre alheio, para que seu conteúdo dialogasse com as ideias musicais que ele mesmo desejava apresentar – fazer isso seria antiético. Tomando esse caso como exemplo, observa-se que situações de busca por uma equidade real entre propostas e respostas apenas podem acontecer nas improvisações livres feitas com performers que compartilham um mesmo espaço e tempo – isto é, tais negociações ocorrem somente no “calor” dos desempenhos coletivos ao vivo.

Outro aspecto problemático diz respeito ao tamanho das participações individuais e ao modo como os desempenhos são dosados. Anteriormente foi explicado que, numa performance em que os livres improvisadores dividem um mesmo tempo e espaço, dependendo do número de indivíduos que tocam juntos, cada integrante terá uma determinada cota de participação (num dueto, cada performer será responsável por 50% da música; num trio, por 33,3%; e assim por diante). Essa negociação acontece, sempre, em tempo real, e quando um livre improvisador decide assumir a primazia do discurso musical, outro músico pode contestá-lo, enfrentando-o na busca pela hegemonia.

Em improvisos livres gravados e sobrepostos, tais “duelos” tendem a se tornar desiguais. Isso porque um músico que escuta várias vezes um improviso livre antes de tocar sobre ele acaba conhecendo previamente o tipo de discurso musical sobre o qual intervirá, o que lhe traz uma série de vantagens – dentre elas um poder maior para decidir se sua performance ficará num segundo plano em relação aos materiais de base ou se seu desempenho assumirá uma linha de frente na música. Mais uma vez, infringe-se, aqui, ao princípio da igualdade preliminar das participações individuais. Para que esse preceito venha a ser respeitado no contexto das gravações, somente se poderá contar com o bom senso dos performers (numa performance ao vivo, ainda que esse bom senso não exista por parte de algum músico do grupo, sempre há a possibilidade de que os demais integrantes o contestem musicalmente, contrapondo-se às iniciativas egoísticas do performer que deseja aparecer mais que os outros).

Por óbvio, improvisos livres criados a partir de gravações superpostas também inviabilizam a tão importante *comunicação visual* verificada nas situações de performance ao vivo, nas quais os músicos compartilham uma mesma temporalidade e espacialidade. Sob essas condições de atuação, os olhares, gestos e movimentos dos corpos dos performers costumam contribuir, em alguma medida, para o mútuo entendimento e direcionamento dos discursos musicais, algo semelhante ao que acontece, por exemplo, no contexto da música erudita (Schütz, 1951:94-95). Essa comunicação visual inexiste no âmbito das gravações, fato que reforça o argumento de que as criações musicais que se valem de processos de gravação apresentam uma menor interação e comunicação mútuas entre os participantes.

Diante disso, a tão característica *instantaneidade* do fazer musical perde força, fazendo com que o *antes* e o *depois* ganhem primazia, em detrimento do *agora*. Ao contrário do que acontece nos improvisos livres realizados num tempo e espaço compartilhados pelos músicos, nesse novo cenário já não se valoriza tanto o momento presente, isto é, já não se enaltece o processo de construção musical em sua *immediaticidade* máxima.

Em vista de todos esses dilemas, retornam as perguntas formuladas no início deste artigo: os improvisos efetivados por meio de gravações (nos quais não ocorre o compartilhamento de uma *instantaneidade* e *espacialidade* no fazer musical) podem ser, ainda assim, chamados de “livres”? Improvisações livres gravadas e sobrepostas não deixam de conter propriedades essenciais desse campo de performance musical, desvirtuando-o de maneira irreparável?

Em minha opinião, esse não é o caso. A improvisação livre consumada a partir da sobreposição de improvisos livres gravados continua contendo as propriedades típicas desse campo, ainda que de modo atenuado. É como se tais estratégias de elaboração apenas enfraquecessem um pouco mais o adjetivo “livre” que nomeia tal prática musical. No entanto, como se viu que nenhum improviso merece ser qualificado como plenamente “liverto”, dado que a ninguém é possível criar uma música que parta do *nada absoluto* (pois, em última instância, não há como escapar do poder de referencialidade contido em todo e qualquer som), essa é uma modalidade de improviso apenas “menos livre” que aquela realizada em formatos tradicionais (ao vivo). Na realidade, as improvisações livres criadas a partir de gravações superpostas precisam ser vistas como *mais uma* possibilidade de manifestação musical encontrada dentro desse grande campo estético-sonoro dotado de matizes tão variados, que é chamado, genericamente, de “improvisação livre”.

Referências

ARAGON, Leandro Almir. *Improvisação livre: política da música e experimentação musical*. Curitiba: Appris, 2019.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press, 1993.

BARTZ, Guilherme Furtado. *A busca pela excelência na performance musical: uma etnografia comparativa entre a música erudita e a improvisação livre, em Porto Alegre, RS*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

BARTZ, Guilherme Furtado. Improvisação livre e processos de gravação: vinculação e ruptura com as propostas estéticas de um campo performático. In: *Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 11., 2023, Porto Alegre. Anais XI ENABET/ POA: Etnomusicologia e reconstrução: a favor da democracia e da cidadania cultural. Porto Alegre: Abet, 2023. p. 412-423.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BORGO, David. *Sync or swarm: improvising music in a complex age*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2022.

BROWN, Lee B.; GOLDBLATT, David; GRACYK, Theodore. *Jazz and the philosophy of art*. Nova Iorque: Routledge, 2018.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2016.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. *ORFEU*, v. 2, n. 1, p. 6-20, 2017.

GARCIA, Angela Cora; STANDLEE, Alecea I.; BECHKOFF, Jennifer; CUI, Yan. Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication. *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 38, n. 1, p. 52-84, 2009.

NETTL, Bruno. Reflexiones en torno a la improvisación: un análisis comparativo. *Quodlibet – revista de especialización musical*, n. 28, p. 72-88, 2004.

NOVAK, David. Noise. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds.). *Keywords in sound*. Durham: Duke University Press, 2015. p. 125-138.

PETERS, Gary. The philosophy of improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

POLIVANOV, Beatriz Brandão. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. *Esferas*, n. 3, p. 61-71, 2014.

PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. p. 47-67.

SCHÜTZ, Alfred. Making music together: a study in social relationship. *Social Research*, v. 18, n. 1, p. 76-97, 1951.

TOOP, David. *Into the maelstrom: music, improvisation and the dream of freedom – Before 1970*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2016.

“Fé, Cultura e Tradição”: escutando os Penitentes do Santa Marta

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.58-78
DOI:10.34019/2318-101X.2025.v20.48335

“Faith, Culture and Tradition”: hearing the Penitentes of Santa Marta

“Fe, Cultura y Tradición”: escuchando a los Penitentes de Santa Marta

Marcelo de Medeiros Reis Filho¹

Resumo

Este artigo é baseado em trabalho de campo conduzido na Favela Santa Marta, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Com inspiração na obra de Steven Feld (1996; 2018; 2020), o texto discute as histórias e tipos de escuta do Penitentes do Santa Marta, um grupo de Folia de Reis sediado na favela que carrega em seu nome. A Folia é uma festividade de tradição católica que faz referência à jornada dos Três Reis Magos e ao nascimento de Jesus, seguindo por casas e comércios oferecendo músicas, danças e chulas e recebendo alimentos e bebidas dos anfitriões, em um sistema de compartilhamento de dádivas (Brandão, 1981; Souza, 2020). O grupo é composto por instrumentistas, cantores e palhaços de faixas etárias variadas, indo de crianças a idosos, e majoritariamente pretos e pardos. A divisão de funções dentro da Folia também perpassa os gêneros, com mulheres e homens tocando, cantando, dançando ou empunhando a bandeira. Os membros, por mais que em maioria tenham residência ou origem no Santa Marta, também podem ser oriundos de outras localidades. Por meio de observações feitas nos ensaios e jornadas dos Penitentes, construo uma compreensão e escuta sobre as dinâmicas internas, relações com a tradição e filiações ao grupo. Paralelamente, analiso as formas de recitar e criar versos dos palhaços, a execução da percussão pelos ritmistas, e os modos de cantar dos mestres e contramestres. Com isso, desenho uma observação da fala dos corpos e dos instrumentos dos integrantes da Folia, notando os processos de escuta, memória e ensinamento presentes em suas jornadas.

Palavras-chave: Acustemologia; Folia de Reis; Sociologia Urbana

¹Bacharel em Ciências Sociais pela Escola de Ciências Sociais (CPDOC/FGV), Mestre e Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP/UERJ). Membro dos grupos CASA e BONDE, sediados no IESP/UERJ. Esta pesquisa teve o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: marcelofilho@iesp.uerj.br.

Abstract

This article is based on fieldwork conducted in the Santa Marta Favela, in the South Zone of Rio de Janeiro. Inspired by the work of Steven Feld (1996; 2018; 2020), the text discusses the stories and types of listening of the Penitentes do Santa Marta, a Folia de Reis group based in the favela that bears its name. The Folia is a traditional Catholic festival that references the journey of the Three Wise Men and the birth of Jesus, going from homes and businesses offering music, dances and chulas and receiving food and drinks from the hosts, in a system of sharing gifts (Brandão, 1981; Souza, 2020). The group is composed of instrumentalists, singers and clowns of various ages, ranging from children to the elderly, and mostly black and brown. The division of roles within the Folia also cuts across genders, with women and men playing, singing, dancing, or holding the flag. Although the majority of members live or are from Santa Marta, they can also come from other locations. Through observations made during the Penitentes' rehearsals and journeys, we build an understanding and listening to the internal dynamics, relationships with tradition, and affiliations to the group. At the same time, we analyze the ways in which the clowns recite and create verses, the percussion performance of the percussionists, and the ways in which the masters and countermasters sing. With this, I draw an observation of the speech of the bodies and instruments of the Folia members, noting the processes of listening, memory, and teaching present in their journeys.

Keywords: Acoustemology; Three Kings' Day; Urban Sociology

Resumen

Este artículo se basa en un trabajo de campo realizado en la favela Santa Marta, en la zona sur de Río de Janeiro. Inspirado en la obra de Steven Feld (1996; 2018; 2020), el texto aborda las historias y los tipos de escucha de los Penitentes do Santa Marta, un grupo de Folia de Reis con sede en la favela que lleva su nombre. La Folia es una festividad de tradición católica que hace referencia al viaje de los Tres Reyes Magos y al nacimiento de Jesús, recorriendo casas y comercios para ofrecer músicas, danzas y chulas, y recibiendo alimentos y bebidas de los anfitriones, en un sistema de intercambio de dones (Brandão, 1981; Souza, 2020). El grupo está conformado por instrumentistas, cantores y payasos de diversas edades, desde niños hasta ancianos, en su mayoría negros y mulatos. La división de funciones dentro de la Folia también atraviesa los géneros, con mujeres y hombres tocando, cantando, bailando o portando la bandera. Aunque la mayoría de los miembros reside o tiene origen en Santa Marta, también pueden provenir de otras localidades. A partir de observaciones realizadas en los ensayos y jornadas de los Penitentes, construyo una comprensión y una escucha sobre las dinámicas internas, las relaciones con la tradición y las filiaciones al grupo. Paralelamente, analizo las formas en que los payasos recitan y crean versos, la ejecución de la percusión por parte de los ritmistas y las maneras de cantar de los maestros y contramaestros. Con ello, elaboro una observación de la “voz” de los cuerpos y de los instrumentos de los integrantes de la Folia, destacando los procesos de escucha, memoria y enseñanza presentes en sus jornadas.

Palabras clave: Acuñemología; Día de Reyes; Sociología urbana

Introdução

Este artigo é baseado em trabalho de campo conduzido na favela Santa Marta, na Zona Sul do Rio de Janeiro, entre os anos de 2024 e 2025. A partir de observações feitas junto ao grupo Penitentes do Santa Marta, dedicado à celebração e manutenção da Folia de Reis. Esta festividade pode ser definida como um circuito que “coloca em circulação um conjunto heterogêneo envolvendo santos, pessoas, antepassados, objetos sagrados e seculares, conhecimentos e rezas” (Souza, 2020, p.2). Enquanto objeto de estudo, pode-se pensar como um evento típico de regiões rurais e cidades de interior, como estudado por Brandão (1981) e Chaves (2014; 2021), mas também há uma cena de folias urbanas, como no Rio de Janeiro e região metropolitana, demonstrado por trabalhos como Rocha (1985), Bitter (2008) e Souza (2017; 2018; 2020). No caso desta pesquisa, acompanhei os Penitentes do Santa Marta em jornadas dentro e fora de sua favela, na capital fluminense.

Aponto que a Folia de Reis é uma festividade circular. A sua realização é ligada ao dia de nascimento de Cristo, ao final de dezembro, e o Dia de Reis, comemorado no sexto dia de janeiro. O grupo que faz a Folia tipicamente sai com instrumentos de corda, percussão e bandeira pelo território em que está fixado. Também há aqueles membros que podem se fantasiar com máscaras, adereços e afins, sendo chamados em algumas localidades de “palhaços”. Então, os membros passam de casa em casa com sua cantoria. Essas casas são combinadas de antemão, passando por aquelas dos devotos dos Reis Magos, católicos locais e outros moradores que se relacionem com a cultura foliã. Dentro das residências, os grupos recebem onde dormir e o que comer, além de doações em dinheiro.

Os Penitentes do Santa Marta, por sua vez, se caracterizam por ser uma folia urbana. Isso significa que seu funcionamento é organizado a partir de um calendário que considera jornadas de trabalho, deslocamentos e custos associados à vida urbana no Rio de Janeiro, uma característica já notada por Rocha (1985) em seu trabalho junto aos Penitentes. Da mesma forma, a participação de seus membros em jornadas e ensaios também depende da organização de suas agendas de trabalho, estudo e folgas. A sua Jornada visita outras localidades além do Santa Marta, como a Ladeira dos Tabajaras, Cidade de Deus, Curicica, Rocinha e pontos de Botafogo, além de outras cidades em caso de convites externos. O último dia de sua Jornada também tem relação com sua localização, com a saída acontecendo no dia 20 de janeiro, quando se comemora o Dia de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro.

Esses aspectos, além de outros, são destrinchados nas seções abaixo. Para fins de introdução ao leitor, aponto nesta seção alguns aspectos da formação e composição dos Penitentes. A Folia de Reis começa a se fazer presente no Santa Marta em meados da década de 1960, quando o mestre de um grupo folião da Ilha do Governador faleceu e o grupo teve sua saída realocada para a casa do Mestre Luiz na favela (Silva, 2024). O grupo, que já tinha grande participação de moradores do Santa Marta, agora se reposicionava na favela.

Atualmente, os membros dos Penitentes não são necessariamente moradores do Santa Marta. Eles também residem na Cidade de Deus, Bangu e Engenho da Rainha, dentre outras localidades. Esses membros, em sua maioria negros ou pardos, vão de crianças a idosos, passando por homens e mulheres que assumem diversas funções.

Figura 1– Percussionistas dos Penitentes na tarde de Natal



Legenda: Percussionistas dos Penitentes sobem escada no Santa Marta (O autor, 2024)

Na foto acima, podemos observar parte dos percussionistas dos Penitentes em sua Jornada do dia 25 de dezembro de 2024. Em meio às escadas iluminadas pelo sol, é possível perceber as típicas roupas azuis e brancas do grupo, com a camisa bicolor, enquanto calças e sapatos são brancos. Os chapéus, por sua vez, adotam tons de azul, branco e amarelo, com exceção da viseira preta na parte da frente.

Nessa imagem, observamos apenas parcialmente a composição do grupo. Ainda há, entre eles, o sanfoneiro, o mestre, os contramestres, as pastorinhas e os palhaços. O tamanho do grupo varia entre quinze e vinte pessoas, a depender da ocasião. Debruçando-me sobre as funções de cada membro, as observo assim: 1) Mestre: lidera as fileiras da Folia, toca o violão e canta; 2) Contramestre: canta e assume o lugar do Mestre na regência, é o segundo na fileira da Folia, pode levar a bandeira; 3) Pastorinha: canta e leva a bandeira; 4) Músicos:

tocam os instrumentos de percussão ou a sanfona e 5) Palhaços: dançam, rimam e recolhem donativos.

A partir desta introdução, desenho um panorama da formação, composição atual e trajetos dos Penitentes do Santa Marta. Este momento, além de apresentar ao leitor as condições e interlocutores da pesquisa, também serve de alicerce para os debates que se desenrolam nas próximas seções. Dessa forma, exploraremos, em um primeiro momento, os processos de “afinação” (Chaves, 2021) nos ensaios dos Penitentes e, posteriormente, as escutas e controvérsias durante a Jornada da Folia.

Os ensaios e as afinações

No fim de setembro de 2024, enviei mensagem via WhatsApp para Juninho², mestre dos palhaços, perguntando quando seria o próximo ensaio dos Penitentes do Santa Marta. Recebi a informação de que seria dali a dois sábados, ou quinze dias, no dia cinco de outubro. Nessa mesma mensagem, recebi a confirmação de que poderia acompanhar os encontros.

Cheguei na parte baixa do Santa Marta perto das 19h, o horário em que o ensaio estava marcado. Para reiterar que o ensaio aconteceria, envio nova mensagem para Juninho perguntando se ele havia chegado e recebo a confirmação, junto de instruções via áudio sobre como chegar até a sede dos Penitentes. O caminho segue pelo pé-de-escada, virando à esquerda ao ver a Igreja Católica, entrando na Rua Mestre Diniz e subindo à direita logo após passar pela Igreja Batista em Santa Marta e uma birosca. O ponto de referência para achar a sede era Associação de Moradores e uma venda logo em frente.

Ao parar na frente desta venda, percebi a Associação de Moradores, mas não a sede dos Penitentes. Perguntei, então, à mulher sentada próxima à porta da Associação se ela sabia o local, logo me apontando para uma casa um pouco abaixo de onde estávamos. Eu olhei na direção da casa e reconheci Juninho, que acenou para mim da porta pintada de azul.

O ensaio estava atrasado, afinal, alguns membros da Folia estavam vendendo o jogo do Flamengo em um bar ali perto e outros não haviam chegado. Entre os membros que estavam vendendo o jogo, que tinha começado às 19h, havia o próprio Mestre da Folia, Ronaldo. Fiquei, então, conversando com Juninho e outras pessoas que já estavam na sede. Enquanto estávamos no primeiro andar, percebi que a sala da casa tinha uma foto do avô e avó de Juninho, pais de Ronaldo, com o típico uniforme azul e branco dos Penitentes.

Por volta das 20h30, o ensaio começou. O encontro foi na laje localizada no terceiro pavimento da casa. Mestre Ronaldo, os contramestres, as pastorinhas e o sanfoneiro se posicionaram na parte central da laje. Os outros músicos se espalharam pelas laterais, apertados entre cadeiras que estavam distribuídas ao longo da laje.

Os instrumentos estavam guardados em uma pequena sala ao fundo da laje. Os Penitentes se dividiram entre aqueles que tocavam caixas, surdos, repique, chocalho, pratos, pandeiro sem pele e o rocar. Ao longo do ensaio, os membros trocavam de instrumentos entre si.

Neste ensaio, assim como em outros, Ronaldo tentava ditar o ritmo que os músicos deveriam executar. No exercício dessa função, era comum que ele carregasse um apito em seu pescoço, utilizado para indicar o início da música ou interrompê-la. As músicas ensaiadas, com temática de passagens bíblicas, eram cantadas com a sanfona acompanhando-as, enquanto os outros instrumentos apenas entravam em cena nos intervalos da parte cantada.

²Os nomes dos integrantes dos Penitentes citados correspondem aos reais. Essa escolha é feita com base na divulgação, circulação e publicização dos seus integrantes em redes sociais, eventos e outros materiais relativos ao grupo.

Na figura abaixo, é possível observar uma cena de Mestre Ronaldo cantando, acompanhado de dois contramestres e duas pastorinhas, enquanto os músicos se distribuem ao redor deles.

Figura 2– Os Penitentes do Santa Marta em ensaio na sede do grupo



Legenda: Mestre Ronaldo canta acompanhado de pastorinhas e contramestres na sede dos Penitentes (O autor, 2024)

Nestes ensaios, o trabalho voltava-se para a “qualidade da comunicação e interação entre as pessoas” (Chaves, 2021, p.5). Os Penitentes, visando sua Jornada, estavam trabalhando de modo a afinar suas percepções entre si, seus instrumentos e as sonoridades emitidas. Ao mesmo tempo, membros mais antigos da Folia falavam daquele momento como um ensinamento aos mais jovens.

Em um dos encontros, Mestre Ronaldo reclamava que os músicos tocavam em ritmo de “escola de samba” e, em outra ocasião, dizia que sua “cultura estava escorrendo pelos dedos”. Essas reclamações eram mais audíveis quando os instrumentistas, geralmente os mais

jovens, tocavam muito rapidamente a percussão. Também havia correções quando, por exemplo, os palhaços ensaiavam timidamente ou sem cumprir os ritos necessários.

Essa distinção entre o modo de tocar “como folia” e “como escola de samba” pode ser escutada da seguinte forma. A folia, então, deveria seguir os ritmos da chula, marcha ou da canção, compreendendo a sanfona como o instrumento que indica os diferentes momentos e o apito do mestre como o indicador da autoridade rítmica. Já a escola de samba, na visão do mestre Ronaldo, tocava em um ritmo diferente daquele de sua “tradição”, com a bateria em ritmo acelerado e sob influência menor da sanfona.

A manutenção rítmica da folia poderia ser compreendida, então, como uma forma de manter e transmitir a “tradição”. As influências de outros ritmos e gêneros, no caso abordado, levaria a um hibridismo que não é almejado pela autoridade do grupo. Noto, contudo, como a escuta e observação de outros grupos, como a Brilhante Estrela do Oriente (Morro da Formiga) e Sagrada Família da Mangueira (Morro da Mangueira), permitem acessar outras maneiras de executar e transmitir a Folia de Reis, com modos de pular, cantar e rítmicas que se assemelham ou afastam daquela dos Penitentes.

Desse modo, afinar revela uma dupla natureza: de um lado, seu propósito é criar ordem, estabilidade, integração e coesão a partir de um ideal sonoro de equilíbrio. Afinal, como dizia o saudoso folião, “o som de um instrumento não deve roubar o som do outro”; além disso, afinar também é lidar com o desconhecido, com o perigo e com o mal que sempre está à espreita. (Chaves, 2021, p. 19)

Aponto, então, como os ensaios podem ser compreendidos como um processo de afinar. Ao longo desses encontros, criam-se sentidos sonoros e corporais que integram e equilibram os membros dos Penitentes. Esses movimentos evidenciam a passagem de conhecimento sonoro e corporal entre seus integrantes, além de coordenar seus atos para quando a Jornada se iniciar.

Neste sentido, comprehendo que os ensaios demonstraram a Folia como “uma reza, uma escola e uma história viva” (Rocha, 1985, p.44). Por meio de processos de aprendizado, disputas, desafinações e conjunções, os repertórios de escuta e corporeidade entram em formação visando a continuidade de uma tradição. Com essa observação e escuta, é possível compreender como “o sujeito passa a conhecer através de um processo contínuo, cumulativo e interativo de participação e reflexão” (Feld, 2020, p.198).

Por isso, Ronaldo dizia que “o ritmo é fundamental”. Além da noção rítmica, o Mestre apontava para a ideia de que “a Folia é um conjunto”, apontando para a necessidade de pensar em um jogo de cores e materiais entre as diferentes vestimentas dos palhaços. Para o Mestre e os membros mais velhos, era necessário ressaltar que a Folia não se faz individualmente, mas com uma escuta compartilhada entre seus membros para a execução ritual. Entre crianças correndo pela laje, as falas do Mestre e a cantoria, o conhecimento folião estava em construção e transmissão de seus repertórios de escuta, habilidades corporais e sensoriais.

Figura 3 – Penitentes ensaiam ao ar livre no Cantão, no Santa Marta



Legenda: Os Penitentes se posicionam em semicírculo no Cantão, aqueles que cantam ao centro e quem toca ao redor (O autor, 2024)

Na figura acima, observamos um ensaio dos Penitentes em espaço aberto, no Cantão. Este local é tipicamente usado para diversas festas na favela, inclusive sendo visíveis pelo chão os restos de bebidas e outras mercadorias de eventos anteriores. Neste ensaio fora da sede, curiosos e transeuntes observavam enquanto os foliões cantavam e tocavam. Ali também é uma rota de passagem para acessar partes superiores do morro, também contando com a circulação de homens armados, mas sem que isso fosse um impedimento para o ensaio.

Bitter (2008), em seu trabalho sobre a Folia de Reis na favela da Mangueira, na Zona Norte do Rio de Janeiro, também notou como as relações desenvolvidas em campo permitiam a presença e circulação pelo território em segurança. Mesmo sob a presença ou passando perto de grupos armados, a proximidade com os Penitentes me permitiu conduzir o trabalho de campo sem indagações sobre a minha atividade. Nesta esfera das relações com

interlocutores, a ocasião do ensaio em espaço aberto me marcou como a primeira vez em que me foi recomendado que eu não filmasse ou fotografasse direcionado a determinado local, não especificado aqui para resguardar os interlocutores.

Em nenhum momento, contudo, o ensaio foi interrompido ou parecia ter uma preocupação quanto ocupar ou não aquele espaço, mesmo com transeuntes circulando pelas escadas acima e abaixo. Apesar de eventuais curiosos que pareciam não compreender o que havia ali, a presença dos Penitentes por setenta anos no território pode ter, de alguma forma, legitimado a sua ocupação e circulação não apenas durante a execução de seus rituais, mas também para ensaiá-los sem interrupções. Observo que existe, então, uma concepção daquela localidade como um “espaço compartilhado” (Dechelette, 2019), ou seja, um local em que a coordenação do social permite a circulação de sonoridades e corpos com uma partilha do ambiente.

Denomino de espaço compartilhado a referência ao comum, informada por uma partitura social que se esforça em manter uma harmonia, no regime doméstico, do esforço de engajamento, envolvimento ou até acoplamento em função da ação. Pois, apresentarei, a dimensão holista de uma hierarquia excluente se esforça em manter a harmonia num contexto em que os conflitos pipocam. Nesse sentido, transparece um regime de ação que consiste na tolerância perante o incômodo produzido pelo outro. (Dechelette, 2019:51)

Os ensaios, finalizados na semana anterior ao natal, possibilitaram notar como “o som emana tanto dos corpos quanto os penetra” (Feld, 2018:235). Isso significa, portanto, uma compreensão do processo reflexivo no qual as sonoridades emitidas por humanos e não-humanos, tais como seus instrumentos, também impactam aqueles ao seu redor e a si mesmo, gerando processos de conhecimento e existência no meio social. Dessa maneira, aponto como os Penitentes, por meio da afinação (Chaves, 2021) de suas práticas, estão gestando uma forma de conhecimento envolta nos processos de escuta e produção de sons, ao mesmo tempo que reverberando memórias e tradições da localidade e da religiosidade.

Os Penitentes em Jornada: escutas, percursos e rituais

No dia 25 de dezembro de 2024, 11 horas da manhã, desci de um carro na Rua São Clemente e subi em direção ao pé-de-escada, a sequência de degraus coloridos que indica o início das escadarias da favela. Havia poucas pessoas andando pelas ruas e uma tímida movimentação nos comércios da subida do Santa Marta. O céu claro indicava o que seria um dia de intenso calor na Jornada dos Penitentes.

Ao chegar na porta da sede, na Rua Mestre Diniz, percebi o movimento de chegada dos membros dos Penitentes. Neste momento, avistei Juninho e o cumprimentei, assim como outros membros que já me reconheci. Enquanto aguardava perto da venda do Marcelinho, conheci uma mulher, anonimizada aqui como Joana³, e seu pequeno cachorro da cor caramelo, Aladim.

Ela descia a escada com o cachorro em um braço e uma cerveja na mão oposta quando avistou alguns membros da Folia e eu perto da sede. Ao perceber a movimentação, me perguntou se a Folia ia sair e eu confirmei. Diante disso, me disse que “amava a Folia” e “sempre acompanhava”. Por não saber que a Folia sairia naquele horário, ela estava descendo para passear com o cachorro, mas a partir deste momento resolveu acompanhar a Jornada.

³Neste caso, opto por anonimizar devido a não ser uma integrante dos Penitentes ou uma pessoa publicamente reconhecida.

Conforme os foliões colocaram-se em fila para subir o morro, eu e Joana nos posicionamos ao fim dela para acompanhá-los. Subir em fila, nesse caso, não era somente uma questão de perfilhamento típica dos Penitentes, mas também a única opção para o grupo avançar pelas escadas. Esta disposição dos corpos, claro, também nos ensina sobre como a Folia se organiza: a bandeira vai na frente, o mestre e contramestres logo atrás, seguidos, então, pelo sanfoneiro e os demais músicos. Os palhaços se distribuem em vários pontos da fila, estando entre os músicos ou ao final da fila, mas dificilmente à frente da bandeira. A imagem abaixo demonstra esse perfilhamento.

Figura 4– Os Penitentes no início da Jornada no dia de natal de 2024



Legenda: Músicos dos Penitentes, em fila, sobem as escadas do Santa Marta, com um palhaço entre eles (O autor, 2024)

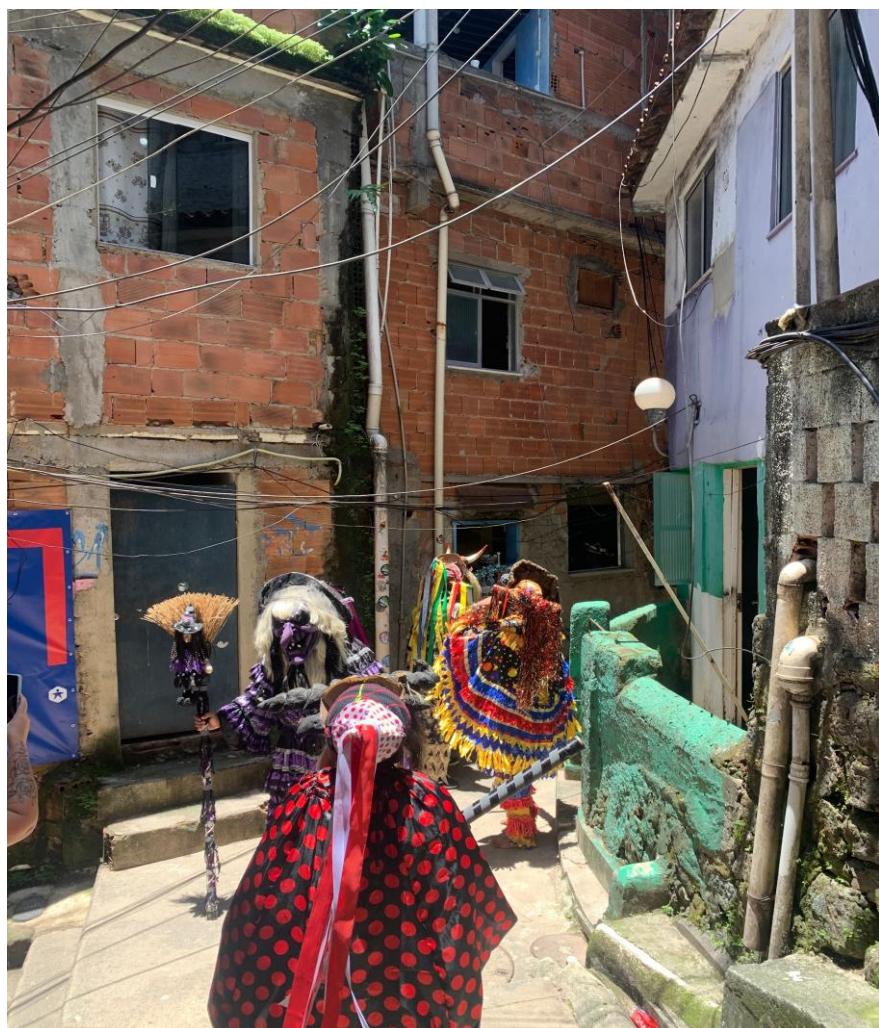
Enquanto subiam as escadas, os Penitentes tocavam a percussão em ritmo acelerado, com a sanfona acompanhando e os palhaços fazendo intervenções orais. Essas intervenções

vinham de diversas formas, como “Aí, rapaziada”, uma risada alta ou apenas um grito. Devido a data, também era comum que os palhaços gritassem “feliz natal” para aqueles que os acompanhavam de suas janelas e portas de casa, assim como os que estavam na rua.

Para acompanhá-los em alguns caminhos, também tive que interromper a gravação de áudios, essenciais para a descrição desses eventos, e evitar fotografias ou vídeos em determinados trechos. Essa posição veio de um discernimento adquirido após, em alguns ensaios e momentos de Jornada, ser orientado a não gravar ou fotografar visando a direção de pessoas armadas presentes no território. A Jornada, porém, não sofreu nenhuma interrupção devido a esses grupos, com aqueles que conheciam os membros da Folia os cumprimentando enquanto passavam e, eventualmente, sacando seus celulares para gravar a passagem dos palhaços e instrumentistas.

Ao chegarmos na primeira casa a ser visitada, o forte calor fez com que alguns palhaços se desmascararam enquanto a cantoria acontecia diante da anfitriã. O Mestre, acompanhado dos contramestres e pastorinhas, cantava “Em 25 de dezembro/Formoso dia foi chegar/Aí, Deus/Por que será?”, enquanto ficamos próximos da residência nos hidratando. Juninho, inclusive, não se apresentou nesta casa devido ao calor que sentiu na subida e também chamou minha atenção para que eu não tivesse problemas com a alta temperatura.

Figura 5– Palhaços dos Penitentes do Santa Marta no natal de 2024



Legenda: O Bruxo, Théo, PH e Juninho na saída da sede dos Penitentes (O autor, 2024)

A figura acima demonstra como as roupas dos palhaços são variadas em materiais, cores e estampas. Théo, o mais novo deles, usa uma máscara ornamentada com chifres, com uma capa de bolinhas vermelhas sobre fundo preto. O Bruxo, por outro lado, usa uma grande máscara roxa, com cabelos e barbas brancas a cobrindo parcialmente, além de um grande chapéu preto. A sua roupa ainda conta com camadas de tecido roxo e preto, com detalhes brancos entre eles. Juninho e PH, por outro lado, usam máscaras ornamentadas com chifres na frente e fitas atrás. As suas roupas usam tons de amarelo e azul, além de outros detalhes em cores quentes. Além dos quatro retratados na figura acima, há ainda mais três palhaços entre os Penitentes, dois homens e uma mulher.

Na Jornada, os palhaços não apenas chamam atenção pela seus pulos, falas e rimas, mas também pela confecção de suas roupas. É comum que adultos e crianças os parem para fotos ao longo das caminhadas, assim como reações de medo ou espanto de crianças menores que saem correndo ou começam a chorar ao vê-los. Os palhaços também possuem uma entrada diferente nas casas e locais visitados, apenas acontecendo após o anfitrião guardar a bandeira da Folia, os comes e bebes serem servidos e a banda retornar a tocar.

A entrada do palhaço em uma casa acontece em meio a chula. O apito sibila, a sanfona toca e a bateria toca em ritmo acelerado para os pulos do palhaço. Ao entrar na roda que se forma, o palhaço grita “Aí, rapaziada”, a bateria para e ele começa a declamar seus versos. Ao fim deles, ele pergunta “posso entrar, patrão?” ou alguma variação dessa frase, sempre ressaltando em sua fala que apenas entra em um recinto com a devida permissão do anfitrião.

A apresentação do palhaço dá-se em um período específico em meio às realizações dos giros da folia. Em geral, após o recebimento da bandeira pelo devoto dentro da casa, ocorre a distribuição de comida para os visitantes e, logo em seguida, depois de todos terem comido, o mestre faz soar seu apito, arrebatando a atenção de todas as pessoas. É nesse momento que os palhaços pedem licença para suas chegadas. [...] Os palhaços destacam-se entre os demais foliões por ostentar fantasias coloridas e máscaras que remetem ao grotesco, com seus dentes e chifres animalescos. (Souza, 2017, p.17)

Da mesma forma que observo entre os Penitentes do Santa Marta, Souza (2017) nota que em São Gonçalo, na região metropolitana fluminense, os palhaços se apresentam após as comidas e bebidas serem servidas. No caso da Jornada do Santa Marta, geralmente são servidos salgadinhos fritos, cachorro quente, empadão e até stroganoff, com água, cerveja e refrigerante entre as bebidas distribuídas. A cerveja, inclusive, aparecia num papel central na socialização nesses momentos, inclusive sendo requisitada que fosse servida a marca Antártica, a preferida de Mestre Ronaldo.

Nessas ocasiões, era comum que foliões me perguntassem “Você não vai beber?” ou “Cadê seu copo?”. Em minhas reflexões, tomava esses momentos como um reconhecimento de minha inserção entre o grupo. O consumo de bebidas alcoólicas era feito pela maioria dos integrantes, mas havia alguns que não consumiam por razões diversas e, nestes momentos, participavam do ritual por meio dos outros alimentos e bebidas ofertadas. Afinal, receber os alimentos e bebidas dos anfitriões, assim como ofertá-los no Arremate, faz parte do esquema de trocas e dádivas da Folia explorado desde Brandão (1981).

Reformulando suas proposições para o meio urbano, aponto como os Penitentes estão envoltos numa circulação de “bens de pequeno valor material e de bens de um acreditado grande valor simbólico-religioso” (Brandão, 1981:32). Os bens de valor material, no caso analisado, são os donativos em dinheiro deixados na bandeira e jogados ao chão

durante a apresentação dos palhaços, além do oferecimento de alimentos e bebidas. O valor simbólico-religioso, por outro lado, advém da recepção da bandeira nas casas e das canções que narram a trajetória de Jesus Cristo. É, nesses momentos, que os anfitriões e suas famílias recebem as bênçãos da Folia.

Deus lhe pague a bela ceia
Que você deu, meu folião
Que você deu, meu folião (Em coro)
Que sua mesa seja farta e nunca lhe falte o pão (Mestre sozinho)
Que sua mesa seja farta e nunca lhe falte o pão (Em coro)
Que Deus lhe pague a oferta que você deu à bandeira (Mestre sozinho)
Que Deus lhe pague a bela oferta que você deu à bandeira (Em coro)
(Penitentes do Santa Marta, 2024)

Em uma das últimas canções antes da saída das casas, os foliões agradecem aos anfitriões pela “ceia”, ou seja, os alimentos e bebidas servidos na ocasião, e a “oferta à bandeira”, que seria o donativo em dinheiro. O cantar e tocar, então, indicam um repertório sonoro ligado à dádiva e uma memória do fazer folião, relembrando uma noção de mediação religiosa que entrelaça o sonoro e o corporal (Eisenlohr, 2024).

É também importante notar como esse repertório pode entrar em disputa ou contestação, como escutamos nas cobranças de Mestre Ronaldo nos ensaios. Ao longo da Jornada de Natal, também pude escutar o descontentamento do Mestre com alguns comportamentos de seus foliões. O ritmo que alguns instrumentistas tocavam, segundo ele, “não era de folia” e faltava ali uma percepção de “antiguidade” pelos integrantes mais novos.

O repertório, para além da oralidade e instrumentalização, também demanda uma série de habilidades corporais. Na retirada da bandeira, vulgo saída das casas, é comum que os Penitentes ergam seus chapéus enquanto cantam para agradecer o anfitrião e desejar seu abençoar. Enquanto isso, o anfitrião deve segurar a bandeira perto do local de saída da residência. Ao fim dessas canções, os foliões se retiram, com um membro designado levando a bandeira à frente. A banda segue sua saída com a percussão, sem cantoria, e os palhaços seguem misturados aos instrumentistas.

A retirada, para além de uma série de gestos corporais, também demonstra como a bandeira é percebida enquanto “capaz de mediar, de forma orgânica, o plano dos homens no tempo presente com o plano supramundano num tempo-espacó de outra qualidade” (Bitter, 2008:110). Assim, os gestos e sons se entremeiam com a materialidade da bandeira na intermediação dos foliões com o divino, especialmente nos momentos de “entrega” e “retirada”. Esses movimentos permitem acessar como o ritual é permeado por ações que se repetem, mas que também precisam ser capazes de adaptação pelas circunstâncias singulares de uma visita (Bitter, 2008).

Figura 6 – Os Penitentes agradecem ao anfitrião no natal de 2024



Legenda: Foliões erguem seus chapéus ao sair de uma residência visitada na Santa Marta (O autor, 2024)

Na figura acima, podemos observar uma retirada dos Penitentes no natal de 2024. Nesse caso, a recepção do grupo havia acontecido na laje de uma casa, onde também funciona um bar. O local, já próximo da última Estação do Plano Inclinado, também pertence a parentes de um antigo membro da Folia, agora já falecido.

Vemos, então, os Penitentes com seus uniformes azul e branco erguendo seus chapéus em frente a um homem de costas para o fotógrafo. Este homem segura a bandeira enquanto os foliões entoam uma canção de retirada. A bandeira, logo após, é entregue para a mulher vestida de branco, posicionada no canto esquerdo da figura. Cumprido esse rito, os foliões seguem pela escada que conecta a laje à rua na Santa Marta, com a bandeira indo à frente da fila formada pelos Penitentes.

Nesse momento de “retirada” da bandeira, é também comum que se diga: “Deus cure toda doença, descoberta ou escondida”. Ao entoar estas palavras, o Mestre reitera a conexão com o divino por meio da sonoridade. Neste caso, as sonoridades das palavras. Em outros momentos, a Folia permitirá essa conexão a partir de seus objetos, visto a centralidade da “entrega” e da “retirada” da bandeira neste percurso ritualístico.

Tento mostrar como essas práticas emitem atmosferas sonoras enquanto forças que permeiam os ambientes de forma abrangente, afetando os corpos sensitivos (felt-bodies) de uma maneira holística que excede em muito o sentido da audição. Essas atmosferas giram em torno de sugestões de movimento que exercem sobre corpos que sentem (feeling bodies). Essas sugestões de movimento fazem a mediação entre diferentes aspectos da vida, tais como emoções, memórias, discurso, incluindo tradições religiosas, bem como técnicas corporais aprendidas. O tipo de mediação que elas provocam na mistura somática de atmosferas e corpos sencientes (sentient bodies) molda práticas e sensações religiosas, mas de uma forma diferente de como a mediação religiosa tem sido concebida até agora. Militando contra o status de um intermediário estável que conecta os atores divinos e humanos, as atmosferas sonoras, em vez disso,

realizam seu trabalho no corpo senciente, provocando ressonância entre diferentes vertentes da experiência vivida. (Eisenlohr, 2024:4)

Neste sentido, aponto como as sonoridades, ao se somarem com os corpos sencientes, proporcionam este acesso ao divino. A Folia, então, trabalha com esta intermediação e ressonância sonora a partir de suas canções, rimas e instrumentalizações. Da palavra cantada ao ritmo tocado, as sonoridades aqui praticadas, escutadas e reproduzidas são parte de um sistema de acesso ao divino e seus valores, discursos e bênçãos.

Neste mesmo natal, já por volta das 16 horas, chegamos até a casa de Carla⁴. Esta seria a última parada desta Jornada. Ao chegarmos em sua porta, Carla me reconheceu, dada a minha frequência nos bailes organizados em sua laje e analisados em outro momento de minha pesquisa. Foi interessante ver, nesta ocasião, o entrelaçamento entre partes diferentes de meu trabalho de campo.

As “chulas” dos palhaços, inclusive, trouxeram novos elementos para homenagear o pai de Carla, um conhecido comerciante e praticante do futebol na Santa Marta que faleceu há alguns anos. O pequeno comércio que há no primeiro andar de sua casa, inclusive, leva o nome dele como homenagem. A anfitriã também me pediu para que filmasse e fotografasse a Folia em sua laje, já que seu celular “não estava bom” e ela gostaria dessas recordações.

Nesse momento, pude notar como a Jornada constitui uma “rede dinâmica de trocas e interações entre as pessoas, e delas com santos e mortos” (Chaves, 2014:253). Assim, a chula de Trovão, interpretada por Juninho, permitiu que acessássemos uma memória não apenas presente para aqueles que conheciam o falecido, mas a todos que passavam pelos eventos da laje e o cotidiano do comércio na favela. A interação entre vivos e mortos se finalizou com o levantar dos chapéus dos foliões, reiterando a conexão das palavras rimadas aqui com aqueles que já não se encontram entre nós, como transcrito abaixo⁵.

Mas quando eu chego aqui no pico
Me vem uma lembrança perdida
Não posso esquecer
Do nosso querido senhor D.
Se hoje ele não está aqui
Mas deixou muita saudade
Todo mundo aqui se lembra
Ele que é da comunidade
Por isso, meus foliões
Vamos todos tirar o chapéu
O Seu D. não está aqui
Mas nos olha lá do céu, patroa
Aí, sanfona (Penitentes do Santa Marta, 2024)

Além disso, esta foi a primeira vez que pude presenciar um acontecimento que percebi ser recorrente: o forró no intervalo entre as apresentações dos palhaços e receber os alimentos. Neste momento, o sanfoneiro, chamado de Russo entre os Penitentes, puxou melodias conhecidas dos presentes ali, inclusive Carla. Apesar do cansaço dos foliões, já na última casa da Jornada, alguns se animaram a cantar e dançar também neste intervalo. Juninho, sem sua máscara de palhaço, acompanhava Russo tocando caixa no ritmo de “Morena Tropicana”, música famosa na voz do cantor pernambucano Alceu Valença.

O forró também é uma manifestação de destaque na favela. Alguns interlocutores apontam que a organização de danças, principalmente no pé-da-escada, é uma tradição presente há décadas na Santa Marta, derivado da migração nordestina para o local (Silva,

⁴O nome está anonimizado.

⁵Nesta rima, o nome citado está anonimizado.

2023). Este entrelaçamento, mesmo que em um pequeno intervalo de tempo, me fez refletir como as sonoridades podem apontar uma sobreposição de diferentes identidades (Oosterbaan, 2009).

No entanto, determinados sons urbanos têm um ritmo próprio, uma forma de se repetirem e de se ligarem a momentos específicos do dia ou da semana, fundindo noções temporais e sensações corporais. Poderíamos pensar nos sinos das igrejas cristãs (Corbin, 2000) ou no chamado islâmico à oração. No caso do morro, as festas de funk e o pagode das sextas-feiras marcavam o fim da semana de trabalho, da mesma forma que o culto noturno amplificado marcava o fim da jornada de trabalho. Este carisma sonoro da cidade, coproduzido pelo nexo de sons (mediados) e pela arqui-textura do ambiente construído, deixa os seus “rastros nos corpos humanos”⁶. (Oosterbaan, 2009:86)

Nesse sentido, comprehendo como o forró no intervalo pode ser escutado como uma forma de fundir tempo, memória e corpo. Isso significa, então, compreender a música executada não apenas como uma pausa da sonoridade usual da Jornada, mas também como um instrumento para relembrar momentos, afetos e locais para os foliões. Dessa maneira, aponto a fusão da memória e sonoridade a partir das sensações corporais do tocar e escutar.

Essa perspectiva também relembra a formação de orientações corporais com base na audição e vocalização (Feld, 1996). No repertório folião, é necessário estar atento ao apito do Mestre, ao sinal da sanfona, a voz do palhaço e também ao ritmo ditado pelas caixas e surdos. A partir destes elementos sonoros, o folião deverá atuar de acordo com sua função, seja para começar ou parar de tocar um instrumento, mudar de ritmo ou começar uma caminhada de entrega ou saída da bandeira.

Na figura abaixo, observamos os foliões se posicionando na laje de Carla. A única forma de acessá-la era uma escada de degraus bem estreitos e inclinação considerável. Dessa vez, então, os Penitentes não fizeram sua habitual entrada com a bandeira enquanto os músicos os acompanhavam no mesmo ambiente em que a “chula” aconteceria. Primeiro, a bandeira foi recebida no pavimento inferior da casa, com parte dos músicos tocando dentro da residência e outra parte os acompanhando a partir da porta. Depois, houve uma pequena pausa para que todos subissem as escadas e, além disso, carregassem cadeiras de plástico para a laje.

⁶No original: Nevertheless, particular urban sounds have a rhythm of their own, a way of repeating and attaching themselves to specific moments of the day or the week, fusing temporal notions and bodily sensations. One could think of Christian church bells (Corbin, 2000) or the Islamic call to prayer. In the case of the morro, the funk and pagode parties on Fridays marked the end of the working week, the way the amplified nightly church service marked the end of the working day. This sonic charisma of the city, co-produced by the nexus of (mediated) sounds and the architecture of the built environment, leaves its ‘traces on human bodies’ (OOSTERBANN, 2009: 86)

Figura 7 – Penitentes do Santa Marta na laje de Carla na tarde de natal



Legenda: Os foliões se posicionam para tocar na laje de Carla (O autor, 2024)

Ao chegarmos na laje, o grupo se dispôs por várias cadeiras espalhadas pelo local e um banco de madeira encostado no muro. No momento da chula, os palhaços anunciavam sua entrada perto da porta preta vista ao fundo da imagem. Isso gerou uma desafinação de situações rituais (Chaves, 2021), dado que Carla não escutava em alguns momentos os palhaços pedindo a autorização de suas entradas, um momento em que se espera que a anfitriã responda em voz alta que permite a presença do palhaço.

Além disso, essa parte da Jornada também foi brevemente interrompida pela música emitida por outra laje próxima. Um integrante dos Penitentes, inclusive, inclinou-se sobre o muro para pedir silêncio aos vizinhos. Nesse caso, notei como o “espaço compartilhado” (Dechelette, 2019) teve sua tolerância em disputa, sendo necessário recorrer aos vizinhos para que a apresentação prosseguisse com a caixa de som em uma altura menor.

Em outra ocasião, na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, os Penitentes se apresentavam em plena rua. Motos, kombis e pedestres ficavam parados aguardando para passar, enquanto grupo se apresentava em frente ao bar que os havia convidado. Uma barbearia do lado oposto, inclusive, teve que diminuir a sua caixa de som após a solicitação do anfitrião daquela noite. Esta disputa entre público e privado, além de identidades e gostos pessoais, também é explorada na obra de Trotta (2020).

A privacidade é contestada de diversas formas em nossa vida cotidiana, e nós estamos constantemente fazendo ajustes corporais para manter nosso senso de privacidade. Música, em sua materialidade invasiva, é um elemento que nos força a sentir desprotegidos de nossa individualidade, impondo a presença de outras pessoas em nossos ouvidos, corpos e sentimentos. Claro, essa intrusão desconfortável não elimina o self ou o senso de individualidade. Contudo, expõe a frágil membrana entre ideias corporificadas de self e outros, o privado e o público. (Trotta, 2020:41)⁷

Noto, porém, como as interrupções e sobreposições sonoras podem vir de próprios foliões ou acompanhantes. Em ocasiões variadas, os palhaços interrompem os versos de suas chulas para pedir silêncio àqueles que estiverem falando na hora. Esse ato é comumente expresso pela frase “cal a boca, burro”, utilizada antes de pedir que a sanfona volte a tocar para, então, retomar sua rima.

Retornando para o dia de natal, esta Jornada terminou perto das 20h, com o céu já escurecido e as luzes das casas iluminando os caminhos pela Santa Marta. Ao descermos as escadas, todos os foliões entraram na sede, na parte inferior da favela, e guardaram seus instrumentos. Enquanto entravam na casa, a percussão se calava e, assim, o som das caixas deu lugar às vozes dos foliões e transeuntes. Os palhaços puderam, então, se desmascarar uma última vez naquele dia e descansar de seus pulos e rimas. Eu entrei na sede e cumprimentei alguns membros, inclusive Juninho, e conversamos brevemente sobre as próximas saídas.

Conclusão

Neste artigo, exploro a formação de repertórios sensíveis e corporais a partir de histórias e tipos de escuta (Feld, 2018) entre os Penitentes do Santa Marta. Acompanhei, então, o grupo folião em seus ensaios na preparação para a Jornada entre os anos de 2024 e 2025. Por meio desses encontros, pude escutar e compreender as maneiras que os foliões afinam (Chaves, 2021) seus processos de tocar, escutar e vocalizar.

Aponto, então, como a afinação desses processos visa produção e reprodução daquilo que é considerado, aos ouvidos e olhos dos mestres e contramestres, a maneira apropriada daquela situação ritual. As sonoridades, para além das vestimentas e orientações corporais, indicam o início, meio e fim do ritual folião, demarcado pela entrada e saída da bandeira, assim como pela chula. Nesse sentido, decorrem disputas sobre aquilo que se encaixaria no “ritmo da folia” ou na “postura de um palhaço”, por exemplo.

⁷No original: Privacy is challenged in many ways in our daily life, and we are constantly making body adjustments to keep our sense of privacy. Music, in its invasive materiality, is an element that frequently forces us to feel unsheltered in our individuality, imposing other people's presence on our ears, bodies and feelings. Of course, this uncomfortable intrusion doesn't eliminate the self or the sense of individuality. Instead, it exposes the fragile membrane between embodied ideas of self and others, the private and the public. (TROTTA, 2020: 41)

A discordância ou crítica diante de uma caixa que é tocada rapidamente ou de um palhaço que está “tímido” é, de certa forma, uma desafinação daquela situação. O desalinhamento entre o que é escutado e a expectativa, claro, é relativa aos ouvidos daqueles presentes ao longo da folia. Essa posição também não é unânime entre todos os foliões, além de ser importante notar a variedade geográfica e sonora entre os grupos que fazem a folia, desde do interior de Minas Gerais até a região metropolitana do Rio de Janeiro.

Percebo, então, a formação de um mundo sonoro (Feld, 2018) típico da Folia de Reis. Um mundo sonoro voltado para o cumprimento de uma Jornada, composto por caminhadas, entradas, saídas e dádivas demonstradas pelos instrumentos e vozes. Para integrar este mundo sonoro, é necessário o aprendizado de suas posições, canções e melodias, assim não arriscando desafinar o ritual.

A escuta e o corpo não são elementos que apenas atravessam os membros da folia. Por exemplo, os Penitentes, no momento de devolução da bandeira do anfitrião, vocalizam para que Nossa Senhora Aparecida “ilumine e abençoe” a família “que recebeu nossa folia”. Um pouco antes desse momento, canta-se que “a bandeira faz sua retirada” e “até o ano que vem”, indicando um retorno do grupo para aquele anfitrião na próxima Jornada. Dessa maneira, forma-se uma história de escuta entre o grupo e o anfitrião, indicando sonoramente a filiação daquele lugar e tempo dentro do ritual folião.

Nesse sentido, aponto como a folia produz repertórios de escuta e orientação corporal entre aqueles que a recebem e assistem suas apresentações. Compreendo como receber a folia também é um ato de desenvolver um tipo de escuta e formas de agir diante dessas sonoridades. Por fim, noto como a prática foliã é uma forma de se localizar espaço, tempo e memória, ao mesmo tempo que nos permite escutar as disputas, desafinações e percalços de uma situação ritual no meio urbano.

Bibliografia

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – UFRJ / IFCS / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola*. Vozes, 1981.

CHAVES, Wagner. Canto, Voz e Presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. *Mana*, v. 20, n. 2, p. 249-280, 2014.

CHAVES, Wagner. Em busca do limiar sonoro: gestos, sons e riscos na afinação das folias. *Revista de Antropologia*, v. 64 n. 2: e186654, USP, 2021.

DECHELETTE, Ismael Stevenson. ENCAPSULAR O SOM: etnografia da partitura social como regras e moralidades a partir do olhar sobre o ouvir no Morro do Palácio/Niterói. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2019.

EISENLOHR, P. Ressonância atmosférica: movimento sonoro e a questão da mediação religiosa. *Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia*, 56(2), 2024. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2024.v56.i2.a59013>.

ERLMANN, Veit. 2004. “But what of the ethnographic ear? Anthropology, sound, and the senses” In: *Hearing cultures: essays on sound, listening, and modernity*. Oxford: Berg, 2004, pp. 1-20.

FELD, Steven. Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: S. Feld, S. and K. H. Basso, Eds., *Senses of Place*, School of American Research, Santa Fé, 1996, pp. 91-135.

FELD, Steven. Uma Acustemologia da Floresta Tropical. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 229–254, 2018.

FELD, Steven. ALTERNATIVAS PÓS-ETNOMUSICOLÓGICAS: A ACUSTEMOLOGIA. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, 10 (2), p. 193 - 210, Jul - dez, 2020.

OOSTERBAAN, Martijn. Spiritual Attunement: Pentecostal Radio in the Soundscape of a Favela in Rio de Janeiro. *Social Text* (2008) 26 (3 (96)): 123–145.

OOSTERBAAN, Martijn. Sonic Supremacy: Sound, Space and Charisma in a Favela in Rio de Janeiro. *Critique of Anthropology*, 29(1), 81-104, 2009. <https://doi.org/10.1177/0308275X08101028>.

ROCHA, Adair Leonardo. *Na reza se conta a história e se canta a luta: um estudo sobre a Folia de Reis do Morro Santa Marta*. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica, Departamento de Educação, Rio de Janeiro, 1985.

SILVA, Itamar. Memórias do Morro Santa Marta. *Dicionário de Favelas Marielle Franco*, Fiocruz, 2023. Folia de Reis - Penitentes do Santa Marta. *Dicionário de Favelas Marielle Franco*, Fiocruz, 2024. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/Folia_de_Reis---Os_Penitentes_do_Santa_Marta.

SOUZA, Luiz Gustavo Mendel. *Giros Urbanos: Uma etnografia da festa do arremate da folia de reis de São Gonçalo–RJ*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Niterói, 2017.

SOUZA, Luiz Gustavo Mendel. Prestígio e autoridade em disputa: os corpos dos mestres e palhaços na festa do arremate das folias de reis. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 8, n. 2, p. 88-108, 2018.

SOUZA, Luiz Gustavo Mendel. Devoção e resistência: as táticas dos anfitriões da Folia de Reis na região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro. *Revista de Antropologia*, v. 63, n. 3, 2020.

TEDLOCK, D. Ethnography as interaction: the storyteller, the audience, the fieldworker, and the machine. In: *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 285–330, 1983.

TROTTA, F. *Annoying music in everyday life*. London: Bloomsbury Publishing USA, 2020.

A pele do som: política dos corpos e ciência acústica no Brasil das décadas de 1920-1930

Teoria e Cultura | Programa de Pós-

Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN:

2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | pp.79-94

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização

DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.48451

The skin of sound: The Politics of Bodies and Acoustic Science in Brazil during the 1920s and 1930s

*Leonardo Carneiro Ventura*¹

Resumo

O presente artigo analisa dois eventos vinculados à chamada ciência do som e suas intersecções com os embates políticos e culturais no Brasil das décadas de 1920 e 1930: o experimento acústico do pesquisador norte-americano Dayton C. Miller e sua repercussão no país; e o trabalho de João Lellis Cardoso, apresentado no Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937. Ambos são tomados como sintomas de seu tempo e articulados ao projeto de construção de um imaginário nacional por meio do som. A partir desses estudos fonográficos, o artigo investiga como o som e o corpo feminino se entrelaçam na formulação de uma idealização da mulher brasileira, destacando mecanismos de disciplinarização dos corpos por meio da voz, do ritmo e da escuta. O texto discute ainda como tais dispositivos sonoros contribuíram para a formulação de um modelo normativo de feminilidade, revelando a dimensão política da escuta e das tecnologias do som na constituição de subjetividades e nações.

Palavras-chave: Música. Ciência do som. Disciplinarização dos corpos. Arquivo sonoro.

¹ Doutor em história pela Universidade Federal de Pernambuco, com graduação em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Abstract

This article analyzes two events linked to the so-called science of sound and their intersections with the political and cultural struggles in Brazil during the 1920s and 1930s: the acoustic experiment conducted by American researcher Dayton C. Miller and its reception in Brazil, and the work of João Lellis Cardoso presented at the 1937 Congress of the National Sung Language. Both are approached as historical symptoms and connected to broader nation-building projects shaped through sound. Drawing on these phonographic studies, the article explores how sound and the female body intertwine in the formulation of an idealized Brazilian woman, highlighting mechanisms of bodily discipline through voice, rhythm, and listening. It further discusses how such sonic dispositifs contributed to the construction of a normative model of femininity, revealing the political dimension of listening and sound technologies in the formation of subjectivities and nations.

Keywords: *Music; Science of sound; Disciplining of bodies; Sound archive.*

Resumen

El presente artículo analiza dos eventos vinculados a la llamada ciencia del sonido y sus intersecciones con las disputas políticas y culturales en el Brasil de las décadas de 1920 y 1930: el experimento acústico del investigador estadounidense Dayton C. Miller y su repercusión en el país; y el trabajo de João Lellis Cardoso, presentado en el Congreso de la Lengua Nacional Cantada de 1937. Ambos son tomados como síntomas de su tiempo y articulados al proyecto de construcción de un imaginario nacional a través del sonido. A partir de estos estudios fonográficos, el artículo investiga cómo el sonido y el cuerpo femenino se entrelazan en la formulación de una idealización de la mujer brasileña, destacando mecanismos de disciplinamiento de los cuerpos mediante la voz, el ritmo y la escucha. El texto también discute cómo tales dispositivos sonoros contribuyeron a la formulación de un modelo normativo de feminidad, revelando la dimensión política de la escucha y de las tecnologías del sonido en la constitución de subjetividades y naciones.

Palabras clave: Música. Ciencia del sonido. Disciplinamiento de los cuerpos. Archivo sonoro.

Introdução

Este artigo investiga como, nas décadas de 1920 e 1930, o som foi mobilizado como operador simbólico na formação da nação brasileira, articulando ciência, cultura e poder. Ao tomar como eixo o Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em 1937, e os trabalhos de autores como João Lellis Cardoso e Mário de Andrade, discute-se a constituição de um arquivo sonoro nacional, forjado em meio às disputas ideológicas do período e aos projetos modernizadores do Estado Novo. O objetivo é compreender de que modo esse arquivo foi atravessado por políticas de gênero que impunham limites à atuação feminina na esfera pública - como o direito restrito ao voto - e delineavam um ideal de mulher brasileira ajustado a padrões morais, vocais e corporais específicos.

A análise parte do entrelaçamento entre ciência acústica, nacionalismo e disciplinarização dos corpos, destacando como o som - a voz, o ritmo e a escuta - foi pensado como forma de ordenar o social e moldar sensibilidades. A construção da “língua nacional cantada”, defendida por Mário de Andrade e institucionalizada pelo Departamento de Cultura de São Paulo, aparece aqui como parte de um projeto político mais amplo de normatização da cultura e do corpo, especialmente o corpo feminino. Ao abordar esses episódios como sintomas de seu tempo, o artigo propõe uma leitura crítica das tecnologias sonoras enquanto dispositivos de poder, revelando suas implicações na formulação de subjetividades e na naturalização de hierarquias de gênero e de identidade nacional.

Tenho a lembrança, sobre o telhado de uma frágil casinha de tuaregue, no deserto maliano, de um céu vasto, pleno, cintilante, sussurrando silenciosamente uma música consubstancial aos primeiros tempos do mundo. (Onfray, 2018, p, 361)

Pitágoras ainda ressoa. A sua ideia de um universo embalado por uma música própria, envolvente de todos os mundos, conectora de todas as vidas, à qual deveríamos somar-nos, integrando-a com nossa voz, nossos timbres, nosso fazer e nosso *ser* musicais, fazendo vibrar o divino em nós, em uma sinfonia cósmica de carne e céu; a ideia de um universo no qual tudo faria sentido, pois movido pela mesma lógica sonora; a ideia de uma música presente em nossos ouvidos, desde o nascimento até a morte, de maneira que se tornaria indistinguível do silêncio, seja porque ambos - silêncio e música - são lados de uma mesma moeda, ou porque o som de tal música seria intensa demais para nossos ouvidos, como a luz do sol o é para nossos olhos, e por isso apenas o próprio Pitágoras (assim diz a tradição da Irmandade pitagórica) seria capaz de ouvir; e, pelo mesmo motivo, novos instrumentos precisariam ser inventados para torná-la acessível à audição humana, assim como um dia existiriam telescópios capazes de nos fazer visíveis os corpos celestes antes inalcançáveis à nossa visão; essa ideia, consubstanciada na chamada *música das esferas*, imagem anunciada pelos pitagóricos, e retomada por pensadores subsequentes, é atrativa demais, confortante demais para ser definitivamente esquecida, apagada da história. (James, 1995)

Vinte e cinco séculos após a sua conceituação por Pitágoras de Samos, ela ainda encanta os ouvidos do século XXI. Onde quer que haja o desejo de aliança entre música e espaço, som e cosmos, a imagem da "música celestial" se faz ouvir. É certo que ela percorreu um longo caminho, desde os relatos da Irmandade pitagórica, até seu abafamento, iniciado a partir do século XVII. Antes, porém, de ser relegada ao misticismo pelas transformações do pensamento científico no século XVII – por não ser audível ao ser humano, tal música estaria fora do sistema empírico próprio da ciência moderna –, o modelo músico-matemático do

universo imaginado por Pitágoras atravessaria a espessura histórica do pensamento ocidental até então.

Estaria presente nos escritos de Platão acerca da origem do cosmos, em especial no *Timeu* e na *República*, em sua busca por uma lógica invisível do funcionamento dos astros. Seria reescrita por Cícero. Adaptada para o cristianismo por Clemente de Alexandria, Agostinho e os primeiros Padres da Igreja. Popularizada por Isidoro de Sevilha e os primeiros enciclopedistas medievais. Teorizada por Boécio, Martianus Capela e os escritores em latim. Investigada teóricos da música medieval, de Guido d'Arezzo a Jean de Muris. Referenciada nos tratados de Vincenze Galilei e nos experimentos musicais infames de seu filho Galileo, assim como nos manuais de magia de Marsilio Ficino. Representada nos enredos das primeiras óperas e ballets da Renascença, além da música cabalística dos cultos herméticos e nos estudos astronômicos de Kepler. Ressodata pela música de Bach e Mozart (Idem).

Seu reino, portanto, era vasto quando a luz da razão inicia o processo de silenciamento de tudo que não fosse filho da visão, e a “música celestial” imaginada pelos filósofos de Samos começa a declinar como explicação razoável para o funcionamento do universo. Isaac Newton seria, talvez, o último cientista a enunciá-la abertamente. Embora a narrativa iluminista, que faria dele o pai da nova era, tenha se esforçado por apagar os rastros de um pensamento híbrido, ainda seduzido pelo canto das esferas celestes e deleitado com os saberes esotéricos (White, 2000).

Na segunda metade do século XIX, porém, a imagem de uma aliança entre música e espaço ressurge para embalar os sonhos de um grupo de pesquisadores. Nesse momento, o ouvido humano se torna modelo e objeto de estudo para a tecnologia de reprodução sonora. A ciência acústica então emergente trata o fenômeno sonoro como uma questão de recepção, isto é, de sensibilidade, mais do que de emissão. A escuta se torna o elemento central para um novo pensamento auditivo. Ela desloca a voz, a música, toda fonte de *emissão* sonora do foco das antigas teorias do som, para estabelecer-se como caminho para a compreensão do fenômeno sonoro. Em uma virada de jogo surpreendente, o corpo se apresenta como elo fundamental na cadeia do entendimento dos fenômenos sonoros e, insinuante, sedutor, conquista seu lugar na dança entre o som e o espaço.

Indícios de tal mudança na orientação das pesquisas estão em experimentos realizados e obras publicadas no período, a exemplo da construção do fonoautógrafo, em 1857, pelo bibliotecário Leon Scott, e sua versão posterior por Alexander Graham Bell e Clarence Blake, em 1874, primeiro aparelho de reprodução sonora de que se tem registro, cujo mecanismo emula a anatomia do ouvido humano; ou da publicação da obra *On the sensations of tone*, de Hermann von Helmholtz, publicada em 1863, na qual o autor empreende uma ampla investigação físico-biológica para entender a origem das sensações sonoras, o que, parafraseando Barthes, poderíamos chamar o *grão do ouvido*.

Encontraremos o herói de nossa história algumas décadas depois, no correr do século seguinte, preocupado com as possibilidades de controle da música sobre os gestos corporais; atento às demandas políticas de seu tempo e suas possíveis conexões com o som; e, à sua maneira, devedor dos trabalhos realizados por aquela linhagem de cientistas do fenômeno sonoro (Thompson, 2002). Quase podemos vê-lo debruçado sobre as imagens de emissões sonoras produzidas para ilustrar a sua fala no I Congresso da Língua Cantada, que deveria acontecer em 13 de julho de 1937, sob o inverno frio e seco de São Paulo.

A realização do Congresso marcava a posição de Mário de Andrade e dos modernistas na disputa política sobre uma questão linguística mais ampla. Tratava-se de

reconhecer o movimento modernista como o grande renovador das artes e da estética nacional, a força revolucionária a libertar uma “identidade cultural brasileira”. De certa forma, tal insurgência contra os modelos tradicionais revelava-se uma catarse compensatória da derrota sofrida pelos paulistas na Revolta de 1924 contra o governo federal de Arthur Bernardes. A seguinte passagem de uma entrevista por Mário ao jornal *A Noite*, em dezembro de 1925, ressoa como em harmônicos, a nota fundamental de sua época:

Numa **revolta** o importante é não ficar marcando passo. A gente se exceta apenas o tempo necessário para conquistar mais liberdade e sobretudo visão melhor da torrente humana. Mas depois se reintegra na torrente, porque só mesmo dentro dela pode ser eficiente e fecundo. Pois até já não se fala que muitos de nós, modernistas brasileiros, estamos voltando para trás? Voltando nada! Não paramos na **revolta**, esse foi o jeito com que acertamos a primeira pergunta do nosso exame. [...] A **revolta** é uma quebra de tradição, revolta acabou, a tradição continua evoluindo. Todo mundo dormia na pasmaceira da nossa literatura oficial, nós gritamos “Alarma!” de sopetão e toda gente acordou e começou se mexendo. Agora querem que a gente continue gritando “Alarma!” toda a vida... Não carece mais pois tudo já se alarmou e trabalha. Repare que fuque-fuque agitado vai agora por nossa literatura. Pois nós seguimos o nosso caminho sem mais gritos de **revolta** (*A Noite*, 12 dez. 1925, p.1-2).

No discurso de abertura do Congresso, mais de uma década após, Mário deixará, mais uma vez, ressonar em suas palavras sua ambição de sempre, de estabelecer São Paulo como a capital cultural do Brasil, definidora, entre outros, do que seria o rosto sonoro nacional. O Congresso, para ele, encarnaria este ideal, igualando-se a outros movimentos mundo afora,

Por esse meio, travestido de pacifismo, pulsava um desejo de centralização da linha histórica nacional na cidade de São Paulo. Às vésperas da Segunda Guerra, igualava a cidade paulistana a outras como Paris, Bruxelas e Lisboa:

Não sei, meus Senhores, si estais bem conscientes da insensatez maravilhosa da nossa decisão de nos reunirmos neste Congresso da Língua Nacional Cantada. Enquanto a política rosna lá fora, fundando imperialismos absurdos, nacionalismos estufados e mil e uma facetas, por onde se odiarem os homens; através dos espaços arejados os congressos se correspondem na insensatez aparente da paz, do saber e da arte. É o Congresso Internacional de Folclore de Paris; é o Congresso das Cidades e Poderes organizado por Bruxelas, é o Congresso da Expansão Portuguesa no Mundo, em Lisboa. E é o Congresso da Língua Nacional Cantada, o primeiro congresso musical do Brasil, que neste momento abre a sua semana de pesquisas e de arte, nesta, de todos vós, cidade de São Paulo (Congresso, 1938, p. 707).

Quando organiza o Congresso da Língua Nacional Cantada, Mário de Andrade, ocupava desde 1935 o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Estava, portanto, legitimado pelo aparelho de Estado para intervir como pesquisador em diversas práticas das camadas populares. Com tais recursos, ele conseguia acessar desde cantorias de violeiros e coqueiros a sessões de cultos de catimbó, então tornados prática ilegal pela repressão instaurada com o Estado Novo. No ano seguinte ao Congresso, Mário enviaria a Missão de Pesquisas Folclóricas a estados do Norte e Nordeste para realizar o registro fonográfico (além de fotográfico e cinematográfico). Para Mário de Andrade, tais regiões, simbolizadas pelo que seria sua música, faria parte de um Outro de si mesmo que o Brasil desconheceria.

Durante a década de 1920, Mário de Andrade já era leitor de autores, nacionais e estrangeiros, autodenominados etnógrafos. Está, nesse momento, empenhado em compreender os procedimentos coletivos de criação dita popular, e para isso agencia leituras, entre outras, dos antropólogos Edward Tylor, Lucian Lévy-Bruhl e James Frazer, principalmente de seus estudos sobre a então chamada “mentalidade primitiva” (Souza, 2003). Dentro de tal lógica, o arquivo sonoro pensado para o Norte/Nordeste faria parte de um projeto maior que pretendia a montagem de diversas coleções folclóricas e etnográficas, além da elaboração de um acervo de aspectos culturais e físicos do povo brasileiro.

Mas se o objetivo da Missão de Pesquisas Folclóricas seria o de revelar uma “verdade” sonora da nação brasileira, o Congresso da Língua Nacional Cantada, acontecido no ano anterior, teria um escopo não menos ousado: sistematizar as diversas pronúncias da nação de maneira a uniformizá-las, tornando possível o ensino unívoco de um pretenso canto brasileiro. Os trabalhos de Edgar Roquette-Pinto e João Lellis Cardoso, inscritos no congresso vão nesse sentido, buscando um método científico de captura das vozes populares, a fim de redirecioná-las para a confecção de um timbre nacional. Aqui também havia antecedentes históricos.

Em 1827, o médico e físico James Rush publicara um livro que se tornaria um clássico do gênero: “A filosofia da voz humana”. Neste, pretendia apresentar um sistema de notação científico para os sons falados. O sistema fonético desenvolvido por ele utilizava matéria tanto da teoria musical como da semiótica. Um sistema pensado para abarcar toda e qualquer língua, de qualquer nação, numa espécie de gramática universal da voz. Rush buscava o poder sonoro da voz, isto é, a potência expressiva levando em consideração apenas o seu caráter audível; o que ele desejou, como bem traduziu R. W. Higgs, foi encontrar a música presente na fala. Por décadas sua obra será usada em aulas de oratória .

O interesse em montar um arquivo fonográfico de nações e culturas, o desejo de produzir um registro sonoro permanente mantinha uma ligação com o pensamento emergente da antropologia na segunda metade do século XIX. Na passagem dos séculos XIX e XX, os estudiosos de um folclore musical, movidos pelo discurso nacionalista, buscavam a essência de uma música nacional em seus respectivos países de origem. Encontraremos aqui os trabalhos de Béla Bartok, além de Zoltan Kodály na Hungria, Rimsky-Korsakov na Rússia, Peirce Granger, Cecil Sharp e Ralph Vaughan na Inglaterra.

Por outro lado, desde a sistematização dos estudos de musicologia com o artigo de Guido Adler, publicado em 1885, os pesquisadores da musicologia comparada se esforçavam por escrever a narrativa definitiva de uma música universal. Pensar musicalmente, afetar e sermos afetados pela música, nos faz humanos. A música em sua relação com o espaço onde é produzida. A música se torna, por esse viés, um caminho para a compreensão do social, no limite, do humano; uma porta de passagem do particular ao universal. Ethnos - mousike - logos: a música está novamente ligada à razão, ao discurso lógico. A escuta como caminho para pensar o outro, e a partir daí para o fazer científico (Rice, 2014).

Trazendo a análise para o contexto do Brasil da década de 1930, no interior do processo de elaboração do que seria uma cultura nacional, instaurado pelo Estado Novo, Mário de Andrade, antes de intelectual, ocupará o lugar do arquivista, do produtor da documentação e memória daquela ideia de nação. Sobre isso, sua participação na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em janeiro de 1937, antes, portanto, do golpe do Estado Novo, diz bastante e já revela uma relação, até certo ponto, de cumplicidade com o governo Vargas, que será mantida mesmo após o 10 de novembro

daquele ano. É na institucionalização de uma dada verdade sonora acerca do Brasil que Mário encontrará seu papel no teatro do poder estado-novista. Na sua sede singular de poder, em seu desejo de arquivo – Mário encontrará o impulso para se tornar instrumento da ordem do saber proposta pelo governo de Vargas (Deleuze; Foucault, 2012).

Em 1937, portanto, o som tomava o lugar dos rifles na tentativa de impor ao país um regime aural, uma audibilidade para o que seria a “língua nacional”. O viés científico do evento pretendia legitimar uma opção essencialmente política de escuta. E é de se pensar se Lellis Cardoso, de alguma forma, ao ser escalado para palestrar no Congresso, sentiu-se convocado para um conflito em andamento. Fato é, ele fez mostrar suas armas.

No texto de sua comunicação, que compõe os *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, Lellis Cardoso apresenta o dispositivo mecânico utilizado para a produção de seu estudo:

[...] além das fotografias que ilustram esta tese, outras tantas foram projetadas durante a leitura, tais como: fotografias da compressão de ondas, diversos tipos de analisadores e sintetizadores mecânicos de Kelvin, Michelson, Rowe, Mades, Chubb [...]

Além disso, continua:

foram projetadas na tela, os diversos processos para a produção da vogal sintética – Marage, Koening, Helmholtz; e disposições de tubos de orgão destinadas á produção da vogal sintética” (Cardoso, 1938, p.522).

Neste ponto, o leitor-ouvinte destas páginas já consegue inferir o objeto de pesquisa de nossa personagem: Lellis Cardoso, como muitos de seu tempo, buscava realizar uma leitura científica do fenômeno sonoro. Mas para compreendermos melhor seu intento, precisamos recuar um pouco e conhecer a natureza de seu encontro com a música e com a ciência.

Quando tem seu nome incluído na lista de palestrantes do I Congresso da Língua Cantada, Lellis Cardoso ocupa o cargo de professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Antes disso fora aluno de piano, ali formado, e chegara a atuar como 1º Secretário do Centro Dramático e Musical Dr. Gomes Cardim, departamento daquela instituição (Andrade, 1942). Mas para João Lellis Cardoso não bastara a música. Cursaria ainda ciências políticas e sociais e se formaria bacharel pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Nesta, ele ministraria cursos dentro da área de antropologia.

Em certa medida, a atmosfera cultural do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo já apontava nessa direção, promovendo em seus alunos e alunas discussões sobre o lugar da música na construção da sociedade. De forma que muito de suas pesquisas nasceriam do encontro dessa formação cruzada, da arte musical com a sociologia.

Também por isso, se tornaria assistente técnico da divisão de tecnopsicologia do Instituto de Organização Racional do Trabalho. O IDORT fora criado em 1931 por um grupo de empresários brasileiros com o objetivo de disseminar no país uma organização científica e racionalista do trabalho. Seu propósito consistia em articular a implementação do taylorismo no país. Mas sob o timbre dessa nota, vibravam ressonâncias políticas mais profundas.

No Brasil do final dos anos 1930, o corpo está em pauta na elaboração de um projeto de nação. Dirigentes públicos, teóricos, intelectuais de todos os matizes procuram pensar a melhor estratégia para o aproveitamento dos corpos na construção nacional. Uma pedagogia corporal, envolvendo práticas de higiene e disciplina, circula entre inúmeras revistas especializadas. A ciência da educação física brilha como caminho para o aperfeiçoamento espiritual através do adestramento das carnes.

O controle da presença das mulheres nos espaços públicos, sua predestinação ao trabalho doméstico como esteio do lar, visam à manutenção do ambiente familiar como campo de continuação ideológica do capital, como espelho da ordem de funcionamento industrial. Isto inclui a apropriação do corpo feminino como potência de reprodução da força de trabalho. Trata-se de harmonizar a nação diluindo os conflitos de classes, e transformando, supostamente, o Brasil em uma sociedade acórdica, funcional, com as elites comandando e as massas produzindo (Lenharo, 1986).

A revista do IDORT integrava o *corpus* teórico para a legitimização científica do domínio da massa social. Daí seus estudos promovidos no sentido da racionalização dos sentidos, da otimização produtiva do corpo por meio da ponderação dos estímulos externos, do ordenamento lógico e estético dos espaços fabris, dos escritórios, das escolas, do espaço público. Lellis Cardoso publicara alguns artigos na revista, dentre os quais, “A psicologia da música e a sua aplicação no meio escolar” (n. 43, julho de 1935), no qual discorria sobre a importância da musicalidade como parâmetro de seleção, disciplina e aperfeiçoamento dos corpos. Propunha a investigação científica da percepção musical na busca por um melhor aproveitamento das atenções no trabalho operário (Téo, 2016).

Ao indicar o acompanhamento dos alunos desde as primeiras séries, mapeando suas capacidades musicais e auxiliando no sentido do desenvolvimento adequado do corpo, do caráter, do temperamento, por meio da música, Lellis Cardoso retoma o método grego antigo de educação moral, cívica e corporal que pensava os modos musicais como vetor de construção do caráter humano.

Na sua comunicação apresentada no I Congresso da Língua Cantada, intitulada “A fonofotografia e a fonética”, o som e a escuta surgem como sujeitos de uma fabricação imaginária do mundo, são matéria de significação da existência, possuem o código de ordenação das relações possíveis entre as pessoas e entre estas e o universo que ocupam. Sim, para Lellis Cardoso, Pitágoras ainda ressoava – porém, com harmônicos próprios do período.

Para Lellis Cardoso, o ponto central da discussão será a possibilidade de sincronização entre os movimentos corporais e o ritmo falado, trazendo embutida uma proposta educacional de disciplinarização dos corpos pela fala (lembremos o projeto do canto orfeônico em gestação, por Heitor Villa-Lobos, desde o início da década de 1930).

Em linhas gerais, seus estudos vão no sentido de, a partir da tradução visual das frequências sonoras, pensar os efeitos do fenômeno sonoro sobre a fisiologia humana e vice-versa, tendo como recorte o caso brasileiro. Inscrito dentro do programa estético do congresso, a proposta dialogava com o sonho de Mário de Andrade de produzir uma imagem sonora do tipo brasileiro (Téo, 2016).

De início, seu texto discorre sobre a aparelhagem então disponível para a visualização das ondas sonoras. O objetivo seria o maior entendimento do fenômeno sonoro, para o seu melhor controle e possível eliminação do “barulho das fabricas, das ruas, que tanto prejudica o trabalhador e produz a fadiga” (Cardoso, 1938, p.523). A personagem principal de sua investigação, entretanto, é a voz humana. Para além de filtrar o ambiente do

que seriam os sonidos tóxicos à boa organização do trabalho fabril, importava a Lellis Cardoso a promoção da voz como potência disciplinadora dos corpos:

O ritmo na palavra é o fluir dos movimentos subordinados a uma medição, ele governa os movimentos do corpo em ajustamento harmonioso, dá um sentimento de poder, de facilidade e de graça. os movimentos rítmicos na prosa e verso tem uma base fisiológica, que se caracteriza pela alternação da tensão e afrouxamento das cordas vocais. quando o som é produzido dá-se essa alternação na laringe (Congresso, 1938, p. 526).

Grande parte do seu estudo se dedica à voz e, em especial, à sua presença na música. Ao falar sobre a fisiologia do ritmo e da entonação das palavras na música, Lellis Cardoso propõe uma definição científica dos parâmetros de altura, timbre, intensidade e duração. Neste ponto, o autor ecoa a investigação empreendida por Hermann von Helmholtz, em sua obra *On the sensations of tone*, publicada em 1863.

Por sob a máscara da pesquisa científica, porém, soava o projeto de disciplinarização dos corpos para o trabalho. O maquinário ideológico burguês, com seu capital imagético, afundava suas garras nas entradas do social, idealizando a exploração do inconsciente em prol do capital. A utilização do esfigmômetro, aparelho medidor das vibrações das artérias, proposta por Lellis Cardoso para o mapeamento e orquestração do ritmo corporal, sintomatiza tal pretensão de estabelecimento de um tempo para o trabalho:

O instrumento possui uma alavanca que uma vez bem ajustada, marcará o tempo musical que o paciente ouve. Ou seja, tal pessoa ao ouvir a música, sem perceber fica influenciada pelo ritmo, cujas marcações são feitas pelo esfigmógrafo. Os movimentos reais podem ser, por exemplo: marcar com o pé, com a cabeça, com o braço. É comum também marcar o tempo com os músculos da garganta e da língua ou pelos músculos maiores da coxa, do antebraço. Certas pessoas, para marcar o tempo, inclinam o corpo inteiramente, pois, tal atitude é uma forma extrema de ação coordenada de toda a musculatura do corpo na reação do tempo. Estes movimentos maiores, com os movimentos incipientes, são em geral, um tanto inconscientes, visto que podemos marcar o tempo com alguma parte do corpo, sem que o percebemos (Congresso, 1938, p. 546-7).

Um desenho de Cândido Portinari, feito com nanquim preto e vermelho, encomendado por Mário de Andrade para ilustrar a capa do programa do Congresso, é revelador da pulsão disciplinadora que vibrava por detrás dos trabalhos apresentados [ver figura 1].

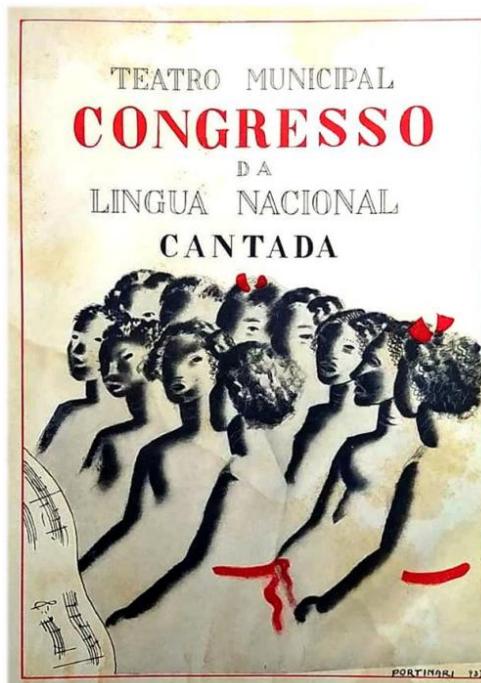


Figura 1: CANDIDO PORTINARI, Programa do Congresso da Língua Nacional Cantada: ilustração de capa, 1937. 1 cartaz. Acervo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Coleção Mário de Andrade.

As silhuetas dos corpos ressoam as figuras de som estampadas na partitura à frente do coro, imagem da irmanização entre música e carne, pele e som. Mas podemos questionar se não é a pauta musical que projeta sua ordem sobre os corpos femininos, fazendo-lhes introjetar a ordem, espelhar a disposição das notas musicais em uma sequência melódica-harmônica bem construída, comandada pela batuta em riste do regente.

A opção pela figura da mulher, cuja feminilidade mal logra escapar à unidade do desenho, pelos raros traços de vermelho estampando laços nas cabeças de duas coristas, não foi obra do acaso. Em 1932, no Brasil, era editado o decreto-lei de Getúlio Vargas estabelecendo o voto feminino, apesar das restrições impostas: poderiam votar as mulheres viúvas ou solteiras com renda própria; as mulheres casadas, mesmo que também tivessem renda própria, fruto de atividade profissional, só poderiam votar se autorizadas pelo marido.

A luta das mulheres pelo voto feminino atravessara os diversos regimes políticos do país, iniciada ainda nos anos finais da monarquia, e se fizera presente desde o início da Primeira República. Mas nos anos anteriores à década de 1930 ganhara força com a atuação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino – herdeira da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, atuante entre 1919 e 1922 (Marques, 2018). O movimento sufragista seria apenas um dos símbolos das novas reivindicações feitas pelas mulheres visando a uma maior participação política e maior presença no espaço público.

No mesmo período, o cinema lançava uma figura padronizada da mulher. Uma nova gramática da imagem, dos gestos, se fazia traduzir pela indústria hollywoodiana, internacionalizando uma estereotipia do feminino e do masculino, impondo legendas não escritas do como portar-se, como vestir-se, como amar, prontas a serem traduzidas à linguagem dos hábitos locais. Greta Garbo, a “woman-mystery”, Joan Crawford, a “sound-girl”, Sue Carol, a “jazz-baby”, Lilian Gish, a “romantic-baby”; Lilian Harvey, Brigitte Helm, Marlene Dietrich, “uma Greta Garbo traduzida em alemão”, servem de modelos de corporeidades e subjetividades femininas.

Em boa medida, o trabalho apresentado por Lellis Cardoso reverbera tal empenho na busca por uma harmonização social das vozes. Não por acaso sua pesquisa se inspira nos estudos de Dayton C. Miller, cuja técnica nomeada fonofotografia, fora desenvolvida pelo físico americano ainda no início do século XX. No texto preparado para o Congresso, Lellis Cardoso informa que nosso pesquisador dos sons prepara “a tradução portuguesa da obra de Miller, “The Science of Musical Sounds”, a ser publicada na sequência de “The Psychology of Musical Talent” de Seashore” (Cardoso, 1938, p.516).

De fato, Dayton Clarence Miller já estampara as páginas de alguns jornais no Brasil com um experimento baseado em sua técnica fonofotográfica. Em 22 de junho de 1922, *O Jornal*, do Rio de Janeiro, repercutia aquela que seria uma conquista tecnológica na leitura dos sons. O texto do artigo, intitulado “A música do semblante”, e cujo subtítulo é bastante significativo, “O rosto da mulher é uma partitura”, apresenta a experiência:

O professor Dayton C. Miller, de Cleveland, acaba de fazer uma maravilhosa revelação: ‘O rosto da mulher é uma composição musical e como tal pode cientificamente ser executado com ritmo melódico em qualquer instrumento.

O professor Miller declara haver encontrado a razão melódica, que há milênios inspira poetas. De agora por diante, as liras, as odes, os epínícios, as églogas, os sonetos vão ficar relegados; o inspirado pode compor óperas, sinfonias, calcadas no motivo, que solfejou lendo a partitura - o rosto da mulher (o Jornal, 22 jun. 1922).

Dayton Miller estava a par do interesse científico, desde pelo menos meados do século XIX, pela imagem do som, tendo inclusive escrito uma obra voltada para contar o que seria uma primeira história da ciência do som, intitulada *Anecdotal history of the science of sound to the beginning of the 20th century*. Publicado em 1932, o livro era a versão ampliada do texto homônimo lido em novembro daquele ano no VIII Encontro da Sociedade Acústica da América, fundada cinco anos antes na Universidade de Michigan. Então presidente da sociedade, Miller fizera uma conferência no encontro da sociedade com o tema de uma história da acústica, desde Pitágoras até a atualidade.

De fato, desde Isaac Newton, os físicos buscavam encontrar nas frequências das notas e cores alguma relação entre música e luz, para então dominar a lógica do seu efeito sobre o ouvido e o olho. No palácio dos saberes arquitetado desde Kant, a arte fora um espaço fúgido, infenso a qualquer tentativa de delimitação e explicação científica (Nature Magazine, 13 jan. 1870). Em meados do século XIX, cientistas se esforçavam por localizar no corpo humano as áreas de funcionamento da razão e da sensibilidade. No relato de suas experiências, a música falaria direto ao corpo, prescindiria da razão para fazer efeito, para tocar as pessoas. Para tais especialistas, o som seria uma espécie a mais de grafia do mundo. Estudá-lo, compreendê-lo possibilitaria obter a chave para uma escuta universal, através da qual todos os seus segredos se revelariam.

Em 1872, por exemplo, o antropólogo inglês Edward Burnett Tylor inventara um método para produzir o que seria uma representação pictórica do som. Apenas um ano antes, Tylor havia publicado a obra que lhe faria fama: *Cultura primitiva*. Para Tylor, era preciso enxergar a música, torná-la acessível também aos olhos, como fosse a audição, sozinha, incapaz de abraçar toda a estranheza dos sons. Para Tylor, a música era uma linguagem através da qual o antropólogo teria acesso à cultura do Outro. Seu experimento pretendia ver o som, associando cada emissão sonora a um padrão de vibração específico. Assim, Tylor comparava o que dizia ser a imagem vibratória do som de um apito com aquela produzida

pelo acorde de um piano. O som riscaria no ar sua escrita - até agora - invisível ao olho humano (Tylor, 1872).

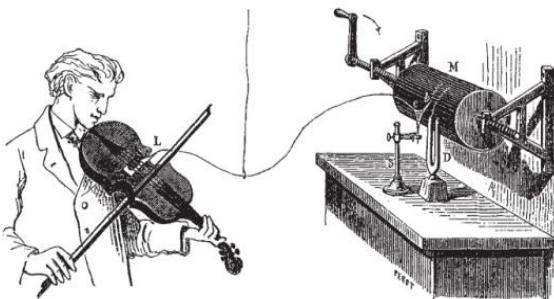


Figura 2: Em meados do século XIX, além de E. B. Tylor, experimentos físicos buscavam revelar uma imagem do som. Na imagem, a ilustração de um aparelho projetado pelo engenheiro acústico Ernest Mercadier em 1872 para grafar os sons. (Mercadier, 1872)

Em 1908, ele já inventara um aparelho batizado *Phonodeik*, capaz de registrar fotograficamente as ondas sonoras. Miller estava interessado em descobrir como as características físicas das notas musicais se relacionavam com a sua beleza e seu efeito sobre as pessoas². Obtivera fama tanto no seu país natal, Estados Unidos, como na Europa, promovendo exibições com seu aparelho, projetando em uma tela o padrão de ondas produzido pela vibração sonora na pronúncia de determinadas palavras e outros sons. Foi questão de tempo para, encantado com o próprio invento, fazer o caminho contrário e, enxergando um rosto no cruzamento das linhas grafadas, encontrar os sons, as notas que lhes fossem correspondentes.

Voltando à matéria de *O jornal*, o articulista prossegue:

Expliquemos a descoberta.

Há muitos anos se vinha tentando fotografar o som. Fizeram-se chapas ultrassensíveis que podiam receber a impressão resultante da onda sonora. Verificou-se que as notas se assinalavam na fotografia, por uma série de curvas, sempre diversas, conforme se sucediam. O professor Miller se pôs a estudar em cotejo com a fotografia do som o rosto de uma mulher. Mandou fotografar uma melodia completa e examinou as curvas produzidas.

Encontrou na chapa ondulações que correspondiam, aqui, ali, às curvas do perfil feminino. Continuou os estudos e transportou para o papel o formoso perfil de uma moçoila e começou a fotografar notas e melodias, até que correspondessem as suas curvas de sonoridade com o desenho do perfil da moça. Depois identificou as notas, transladou-as para a pauta e foi ao piano. Era um conjunto musical agradável. Estava encontrada a *chave musical da beleza feminina* (*O Jornal*, 22 jun. 1922, p. 3). [Grifo meu]

Reproduzido como foi em vários jornais³, podemos apenas imaginar o impacto que o artigo teve sobre as sensibilidades e as fantasias da época:

² Miller foi também apaixonado pela música, tendo se tornado um exímio flautista, organista e pianista, no que fora inspirado pela mãe, organista na igreja frequentada por sua família (Fletcher, 1943).

³ Por exemplo, em **O Cachoeirano: Órgão do Povo**, de Espírito Santo, em 5 de julho, com o título “Micrologos”, e no **Correio da Manhã**, do Rio de Janeiro, em 16 outubro, com o título “O rosto da mulher”, ambos de 1922.

A possibilidade de fotografar as ondas sonoras põe em evidência um vasto campo de investigações. Chegar-se-á talvez a determinar o caráter do indivíduo pelas melodias extraídas de seu rosto. O semblante traduzido em sons poderá revelar coisas que os psicanalistas ainda não descobriram. As experiências do professor Miller estão sendo seguidas com interesse. Daqui a esperança que o moderno trovador, trasladando para a música os encantos de um rosto, achará uma melodia, ou, segundo o temperamento individual e cada um, poderá ser um trecho de ópera, opereta, uma romanza, etc. (O Jornal, 22 jun. 1922, p. 3)

A dicotomia entre o que seria a dimensão racional dos saberes humanos e a emotiva, à qual estaria associada a música, é o ponto de partida para se pensar a diferença entre o masculino e o feminino, localizando a mulher, por sua pretensa intimidade com a arte musical, no interior do espectro da sensibilidade, da irracionalidade. Além disso, a conexão entre a música e a feminilidade, agora confirmada por um evento científico, era remetida à dimensão do natural. A naturalização do feminino e, por contraponto, do masculino, era reforçada tendo como referência o fenômeno sonoro. Vai-se buscar na linguagem musical a manutenção dos antigos códigos de comportamento que definiam o homem e a mulher.



Figura 3: Ilustração do artigo sobre o experimento de Dayton C. Miller. Os sistemas de pauta dupla, com duas claves (de sol, superior, e de fá, inferior) caracterizam a música escrita para piano. O perfil feminino, por sua vez, de corte “à la garçonne”, sugere uma típica melindrosa dos anos 1920, livre dos espartilhos, e entusiasta de ritmos como o jazz e o charleston. (Música, 1922, p. 3).

O texto mal esconde o desejo de controle da feminilidade, força de subversão que desde a chegada do regime republicano ameaçava, como símbolo de sua derrocada, a hierarquia patriarcal. Conhecida em seus segredos, mapeada pelo poder dos sons, ela poderia ser novamente domada, docilizada em forma de música, mantida em seu lugar de subserviência, de admiração, mas também de contenção pelos homens, lastro de manutenção que era de instituições agora em perigo, como a família:

‘E’, conclui o professor Miller, toda mulher possui essa partitura. Há em toda mulher essa música que bem acompanhada parece uma música do céu. A música extraída do rosto de Lady Manners já tem algumas edições de milhares e tem grande procura. Toda mulher tem essa música.’ (Idem)

A silhueta feminina era transmutada uma linha melódica, posta à venda em casas de partitura, enquanto a música se tornava uma armadilha a mais para a captura das mulheres,

em um país onde, há muito e cada vez mais, ser “bela” era (como ainda é), ao mesmo tempo, uma obrigação e uma desculpa para a posse de seus corpos.

Cada qual à sua maneira, Dayton Clarence Miller e João Lellis Cardoso pontuam seus lugares na história da ciência do som, sob a qual vibra por consonância uma *contranarrativa* de gerência dos corpos. Se, em seu momento histórico, seus experimentos e pesquisas surgem como evidências de uma realidade física, elas são tratadas no presente artigo como sintomas de disputas políticas e discursivas em que antigos e novos atores se enfrentam, ajudando a construir, pelo encontro (e pelo embate) de suas falas, imagens de um Brasil moderno. Exploradores do som e da voz, eles participarão da narrativa fabulosa de uma nação em forma de canto. Com eles, não resta dúvida de que a manufatura de um arquivo sonoro para o Brasil é coetâneo também desse desejo de manipulação, transformação e modelagem do som e – principalmente – das carnes.

Referências

A música do semelhante: O rosto da mulher é uma partitura - As observações do professor Miller. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 3, 22 jun. 1922.

ANDRADE, Mário de. Assim falou o papa do futurismo: Como Mário de Andrade define a escola que chefia. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 1-2, 12 dez. 1925.

ANDRADE, Mário de. **Evocação de Gomes Cardim São Paulo**. Centro Dramático e Musical Dr. Gomes Cardim, 1942. 08 pp. Brochura.

BARRET, W. F. Note on the correlation of colour and music. **Nature magazine**, p. 286-287, 13 jan. 1870.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume IV: estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, pp. 36-45.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-114.

FLETCHER, Harvey. **Biographical Memoir of Dayton Clarence Miller 1866-1941**. National Academy of Sciences of the USA Biographical Memoirs, V23, N3, 1943.

JAMES, Jamie. **The music of the spheres**: music, Science and the natural order of the universe. New York: Copernicus, 1995.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **O voto feminino no Brasil**. Brasília: Edições Câmara, 2018.

MERCADIER, E. On the Measurement of Musical Intervals. **Nature magazine**, Londres, v. 6, n. 135, p. 86-87, 02 mai. 1872.

MICROLOGOS. **O Cachoeirano: Órgão do Povo**, Cachoeiro de Itapemirim, ES, p. 4, 5 jul. 1922.

MONTEIRO, Luciano. **Modernismo como política de língua**: o Congresso da Língua Nacional Cantada (1937). Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

ONFRAY, Michel. **Cosmos**: uma ontologia materialista. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: a very short introduction. London: Oxford University Press, 2014.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

STERNE, Johnathan. **The Audible Past**: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

TYLOR, E. Experimental Illustrations of Musical Tone. **Nature magazine**, Londres, v. 6, n. 131, p. 6-7, 02 mai. 1872

TÉO, Marcelo. Mapas do corpo: fotografia, ciência e sensorialidade. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.8, n.17, p.29 - 63. jan./abr. 2016.

THOMPSON, Emily. **The soundscape of modernity**: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. London: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

TICHELAAR, Tyler R. **The Gothic Wanderer**: From transgression to redemption; gothic literature from 1794 - present. Ann Harbor: Modern History Press, 2012.

WHITE, Michael. **Isaac Newton**: o último feiticeiro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Da vontade de fazer música à gravação em pequenos estúdios caseiros: A Emergência da Produção Musical Local em Cabo Verde

Teoria e Cultura | Programa de Pós-

Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN:

2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.95-112

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização

DOI:10.34019/2318-101X.2025.v20.48151

From the desire of making Music to recording in Small Home Studios: The Emergence of Local Music Production in Cabo Verde

De las ganas de hacer música a la grabación en pequeños estudios caseros: el surgimiento de la producción musical local en Cabo Verde

*Carmen Barros Furtado*¹

Resumo

O presente artigo aborda os *passos* iniciais da gravação musical em Cabo Verde como condições que possibilitaram a emergência da produção musical local, desenvolvida em pequenos estúdios e estúdios caseiros e protagonizada por uma rede de artistas residentes que desafiam parâmetros convencionais de performance, autoria, criação e produção musical, e que, não raras vezes, recebem o rótulo de *ka mūzika* [não é música]. Com base em narrativas de músicos deste universo, o texto sugere que o surgimento e desenvolvimento, na capital, Cidade da Praia, e em outros pontos do país, principalmente, a partir dos anos 1980, deste tipo de produção musical estão ligados a processos mais amplos que conectam trajetórias fortemente permeadas pela mobilidade e circulação internacional, e com elas as denominadas *influências* culturais, o acesso e a disponibilidade de equipamentos e aparatos eletrónicos e tecnológicos, entrecruzadas com a busca por *territórios existenciais* e por espaços de afirmação individual e coletiva, que nos induzem a conceções e entendimentos alternativos de música, autoria e música cabo-verdiana.

Palavras-chave: Música Cabo-verdiana, *Ka Mūzika*, Autoria, Produção Musical Local, Estúdios Caseiros

¹Licenciada em Sociologia, Mestre e Doutora em Ciências Sociais, com estudos e pesquisas no domínio das Práticas Culturais, Etnomusicologia, Produção Musical e Políticas Públicas. Colabora com a Universidade de Santiago, Cabo Verde, no Mestrado em Políticas Públicas e Desenvolvimento Local. É quadro da Administração Pública cabo-verdiana, exercendo, desde 2020 a função de Presidente do Instituto da Alta Autoridade para a Imigração.

Abstract

*This article examines the early steps of music recording in Cabo Verde as conditions that enabled the emergence of local music production, developed in small and home studios and driven by a network of resident artists who challenge conventional parameters of performance, authorship, creation, and music production, and who are, not infrequently, labeled *ka mûzika* [not music]. Based on narratives from musicians within this sphere, the text argues that the rise and development of this mode of music production in the capital, Praia, and elsewhere in the country (particularly from the 1980s onward, are tied to broader processes. These connect trajectories heavily marked by international mobility and circulation - alongside associated cultural influences, access to electronic and technological equipment - and intersect with the pursuit of existential territories and spaces of individual/ collective affirmation. Such processes compel us toward alternative conceptions of music, authorship, and Cabo Verdean music itself.*

Keywords: *Cape Verdean Music, Ka Mûzika, Authorship, Local Music Production, Home studios*

Resumen

*El artículo se propone reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de la emergencia de la producción musical local en Cabo Verde en pequeños estudios y estudios caseros, protagonizada por una red de artistas residentes cuyos proyectos no obedecen, necesariamente, a parámetros convencionales de performance, autoría, creación y producción musical, y que, no pocas veces, reciben la etiqueta de *ka mûzika* [no es música], como negación de su condición artístico-musical. A partir de las narrativas de los músicos de este universo, el texto sugiere que el surgimiento y desarrollo, en la capital, Ciudad de Praia, y en otros puntos del país, principalmente a partir de la década de 1980, de este tipo de producción musical, están vinculados a procesos más amplios que conectan trayectorias fuertemente permeadas por la movilidad y circulación internacional —y con ellas las denominadas influencias culturales, el acceso y la disponibilidad de equipos y dispositivos electrónicos y tecnológicos— entrecruzadas con la búsqueda de territorios existenciales y de espacios de afirmación individual y colectiva, que nos conducen a concepciones y entendimientos alternativos de música, autoría y música caboverdiana.*

Palabras clave: Música caboverdiana, *Ka Mûzika*, Autoría, Producción musical local, Estudios caseros

Introdução

Naquela altura, éramos os putos do Bairro. Estávamos sempre em frente ao prédio a jogar futebol, outros a dançar e tal, e resolvemos experimentar fazer música... Mas tínhamos influências. Já existiam rapazes do Bairro que faziam qualquer coisa: Azaiaz, Sox, Ducorignal, Lúcio - o CK Las [...] (Buda Andrade)

Em Cabo Verde, no campo da criação e produção musical, mais especificamente da criação musical (composição e interpretação), tal como acontece em muitos países e realidades, a opção pela música está muito mais ligada à transmissão e desenvolvimento da prática musical em situações e espaços de proximidade como a família, as redes de sociabilidade, de vizinhança, de amizade do que em espaços formais e institucionais de ensino e aprendizagem. Apesar de muito limitada a existência de escolas formais de ensino e aprendizagem da música, e ainda que não constitua uma atividade tida como profissional, a opção pela música era e é apresentada, quase sempre, como *natural* ao cabo-verdiano. Muitas vezes, tida até como uma característica sócio histórica, afirmando-se, com isso, Cabo Verde como terra de músicos.

Foi, assim, frequentando e explorando esses espaços de transmissão, troca, ensino, aprendizagem e prática musical dos músicos do Bairro Craveiro Lopes², na Cidade da Praia (Barros Furtado, 2009), que tive contato com uma complexa *rede social* de artistas e profissionais.

O conceito de *rede social* é aqui empregue a partir de Bott (1976) e Mitchell (1969) para explicitar processos de interação social que não são apreensíveis somente a partir da ideia de grupo social, quando as relações sociais aparecem altamente complexificadas entre indivíduos de origens e pertenças distintas.

Este universo de artistas, maioritariamente masculinos, desenvolvia conceções de *performance*, composição, autoria, e produção musical, que se apresentavam, de alguma forma, diferentes, e *alternativas*, do tipo de criação e produção artística presente em grande parte da produção intelectual e académica sobre *música e cultura cabo-verdianas* - na qual se destacam duas linhas predominantes: ora discutindo a relação entre os géneros musicais ditos tradicionais enquanto experiência musical, abordando, também, a sua relação com a *identidade nacional* (Dias, 2004; Hubbard, 2011), ora analisando e interpretando a música e os músicos na sua relação com os contextos sociais em que são criados e que circulam (Barbosa, 2006; Cidra, 2005; Monteiro, 2009; Sieber, 2005; Hoffman, 2005).

Os *agentes* principais deste tipo de projetos³ eram, na sua maioria, músicos, que nas suas produções, optavam por *performances* “não convencionais” através da manipulação das músicas no computador, em estúdios caseiros, em vez da existência de todo um aparato material e de infraestrutura que é exigido num estúdio convencional, incluindo instrumentos musicais, ambiente acústico “adequado” à gravação, e especialmente uma variedade de microfones com capacidade para demandas da ordem do som diferenciadas (Amaral, 2009).

²O Bairro Craveiro Lopes fica localizado na região centro-oeste da Cidade da Praia e constitui o primeiro bairro social e económico inaugurado em Cabo Verde em 1954, ainda no período colonial. A política colonial privilegia como primeiros moradores funcionários do Estado, que ao residirem no primeiro projeto de um bairro urbano moderno em Cabo Verde, incorporam um sentimento de *distinção social* em relação a outros bairros da capital. Neste contexto, um número considerável de moradores que se dedica(va)m à prática musical ajudou a construir uma identidade artístico-intelectual para esse espaço social (Barros Furtado, 2009)

³Neste artigo, convenciona-se utilizar os termos ‘projetos musicais locais’, e ‘produção musical local’ para fazer referência a toda produção musical, e aos projetos daí decorrentes, desenvolvidos por artistas residentes em Cabo Verde, através dos estúdios ‘independentes’, instalados, na sua grande maioria, em residências – os *home studios*, ou estúdios caseiros. O termo ‘local’ é apropriado a partir do discurso nativo, como localizado no ‘seu’ bairro, na ‘sua’ comunidade, na ‘sua’ casa, no ‘seu’ quarto, ou, ainda, situado num outro espaço qualquer de enraizamento territorial ou de residência do produtor ou músico.

Em paralelo com os poucos estúdios formalmente estabelecidos em Cabo Verde, coexistem um número considerável de estúdios de gravação em casas, situados nos diferentes bairros dos centros urbanos, que oferecem facilidades alternativas de produção musical.

Muitos músicos e interlocutores, com os quais dialoguei, durante o trabalho de campo⁴, do Bairro Craveiro Lopes ou de outras localidades da Cidade da Praia, faziam recurso a expressões como *ka muzika*⁵ para fazer referência a boa parte destes projetos musicais independentes e emergentes, mais direcionados para géneros como *hip hop*, *zouklove*⁶. Para esta expressão de desqualificação e de negação da condição musical, contribui elementos como as letras e os temas das composições (vistas como ‘sem conteúdos’, e ‘descartáveis’), a quase não utilização dos instrumentos musicais convencionais, a forma de domínio, utilização, e manipulação da voz, bem assim a estruturação do processo de criação e produção, que podem evidenciar o desalinhamento deste universo com o tipo e a forma de fazer música presente nos circuitos formais de produção musical, e nos *espaços* e mercados internacionais da indústria musical.

Tendencialmente, a abordagem do *hip hop*, e *zouklove*, tidos como géneros modernos no contexto da música em Cabo Verde, apontam a desqualificação, e desvalorização, muitas vezes, a estes associados como reflexo e resultado das discussões e disputas geracionais no meio musical, entre os defensores da vertente considerada tradicional (tida como resultante do processo de formação histórico, social e cultural da identidade, do povo, e da nação) e os apologistas dos géneros ditos modernos (cuja tendência de abordagem tem sido, habitualmente, do ponto de vista da apropriação das ‘influências’ musicais estrangeiras, a partir do fim do terceiro terço do século XX), sobre a autenticidade da produção cultural, e a sua ligação à *identidade nacional*.

Se, por um lado, esta ideia de desqualificação, associada a estes músicos e às suas produções musicais, poderá elucidar discussões e disputas internas no meio musical cabo-verdiano, entre os ‘tradicionalistas’ e os ‘modernistas’, remete também para os argumentos que suportam a classificação e concetualização daquilo que é considerado de ‘muzika’ [música], “boa música”, “música de boa qualidade”, e também “música cabo-verdiana”, e, em oposição *ka Muzika*. Ou seja, o rótulo *Ka Muzika*, habitualmente acoplado a alguma produção centrada nas novas ‘influências’ musicais em Cabo Verde (com o *Zouk*, e o *Hip hop*, predominantemente), estaria também diretamente relacionado com práticas não convencionais de criação, produção e autoria artístico-musical, facilitadas, em grande medida, pelas novas tecnologias de gravação e produção musical.

Assim, neste artigo, a partir das estórias, experiências e narrativas dos músicos sobre os seus *passos* iniciais de criação, gravação e produção musical - que possibilitaram a emergência da produção musical local em Cabo Verde - pretende-se evidenciar os contextos sociais, culturais e tecnológicos que moldaram estas práticas, bem como as formas

⁴ Pesquisa de terreno realizada, junto de músicos e artistas, na Cidade da Praia (Cabo Verde) de 2008 a 2009 para a Dissertação de Mestrado com o título *Bairro de pertença, Bairro de música: Espaços, Sociabilidades e Trajetórias de Músicos n(d)o meio urbano cabo-verdiano*, e continuada até 2014 com a Tese de Doutoramento com o título *«Muzikas e Ka Muzikas: As Músicas nas Economias Criativas e na Produção Musical Local em Cabo Verde»* que discute a emergência e desenvolvimento da produção musical local, desenvolvida em pequenos estúdios, em Cabo Verde, no contexto de busca de implementação das Economias Criativas, enquanto modelo de desenvolvimento e crescimento económico do país, que prioriza a exportação e a internacionalização da cultura, em especial, da música.

⁵ Expressão da língua cabo-verdiana, que corresponde em português a «Não é música», enquanto a negação da condição e da qualidade musical de determinadas músicas.

Todas as expressões da língua cabo-verdiana utilizadas neste artigo têm como referência as regras propostas pelo Alfabeto Unificado para a Escrita do Crioulo (ALUPEC).

⁶ *Zouk love* é a designação normalmente utilizada para a versão “cabo-verdiana” do *zouk* das Antilhas. Outras designações são também utilizadas, como por exemplo, o *cabolove*, ou o *cabozouk*.

alternativas de expressão musical e de construção identitária que delas emergem e que induzem a conceções e entendimentos alternativos de música e de autoria.

Das ‘influências’ às tentativas de gravação com Cassetes

Com 12 anos, Ducorignal dançava *breakdance* e cantava *rap*, mas sozinho. Como escutar a sua voz? Como sentir a sua forma de cantar numa melodia? Foi, então, que resolveu fazer curtas gravações em casa, com dois pequenos gravadores. Num gravador, ele coloca uma cassette, só com o instrumental, e no outro, uma outra cassette, que podia ser original, ‘virgem’ (ou não), onde, ficaria gravada a junção do instrumental e da voz.

Ele fez assim em 1988, e voltou a fazer semelhante em 1993 quando veio a Cabo Verde passar férias, depois de emigrar para Holanda em 1991. Nesta altura, ele reencontra o Lúcio (de nome artístico CK Las), seu amigo de infância, que também está de férias, mas que vive em Portugal. Juntam-se ao Tsó Lopi, e ao Tosh Lopi e formam o grupo de *rap* DLT, monograma que corresponde às iniciais dos quatros nomes. Eles querem fazer gravação das suas músicas. Fazem-na na casa de Tsó Lopi, em *Ponta Txitxarru*, no bairro de Achadinha Cima, na Praia. No quarto, Tsó Lopi, tem um gravador grande, com dois microfones e duas cassetes. Numa cassette, toca o instrumental, e, enquanto eles cantam, fica gravada na outra cassette o ‘som’ completo.

É CK Las quem conta os primeiros *passos*, para criação de ‘sons’. Já ouviam *Michael Jackson*, *Billy Ocean*, *Europe*, e «muitos outros grupos da década de 1980 que faziam sucesso» e já dançavam *breakdance*. Mas, faltava fazer, eles próprios, música, para poderem “se ouvir”.

A única possibilidade era fazer gravação em cassetes - sobre instrumentais norte-americanos - as tecnologias e equipamentos, até então, disponíveis e acessíveis para eles.

«*Isto era gravação, mas ainda não era produção musical... pelo menos ainda*», Diz Buda do grupo de Rap «República». Ele começa a cantar em 1998, “dando” *freestyle* (que para ele é a forma de cantar com letras improvisadas) no instrumental do CD do rapper norte-americano DMX ‘*It's dark and hell is hot*’ considerado por muitos como um ‘clássico’ do *hip hop*. Mas a ‘influência’ veio antes:

É a influência do *Hip hop* que eu ouvia, desde 1993. Em 1996, eu já escrevia. Naquela altura, eu não escrevia *rap*, eu escrevia poemas, nada a ver. É aquela coisa de estar com a malta, aquela influência. O pessoal de São Vicente começou a cantar, sabíamos que eles estavam a fazer seus instrumentais, estavam a brincar de fazer música. Nós também começamos a brincar, atrás do prédio. É a influência daquela onda que chegou a Cabo Verde, que acabou por me contagiar. Depois também porque eu ouvia muito o *hip hop*, a influência das cassetes que vinham dos Estados Unidos da América, havia clima, eu senti que podia escrever (Buda Andrade).

Como ‘influência’, Buda designa o *hip hop* norte-americano que ouvia, mas também todo entorno social que se vivia em Cabo Verde, e nos seus espaços de convivência e amizade, e que eram, também, de partilha artística. Em certa medida, isto nos remete para a ideia da música e da criação artística enquanto *fenómeno e prática social* (Seeger, 1977) - que evidencia as condições sociais da produção da música como aspetos que complexificam o ato da criação -. O *self criativo*, desse ponto de vista, não se constitui apenas como um ente transcendental, mas uma estrutura de um indivíduo social - de uma *pessoa*, com suas pré-disposições imaginativas e existenciais, estabelecida num mundo social. É a ideia presente no conceito de *mundo artístico* proposto por Becker (1977: 9) como «constituído do conjunto de

pessoas e organização que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte».

Esta conceção do *mundo artístico* de Becker, a que induz a fala de Buda sobre o início da sua relação com a música, não constitui um caso isolado, antes, aparece em diferentes trajetórias de músicos cabo-verdianos, quando, em cenário de aprendizagem e transmissão de conhecimentos musicais por canais ‘não formais’, se refere as *sociabilidades* (Simmel, 1983) como fatores determinantes da opção pela música (Barros Furtado, 2009: 104).

O Rádio ‘Caixa bloco’, a criação de ‘Sons’ e os *Show*s

A primeira vez que gravei foi na casa do Lando. Nesta altura tínhamos o grupo ‘Enigma’, mas tínhamos vergonha de subir ao palco. Fazíamos as gravações no ‘caixa bloco’. Sabes aqueles rádios grandes que os rapazes do *rap* colocavam em cima do ombro nos vídeo-clips? De repente descobrimos que o rádio na casa do Lando afinal gravava. Aí, nós passávamos a nossa vida na casa dele. Era gravar noite e dia, em cassetes, mas ainda não tínhamos instrumental (Azayaz).

Nesta fase, não tinham *absolutamente nada*. Como diz Azaiaz ‘era só teoria’, ‘só simular cantar’, dançar *breakdance*, imitar instrumentais, e gravação de música à capela, no rádio que eles apelidavam de ‘caixa bloco’ (devido ao seu tamanho e formato que se assemelhava a um ‘bloco’ de cimento).

As gravações ‘mais a sério’ começam depois, com o Sox, no grupo «*Black Power*», um grupo de *reggae* e *rabadop*, formado por este e César. César é vizinho de Sox, e emigra depois para Portugal. Azaiaz é convidado a fazer parte do grupo, porque já existia um relacionamento ‘de trabalho’, e era ele quem escrevia as letras das músicas.

Quando entrei no grupo do Sox, eu já tinha as minhas cassetes, aquelas músicas americanas. Entre 1995 a 1996, eu fazia instrumental nas cassetes, juntando partes não cantadas das músicas. É assim... coloca a cassette a tocar, grava só o início onde não tem voz, e páras. Continua com uma outra parte e páras... só nas partes que não tem voz. E vais juntando até ter um instrumental completo, com alguns minutos. Quando conseguires juntar um instrumental numa cassette, podes cantar com o instrumental e gravar a música numa outra cassette (Azayaz).

O processo de criação de sonoridades, ou ‘instrumentais’ - que seriam posteriormente utilizados para fazer músicas – se dá pela junção de fragmentos de tempos sonoros ‘não cantados’ - previamente isolados - de músicas (na maioria, americanas) possivelmente originais.

Em certa medida, se assemelha a o que Deleuze, ao abordar o ato da criação no cinema, através do exemplo do cineasta francês Robert Bresson, destaca como algo entranhado em toda ‘disciplina criadora’: a constituição dos espaços-tempo, que existe «no limite de todas as tentativas de criação».

Em Robert Bresson (diretor francês, 1907), caso bastante conhecido, raramente existem espaços inteiros. São espaços que podemos chamar desconexos. Há, por exemplo, um canto, um canto de um quarto. Depois vemos um outro canto, ou então um pedaço da parede. Tudo ocorre como se o espaço bressoniano se apresentasse como uma série de pequenos fragmentos cuja conexão não está predeterminada (...) Mas Bresson foi um dos primeiros a construir o espaço com pequenos fragmentos desconexos, ou seja, pequenos fragmentos cuja conexão não é predeterminada (...) A junção de pequenos trechos de espaço bressoniano pelo fato mesmo de serem trechos, pedaços desconexos do espaço, pode ser exclusivamente uma junção manual (Deleuze, 1997, p. 5)

O papel da mão na conexão de uma parte à outra parte do espaço seria, então, uma característica própria de Bresson, enquanto criador. Mas, esta junção de pedaços desconexos, que permite uma criação ‘nova’, não é movida por prazer, antes por necessidade. O ato da criação, como propõe Deleuze, resulta da necessidade: «Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade» (Idem, Ibidem: 3)

Essa necessidade, referida por Deleuze, como o que determina o ato da criação, foi o que levou Azaiaz, Ducoriginal, Buda, entre outros, que se aventuraram em tentar produzir sonoridades, a partir das cassetes, a inventar e a criar ‘novos’ ‘sons’, derivados de ‘sons’ já existentes e com outras ‘autorias’.

A criatividade, desse ponto de vista, para além de derivar da necessidade, ao possibilitar novas músicas, a partir de outras existentes, permite-nos percebê-la através da manifestação e incorporação de elementos (já previamente existentes) que melhor satisfazem ou respondem uma situação ou um propósito. Assim, a criatividade não constituiria algo exclusivo da figura do génio criativo (Elias, 1995), no sentido da criação ou produção do original como partindo da simples ‘inspiração’ individual e transcendental, mas antes uma característica comum, de pessoas comuns.

A ‘absoluta necessidade’ - ainda que seja um conceito complexo - elucida o porquê da utilização das músicas das cassetes para ‘criar’ novas músicas, conectando partes separadas para formação de conjuntos com alguma sequência. Esta necessidade é determinada por ser, nessa altura, a ‘única’ possibilidade, de criar e gravar músicas. Assim, diz Azaiaz: «*Nesta altura, eram as cassetes, não tínhamos outra forma de gravar música... e nem todos tinham o rádio ‘caixa-bloco’.*»

As gravações das músicas dos «*Black Power*» acontecem, assim, em cassetes, na casa do Sox, num rádio pequeno, com colunas amplificadas e um microfone. As cassetes chegam, por via dos familiares residentes nos Estados Unidos da América (EUA), e na França. As “produções” em cassetes serviam para os *shows*.

Os *shows* eram os espaços de divulgação das suas músicas, sempre que lhes era permitido cantar nos momentos vazios do programa, «*mas não recebíamos nada em troca, era cantar para ser conhecido*». Assim como os «*Black Power*», a dupla Sandro & Ló, residentes no Bairro de Achada Grande, e voltados mais para o *Zouklove*, fazia gravações. Como diz Sandro, «*com aqueles rádios grandes, dos rappers, que acendiam luzes*», e que depois eram utilizadas «*para shows, atividades no bairro, concursos de Miss nos Liceus*».

O lançamento da ‘fita-cassetes’ pela empresa holandesa Philips, nos anos 1960, juntamente com o seu aparelho leitor, o ‘toca-fitas’ – que os músicos aqui apelidam de ‘caixa-bloco’ - e também, outros aparelhos que permitiam tanto ler como gravar sons, tornava, assim, facilitada a tarefa de gravar, copiar e duplicar obras musicais, inclusive aquelas fixadas sob a forma de disco de vinil, o *Long Play* (LP).

Se, pouco antes, a única chance de se obter sucesso no *show business* era a vinculação a uma gravadora, que detinha o sofisticado aparato necessário para a produção de LP’s, com a inovação da ‘fita-cassetes’, o cenário timidamente começou a mudar, e possibilitou que os músicos pudessem gravar suas interpretações, mesmo que de forma amadora e com significativa perda de qualidade em relação aos discos de vinil, mas ao menos passaram a ter uma nova opção, da qual lançavam mão para divulgar seus trabalhos artísticos ao público (Losso, 2008, p. 59)

Se em Cabo Verde a utilização das cassetes, para cópia e duplicação, aparece de forma mais expressiva (pelo menos nas narrativas desses músicos) a partir dos anos 1980, intensificando-se durante 1990 – período coincidente com a aprovação da primeira Lei dos

Direitos do Autor, no país - no plano internacional, este era um debate mais antigo, e que tinha levado, em 1971, ao estabelecimento da Convenção de Genebra sobre a «Proteção de Produtores de Fonogramas contra a reprodução não autorizada de seus fonogramas». Esta Convenção foi precedida por uma outra de 1961, a Convenção de Roma para «Proteção dos intérpretes, produtores e organismos de radiodifusão» que proibia utilizações não-autorizadas, e concedia aos produtores de fonogramas o direito de autorizar e proibir a reprodução direta ou indireta de seus fonogramas (Idem, Ibidem: 35).

Assim, qualquer produção musical associada ao que se considerava ‘cópia’ ou ‘duplicação’ de músicas já existentes, em cassetes, mesmo que originasse outras músicas ‘supostamente’ novas, à luz das convenções internacionais dos direitos autorais, e da legislação doméstica, através da Lei 101/III/90 de 29 de dezembro que definiu os Direitos do Autor, estas não seriam músicas ‘criadas’, mas sim ‘cópias’ não autorizadas.

No *Kubiku* do Azaiaz: *MiniDisc*, Leitor de CD, Micro e um Tape

Em 1997, Azaiaz já fazia as gravações em sua casa, mas não mais com rádio de duas cassetes, o ‘caixa-bloco’. Agora as gravações aconteciam com o *MiniDisc* e leitor de CD que conseguiu arranjar através de um vizinho por vinte mil escudos.

O *Compact Disc* (CD), tecnologia que possibilitava o registo e posterior extração de sons sem ruídos – que, em certa medida, levou a uma grande diminuição de utilização do rádio ‘toca-fitas’, ou melhor, o ‘caixa-bloco’ - era introduzido em inícios de 1980, pela Philips, juntamente com a Sony. Com a chegada do CD, os consumidores substituíram suas coleções de LPs, pagando novamente pelas mesmas músicas, o que favoreceu enormemente as gravadoras. As vendas cresceram, já que a cópia só era possível para fita cassete, com perda significativa de qualidade. Assim, após o impacto das duplicações em cassete, a indústria fonográfica renasceu com o novo formato digital (Lossos, 2008).

Na década seguinte, em 1990, era lançado o CD-Regravável, bem assim o aparelho leitor e gravador. Com esta tecnologia criava-se a possibilidade de se copiar músicas de um CD para o outro. Assim, «não somente, os usuários duplicavam uns para os outros seus CDs como começou a existir um processo, no início informal, de duplicação e venda com fins comerciais» (Idem, Ibidem).

Nesta mesma altura era lançado o *MiniDisc* (MD), que constitui um mini-CD regravável dentro de uma caixa protetora. O sistema *MiniDisc* foi desenvolvido para substituir o sistema convencional de gravadores de cassetes compactas. O formato *MiniDisc* define dois tipos de discos óticos: um é um disco magneto-ótico gravável para gravação pelo utilizador e o outro é um disco convencional só de leitura para gravação de música e *software* (Yoshida, 1994).

Após o investimento no leitor de CDs e no *MiniDisc*, Azaiaz passa a fazer as gravações na sala da casa da sua avó. Com frequência muito intensiva para uma sala de estar, as gravações são transferidas para um outro espaço, para o *kubiku*⁷. Como diz Azayaz, “Quando entrei (...) senti algo que não consigo explicar. Era da forma como eu queria. O meu primeiro estúdio foi lá, no quarto dos fundos. Era um lugar espetacular para um estúdio, fizemos boas gravações e produções. Foi o momento alto..., era tudo com o *MiniDisc*”.

⁷ Termo utilizado em língua cabo-verdiana correspondente, em português, a ‘Cubículo’, que significa quarto ou compartimento de casa pequeno.

Para além do gravador de CD, *MiniDisc*, e colunas, o *kubiku* tinha um computador – que ainda não era utilizado –, e luzes, para completar um cenário que refletia o “ambiente de um estúdio”. A intenção era fazer «boa impressão», para quem ia lá gravar. De todos, o «*Buda era aquele que ia mais*» e que aponta este espaço como a sua única *possibilidade* de gravação nesta altura.

Os instrumentais vinham dos EUA. Era o Sitó, meu amigo, que mandava, ele emigrou para os EUA. Mandava-me CDs. Colocávamos o CD a tocar. Ao lado tínhamos um gravador de Mini-disc, que saiu depois do CD e deu a possibilidade de gravar e regravar. Era assim: colocávamos a gravar, tínhamos o micro logo ali, o micro era muito fraquinho, acho dos piores que havia. Não fazíamos nada, ainda, no computador, não sabíamos mexer. As letras eram feitas na hora, as músicas na hora. Era tudo no momento. Tínhamos um auscultador, e um micro... era para cantar, a gravação era um ‘tape’ (Buda Andrade).

A gravação era ‘um só tape’, no sentido de ter de ser completa e não por partes. Por isso, exigia concentração, para não errar, porque corrigir uma parte da música, que não tinha ficado bem, significava gravar a música completa de novo.

Azaiaz também fala da complexidade do processo de gravação em *MiniDisc* mas exalta a qualidade que conseguiam nas músicas. Um processo moroso, trabalhoso, que exigia paciência e «habilidade» (como diz Buda) e que era movido pela ‘absoluta necessidade’ de gravar músicas, num contexto de inexistência de estúdios de gravação musical na Praia, dificultando a ‘revelação’ de talentos.

Um micro, e um ‘tape’. Quando um de nós estava a cantar e o outro tinha que entrar com o coro, não havia nenhuma forma de parar, para que o outro começasse a gravar. Tínhamos de ser rápidos, correr, para que aquele que estivesse a cantar terminasse rápido e saísse da frente do micro, e dar espaço para o outro rapidamente começar a sua vez. Era assim a gravação em *MiniDisc* (Azayaz).

A gravação e registo, com leitor de CD e *MiniDisc*, acontece de forma praticamente simultânea à criação musical, numa espécie de «*aqui e agora*». Entre criar (definir letra, ensaiar) e gravar num CD, o tempo era mínimo.

Barthes (2004) ao abordar a diferença entre o autor e o *scriptor moderno* aponta o tempo como aspeto central. O tempo, na sua relação com o processo criativo, é o que determina a autoria e a escrita moderna. O Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor moderno* nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do de enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (Barthes, 2004, p. 3).

O tempo de ‘enunciação’ como o tempo da criação (e que, por sua vez, seria o tempo da gravação) seria a lógica da *escrita moderna*. Desse ponto de vista, não estaríamos a falar da figura do ‘autor’, nem do conceito de ‘autoria’, uma vez que a relação que os músicos estabelecem com a sua criação (o seu texto, na abordagem de Barthes) no *kubiku*, não é uma relação de anterioridade, antes de simultaneidade: «*o aqui e o agora*». Esta simultaneidade do *scriptor moderno* com seu texto, do músico com as suas músicas feitas no *kubiku*, resulta de um contexto de ‘absoluta necessidade’ de criação artística a partir dos meios (eletrónicos e tecnológicos) disponíveis.

Critérios de acesso para gravação e a divulgação na Rádio

O aumento significativo do número de ‘usuários’ do *kubiku* permitiu-lhe uma certa característica de rentabilidade económica, deixando de ser um espaço, somente de realização dos desejos de criação e gravação musical de um grupo de amigos.

Contudo, a fixação de um preço (mil escudos) para aceder aos serviços áí disponibilizados não era algo pensado, à partida, de propósito para dar lucro, mas sim uma forma encontrada para criar critérios de acesso e gerir o aumento ‘descontrolado’ de pretendentes à gravação, permitindo também alguma compensação financeira.

Apesar disso, as sessões de gravação não estavam exclusivamente ‘abertas’ para aqueles que podiam pagar, mas para todos aqueles que Azaiaz (o dono) permitisse. Ou seja, a existência de uma regra económica de funcionamento do *kubiku* não era o aspeto determinante na manutenção deste espaço, e a sua razão de ser, era, sim, muito mais, uma regra de ‘controlo’ do próprio espaço.

Com as músicas gravadas em CD, a circulação e divulgação passou a acontecer com mais facilidade, e «*as pessoas já sabiam da existência das músicas*». Mas ainda não chegavam às rádios.

Rádio, em Cabo Verde, era somente Rádio de Cabo Verde. Nesta rádio, as nossas músicas não tocavam, eram uma espécie de música do diabo. Depois que o Giordano criou a Rádio Praia FM, ele pediu-nos as músicas para tocar, e foi só a partir daí é que as coisas tomaram um outro rumo (Azayaz).

Azaiaz entende “música do diabo” como aquela que, apesar de ter seu circuito e universo de circulação e consumo próprios, tinha uma conotação negativa, vista como *ka muzika* para ser passada na Rádio Nacional.

Praia FM é uma estação de rádio que começou as suas emissões a 15 de Maio de 1999. O projeto de sua criação foi desenvolvido por Giordano Custódio que, depois da sua formação no Brasil, desenhou «*um primeiro projeto de uma empresa de comunicação que deveria ser âncora de um grupo, uma agência com rádio e TV*».

O ponto de partida e o principal objetivo da Praia FM era trazer novas ideias e uma forma diferente de fazer rádio. Este objetivo era motivado, como diz Custódio, porque

Primeiro, a programação da Rádio Nacional de Cabo Verde, e o próprio Conselho de Administração, da altura, de que eu fazia parte, estava fechado para novas ideias, e, segundo, porque a maneira de fazer rádio em Cabo Verde, estava oprimida. Havia uma única linha de fazer locução que era pesada, monótona e voltada para adultos (Giordano Custódio).

Após uma pesquisa de mercado, decidiram que o público-alvo seria a ‘camada jovem’, dos 15 aos 45 anos. Para atrair este público, adotaram um estilo de locução descontraído, e veiculavam músicas que os ‘jovens’ gosta(va)m: «*os artistas traziam as suas músicas aqui na rádio, e nós colocávamos para tocar, e também ouvintes emprestavam CDs de música que queriam ouvir na rádio*».

Ao dissolver a barreira entre o ouvinte (que passou a ter a chance de pôr na rádio as suas preferências musicais) e a equipa da rádio que define os conteúdos sonoros, abriu-se a possibilidade para uma maior circulação de músicas produzidas de forma alternativa e não convencional, permitindo chegar a um público maior a o que normalmente acontecia, pelas redes de contatos pessoais onde circulavam estas músicas. Criando-se essa possibilidade, eventualmente até involuntariamente, e se entendermos os meios de comunicação social como instâncias de tratamento, e também legitimação de fatos e produtos, a ‘música do

diabo', a *ka muzika*, elevava o seu estatuto a música merecedora de uma maior audição, saindo de uma certa invisibilidade, ou melhor, inaudibilidade.

O 'aparelho' do Zé Ramos e os *demos*

Quando Zé Ramos frequentava o *kubiku* do Azaiaz, em 1997 e 1998, não pensava, ainda, em fazer gravação ou produção. Para ele, era «curiosidade». Morava no bairro de Lém-Cachorro, e pertencia ao grupo «Cepelipianos», tocando teclado, junto com outros amigos de outras zonas da Praia, como Achadinha Baixo e Calabaceira.

Os «Cepelipianos» surgem após serem proporcionadas aulas de música para membros das associações juvenis da Igreja Católica, na Praia. Alguns jovens que frequentaram estas aulas resolvem formar grupo de música. O repertório era composto por música tradicional, mas a maioria seguia a «*linha do reggae brasileiro*».

O grupo tinha necessidade de fazer gravação para poder levar para as rádios, e a única via era a gravação em cassetes, que fazia com metodologia de gravação diferente do que Azaiaz, Sandro, ou Buda utilizavam. O grupo *criava* a parte instrumental da música, através de instrumentos musicais convencionais, necessitando, por isso, de uma única cassete para fazer a gravação. Montado o ambiente de 'conjunto', era só preparar para não errar, colocar a cassete, começar a gravar, e investir na *performance*.

O grupo dura dois anos, altura em que recebe o convite para trabalhar no Palácio da Cultura, no *Plateau*, no centro da cidade, como produtor de eventos. Lá, ele tem a oportunidade de fazer uma formação na área de técnica de som e de estar em permanente contato com artistas nacionais e internacionais. É, nesta altura, que trava contato e passa a integrar o «Djingó», grupo musical, que tocava *música tradicional*, e desenvolvia um trabalho de pesquisa voltado para as *origens da música cabo-verdiana*.

O momento que se vivia no país era propício. Assistia-se à revitalização do *Batuku*, que veio a culminar com a *criação* do «batuku em orquestra» (Gonçalves, 2006).

Batuku é uma manifestação cultural (música e dança) característica da ilha de Santiago e à qual se atribui origens africanas, tendo sido interdita a sua prática durante o período colonial que terminou com a independência nacional em 1975. A partir de 2000, foi “reformulado” por Orlando Pantera, músico e compositor, o que permitiu que este género, antes da independência nacional, proibido nos *espacos públicos*, e no período seguinte circunscrito aos terreiros do meio rural santiaguense, saltasse para os palcos dos centros urbanos.

É, a permanência de Zé Ramos nesse grupo que vai *possibilitar* os seus *passos* iniciais, primeiro na gravação, depois na produção musical e na montagem do seu estúdio.

Eu fiquei no «Djingó» entre 2000 a 2004, e pude participar de perto na produção no trabalho do projeto ‘Ayan’ gravado num estúdio em Pedra Badejo. A participação do Djingó no projeto ‘Ayan’ contribuiu para o reforço do nome do grupo que já era conhecido na Ilha de Santiago, mas também me permitiu, para além de gravar como artista, fazer parte da equipa de produção do CD, com um engenheiro de som português (Zé Ramos).

O lançamento da coletânea “*Ayan*”⁸ acontece em 2002. No «Djingó» e ainda durante a gravação do CD *Ayan* em 2001, Zé Ramos adquire os seus primeiros equipamentos, do qual se destaca o ‘aparelho’ que lhe permitia fazer gravações separadas, o que antes não era

⁸*Ayan* é uma expressão de concordância e corresponde ao ‘Sim’, em português. É empregada principalmente na variante da língua cabo-verdiana falada na ilha de Santiago.

possível. Ele não consegue dizer o nome exato desse equipamento, que designa simplesmente de ‘aparelho’.

Era um aparelho três em um. Permitia ligar o microfone, ligar o teclado e outros instrumentos onde fazia os arranjos musicais, e gravar a voz. Tinha três funções e tinha capacidade de gravar todos os elementos em separado, o que antes não dava. Antes tinha que ser tudo em simultâneo. Se precisasse gravar uma música em que entrava viola, cavaquinho, teclado e voz tinha de ensaiar tudo muito bem para gravar tudo ao mesmo tempo, sem falhas. Com esse equipamento, eu podia gravar viola só, cavaquinho só, voz só. Este foi o principal ganho com este aparelho (Zé Ramos).

Para a gravação com o ‘aparelho’, o requisito mínimo era ter a letra da música. Alguns pretendentes à gravação, para além da letra, chegavam já com a ideia do estilo que queriam gravar, mas o processo de construção da música original era, sempre, partilhado. O artista chega e canta, Zé Ramos escuta bem a letra e melodia (no caso de ter já uma melodia). Caso não tivesse melodia, tinha que ser ele a fazer um instrumental para a música. Neste meio tempo, vai pensando na harmonia, nas notas musicais, e depois decidem juntos (ele e o artista), o estilo de música mais adequado e, passam à gravação.

Só era possível fazer ‘makets’, ‘demos’, para a pessoa levar a um produtor ou a uma outra pessoa. O resultado da gravação era uma espécie de amostra que seria utilizada numa gravação a sério. Por isso, era um trabalho que sempre iria sofrer alterações. Eu fiz muitos trabalhos que vieram depois a ser editados em CDs em estúdios profissionais (Zé Ramos).

Apesar de *possibilitar* mais facilidades de gravação que com as cassetes, o processo era «ainda muito rudimentar». De todo modo, ainda assim, registava uma grande procura, principalmente, por aqueles que, almejavam despertar o interesse de um produtor ou *manager*, e, assim, conseguir a gravação de um CD num estúdio profissional. Para isso, precisavam de *demos*, *makets*, enquanto gravações musicais de ‘demostração’ dos talentos, a produtores, *managers*. Nesta altura já começavam a aparecer estúdios de gravação profissionais em Cabo Verde.

Diferentemente da criação e gravação musical no *kubiku*, com o ‘aparelho’ a simultaneidade destes dois processos não se verifica. Com o ‘aparelho’ de Zé Ramos, o músico pré-existe à sua música, ele a faz existir, o que conduz a o que Barthes considera como ‘autoria’, enquanto anterior à obra. Assim, diferentemente do *kubiku* do Azaiaz, o processo *criativo*, com aparelho de Zé Ramos, nada mais seria que um processo de autoria, e não de escrita.

Da gravação à experiência de produção nos estúdios caseiros

«*Eu sempre tive computador em casa*», diz Bizzy, dos «*República*». Em 2000, vai de férias a Lisboa, Portugal onde vive seu irmão mais velho, Kaló que gosta de música e tem *softwares* de produção musical no seu computador. Bizzy se interessa. Quando volta para Cabo Verde, traz consigo os programas. Passa a explorá-los. Um ano depois vai estudar no Brasil para fazer formação superior em *Design*, mas continua a explorar os *softwares* de produção musical. De lá, mantém contacto, amizade e troca de ideias com Buda.

Buda está em Portugal a estudar engenharia informática. Em Lisboa, tem muito mais acesso a tecnologias do que na Praia. É, em Lisboa que adquire o seu computador próprio. Vai tentando recolher tudo o que considera que lhe pode ser útil em termos de *softwares* para

produção musical. Mora num bairro social e seus vizinhos fazem produção musical em casa. «*Eles estavam mais avançados. Aí pensei: se eles fazem, eu também posso fazer*».

Os *home studios* surgem como espaços acessíveis para a produção musical, viabilizados por computadores e *Digital Audio Workstations* (DAWs). Essa tecnologia não só simplificou a gravação e a produção, como também transformou a interação com o som, ao introduzir uma interface visual que contrasta com as abordagens puramente auditivas do ambiente analógico do século XX (Cassano, 2024).

Em 2002, com *softwares* de música no seu computador, e com mais conhecimentos de informática, experimenta fazer música. No início não consegue, mas vai tentando. Passa cada vez mais tempo dentro de casa, para pesquisar sobre produção musical. Nesse tempo, reencontra, em Lisboa, Azaiaz, vindo de França, onde teve contacto, pela primeira vez com produção musical caseira.

Com Azaiaz, monta um pequeno estúdio, num quarto pequeno, ao fundo do corredor, na casa da mãe deste. O estúdio tem uma mesa, o microfone, e o computador. Para além deste estúdio, Buda tem também um no seu quarto, na sua casa em Caxias, mas o centro é a casa de Azaiaz.

Fazíamos gravações de noite e dia, O núcleo do Bairro Side, se reencontrou em Lisboa, eu, Azaiaz, Kaya, Poly e Klaus, passávamos, neste novo *kubik* a fazer as nossas gravações. Foi ali que fizemos as primeiras produções, e foi neste período que surgiram os nossos *shows* em Portugal. Em Lisboa, nossos horizontes abriram, posso dizer que ficamos com mais visão. Ali era tudo, tínhamos acesso a tecnologias, a softwares de produção, conhecemos gente que sabia mexer nos programas... Este foi um período muito rico, para o Bairro Side (Buda Andrade).

Buda conseguia os programas, na *internet*, e através de colegas da faculdade e passava para Azaiaz, que, nesta altura, era DJ numa discoteca, e comercializava compilações de músicas várias em CDs. «*Eu já tinha familiaridade com coisas de som e gravação, desde sempre. Eu já tinha sido DJ na Praia, antes de ir para França*».

Apesar da “familiaridade” com equipamentos de som, música, os *softwares* de produção musical, eram novidade. Para aprender a mexer nesses programas, assim como Buda, Azayaz teve de passar vários meses sem sair de casa, tentando entender como funcionavam programas como *Cool Edit* (programa de gravação, mistura e edição de áudio), e *Fruit Loops* (*software* de criação e composição de áudio).

Mantinha-se o padrão de criação musical a partir de instrumentais norte-americanos que conseguiam, antes por familiares em outros países, e, estando na emigração, também pela *internet*. A ‘presença’ na emigração tinha, igualmente, propiciado o acesso facilitado às tecnologias, equipamentos de som (mais baratos), e os *softwares* musicais, o que permitiu a montagem dos primeiros *home studios*.

Contudo, o que determinou os primeiros *passos* da produção musical foi a vontade e o querer fazer, fundamentado na ideia de que se alguém faz é porque, certamente, qualquer um pode fazer. Esta ideia desvela o sentido do ato da criação, e a figura do criador no sentido transcendental, trazendo o comum e o ‘banal’ do processo criativo musical não mais restrito ao ‘génio’ e ao ‘autor’.

O processo criativo, e o seu produto - a música - se afirmam, enquanto tal, não pela dificuldade, impossibilidade, ou qualidade de alguns, mas, inversamente, num quadro de possibilidade em que a diferença reside simplesmente na dimensão de singularidade imposta pelo músico, na forma como se dá esse processo, no seu *desejo*, no seu *agenciamento*, e na forma como constrói a sua existência pela música: ‘*se eles fazem, eu também posso fazer*’.

Partilha, por isso, a ideia de Goldman (2006), quando refere as atividades musicais de (alguns) blocos afros de Salvador, no Brasil como «uma das dimensões essenciais dos processos de criação de territórios existenciais que permitem a pessoas discriminadas produzir sua própria dignidade e vontade de viver» (p. 18).

Seguindo esta ideia, a música, é compreendida a partir da forma como as pessoas vivem e escolhem viver, não somente e simplesmente num momento transcendental de superação das suas virtualidades criativas - que corresponderia a o que Foucault atribui à ‘ideia tradicional do autor’ - mas enquanto delimitação de territórios existenciais, como ritornelos de subjetividades. A música pode, assim, ser entendida e estudada pela forma como as pessoas vivem, existem, ou *desejam* viver e existir, ou como elas conferem sentido às coisas, e ao mundo, através do que elas consideram e entendem por ‘música’.

Gravações com rádio e cassetes, com *MiniDisc* e leitor de CD, e com o ‘aparelho’ constituíram os primeiros *passos*, e antecederam a produção musical através de *softwares* digitais.

A afirmação recorrente de Buda e Zé Ramos que tudo o que fizeram antes não era “produção”, era, simplesmente, “gravação”, encontra fundamento na ideia de que, antes dos estúdios caseiros, não era possível a *criação* de instrumentais próprios e ter o controlo e manipulação do processo de mistura deste com a voz.

A gravação *possibilitava*, somente, a mistura do som com a voz, mas não permitia que se trabalhasse esta junção, da forma como eles pretendiam. Assim, é na *possibilidade* de trabalhar os diferentes elementos de um “som”, isoladamente e em conjunto, integrando-os de forma que eles se tornassem como “agradável ao ouvido” que se dá a produção musical, que para eles, começa «*verdadeiramente*» com os *home studios*, os estúdios caseiros.

Se, durante muito tempo, fazer a produção de um trabalho discográfico, exigia a deslocação do artista para um outro país, para cumprir, pelo menos, a etapa da gravação da voz, a instalação de estúdios (profissionais ou não) em Cabo Verde, a partir dos anos 2000, *possibilitava* a produção de um trabalho em território nacional, a qualquer pessoa que, como diz Buda «*tivesse um computador, um microfone, e vontade de fazer música*».

Os primeiros estúdios caseiros na Praia com tecnologia digital surgem nos inícios dos anos 2000, mas tem as *condições de possibilidade* da sua emergência demarcadas desde 1980, derivados do contacto e dos fluxos com a diáspora cabo-verdiana em outras partes do mundo, e movidos por trocas, encontros e relações que complexificam amizade, transações económicas.

Desenvolvimento de tecnologias digitais (gravadoras, *softwares* e instrumentos virtuais e digitais), a curiosidade, relações de amizade, a emigração, o acesso a aparelhos eletrónicos e tecnológicos são alguns dos elementos que possibilitaram a gravação e produção em estúdios, com espaço físico e equipamentos bem reduzidos, o que permitiu que «a casa, o quarto, o cômodo desocupado, tornassem em estúdios de gravação» (Alves, 2006), estimulando também o surgimento do chamado “*hyphenated musician*” [músico hifenizado] (Théberge, 1997), um artista multifuncional que acumula papéis como músico, produtor, compositor e outros.

A emergência dos estúdios caseiros, nos agenciamentos da produção musical local, tornou a *criação* e produção musical acessível a qualquer um, possibilitando e desmistificando o conceito de autoria associado à *música cabo-verdiana*, aos “modos de ser” da música em Cabo Verde.

Em Cabo Verde, em diferentes momentos, foram vários e diferentes os debates sobre as ‘influências’ na *música cabo-verdiana*. Apesar de não constituir, o foco central deste artigo, importa destacar que, entre *enunciados* e *construções discursivas*, as ‘influências’ foram quase sempre percebidas, ora como ameaças à tradição, e à autenticidade cultural, ora entendidas

como rasgos de criatividade artística que determinaram marcos na *música cabo-verdiana*. (Barros Furtado, 2014).

Entre estes dois tipos de entendimento, vislumbra-se, a meu ver, um terceiro, que ganhou força sobretudo nos últimos 30 anos, especialmente associado a certas produções de *hip hop* e *zouklove* em pequenos estúdios e estúdios caseiros - muitas vezes rotuladas como *ka muzika*. Esse olhar alternativo reconhece que, por meio desses géneros, a incorporação e a fusão de diferentes ‘influências’ musicais alimentam práticas de criação e produção que questionam e deslocam os fundamentos tradicionais da autoria e da genialidade, abrindo espaço para novas formas de expressão, legitimidade e sentido na música.

Ka muzika emerge, assim, no universo da produção musical local, como um termo de “desqualificação artístico-musical” construído para assinalar diferença e oposição face à representação hegemónica do que se entende por música cabo-verdiana. Tal desqualificação não se sustenta apenas no discurso sobre o suposto “desvirtuamento” dessa música, mas também se ancora nas práticas e nos modos de ser que envolvem a criação, gravação, produção e autoria, revelando disputas simbólicas mais amplas em torno da legitimidade e do pertencimento no campo musical.

Compreender, a partir das narrativas e experiências dos músicos, estes ‘modos de ser’ do fazer musical no universo da produção musical local em Cabo Verde foi o propósito deste artigo.

Nestes “modos de ser” quem (e como) faz a música não é determinado por critérios de legitimação geral definidos a partir de uma perspetiva e posição musical ‘hegemónica’. Ela se determina no “desejar” fazer, no “querer” fazer música, independentemente da imagem pré-concebida do que é música, ou arte. Esta é uma ideia que aparece através de expressões tais como *«eles faziam, eu pensei: porque não posso fazer também?»*.

Nestes “modos de ser”, a autoria deixa de gravitar exclusivamente em torno da figura e da suposta genialidade do “autor” para abrir espaço à vontade e ao desejo de fazer música, algo que pode habitar em qualquer pessoa. Trata-se de um processo vivido no “aqui e agora”, como sugere Barthes, no qual cada obra, cada música, se torna ocasião para a reinvenção e reescrita contínua de si mesmo, revelando que a criação é menos um ato isolado de genialidade e mais um fluxo permanente de construção e transformação.

Da simples vontade de fazer música, passando por agenciamentos empreendidos na criação, gravação, montagem do estúdio, à produção musical, e a possibilidade de reequacionamento de categorias fixas cunhadas para géneros musicais e a produção musical local... entre *kubikus*, ‘aparelhos’, solidariedade e favores... os estúdios caseiros *popularizam* e *democratizam* a criação artística, remetendo-a para um campo em que se invertem os sentidos da música, da criatividade e da autoria.

Referências Bibliográficas

ALVES, Luciano. *Fazendo música no computador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

AMARAL, Paulo. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecno-brega no Belém do Pará*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

BARBOSA, Carlos Elias; RAMOS, Max Ruben. Vozes e movimentos de afirmação: filhos de cabo-verdianos em Portugal. In: GÓIS, Pedro (org.). *Comunidade(s) caboverdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Lisboa: ACIDI, IP, 2008.

BARROS FURTADO, Carmem. *Bairro de pertença, bairro de música: espaços, sociabilidades e trajetórias de músicos n(d)o meio urbano cabo-verdiano*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Cabo Verde, Praia, 2009.

BARROS FURTADO, Carmem. 'Múzikas' e 'Ka Múzikas': a música na produção musical local e nas economias criativas em Cabo Verde. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de Cabo Verde, Praia, 2014.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BOTT, Elisabeth. *Família e rede social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

CASSANO, L. A convergência entre o digital e o analógico nos homestudios. *Revista Mediação*, v. 26, n. 37, 2024. Universidade Fumec. Tema Geral.

CIDRA, Rui. Migração, performance e produção de fonogramas: músicos em viagem entre Cabo Verde e Portugal. In: *International Conference on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Lisboa, 6-8 abr. 2005. Anais [...]. Lisboa, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIAS, Juliana. *Mornas e coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: lição inaugural ao Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Paris: Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GOLDMAN, Márcio. *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GONÇALVES, Carlos Filipe. *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional, 2006.

HOFFMAN, JoAnne. What makes cabo-zouk Capeverdean? A preliminary examination of the diaspora and Creole connection. In: *International Conference on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Lisboa, 6-8 abr. 2005. Anais [...]. Lisboa, 2005.

HUBBARD, Edward Akintola. *Creolization and contemporary pop iconocacy in Cape Verde*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University, 2011.

LOSSO, Fábio. *Os direitos autorais no mercado da música*. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MITCHELL, J. C. *Social networks in urban situations*. Manchester: Manchester University Press, 1969.

MONTEIRO, César. *Campo musical cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa: protagonistas, identidades e música migrante*. 2009. Tese (Doutorado) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2009.

THÉBERGE, Paul. *Any sound you can imagine: making music, consuming technology*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

YOSHIDA, T. The rewritable MiniDisc system. *Proceedings of the IEEE*, v. 82, n. 10, p. 1492-1500, 1994.

Willemen, Villemin, Vilemão: a escrita como corruptela da escuta de um rabequeiro analfabeto

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação

em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x |

v. 20, n. 1, 2025 | p.113-131

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização

DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.48220

Willemen, Villemin, Vilemão: writing as a corruption of the listening of an illiterate rabequeiro

Willemen, Villemin, Vilemão: la escritura como una corrupción de escuchar a un rabequista analfabeto.

Caio Padilha¹

Resumo

Neste artigo consideramos diferentes relações editoriais/auditoriais implicadas na gravação de oralidades e musicalidades acompanhadas por rabecas na primeira metade do século XX. Analisamos práticas de letramento da escuta que produziram certas legibilidades gráficas bastante representativas do som de “rabequeiros analfabetos”, tais como: Vilemão Trindade (ouvido por Mário de Andrade), Fabião das Queimadas (ouvido por Câmara Cascudo) e José Gerônicio (ouvido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo). O objetivo é ressaltar certas prerrogativas sócio-culturais e intenções ideológicas/intelectuais que influenciaram as anotações gráficas e a escuta profissional de rabequistas no Brasil.

Palavras-chave: som; rabeca; escrita; escuta.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional na UFRJ. Caio Padilha também é músico rabequeiro e idealizador/produtor da websérie Memória da Rabeca Brasileira no Youtube e agregadores de podcast desde 2020. Contato: emaildepadilha@gmail.com

Abstract

In this article we consider different editorial/auditorial relationships involved in the recording of oral and musical performances accompanied by fiddles (rabeças) in the first half of the 20th century. We analyze listening literacy practices that produced certain graphic legibilities quite representative of the sound of “illiterate rabequistas,” such as Vilemão Trindade (heard by Mário de Andrade), Fabião das Queimadas (heard by Câmara Cascudo), and José Gerônico (heard by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo). The objective is to highlight certain sociocultural prerogatives and ideological/intellectual intentions that influenced the graphic annotations and professional listening of fiddlers (rabequistas) in Brazil.

Keywords: sound; rabeça; writing; listening.

Resumen

En este artículo consideramos diferentes relaciones editoriales/auditoriales implicadas en la grabación de actuaciones orales y musicales acompañadas por rabeles (rabecas) en la primera mitad del siglo XX. Analizamos prácticas de alfabetización auditiva que produjeron ciertas legibilidades gráficas bastante representativas del sonido de “rabequistas analfabetos”, como Vilemão Trindade (escuchado por Mário de Andrade), Fabião das Queimadas (escuchado por Câmara Cascudo) y José Gerônicio (escuchado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo). El objetivo es resaltar determinadas prerrogativas socioculturales e intenciones ideológicas/intelectuales que influyeron en las anotaciones gráficas y en la escucha profesional de los rabequistas en Brasil.

Palabras clave: sonido; rabeca; escritura; escucha.

Introdução

Quando os sons friccionados em uma rabeca recebem uma (co)notação musical, ou mesmo quando nos deparamos com o caráter eletivo, interpretativo e legislativo dos símbolos graficamente representados em algum suporte material de gravação, percebemos o quanto a escuta profissional de rabequistas foi adimplente à escrita dos pesquisadores de oralidades e musicalidades na primeira metade do século XX. A anotação gráfica de certos “repertórios folclóricos” legitimou a primazia da palavra escrita para caracterizar modalidades impressas da cantoria de rabeca, por exemplo. Nesse contexto, trataremos de algumas corruptelas² oriundas da interação entre a escuta e a escrita no trabalho de musicólogos como Mário de Andrade (1893-1945).

Partiremos da elucidação fono-ortográfica de uma palavra que foi falada ao pesquisador paulista para designar o nome-próprio de um “rabequeiro analfabeto”: o “Vilemão da Trindade”. Este caso etnográfico nos permitirá ampliar uma comparação mais explícita entre as particularidades do encontro Mário/Vilemão e uma elaboração crítica sobre práticas de letramento da escuta em Câmara Cascudo (ouvindo outro rabequeiro afrodescendente: o Fabião das Queimadas), e em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (ouvindo o rabequeiro José Gerônicio). No decorrer deste artigo mencionaremos algumas intersecções e/ou divergências entre as experiências desses rabequistas e as corruptelas fono-gráficas impressas na transcrição de seus respectivos ouvidores. Vejamos.

O interesse pela “música popular” e a “literatura oral” de rabequistas possui uma história social importante que nos convida a investigar a produção de distinções gráficas relevantes na transcrição de entoações friccionadas com rabecas. A profissionalização do trabalho de *escuta* foi diretamente implicada na documentação do chamado *folklore musical* no Brasil. E, especialmente a partir dos anos de 1930, a escuta profissional ganha um caráter cada vez mais vinculado aos programas científicos/disciplinares que, por sua vez, se contrapunham ao “amadorismo” subjetivo das colheitas etnográficas ainda não bem sistematizadas. “O amadorismo [também] se transformava em profissionalismo por meio de fenômeno da industrialização da música e dos progressos das técnicas de gravação e radiodifusão” (Werneck, 2013. p.85). As materializações gráficas dos sons gravados por diferentes pesquisadores também representavam uma idealização técnica da “fidelidade” das documentações sonoras realizadas em campo.

Em janeiro de 1929, por exemplo, Mário de Andrade “coletoou [do rabequeiro Vilemão Trindade] mais de quarenta peças musicais entre baianos (ou baiões, danças exclusivamente instrumentais nas quais a rabeca era o instrumento solista); toadas, desafios, romances e cocos” (Fiaminghi, 2021. p. 96). Oneyda Alvarenga (1911-1984) - que foi aluna de Mário - após a morte do amigo/professor, dedicou-se a organizar a maioria dessas transcrições não publicadas em vida. Destacamos aqui a organização dos resultados de pesquisas musicais na região nordeste do país em 1928-1929; especialmente a partir de seis diferentes volumes (publicados entre 1959 e 1987). São eles: *Danças dramáticas do Brasil*, (em três tomos); *Música de feitiçaria no Brasil*; *Os cocos*; e também *As melodias do boi e outras peças*.

Em nota inicial de Oneyda Alvarenga sobre o encontro ocorrido entre Mário de Andrade e o rabequeiro Vilemão Trindade encontra-se o primeiro mote anunciado no título deste artigo. Curiosidade descrita no terceiro e último tomo do livro “Danças Dramáticas do Brasil” (Andrade, 1982):

² O termo *corruptela* (emprestado da Linguística) está sendo aqui considerado na interação entre pronúncia/escuta/escrita, que constitui o processo de materialização/gravação do som graficamente representado para fins de legibilidade lítero-musical do som falado ou tocado.

Este nome curioso de Vilemão interpretado de duas formas nos originais de colheita: **WILLEMEN** (anotação de Antônio Bento de Araújo Lima, identificável pela letra) e **VILLEMIN** (Mário de Andrade). Mas A. B de Araújo Lima fala também em **VILEMÃO**, numa carta que contém respostas a algumas perguntas de Mário de Andrade: 'Compadre Villemão e Chico Antônio são analfabetos.' (idem, *ibid.* p. 12).

Para além de uma simples variação vernacular na escrita de um nome próprio, a “ortografia” aqui é antropológicamente considerada entre as práticas de letramento da escuta profissional de Mário de Andrade diante da oralidade de seu informante rabequista. Neste caso específico, os relatos etnográficos atribuíram ao som do nome falado essas três possíveis grafias: *Willemen*, *Villemin*, *Vilemão*³. Pretendemos demonstrar como a elucidação escrita do nome próprio de um “rabequeiro analfabeto” está implicada nos procedimentos (éticos e estéticos) mais abrangentes mobilizados pela escuta profissional interessada na formalização/legitimação lítero-musical de rabequistas documentados nas danças dramáticas (coreografadas) e cantorias de rabeca (transcritas e/ou fonografadas).

Evidentemente, as transcrições de Mário estariam entre os protocolos editoriais/auditoriais envolvidos em anotações gráficas do folclore⁴ lítero-musical no Brasil. E o caso Vilemão Trindade nos ajuda a contextualizar a *escuta* de rabequeiros gravados⁵ na primeira metade do século XX. Especialmente quando este encontro etnográfico é comparado com outros casos importantes. Em 1944, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, musicólogo carioca⁶, se viu diante de outro dilema fonético/ortográfico/musical ao documentar uma “valsa” gravada com uma rabeca. Na ocasião, Luiz Heitor mal podia decidir se o título informado pelo rabequeiro José Gerônicio deveria ser anotado como uma “Valsa Viana”, ou como uma “Varsoviana”.

³ Além da representação ortográfica para o som dos fonemas vocalizados, podemos citar também o “Alfabeto Fonético Internacional” como outro código especializado na representação escrita dos diferentes sons pronunciados, com a equivalência dos símbolos a seguir para o nome próprio do referido rabequeiro: “*Willemen*” = “/wiləmə(n)/”; “*Villemin*” = “/vil.mẽ/”; e “*Vilemão*” = “/vi.le.mẽw/”.

⁴ Folclore aqui caracterizado enquanto programa de uma “tradição intelectual” interessada no colecionismo classificador de musicalidades e oralidades que, no Brasil, desde a segunda metade do século XIX, formou um “campo de estudos” que estaria “na base da associação entre o ‘nacional’ e o ‘popular’” (Vilhena, 1997).

⁵ Usamos aqui o termo “gravar” no sentido anglosaxão que se dá à palavra *record* no âmbito das antropologias; ou seja, “gravar” enquanto prática profissional mediada pela escuta; e que seria englobante da *fonografia*, mas também das outras formas de notação/transcrição etnográfica, fotográfica, iconográfica, coreográfica, musicográfica etc.

⁶ Luiz Heitor (1905-1992) “iniciou sua carreira como musicólogo, crítico musical e bibliotecário no antigo Instituto Nacional de Música (INM), no Rio de Janeiro. O antigo Conservatório de Música que em 1937, se tornaria a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, e, em seguida, em 1965, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro” (Barros, 2013. p. 265).

Figura 1: José Gerônico (1944).⁷

Fonte: Azevedo (1956)

A dúvida era compreensível. Pois em alguns contextos de uso falado da língua portuguesa no Brasil, a palavra “VALSA” pode ser foneticamente pronunciada com o som de “VARSA”. Portanto, ao escutar José Gerônico vocalizar - “em sua meia língua” - o título da “Va[]sa Viana”, o musicólogo carioca decidiu transcrever a palavra falada como “corruptela” de **VARSOVIANA** (cuja pronúncia sonora assemelhava-se à “**VARSA VIANA**”). Vejamos o relato do próprio Luiz Heitor sobre este curioso episódio: “Como ele [o rabequeiro José Gerônico] nunca soube o título das músicas que tocava, suponho que ‘Valsa Viana’, em sua meia língua, seja apenas uma indicação de gênero, corruptela da ‘Varsoviana’” (Azevedo, 1956. p. 94. grifo nosso).

Diante dos dilemas fono-ortográficos da oralidade informal, e do problema de documentar músicas sem o título definido pelo informante, Luiz Heitor não apenas elegeu a etiqueta **VARSOVIANA** em detrimento de **VALSA VIANA** (ou **VARSA VIANA**), como também (a partir desta *escrita*) legislou sobre a “indicação de gênero” musical daquela sonora fonografada⁸. Pois a definição musical era adimplente ao objetivo literário do pesquisador de fixar precisamente, por escrito, o título da “Valsa”. Nesse caso, a ortografia da oralidade transcrita e a musicologia foram unidas para categorizar o repertório gravado.

Tal como no caso Mário de Andrade, a fixação gráfica de um nome falado se tornava “corruptela” da escuta profissional de Luiz Heitor. Ou seja, em ambos os casos, a distinção gráfica se tornava um elemento importante na gravação de mais um “rabequeiro analfabeto”. Pois sutilmente, ao eleger a letra “R” para escrever “**Va[r]soviana**” (ao invés do “L” para intitular “**Valsa Viana**” em 1944), Luiz Heitor nos demonstra como certas transcrições - de cunho inicialmente oral-poético-filológico - se tornam também assuntos musicológicos (PEREIRA, 2016a). De modo que os regimes editoriais e auditorias passam a interagir para

⁷ A fotografia foi feita pelo próprio Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na cidade de Diamantina-MG .(AZEVEDO, 1956).

⁸ Na mesma publicação de 1956, Luiz Heitor nos informa alguns poucos detalhes sobre a colaboração deste rabequeiro, que teve a performance fonografada nos discos 63 e 64 da coleção de arquivos sonoros hoje arquivados na UFRJ. Já sobre o rabequeiro José Gerônico, apenas sabemos que era: “Branco, 82 anos, natural da Paraíba do Norte (cidade)”(Azevedo, 1956, p.44).

a produção de transcrições de oralidades, coleções de partituras e, posteriormente, produção fonogramas na primeira metade do século XX.

Até aqui tratamos apenas introdutoriamente de dois casos fono-ortográficos: “Valsa/Varsa” e “Willemen/Villemín”. Ambos tiveram ressonância importante nas auralidades de rabequeiros como José Gerônico e Vilemão Trindade (respectivamente gravados por Luiz Heitor e Mário de Andrade). Nas seções subsequentes discutiremos sobre o quanto das interações entre *escrita* e *escuta* poderiam nos ajudar a entender tantas outras corruptelas da escuta profissional de rabecas no Brasil. Pois enquanto a representação parcial dos sons friccionados ganhava conotação lítero-musical, as inter-relações aurais-escritas mobilizavam o elemento *graphos* para tornar os pesquisadores aptos à transcrição do folclore nacional; associado à rabeca brasileira e à produção de legibilidades gráficas do som em diferentes suportes materiais.

Os tempos e espaços que se tornam audíveis através do som de rabequistas

A escuta⁹ de pesquisadores como Mário de Andrade e Luiz Heitor esteve profissionalmente interessada não apenas nas representações musicais/vernaculares de rabequistas na primeira metade do século XX, mas também em certas realocações sonoras da rabeca no tempo-espacó. Especialmente para explicar origens e territorialidades do instrumento musical. Nesse sentido devemos lembrar o quanto certas tópicas recorrentes sobre rabeca no Brasil ganharam lastro intelectual a partir de associações grafo-sonoras (etimológicas); estabelecidas para historização de designações tais como *rebab*, *rabel*, *rebec* e *arrebil*, por exemplo (Murphy, 1997; SOLER, 1995; Padilha, 2023). A etimologia da rabeca, vinculada à escuta profissional, estaria entre outras duas vias de explicação deste cordofone friccionado no Brasil: (1) a via musicológica: tratando de técnicas interpretativas, repertórios tocados, formalizações pedagógicas na aprendizagem tradicional do instrumento; (2) e a via organológica: na tentativa de prescrever certas características distintivas no formato e materialidade da rabeca em relação ao violino, por exemplo.

O *rabel*, *arrebil*, o *rebab* e outros vocábulos que designam certos instrumentos musicais (ancestrais da rabeca), ao serem remetidos ao medievo ou mesmo aos êxodos ibero-moçárabes, sugestionam a escuta do rabequista. Vilemão passa a ser ouvido como um continuador de sonoridades imemoriais. Enquanto que, ao mesmo tempo, por via de imaginação musical, a idealização de um violino sinfônico ganhava predicados modernos/civilizatórios/hegemônicos na música nacional desde o século XIX. Nesse sentido, Mário de Andrade, em 1929, teria remetido a musicalidade de Willemen/Villemín/Vilemão a um “temperamento barroco”, “pré-moderno”:

Willemen ou Vilemen, de fato é um nome raro em português, mas na sua forma holandesa (Willen, ou Guilherme) era certamente comum entre os holandeses que ocuparam a região do Nordeste de 1630 a 1654, provavelmente transmitindo a seus descendentes. Na época da ocupação holandesa cidades como Recife se desenvolveram tanto urbanisticamente quanto no contexto social. Como consequência, algumas práticas urbanas, a exemplo da música secular, podem ter se espalhado por toda uma região de influência, como as propriedades e os engenhos dos grandes produtores de cana de açúcar. Sabemos que nessa época o violino era um instrumento musical muito difundido nos países baixos e assim como o nome de batismo de seus tocadores, pode-se imaginar que ele [o violino]

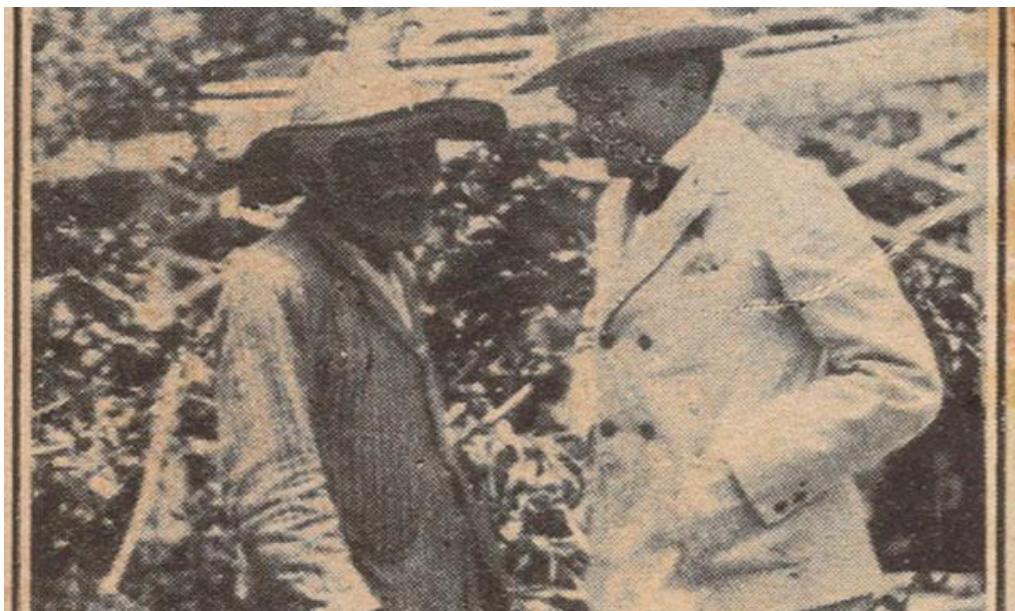
⁹ Consideramos a *escuta*, principalmente, a partir das elaborações de Jonathan Sterne (2003), enquanto construção sócio-histórica que produz conhecimento sobre práticas sonoras de rabecas e rabequistas.

tenha sido transmitido como em constantes mutações, de geração em geração, pelas mãos dos brincantes até Vilemão. (Fiaminghi, 2021. p. 117.).

Genealogias onomásticas, sócio-históricas e organológicas-musicais como estas acima mencionadas contribuíram na produção da escuta profissional de rabequistas na primeira metade do século XX. A possibilidade de uma rabeca soar tal como um aboio de vaqueiro também era considerada pela escuta profissional como eco de tradições ibero-moçárabes ainda mais antigas (do século VIII em diante). Portanto, Mário de Andrade (tal como Câmara Cascudo) não teria associado práticas sonoras aos projetos pessoais de seus contemporâneos - que eram aliás afrodescendentes e buscavam caminhos de desescravização a partir de seus ofícios ligados à rabeca. De modo que os referidos pesquisadores não foram capazes de perceber que, rabequeiros pretos, ou “mulatos escuros”¹⁰ como Vilemão Trindade, teriam usado a rabeca para produzir as próprias vozes e expressões sonoras em contextos adversos (violentos/racistas).

O enquadramento lítero-musical da escuta profissional estava desinteressado das participações práticas do som friccionado na vida dos afrodescendentes escravizados/alforriados com Vilemão ou Fabião das Queimadas (ouvido por Cascudo ainda antes de 1929). Reduzidos ao analfabetismo, Fabião e Vilemão foram gravados a partir de uma “concepção ocidental, única e aceitável, de uma identidade cultural branca, educada, refinada”. (Werneck, 2013. p 29). Tais precedentes ideológicos nos ajudam a entender porque tantas outras fenomenologias do som não interessavam aos pesquisadores da época. “Até mesmo informações básicas sobre a construção do instrumento, como número de cordas, materiais e madeiras utilizadas, técnicas, foram omitidos. Para nós é uma grande lacuna no estudo da performance da rabeca” (Fiaminghi, 2021. p. 96). Outros processos extra-musicais e/ou extra-literárias do som de rabequeiros, portanto, não se tornaram significativos para uma escuta profissional à serviço da produção de estruturas grafo-sonoras adequadas à representação parcial do som de rabecas e rabequistas.

¹⁰ Nos termos de Mário de Andrade (1929), Vilemão Trindade seria: “Mulato escuro. Homem feito. Rabequista e cordeonista de profissão.” (Andrade, 1982. p. 12)

Figura 2– Fabião das Queimadas e Câmara Cascudo (início da década de 1920)¹¹

Fonte: Cascudo (1922, p.1).

Práticas de letramento da escuta teriam constituído o quadro folclórico que legitimou a principal modalidade de gravação de rabequistas na primeira metade do século XX: a transcrição¹². Uma modalidade de gravação sonora que, inclusive, fez uso da fonografia como técnica auxiliar para a documentação e colecionamento do folclore musical brasileiro. Nesse contexto, as transcrições de “rabequeiros analfabetos” produziram uma fraseologia metrificada - em representações gráficas - das diferentes entoações, ritmos ou acentos sonoros friccionados em rabecas.

Colecionadores de repertórios romanceiros de rabequistas cantadores e analistas de literatura comparada tratavam de auscultar em cada timbre, ruído, intensidade, altura e duração dos sons, aquilo que pudesse ser graficamente legível: tipografado, diagramável, alfabetizado. No livro “Vaqueiros e Cantadores”, do final da década de 1930, Câmara Cascudo (1898-1986) publicou um **ELUCIDÁRIO** (digamos grafo-sonoro) em que se propunha a listar, para leitores como Mário de Andrade, as eletividades gráficas envolvidas na transcrição da *cantoria de rabeça*, especialmente no chamado “Romance do Boi da Mão de Pau” (Cascudo, 2005) - tangido e vocalizado por Fabião da Queimadas. No referido romance, o escritor potiguar nos adverte sobre a grafia de alguns vocábulos:

Véio-velho, mago-magro, maiada-malhada, os pró, pru mode: os rr por ll, o uso das vogais abertas, a queda da consoante final, os ii por ee, a ausência do plural, os im-riba, por em

¹¹ “No contexto escravocrata do Rio Grande do Norte, durante o período oitocentista, constatamos uma clara assimetria relacional de poder, operante no trabalho de memorialistas dedicados à vida e obra do negro rabequeiro e romanceiro Fabião das Queimadas; aquele que, certamente, do ponto de vista de escritores intelectuais (as “melhores pessoas”), era um subalterno a ser absorvido pelo mundo público do folclore, da política e da literatura a partir de então.” (Padilha, 2023, p. 99).

¹² Termo empregado por Câmara Cascudo para denominar o seu trabalho com o rabequeiro Fabião das Queimadas em outubro de 1921 (Padilha, 2023). Uma transcrição comprometida com o registro e análise de certos *padrões gráficos* de representação sonoro-diagramada da *cantoria de rabeça* publicada no livro “Vaqueiros e Cantadores” (Cascudo, 2005), onde o escritor norte-rio-grandense apresenta o “Romance do Boi da Mão de Pau” com os dizeres: “É de notar-se o emprego, vez por outra, das rimas toantes, como na poética do século XVI.” (p. 122).

cima, a colocação pronominal, são aspectos [grafo-sonoramente] elucidados.” (Cascudo, 2005. p. 127)

Tais elucidações escritas da *cantoria de rabeca* se tornaram elemento fundamental da *escuta profissional* com suas respectivas práticas de letramento. Publicações referenciais que fixaram em páginas, partituras, fonogramas e/ou coletâneas literárias, as representações gráficas parciais dos acontecimentos sonoros tangidos por rabequeiros. Justamente no período histórico em que a rabeca se tornava uma espécie de porta-voz de “culturas populares” em diferentes regiões brasileiras na primeira metade do século XX; produzindo autenticidades e classificações dos repertórios de rabequistas em documentos coletados/colecionados.

Temperar a rabeca para fixar o infixável: a escuta profissional frente às intuições, incertezas ou fantasias do som friccionado.

Para além da transcrição literária de práticas sonoras de rabequistas, certos procedimentos de notação musical também nos ajudam a compreender as *políticas da escuta*¹³ de rabecas na primeira metade do século XX. Villemão Trindade foi ouvido por Mário de Andrade em janeiro de 1929; praticamente uma década antes do musicólogo paulista adotar certas práticas fonográficas em suas “missões folclóricas”. Portanto, naquela ocasião, os primeiros documentos sonoro-musicais mais representativos do repertório instrumental da rabeca no Brasil foram fixados em partituras: “(...) anotei com o máximo de fidelidade possível as melodias que Villemão tocava, em repetições numerosíssimas” (Andrade, 1982. p.13. Grifo nosso).

Lembrando que tais “repetições” serviram não apenas para fidelizar a representação gráfica do som à respectiva (co)notação musical, mas também para fidelizar a própria *escuta* do pesquisador ao modo disciplinar/especializado/profissional de compor, de fixar as representações sonoras da rabeca em pentagramas musicais.

Materializar graficamente a fugacidade da expressão sonora de rabequeiros em linguagem musical (partiturada), implicava em produzir certos padrões rítmicos e melódicos através de símbolos diagramados; ou seja, graficamente legíveis. As convenções escritas das músicas eram grafadas a partir de preceitos tonais controlados por claves e armaduras representadas no pentagrama impresso. Tratava-se portanto de simbolizar, mediante escuta profissional, as diferentes metrificações musicais do *som* produzido pelo rabequista Villemão Trindade. Nesse sentido, podemos entender a necessidade profissional de transcrever, como ação englobante do procedimento de interpretar, eleger e legislar os símbolos musicais que indicassem (ou sugerissem) as durações das solfas que iam sendo tocadas e cadenciadas para Mário escutar/escrever; ou melhor, auditar. Pois os sons de Villemão adquiriam naquelas “repetições numerosíssimas” as conformações escritas em sistemas musicais, fórmulas de compasso e padrões rítmicos validados graficamente.

¹³ (Gautier, 2014).

Figura 3– Mário de Andrade ao Piano¹⁴.

Fonte: Cardoso (2024)

Enquanto o cordofone friccionado era “intuitivamente” tocado por “analfabetos” como Vilemão Trindade, a escuta profissional procurava transformar os sons em objetos de leitura. E a produção de uma partitura desafiava as habilidades cognitivas do músico ouvidor/escrevente: o musicólogo, etnógrafo, folclorista. Um tipo de profissional treinado para produzir alguma consistência grafo-sonora aos sons friccionados naquela rabeca.

Devemos lembrar que aquelas partituras de 1929 pretendiam constituir um repositório, ou um repertório-fonte do *folklore musical* brasileiro e, portanto, colecionável¹⁵. Um acervo documental destinado a inspirar “compositores modernos” na produção da grande música nacional/sinfônica, erudita ou de concerto.

Diferentemente dos músicos letrados (tais como os violinistas de orquestra), o rabequeiro Vilemão Trindade - um tanto quanto subalternizado na binariedade assimétrica entre oralidade e escrita - era classificado fora da categoria “músico”. Ou seja, estava sendo caracterizado na etnografia marioandradiana - postumamente organizada por Oneyda Alvarenga - como um “tocador de bailaricos, [ou um] tocador de ‘Boi’, ignorante de música teórica (...)” (Andrade, 1982. p. 12). Significa dizer que Vilemão, era um rabequeiro “tocador”, excluído das práticas de letramento da escuta que foi profissionalmente mobilizada para aquela modalidade de transcrição; ou de interação entre som e representação gráfica.

Com o uso auxiliar-sistemático do piano, naquela ocasião, o musicólogo paulista pôde empreender o que poderíamos chamar de parametrização comparada entre escuta e escrita. Um procedimento de relação dinâmica entre a transcrição e a intuição, entre a anotação gráfica e a imaginação musical. Nesse contexto é interessante ressaltar que o

¹⁴ Cópia da imagem publicada em <https://jornal.unicamp.br/edicao/709/a-musica-erudita-por-mario-de-andrade/> (Cardoso, 2024).

¹⁵ Quando rabeca de Vilemão Trindade pôde ser incorporada ao universo das chamadas culturas sonoras/musicais investigadas por Mário de Andrade na década de 1920, sua admissão arquivística ganhou legitimidade na conformação documental aos acervos musicais que ganhavam força no seio do colecionismo folclórico.

rabequeiro Vilemão, segundo Mário de Andrade, possuía “intuição excelente”; “reproduzindo imediatamente no instrumento dele [na rabeca], o que a gente cantava ou executava ao piano” (Andrade, 1982. p.13). Neste jogo de mimesis sonora - inter-instrumental e inter-subjetiva - insinuava-se, entretanto, uma inversão inesperada na hierarquia entre o pianista/grafista e rabequeiro/grafado. Pois segundo o relato etnográfico do próprio Mário, percebemos que o “iletrado Vilemão” era quem repetia imediata e fielmente na rabeca o que o piano tocava; enquanto o musicólogo (sabedor de teoria musical), ao contrário, precisava de repetições numerosíssimas (e da paciência de Vilemão) para descobrir os próprios erros de percepção sonora.

Portanto, o uso do piano como instrumento auxiliar-sistemático na definição de altura das notas tocadas por Vilemão Trindade constitui elemento importante nas políticas de escuta profissional da rabeca que, na musicologia, é afinal considerado um instrumento “destemperado”. Pois é na rabeca que o rabequeiro tange “seus glissandos e sucessão de graus microtônicos ascendentes e descendentes que não atingem os graus da escala temperada” (Silva, 2014. p. 53). Façamos uma breve contextualização desta designação da rabeca como instrumento “destemperado”.

Desde a publicação da obra musical “O Cravo Bem Temperado” - composta por Johann Sebastian Bach (1685-1750) no início do séc. XVIII - as 12 tonalidades maiores e 12 tonalidades menores da música ocidental consolidaram também o “temperamento” da escuta musicológica. Uma escuta que se fundamenta em um sistema específico de afinação “bem temperada”, e bem representada pela configuração visual/material/sonora do piano. Um instrumento musical cujo teclado representa um sistema de parametrização da escuta profissional; produzindo afinidades específicas entre os sons e as mensurações intervalares controladas por unidades físico-matemáticas-musicais; respectivamente simbolizadas em unidades gráficas que representam sons na música escrita.

As representações grafo-cromáticas do som do piano em um pentagrama (dentro de um gradiente grave/agudo) puderam ser sistematicamente simbolizadas a partir de um temperamento da escuta que era adimplente à produção escrita de partituras musicais. Entretanto, a diagramação das alturas sonoras se mostrava limitada para grafar/gravar um rabequeiro que não estava fielmente comprometido ao sistema temperado do sons musicais (pianísticos). Assim, os possíveis destemperamentos do som tangido em rabecas seriam tão inesperados para o sistema temperado, quanto eram estranhas ao ouvinte profissional as assimetrias rítmicas. Tratavam-se de sonoras inesperadas para a parametrização da escrita musical. De modo que certas fricções sonoras do rabequeiro eram ouvidas como incertezas e/ou fantasias destemperadas (graficamente ilegíveis nos sistema referencial que o piano representava).

Nos documentos grafo-sonoros de 1929, portanto, as alturas sonoras da rabeca foram parametrizadas por “afinidade temperada” ao piano que afinal auxiliava a escuta de Mário de Andrade. Assim, Vilemão teria tido suas sonoridades (re)temperadas ao teclado, para produzir a legibilidade gráfica das partituras. O objetivo seria tornar as sonoridades friccionadas nítidas o suficiente para o sistema de notação musical métrico-intervalar - baseada na gradação de semitonos (*naturais, sustenidas ou bemóis*).

O sistema temperado da escuta profissional de rabecas se tornou hegemônico. Mesmo posteriormente, na fonografia de rabequeiros, praticada por Luiz Heitor na década de 1940, é possível ouvir um diapasão soprado pelo fonografista. Tal sopro de referência sonora nas práticas fonográficas de Luiz Heitor costumava ser gravado logo antes dos rabequeiros tocarem para o musicólogo. Tratava-se de um procedimento auxiliar-sistemático que, provavelmente, tinha a finalidade de “temperar” a escuta profissional de instrumentos destemperados como a rabeca. O diapasão soprado também ajudava o pesquisador a

enfrentar o desafio escrito de emprestar a (co)notação musical ao documento sonoro de rabecas em partituras; uma vez que a audição do fonograma, normalmente, se prestava à produção de pentagramas escritos para análise e comparação sistemática do folclore musical brasileiro.

A incompatibilidade grafo-sonora entre sistemas temperados e destemperados impossibilitaram a escrita das “incertezas” e “fantasias” tangidas por “rabequeiros analfabetos” na primeira metade do século XX. Entre as dificuldades de gravação escrita do som estariam: as hesitações de expectativa sobre as notas e ritmos executados na rabeca, e as incertezas improvisatórias e divagantes atribuídas às musicalidades de “rabequeiros analfabetos”.

O desafio de fixar algumas infixáveis expressões sonoras da rabeca em partituras, obrigou Mário de Andrade a descreve-las como “monstrengas” e “sublimes”. Vejamos o seguinte relato de escuta de um rabequeiro anônimo contemporâneo de Vilemão Trindade:

E tocou pra mim escutar uma espécie de monstrengo sublime, que intitulara 'A Boiada'. Às vezes parava a execução, pra me contar o que estava se passando... no violino. Eram os bois saindo no campo; eram os vaqueiros ajuntando o 'comboio'; era o trote miudinho no estradão; o estouro; o aboio de vaqueiro dominando os bichos assustados [...].¹⁶ (Andrade, 1984, p. 388-389).

Como emprestar (co)notação musical às texturas/narrativas sonoras acima descritas? Como fixar em partituras as irrepitíveis fricções não-musicais e não-literárias em rabecas? E finalmente, como transcrever elementos sonoros da rabeca que não eram incorporados ao idiomatismo instrumental do violino moderno? São algumas das questões que desafiaram a escuta de Mário de Andrade. Talvez por isso: “As peças dele [Vilemão Trindade] foram tomadas com bastante dificuldade” (Andrade, 1982. p.13). Pois a representação escrita da experiência sensorial dos sons estaria ordenada por parâmetros gráficos e lítero-musicais. E a partir de um sistema temperado de escuta que seria pouco aberto às concepções mais totalizantes da escuta. Uma escuta profissional contrastante com a imaginação poética que designou a rabeca em termos muito mais abrangentes; evocados pelo rabequeiro Fabião das Queimadas em versos como estes: “Minha rabequinha / É meus pés e minhas mão / É meu roçado de milho / Minha Planta de feijão / Minha criação de gado / Minha safra de algodão” (Medeiros, 2017, p.40).¹⁷ Uma outra concepção do “instrumento musical” que considera a pessoa que o toca; friccionando sons com a sua própria presença no espaço e na posse de seu tempo, de sua lavra, de seus cultivos e criações entoadas com a rabeca.

Ritmos e prosódias lítero-musicais na representação de expressões sonoras

A sutileza e a dificuldade rítmica dos cocos¹⁸ é formidável por confrontar com a grafia musical as variantes leves e, portanto, mais difíceis de anotar (Andrade, 1984. p. 366).

¹⁶ Um relato de Mário ao encontrar com um rabequeiro anônimo em 1928 (na Zona da Mata pernambucana) (Padilha, 2023).

¹⁷ Versos atribuídos à Fabião das Queimadas, e também muito semelhantes aos atribuídos por Câmara Cascudo ao rabequeiro do Ceará (estado vizinho ao RN) Cego Sinfrônio (CASCUDO, 2005. p. 198): “Esta minha rebequinha / é meus pés e minhas mão / minha foice e meu machado, / é meu mío e meu feijão, / É minha planta de fumo, / Minha safra de algodão.”

¹⁸ “O rabequeiro Vilemão Trindade informou a Mário de Andrade dois cocos: *O Sol lá vem*, está contido no livro *Os Cocos* (1984, p.65) e *Coco do Pianí com seu Baiano*, incluído no *Danças Dramáticas do Brasil, vol. III* (1959, p. 45) e reunido junto às outras danças e cantigas do Bumba-me-Boi performar pelo grupo de brincantes do ‘Boi de Fontes’ que Mário ouviu e

Portanto, os diferentes padrões divisivos e aditivos usados para representar durações e acentuações rítmicas de Vilemão Trindade desafiaram a escuta profissional de Mário de Andrade (Fiamminghi, 2021). A tenacidade sistemática, de intenção fixadora, para a salvaguarda de ritmos e rimas entoadas/friccionadas, precisou lidar com variações sonoras que eram inesperadas para a escuta profissional. Os pesquisadores precisaram retificar os afrouxamentos métricos das “peças” musicais informadas por rabequistas; e assim solucionar imparidades das fórmulas de compasso ou quaisquer outras assimetrias lítero-musicais que eram geralmente encaradas como “desvios”, “equívocos” ou “hesitações” típicas daquelas musicalidades “intuitivas”, “espontâneas”, “primitivas”, ou simplesmente descomprometidas com as “durezas” e “medidas” próprias da consciência gráfica implicada na escuta profissional.

A produção de partituras vinculava a percepção do pesquisador profissional ao pensamento divisivo/proportional da escrita musical. Tal escrita tornou-se adimplente à escuta ao definir modalidades gráficas da representação sonora. Tratava-se de um processo circular, no qual a escrita fidelizava a escuta para que essa mesma também fidelizasse a escrita; legitimando assim uma espécie de idiomatismo lítero-musical que estilizou as representações sonoras dos falares e cantares, tocares e danças de “rabequeiros analfabetos” na primeira metade do século XX.

Entretanto, a realização impressa do som, como objeto de leitura no sistema grafo-sonoro e métrico-temperado confrontava elementos fisi-acústico-sentimentais da livre expressão sonora com a rabeca. As durações de sons ritmados pelo rabequeiro se impunham como quebras de expectativa auditiva na anotação musical em partitura. Entre o pensamento divisivo convencional da escrita e a expressão sonora “intuitiva” de Vilemão era desejável que Mário alcançasse alguma estabilização grafo-letrada dos acentos prosódicos padronizados em compassos; a partir de paridades simétricas da música escrita. Ou seja, ao final e ao cabo a escuta profissional recorreu aos adensamentos métricos mais estáveis da anotação musical. Procedimento que adaptava a gravação dos sons à transcrição gráfica das oralidades em uma lógica lítero-musical de transcrição¹⁹.

Vejamos outro exemplo. No encontro de Mário de Andrade com o rabequeiro potiguar Vilemão Trindade em 1929, alguns sons da rabeca foram representados em uma partitura identificada com o título de *Desafio*; gênero de *cantoria* informado na modalidade *Martelo Agalopado*. Classificação poética cuja formatação gráfica é metrificada em estrofes de 10 versos (ou linhas) com 10 sílabas poéticas cada. A partir de tais classificações escritas da literatura, as representações gráficas do som (em compassos musicais e versos poéticos acompanhados com rabeca) se tornavam índices legíveis das práticas de letramento da escuta profissional. Ou seja, as grafias do som friccionado eram auditadas; validadas pela oficialidade e correção técnico-científica com intencionalidades escritas; e comprometidas com a fidelidade de unidades impressas (graficamente mensuráveis, serializáveis, decupáveis e editáveis).

Em resumo, a escuta profissional elegeu, interpretou e legislou com recursos gráficos sobre as durações e alturas sonoras/silábicas entoadas por Vilemão Trindade, Fabião das Queimadas e José Gerônicio. As transcrições de rabequeiros se valeram de práticas de letramento da escuta temperada para conformar a escuta à escrita lítero-musical. O que nos

registrou no Engenho Bom Jardim (RN), em janeiro de 1929. Em ambos os cocos, Vilemão dá mostra de sua inventividade rítmica e melódica descritas por Mário na *Psicologia dos Cantadores*. (Fiamminghi, 2021. p. 110).

¹⁹ A disposição das arcadas de Vilemão Trindade pode ser considerada um “fator fundamental para que o uso do arco [da rabeca] esteja em consonância com as acentuações textuais [representadas por escrito]”. (Fiamminghi, 2021. p 104).

leva a considerar criticamente o *tactus*²⁰ que estruturava a produção de partituras a partir do uso de pianos, diapasões, fonógrafos, e outros recursos técnicos-sonoros. Tais impressões grafo-estruturais da *escuta profissional* produziram transcrições lítero-musicais adequadas aos processos de classificação, sistematização e colecionamento das oralidades e do folclore musical brasileiro exemplificado por rabequistas “analfabetos” e “destemperados”.

Considerações finais

A interação entre grafia e escuta - dentro de uma especialização da audição temperada, musicológica - colocou músicos escreventes (como Mário de Andrade e Luiz Heitor) diante do desafio de transcrever o destempero sonoro e as “divagações” rítmicas (não metronomizadas) de rabequistas na primeira metade do século XX. Como já argumentamos, as relações sistemáticas e legíveis em diferentes modalidades de representação gráfica do *som* (entoado/friccionado), emprestaram conotação lítero-musical ao documentário folclórico nacional - “(...) com sabor-da-terra, o cheiro de mato, as pretensões interpretativas dos sertões legítimos (...)” (Cascudo, 1966. p.14).

Rabequeiros cantadores e/ou tocadores eram, a partir da escuta profissional das oralidades e musicalidades, contrastados ao *bel-canto* metropolitano, por sua vez associado ao som violinístico. Nesse sentido, as diferentes estratégias de diferenciação/assemelhamento entre violinos e rabecas foram atravessadas pela binarização de alguns instrumentos musicais, que eram espelhados entre dois conjuntos inter-relacionados: o “popular/oral” de um lado, e o “erudito/escrito” do outro.²¹

De tal esquematização conjugadora de instrumentos musicais²² teria resultado uma rivalização entre violinos e rabecas. Dois cordofones friccionados que também passavam a ser sonoramente diferenciados a partir dos campos semânticos mobilizados em seus respectivos relatos de escuta.

Quadro 1 – Campos semânticos da escuta profissional de rabecas e violinos sonoramente diferenciados.

rabeça/romanceiro	violino/romancista
áspero/rude	suave/civilizado
nasal/rústico	límpido/refinado
arranhado/popular	refinado/erudito
metálico/rural	aveludado/urbano

Fonte: Padilha (2023. p. 61)

²⁰ “O *tactus*, assim como a escrita mensural, divisiva e regida pelas proporções, são considerados elementos propulsores do pensamento polifônico, elementos sem os quais a polifonia não poderia ter se estruturado e se desenvolvido no seio da música europeia culta, em um espaço relativamente curto de tempo,” (Fiaminghi, 2021. p. 108).

²¹ As oposições fundamentais em torno de palavras cardeais, tais como “popular” e “erudito”, se legitimam ao apelarem para os signos que exprimem posições sociais entre rabequeiros (iletrados) e violinistas (letrados), incluindo a *rabeça* e o *violino* nas rubricas distintivas das maneciras de produzir o *som*, bem como sua héxis corporal associada à política definidora da polidez, por exemplo; tal como observava o próprio Luiz Heitor em seu artigo sobre o rabequeiro José Gerônico: “(...) inclinado sobre um instrumento grosseiro cujas cordas ele esfrega desajeitadamente” (Azevedo, 1956, p.93).

²² “Flauta-transversal” e “pífano”, bem como “violão” e “viola-caipira” são outras duplas de instrumentos musicais binarizados nesse mesmo contexto ideológico da escuta profissional na primeira metade do século XX.

Segundo os ouvintes especializados, “os cantadores nordestinos adotam um timbre que lembram os rabequeiros” (Nóbrega, 2007). Tais sonoridades são geralmente relatadas como timbres “ácidos”, “telúricos”, “agressivos” e/ou “grosseiros”. Enquanto, paralelamente, a doce voz do violino seria como “Mozart cantando ao morrer o seu último requiem [...] tranquilo e delicado, ressuscitando as gavotas de Haydn, os motivos de Cimarose, os minutos de Philidor, Versailles sob Luiz XV”²³ (Cascudo, 1920, p. 1). Na literatura, som das rabecas era considerado autêntico/regional na medida em que era associado à incivilidade “êmica”/“iletrada” que jamais alcançaria a “graça fidalga” associada aos violinistas “universais”/“letrados”. O relato de escuta da cantoria de rabeca de Fabião das Queimadas (por Câmara Cascudo) ilustra este contexto em 1928:

Poesia bárbara, sem paisagem como as canções de gesta, [tangendo] vivo ritmo nas colcheias de octossílabos acesos, imaginação selvagem e brutal, mnemônica, registrando, automático, o ciclo visível da vida sertaneja. (...) [O rabequeiro Fabião das Queimadas] foi o cronista das vaquejadas, herança bravia das arrancadas doidas furando o marmeleiro embastido. Cantou a pega dos touros, amansa de poldros escoicinhantes e ferozes, ferra de bicho bruto depois da carreira incrível dos parelheiros. Orgulhoso de seu título. Tosca sinceridade dos bons. Genealogia incisiva, numa síntese oportuna. (Cascudo, 1928, p. 1).

O projeto civilizador e universalizante associado ao violino/violinista teria sido associado ao controle lítero-musical de afinações²⁴, timbres, simetrias rítmicas e outros padrões e métricas do som-grafado em diferentes materialidades. Igualmente, a sintaxis poéticas da língua nacional era o referente formal frente às chamadas culturas rústicas.²⁵ Nesse sentido a rabeca, diferentemente do violino, segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, estaria entre os “instrumentos toscos” (Azevedo, 1956. p. 94) - confeccionados fora do cânones da luteria européia: “sofisticada”; “precisa”; “nobre”, “polida”, “branca” etc.

No contexto das tactibilidades²⁶ materiais-sonoras dos instrumentos e seus respectivos relatos de escuta, os pesquisadores caracterizaram o som das rabecas como “grosseiro”, ou repleto de “vulgaridades” musicais. As caracterizações materiais-sonoras (e raciais/políticas) da rabeca no Brasil se estenderam ao descrédito magisterial relegado ao *camponês* (“iletrado” e “rude”²⁷). As práticas de letramento da escuta de “rabequeiros analfabetos” (e/ou escravizados alforriados) contribuiu para a estilização gráfica da expressão sonora impressa (como objeto de leitura). E na medida em que a escuta profissional de rabecas e rabequistas se tornava também pesquisadora de brasiliidades e/ou regionalidades, a anotação gráfica passava por uma espécie de estilização formal empregada na editoração de *martelos, redondilhas maiores, desafios* e outras modalidades de cantoria de rabeca em páginas, partituras, fonogramas, livros e/ou folhetos de cordel.

²³ Referências à compositores brancos dos séculos XVII/XVIII na Europa (Itália, França e Áustria) onde o violino teria consolidado a forma sinfônica que conhecemos hoje. (Padilha, 2023. p. 62).

²⁴ No artigo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956) sobre “A Rabeca de José Gerônico” compara-se a afinação de rabecas à de violinos: “(...) creio que é lícito supor estarem as rabecas de construção popular sempre afinadas abaixo do violino. Luís da Câmara Cascudo, aliás, parece corroborar essa hipótese, escrevendo em seu já citado dicionário que ‘a rabeca é uma espécie de violino, de timbre mais baixo’.”(Azevedo, 1956, p.96).

²⁵ “O termo rústico [empregado na expressão ‘culturas rústicas’] é empregado aqui não como equivalente de rural, ou de rude, tosco, embora os englobe. (...) pretende exprimir um tipo social e cultural (...)” (Candido, 1982).

²⁶ “(...) sons mantém uma relação de tactibilidade com suas fontes emissoras (...) em uma interação entre o senso de escuta e uma matriz heterogênea de texturas que vibram na pele, nos fluidos e órgão corporais.”(Veit, 2004. p. 9).

²⁷ No trabalho de Pierre Bourdieu (2008) sobre “A Economia das Trocas Linguísticas” somos advertidos de que a *cultura letrada* trataria, quase sempre, de eleger o *rebuscado*, o *seleto* e o *nobre* em relação de oposição ao *ordinário, comum* e *vulgar* nas *culturas populares*.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Tomo III. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2.ed. Editora Itatiaia. INL. Belo Horizonte. 1982.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. [1928]. Organização e notas: Flávia Toni. São Paulo, Edusp. 2020.

ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Oneyda Alvarenga (org). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Mário de. *As Melodias de Boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1987.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956.

BARROS, Felipe. 2013. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40*: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas Viagens a Goiás (1942), Ceará (1943), e Minas Gerais (1944). Rio de Janeiro Ed. Multifoco.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Linguísticas*. Editora da USP. São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 1982 [1964]

CASCUDO, Luís da Câmara. Violão, voz da raça. *Revista do Centro Polimático do Rio Grande do Norte*. Natal/RN, 1920. [Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo].

CASCUDO, Luís da Câmara. Fon-Fon no Rio Grande do Norte. *Revista FON-FON*, Rio de Janeiro/RJ, v. 16, n. 20, 20 maio 1922. [Acervo documental LUDOVICUS – INSTITUTO CÂMARA CASCUDO]. Disponível em: <https://www.facebook.com/instcascudo/photos/a.213234862113843/2643298129107492/>. Acesso em: 01/02/2023

CASCUDO, Luís da Câmara. Fabião das Queimadas. *Jornal A República*, Natal/RN, p. 1-2, 02 ago. 1928.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Flor de Romances Trágicos*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1966.

CARVALHO, Gilmar de. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE para a Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006

CARVALHO, Gilmar de; SOUSA, Francisco. *Tirinete – Rabecas da tradição*. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica e Editora, 2018.

DOZENA, Alessandro; PADILHA, Caio. Rabecas e bois na escuta de territórios inesperados. *Espaço e cultura*, Rio de Janeiro/RJ, n. 50, p. 28-48, jul./dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2021.65165>. Disponível em: <https://www.e->

publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/65165. Acesso em: 17 out. 2022.

FIAMINGHI, Luiz. H.. 2021. *Fricção de Musicalidades*: rítmica aditiva e divisiva nos instrumentos de arco. Um olhar hermenêutico nos toques de rabeca e dos violinos. in: MusiCS: Musicologia Histórica, Composição e Performance. Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Marcos Tadeu Holler. (orgs). Curitiba: CRV, p. 95-131.

GRAMANI, Daniella (Org.). Rabeca, *o som inesperado*: uma pesquisa de José Eduardo Gramani. Curitiba/PR: Fundação Cultural; Siemens, 2002.

LIMA, Agostinho Jorge de. *Música tradicional e com tradição da rabeca*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

LINEMBURG, Jorge. *As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade*: uma abordagem prática. Florianópolis/SC: Quebra Ventos, 2017.

MEDEIROS, Irani. *Fabião das Queimadas*: de vaqueiro a cantador. Natal: CJA; Sebo Vermelho, 2017.

MURPHY, John. The Rabeca and Its Music, Old and New. In *Pernambuco, Brazil. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 18, n. 2, p. 147-172, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/780395>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/780395>. Acesso em: 30 mar. 2022.

NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. A Música no Movimento Armorial. 2007. Artigo publicado no *XVII Congresso da Anppon em São Paulo - SP*. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html acessado em 22.01.2024.

GAUTIER, Ana Maria Ochoa. *Aurality. Listening and knowledge in XIXth century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014.

PADILHA, Caio. 2023. *Cantoria de Rabeca de Fabião das Queimadas*: âmbito autoral do som e a reivindicação de uma voz afrodescendente no folclore brasileiro. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS-MN-UFRJ.

PEREIRA, Edmundo. Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. In: XAVIER, Marília Cury (org.). *Direitos indígenas no Museu, novos procedimentos para uma nova política*: a gestão de acervos em discussão. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016a :pp.33-57.

SANTOS, Roderick. *Isso não é um violino?* usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal: IFRN, 2011.

SILVA, Débora Borges da. *O Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do Concertino para Violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe*. 2014. Dissertação (mestrado), Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS. 2014.

SOLER, Luis. *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1995.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

VEIT, Erlman. “But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses” In: Veit, E. (Ed.). *Hearing cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Oxford: Berg, 2004: pp. 1- 20.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

WERNECK, Ana Cristina. *O Violino na Música Popular Urbana Carioca -1850 a 1950*. 2013. Dissertação (mestrado), UFRJ, Rio de Janeiro-RJ. 2013.

A durée bergsoniana e a referencialidade extrínseca de objetos sonoros na música acusmática: em direção a aspectos estéticos e sociológicos do material musical¹

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.132-148
Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização
DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.48293

The bergsonian durée and the extrinsic referentiality of sound objects in acousmatic music: towards esthetic and sociological aspects of musical material

La durée bergsoniana y la referencialidad extrínseca de los objetos sonoros en la música acusmática: hacia los aspectos estéticos y sociológicos del material musical

Gustavo Arima²

Resumo

Este artigo visa analisar os impactos temporais e espaciais da referencialidade extrínseca de objetos sonoros na música acusmática. Serão apresentados, primeiramente, os conceitos de objeto sonoro, proposto por Pierre Schaeffer, e de referencialidade extrínseca, a partir de Roman Jakobson e Jean-Jacques Nattiez. Posteriormente, o tema será analisado sob a ótica do conceito de *durée* proposto por Henri Bergson. Em seguida, proporemos que o uso de objetos sonoros dotados de forte conteúdo referencial constitui um caso de alegoria, segundo a definição de Walter Benjamin. Por fim, demonstraremos que os objetos sonoros extrinsecamente referenciais tornam possível que a temporalidade e espacialidade do mundo sejam tratados como materiais, nos termos de Theodor Adorno. Deste modo, poderemos propor consequências estéticas resultantes do uso, em música acusmática, de materiais retirados do mundo. Concluiremos, então, que estes objetos sonoros tendem a provocar uma relação dialética entre a percepção do tempo e do espaço no mundo e a percepção destes elementos dentro de uma obra.

Palavras-chave: música acusmática; referencialidade; objeto sonoro; estética musical

¹ O presente artigo apresenta e desenvolve temas pesquisados durante a pesquisa de mestrado do autor, que foi financiada pela FAPESP (processo n° 2022/02741-7).

² Mestre e Bacharel em Música pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3471-8358>.

Abstract

*This paper aims to analyze the temporal and spatial impacts of sound objects' extrinsic referentiality in acousmatic music. The concepts of sound object, according to Pierre Schaeffer, and of extrinsic referentiality, based on Roman Jakobson and Jean-Jacques Nattiez, will be presented, then the subject will be analysed through the scope of the concept of *durée*, proposed by Henri Bergson. Afterwards it will be put forth that the use of sound objects with a relevant referential content constitutes a case of allegory, according to Walter Benjamin's definition. Finally it will be shown that extrinsically referential sound objets make it possible for the world's temporality and spatiality to be treated as material, in Theodor Adorno's terms. Therefore we will be able to propose aesthetic consequences of the use, in acousmatic music, of materials collected from the world. It will be concluded that those sound objects tend to cause a dialectical relationship between the perception of time and space in the world, and the perception of those elements in a work of art.*

Keywords: *acousmatic music; referentiality; sound object; musical aesthetics*

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar los impactos temporales y espaciales de la referencialidad extrínseca de los objetos sonoros en la música acusmática. En primer lugar, se presentarán los conceptos de objeto sonoro, propuesto por Pierre Schaeffer, y de referencialidad extrínseca, a partir de Roman Jakobson y Jean-Jacques Nattiez. Posteriormente, el tema será abordado desde la perspectiva del concepto de *durée* propuesto por Henri Bergson. A continuación, proponemos que el uso de objetos sonoros dotados de un fuerte contenido referencial constituye un caso de alegoría, según la definición de Walter Benjamin. Finalmente, demostraremos que los objetos sonoros extrínsecamente referenciales hacen posible que la temporalidad y la espacialidad del mundo sean tratadas como materiales, en los términos de Theodor Adorno. De este modo, podremos proponer consecuencias estéticas derivadas del uso, en la música acusmática, de materiales tomados del mundo. Concluiremos, entonces, que estos objetos sonoros tienden a provocar una relación dialéctica entre la percepción del tiempo y del espacio en el mundo y la percepción de estos elementos dentro de una obra.

Palabras clave: acusmática; referencialidad; objeto sonoro; estética musical

Introdução

Analisaremos neste trabalho as consequências estéticas e sociológicas do potencial extrinsecamente referencial dos objetos sonoros, característica que fora excluída do conceito de objeto sonoro pelo teórico francês Pierre Schaeffer. Para tanto, primeiramente abordaremos o conceito de objeto sonoro segundo a definição de Schaeffer e os motivos pelos quais a referência de gravações sonoras a eventos, objetos e ações do mundo foram deixadas de lado. Em seguida, trataremos dos conceitos de *durée* e tempo como espaço na filosofia de Henri Bergson. Logo, a partir de Roman Jakobson e Jean-Jacques Nattiez, argumentaremos a favor da utilização do conceito de referencialidade extrínseca, visando restringir o conceito de referencialidade de acordo com a posição do objeto referenciado em relação ao seu referente. Definiremos, então, referencialidade extrínseca como a referência de um objeto sonoro ao mundo, em oposição à referência a aspectos intrínsecos à obra, como altura, duração, timbre e intensidade, ou à linguagem.

Tendo definido os conceitos principais a serem utilizados neste trabalho, voltaremos nosso olhar à música acusmática, termo que define uma música que é realizada em estúdio e difundida por alto-falantes em concerto. Recuperaremos alguns conceitos e proposições estéticas concernentes à espacialidade e temporalidade na música acusmática, buscando demonstrar que a inclusão da temporalidade do mundo em uma obra não insere, na *durée* musical, o espaço, de modo a obstar a vivência da *durée*, mas que, ao contrário, uma tal espacialidade, incorpora à vivência musical uma outra temporalidade, também de vivência, concorrendo para o reforço da *durée*.

Demonstraremos também que a clivagem espacial provocada pela presença de elementos extrínsecos gera, na música acusmática, uma dialética entre o espaço intrínseco e o espaço extrínseco. Aquele é, em si, divisível entre espaço interno – estruturado e definido por meio da composição musical – e espaço externo – o espaço da difusão sonora –, enquanto este, o espaço extrínseco, é definido pela percepção de um espaço exterior, distinto daquele da sala de concerto e também daquele proporcionado pelos posicionamentos e movimentações inscritos na obra.

Trataremos, posteriormente, das decorrências destas conclusões para aspectos sociológicos do material musical, a partir de Theodor Adorno. Centraremos esta discussão em aspectos da transformação do material pela composição, no caso específico que ocorre quando o material é o mundo. Visamos, assim, investigar os impactos estéticos e culturais, que se dão de maneira dialética, entre mundo e obra, no caso específico de obras acusmáticas que lancem mão do uso de materiais com alto grau de reconhecibilidade, retirados do mundo.

Objeto sonoro

O conceito de objeto sonoro, conforme definição de Pierre Schaeffer (1966), está intimamente ligado à sua noção de escuta reduzida – fortemente influenciada pela fenomenologia husseriana, cuja aplicação foi questionada e discutida por autores como Brian Kane (2012) e Makis Solomos (1999). O conceito de escuta reduzida define uma escuta que visa ignorar, colocando fora de qualquer consideração, aspectos culturais e referenciais do som, de modo a analisar o som por si mesmo, em oposição ao som como veículo de informação. O objeto resultante deste tipo de escuta analítica é o objeto sonoro.

Tal proposta de Schaeffer visava uma sistematização, do ponto de vista analítico e composicional, de qualquer som existente, que, com a popularização dos aparatos tecnológicos de gravação e reprodução sonora, puderam passar a ser utilizados na

composição musical. Esta proposta de caráter sistemático se insere no contexto da disputa entre dois grupos pioneiros dissidentes: a chamada escola de Colônia, encabeçada por nomes como Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert e Werner Meyer-Eppler e o grupo encabeçado por Schaeffer (Menezes, 2009, p. 31). Aqueles, que eram partidários do serialismo integral, viam nos desenvolvimentos tecnológicos a possibilidade de serializar todos os aspectos do som com maior precisão, enquanto estes buscavam uma sistematização por outras vias. Assim, Schaeffer propõe novos parâmetros para a análise do som, como critérios de massa, concernente à ocupação da tessitura e fatura, que diz respeito à sustentação do som.

Para atingir tal sistematização de novos parâmetros sonoros, embasada em certo cientificismo, era necessário considerar o objeto como um ente cuja existência dependesse de um tipo de escuta que abdicasse de qualquer referência à proveniência do som, a já mencionada escuta reduzida, que “nos livrando do banal, ‘cassando o natural’, bem como o cultural” (Schaeffer, 1966, p. 271), daria origem ao objeto sonoro.

O conceito schaefferiano de objeto sonoro se provou bastante eficaz para a análise de música eletroacústica, com influências também na música instrumental, além de permitir ampliar a reflexão, do ponto de vista composicional, acerca dos sons possíveis de serem utilizados em uma obra, bem como os critérios a partir dos quais eles podem ser agenciados. Tal influência dificilmente seria possível sem a radical exclusão, ainda que apenas ideal, de considerações a respeito dos aspectos culturais e referenciais do objeto sonoro. No entanto, uma vez que as contribuições do conceito, em sua proposta original, já estão sedimentadas, é necessário que retornemos àqueles aspectos excluídos do conceito de objeto sonoro, que jamais foram de fato excluídos da escuta. Analisaremos, neste trabalho, a influência que a referencialidade extrínseca exerce na temporalidade e espacialidade da música acusmática. Destarte, faz-se necessário que apresentemos as considerações de Henri Bergson a respeito do tempo, que baseará esta discussão, e o conceito de referencialidade extrínseca, que denota a capacidade de determinado objeto sonoro de referenciar lugares, ações e coisas, para além de seus dados espetrais e morfológicos.

Tempo em Bergson

Henri Bergson distingue duas utilizações do conceito de tempo, quais sejam, a *durée* e o tempo-espacço. A primeira constitui o tempo da vivência, puramente heterogênea, impossível de ser mensurada:

a pura *durée* poderia não ser senão uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem qualquer tendência a se exteriorizar umas em relação às outras, sem qualquer parentesco com o número: seria a heterogeneidade pura. [...] desde o instante no qual se atribui à *durée* a menor homogeneidade, introduz-se sorrateiramente o espaço. (Bergson, 1926, p. 79)

O tempo como espaço, que surge a partir da homogeneidade, é o tempo cronológico, que só é mensurável por ser constituído de partes iguais. A cronologia do tempo-espacço, para o autor francês, nada tem a ver com sucessão de mudanças qualitativas da vivência, já que a sensação do passar do tempo é estranha a esta divisão igualitária, bem definida, que ele identifica conceitualmente com o espaço.

O tempo da vivência musical se aproxima, normalmente, da *durée*, uma vez que ele se estrutura, não como uma subdivisão do tempo, idêntica em todas as suas partes, mas como um fluxo contínuo, um tempo vivo, no qual as sensações perduram sem fronteiras definidas. Tal afirmação encontra respaldo em teóricos das mais variadas correntes de pensamento.

Para Seth Kim-Cohen, por exemplo, “a música [...] marca apenas seu próprio tempo estrutural [...]. A forma na música é feita *no tempo e de tempo*.” (Kim-Cohen, 2009, p. 70). O compositor Milton Babbitt, ao tratar da possibilidade de serialização das durações, afirma que “a mera identificação de igualdade duracional parece colocar problemas consideráveis para o ouvinte” (Babbitt, 2003, p. 176). Theodor Adorno, por sua vez, afirma que “o fator temporal objetivo em todos os parâmetros [cuja união sob um único denominador era defendida por Stockhausen] e o tempo experimental vivo do fenômeno não são de modo algum idênticos” (Adorno, 2018, p. 429). Pierre Schaeffer oferece uma explicação para o conceito de anamorfose temporal, que define a diferença entre o tempo medido e sua percepção, ao afirmar que “a duração musical é função direta da densidade de informação” (Schaeffer, 1966, p. 248).

Assim, propomos que é apenas em casos particulares, nos quais a densidade de informação se mantém estática e que a periodicidade de repetições exatas se faz abundantemente presentes – como é o caso de grande parte da música minimalista –, que o tempo da vivência musical é sobreposto pelo espaço, nos termos de Bergson. Mesmo na música tonal tradicional a métrica é contrabalanceada pela variação, de modo que, geralmente, a persistência de um pulso é escamoteada pela variação rítmica, harmônica e de densidade. Portanto, não obstante a subdivisão do pulso musical em partes iguais, a articulação dos demais parâmetros e a própria natureza da percepção musical a afastam, na maior parte dos casos, do conceito de tempo como espaço. No caso específico da música acusmática, na qual a repetição exata é rara, além da ausência frequente de periodicidade rítmica, tal afastamento do tempo-espacó e, consequentemente, aproximação da *durée* é ainda mais notável.

Neste artigo trataremos acerca da incorporação de aspectos espaciais e temporais provenientes do mundo no seio do discurso musical. Tal fenômeno ocorre, na música eletroacústica, por meio da incorporação de objetos sonoros que apontam para elementos externos. Discutiremos brevemente, a seguir, acerca da pertinência do termo referencialidade extrínseca, que escolhemos utilizar.

Referencialidade extrínseca

Roman Jakobson (1973) afirma que os tipos de semiose, ou seja, de relação entre significante e significado, podem ser definidos a partir da interação entre dois pares de oposição: contiguidade/similaridade e efetivo/designado. Estes pares de oposição geram “uma contiguidade efetiva, uma contiguidade atribuída e uma similaridade efetiva” (Jakobson, 1973, p. 100), que correspondem, respectivamente, na semiótica pierceana, a índice, símbolo e ícone (Jakobson, 1973, p. 94). Nos três casos, o significado e o significante são coisas distintas. Trata-se, portanto, na terminologia do autor, de uma semiose extroversiva. No entanto, resta ainda uma possibilidade de combinação entre os dois pares de oposição: a similaridade designada, que Jakobson chama de semiose introversiva:

É precisamente essa combinação que se torna aparente na *semiosis* musical. A *semiosis* introversiva, a mensagem que se significa a si mesma, é indissoluvelmente ligada à função estética dos sistemas de signos e domina não somente a música, mas igualmente a poesia glossolálica, bem como a pintura e a escultura não figurativa (Jakobson, 1973, p. 100)

A questão da semiose introversiva é retomada por Jean-Jacques Nattiez, que afirma que o uso do termo semiose aplicado nesse contexto, “permite um escape de uma posição

insustentável que toma [...] o significado da linguagem humana como modelo para todos os tipos de significado, o significado musical em particular.” (Nattiez, 1990, p. 115).

Nattiez adota, a partir de Wilson Coker, a divisão da referencialidade intrínseca em “referencialidade *intramusical* e *intermusical*” (Nattiez, 1990, p. 116, *grifos do autor*), afirmando que Jakobson se manteve no âmbito da referencialidade intramusical, na qual determinado elemento ou momento de uma obra aponta para outros elementos ou momentos da mesma obra. A referencialidade intermusical é “aquel através do qual nós associamos uma música particular com um universo musical maior, ao qual ela pertence.” (Nattiez, 1990, p. 117). Faz-se necessário pontuar que a chamada referencialidade intramusical é inerente à escritura musical, sendo, portanto, inconcebível sua ausência em uma obra, enquanto a referencialidade intermusical é um caso de intertextualidade, que também está sempre presente³.

A referencialidade extrínseca, por outro lado, está relacionada com interpretantes semânticos, através dos quais se atribui, no fazer ou na recepção da obra, diversos significados àquele evento musical. Dentre os exemplos apontados por Nattiez estão simbolismos relacionados a movimentos melódicos ascendentes ou descendentes e a questão do *ethos* de diferentes tonalidades. No nosso caso, como estamos tratando da possibilidade de uso de gravações de sons provenientes do mundo, ou de procedimentos de síntese a partir destes – seja processos de ressíntese, nos quais um som é analisado, decomposto, transformado e ressintetizado, seja processos de síntese a partir de modelos matemáticos derivados, por exemplo, do comportamento acústico de determinado corpo –, julgamos que convém distinguir entre, por um lado, a referencialidade que é invariavelmente um elemento constitutivo da escritura musical – referências e conexões dentro do âmbito da obra e referências intermusicais, como elementos da tradição musical – e, por outro, a referencialidade extrínseca, na qual o elemento referido está originalmente situado fora do discurso musical. Definimos, portanto, referencialidade extrínseca como a referência perceptível a elementos originalmente alheios à linguagem musical, ou seja, a gestos, ações, lugares e objetos provenientes do mundo.

Impactos da referencialidade extrínseca em aspectos temporais e espaciais

De um ponto de vista estético, a gravação e posterior utilização de elementos retirados do mundo, segundo nossa interpretação, consiste em um procedimento alegórico, conforme a definição de Walter Benjamin. A alegoria, contrastada pelo autor com o símbolo, diz respeito ao agenciamento de fragmentos do mundo, retirados da totalidade, de modo a fazê-los significar outra coisa. O símbolo, para Benjamin, aponta para a totalidade, para a significação inequívoca, enquanto seu “contraponto especulativo” (Benjamin, 2011, p. 171), a alegoria, tem um caráter dialético e ambíguo. Assim, o processo de gravação, edição e rearticulação de um elemento do mundo dentro de uma obra, consiste na retirada de um fragmento da totalidade que é utilizado com um fim estranho a sua origem. Os objetos sonoros resultantes de tais processos são amiúde utilizados não apenas por seu caráter simbólico, mas por elementos constitutivos que deles se depreendem. Um fragmento do mundo é, por estes meios, cristalizado em uma obra de arte, convertendo-se, assim, em ruína:

³ Lembremo-nos da colocação de Roland Barthes, segundo a qual nenhum texto surge *ex nihilo*, “todo texto é um intertexto” (Barthes, 1968, p. 1013).

“na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada” (Benjamin, 2011, p. 176).

Através deste processo, a *durée* da gravação, bem como seu espaço e sua eventual semântica, se convertem em ruínas, nos termos do autor alemão. Tal processo, no entanto, não introduz o espaço, no sentido de Bergson, já que a vivência destes fragmentos dentro da obra gera um outro tipo de percepção heterogênea, que se funde à vivência do tempo musical, por meio de uma oposição qualitativa, que pode ser definida como uma sobreposição de outro tipo de vivência temporal, uma clivagem. O caráter heterogêneo tanto do espaço quanto da temporalidade que se inscrevem na obra através da gravação afastam, portanto, o conceito de espaço-tempo, que é marcado pela homogeneidade.

Tendo demonstrado que o tempo musical é, na maior parte dos casos, abarcável pelo conceito bergsoniano de *durée* e que o tempo da vivência no mundo é transferido à gravação sonora, ainda que de maneira alegórica, passaremos agora a investigar as relações, do ponto de vista da temporalidade e da espacialidade, que ocorrem na interação entre estas duas formas de *durée*.

Argumentamos que os objetos sonoros extrinsecamente referenciais provocam uma clivagem no tecido do tempo musical, eles enxertam neste o tempo do mundo – entendido como o tempo no qual gestos, ações e fenômenos acontecem – e também o tempo histórico, um “quando”. Ainda que esta marca temporal esteja presente também em objetos sonoros de outra natureza, são os extrinsecamente referenciais que fazem emergir um “quando” com maior clareza, uma vez que trazem, junto com o tempo histórico, um espaço, que igualmente cliva o tecido espacial da obra, se sobrepondo ao espaço intrínseco.

Tal constatação já foi realizada por Denise Garcia:

os signos sonoros com uma referencialidade extratextual trazem a evocação do espaço, mesmo estando fora de seu contexto: o som de uma porta que bate, o som de um carro, de um avião, de um pássaro, independentemente de terem sido gravados com a ressonância dos espaços onde estavam localizados, já nos remetem a esses espaços. (Garcia, 1998, p. 155).

E, posteriormente, por Denis Smalley:

Apesar de que eu intuitivamente perceba diferentes indícios de posição no espaço, particularmente a relação entre espaço próximo [*proximate*] e distante [*distal*]⁴, estes indícios não são os principais portadores de espaço [*space-bearers*]. É o comportamento das causas-fontes [*source-causes*] elas mesmas que transmite a principal informação espacial. [...] As causas-fontes produzem espaço. (Smalley, 2007, p. 38)

Contrariamente à periodicidade aliada à estaticidade na densidade de informação – que não provoca uma clivagem, uma complexificação do tempo, mas, ao contrário, uma estaticidade que abole o tempo enquanto *durée*, uma vez que ele se torna homogêneo e divisível –, a referencialidade extrínseca se incorpora e complexifica a *durée*, já que a temporalidade da vivência do mundo, que é incorporada à obra, é, ela mesma, *durée*.

A clivagem temporal, que os objetos sonoros dotados de referencialidade extrínseca provocam na obra, não implica necessariamente que a incorporação desses aspectos espaciais extrínsecos atente contra a temporalidade musical, convertendo a obra em algo que não possa ser abarcado pelo conceito de música, mas, ao contrário, essa clivagem gera uma dialética entre o espaço intrínseco da obra e seu espaço extrínseco, que é anterior e se soma à dialética

⁴ Tais conceitos referem-se, respectivamente, ao som mais próximo e ao mais distante do ouvinte.

entre espaço interno e externo, segundo a diferenciação feita por Michel Chion (1988) que opõe o espaço composto, interno, ao espaço da difusão em concerto, externo. Tal reflexão acerca desta relação deriva do pensamento de Natasha Barrett (2002) e Flo Menezes (2006, p. 426-428), que discorda dela a respeito dessa oposição ser restrita à música eletroacústica. Menezes afirma que “mesmo no som instrumental, ambos os espaços estão constituídos” (Menezes, 2006, p. 427), o que possibilita a historicidade e “correlações com seu repertório histórico” (Menezes, 2006, p. 427) a partir da concepção que o compositor Luciano Berio tem acerca de uma história psicológica do instrumento.

O que temos chamado de clivagem no espaço e no tempo musical, apesar de não significar um abandono da *durée*, uma incorporação do espaço no tempo, que a destrói, constitui, no entanto, o tempo musical como espaço-tempo, no sentido que Garcia adota de Parret: “o texto musical se constitui estruturalmente como tempo-espacço [...] esta terminologia não é metafórica, mas conceitual” (Parret *apud* Garcia, 1998, p. 116). Tal aparente contradição é explicada pela múltipla significação que o termo espaço adquire, conforme é utilizado por Bergson – espaço quantificável, mensurável, homogêneo – ou por autores que se filiam de certa forma à concepção de um espaço maleável, composto de formas particulares, povoado e dinâmico. Podemos notar que, em Bergson, o espaço, igualado ao número, destrói a *durée* – duração real da consciência, segundo o autor –, mas o espaço pode ser também entendido, seguindo uma tradição aristotélica⁵, como lugar, como posição relativa de um corpo, ou ainda como receptáculo de objetos naturais – o que se aproxima da concepção bergsoniana⁶ –, segundo uma tradição que vai do atomismo a Euler, ganhando maior protagonismo a partir de Newton⁷. Com Einstein, o espaço pode ser tido ainda, primeiramente, na teoria especial da relatividade, como contendo o tempo como sua quarta dimensão, e, posteriormente, com a relatividade geral, como campo. Segundo Munitz,

ao invés de um campo de trabalho fixo e rígido, surge agora a oportunidade para reconhecer variações na curvatura do espaço ou [...] o uso de critérios de mensuração e cálculo não-euclidianos em diferentes partes do campo como um todo, de acordo com as variações na densidade de matéria ou energia. [...]

Para além do campo, portanto, não há nada, e, ao contrário até da relatividade especial, nem mesmo “espaço vazio”. Nesse sentido, o campo na visão de Einstein substitui como concepção unitária tanto a matéria (ponderável ou imponderável) quanto o espaço. (Munitz, 1961, p. 99-100, *grifo do autor*).

O espaço-tempo como unidade possui ainda as características que, para Bergson, impedem a *durée* – nominalmente, sua relação com o número, ainda que o campo não esteja submetido à geometria euclidiana. O espaço como lugar, contudo – especialmente nos

⁵ No livro IV da *Física*, Aristóteles afirma “Se, então, o lugar [...] não é nem a forma, nem a matéria, nem alguma extensão que está sempre presente e diferente da extensão do objeto que que muda de posição, deve ser que o lugar é [...] o limite do corpo que contém, que está em contato com o corpo contido (por ‘corpo contido’ quero dizer aquele corpo que é mutável através da locomoção)” (Aristóteles, 1993, p. 28).

⁶ Em Bergson, o espaço “é o que nos permite distinguir diversas sensações idênticas e simultâneas: é portanto um princípio de diferenciação diferente da diferenciação qualitativa, e, por conseguinte, uma realidade sem qualidade” (Bergson, 1926, p. 72). Ele afirma ainda que “a concepção de um meio vazio homogêneo é algo extraordinário, e parece exigir uma espécie de reação contra essa heterogeneidade que constitui o fundo mesmo de nossa experiência” (Bergson, 1926, p. 74). O espaço é, portanto, um construto da inteligência humana que só pode existir em oposição à consciência genuína, marcada pela heterogeneidade da *durée*.

⁷ O filósofo Milton Munitz define esses dois conceitos de espaço da seguinte forma: “a origem do conceito de espaço se localiza nas necessidades gêmeas de prover alguma base para especificar a posição *onde* objetos materiais estão localizados e um *meio pelo qual* pode-se dizer que eles se movem. Cada demanda deu origem a sua concepção de espaço tipicamente orientada, a qual, conforme se torna mais elaborada, busca abarcar a outra em seu próprio quadro de ideias” (Munitz, 1961, p. 94, *grifos do autor*).

termos que é pensado por Heidegger⁸, que já inclui, ainda que não nos termos da física relativista, o tempo, não obsta a vivência pura, a *durée* bergsoniana. Segundo nossa concepção, é este espaço que se faz presente através dos objetos sonoros extrinsecamente referenciais.

Pudemos ver, portanto, que o aspecto temporal dos objetos sonoros extrinsecamente referenciais insere na *durée* musical o tempo do quotidiano e que apenas no caso muito específico de objetos notadamente periódicos essa clivagem pode introduzir o espaço no sentido de Bergson – o espaço marcado pela homogeneidade. O espaço extrinsecamente referencial, quando se insere na obra, é um espaço heterogêneo, que não obsta a *durée*, mas, ao contrário, a reforça. O espaço introduzido pelos objetos extrinsecamente referenciais – e mesmo o espaço extrinsecamente referencial gerado por objetos sonoros não necessariamente referenciais *per se* – é o espaço da vivência, das sensações, da história.

Centraremos agora nossa atenção na relação entre articulação espacial e referencialidade extrínseca, na música acusmática. Consideramos que esta relação tem especial relevância, dado que o som se manifesta necessariamente no espaço e que os dados espaciais sonoros são percebidos, conscientemente ou não, sempre que escutamos. Disso se desprende o fato de que relações perceptivas entre objetos sonoros articulados no espaço e o comportamento espacial de sons quotidianos são não apenas possíveis, mas inevitáveis. O espaço e o comportamento espacial são aspectos que mesmo a obra menos extrinsecamente referencial não pode jamais evitar, mesmo no caso de uma obra monofônica, dado que o espaço sonoro tem a ver não apenas com a direção (direita, esquerda, atrás, na frente, *etc.*), mas também com a distância, percebida através da conjunção de dados espectrais, de dinâmica e reverberação, e com as supostas dimensões e constituição material do espaço interno da obra – também ligadas aos aspectos espectrais e de reverberação.

Devemos afirmar *a priori* que, para sons em geral e sons acusmáticos em particular, o que chamamos de espacialidade constitui-se por aspectos de localização e movimento – deixando momentaneamente de lado que para autores como Denis Smalley tais categorias de espaço, localização e movimento podem ser aplicadas ao espectro, o que julgamos ser um uso metafórico de tais conceitos, afinal, relações entre espectro e espaço – como alto e baixo significando agudo e grave, respectivamente – são culturais, já que segundo Nattiez, “na música grega, árabe e judaica essas associações são invertidas” (Nattiez, 1990, p. 122).

A localização é definida pelos critérios de posição em relação ao ouvinte, – por termos como direita, esquerda, acima e atrás –, pelo critério de distância, real ou ilusória, que se relacionam diretamente com dados espectrais, como proporção de bandas graves e agudas, reverberação e dinâmica. Ainda participa do critério de localização a possibilidade ou impossibilidade de se definir um ponto do espaço do qual provém o som – um som muito grave ou um som que soa simultaneamente em diversos alto-falantes com intensidade semelhante constituiriam um espaço ambiofônico nos termos de Annette Vande Gorne: “um espaço no qual não se pode determinar de onde vêm os sons, o ouvinte se banha em uma ambiência difusa” (Vande Gorne, 2002, p. 2).

A movimentação, por outro lado, pode ser definida como a mudança de uma localização para outra. Tanto a localização da qual se parte, quanto a localização na qual se chega pode ser definida por um ponto específico ou inespecífico, ou seja, pode-se partir de um ponto definível no espaço para chegar a um espaço ambiofônico e vice-versa. A

⁸ Em Heidegger, a questão da proximidade e distância tem mais a ver com a presença fenomenológica do que com o intervalo, entendido como distância mensurável: “de início, ao ouvirmos e vermos, desconsideramos o que, do ponto de vista dos intervalos, se acha “mais próximo”. Ver e ouvir são sentidos da distância, não devido ao seu alcance, mas porque, distanciando-se a presença neles se mantém de forma predominante. Para quem usa óculos, por exemplo, que do ponto de vista do intervalo, estão tão próximos que os “trazemos no nariz”, esse instrumento de uso, do ponto de vista do mundo circundante, acha-se mais distante do que o quadro pendurado na parede em frente” (Heidegger, 2005, p. 155)

movimentação pode ser definida em termos de metaforma, de acordo com o entendimento de François Bayle. Segundo ele “toda vigilância [...] se estabelece necessariamente a partir de critérios de emergência, tornados possíveis por uma hierarquia de referências arquetípicas que constituem o dicionário de ‘formas de formas’” (Bayle, 1993, p. 186-187), afinal, “para Bayle, acusmático quer dizer ‘muito impregnado’ [...] de vivências, de sons familiares, de formas conhecidas ou semi-conhecidas, sobretudo [...] Para Bayle, a música acusmática é saturada de índices” (Thomas in Bayle, 1993, p. 171). Desta maneira, podemos pensar a espacialidade de acordo com arquétipos de movimento, provenientes, não apenas do âmbito sonoro, mas também da percepção visual, da propriocepção e da movimentação de qualquer corpo no espaço⁹.

A relação com esses arquétipos pode se dar de dois modos, os quais Natasha Barrett classifica como ilusão espacial e alusão espacial. “Na ilusão espacial, o espaço percebido parece real, mas estamos ouvindo uma ilusão em um espaço estéreo ou multicanal produzido através das imagens fantasmas¹⁰ de dois ou mais alto-falantes.” (Barrett, 2002, p. 313). Para tanto, é necessário que se sigam alguns aspectos do que ela chama de leis espaciais: “(1) O efeito da transmissão do som [...] (2) As propriedades do campo reverberante [...] (3) Tamanho da imagem do objeto e relações entre múltiplos objetos [...] (4) Efeito Doppler¹¹ e definição gestual-espacial” (Barrett, 2002, p. 131). A autora afirma que nem todos esses aspectos precisam ser rigorosamente seguidos para que se tenha a ilusão espacial, uma vez que nossa percepção compensaria pequenas inconsistências em relação às leis acústicas.

A alusão espacial, por outro lado, ocorre quando “o espaço é implicado sem uma direta ilusão, ou sem uma conexão direta com as leis acústicas inter-relacionadas de objetos soando nos espaços” (Barrett, 2002, p. 315). Um caso de alusão espacial se dá com o uso de objetos dotados de forte referencialidade extrínseca: ainda que as leis espaciais não sejam seguidas, se alude aos espaços originais desses sons.

Julgamos que para além da divisão já mencionada, proposta por Michel Chion (1988), segundo a qual a espacialidade em música acusmática pode ser dividida entre espaço interno, que diz respeito à estruturação fixada no suporte (mídia digital, CD, fita magnética etc.), sendo resultado direto do processo composicional, e espaço externo, influenciado por aspectos arquitetônicos, pelo número de alto-falantes, pelo espaço interno e pelas estratégias de difusão adotadas, faz-se necessário que introduzamos uma segunda distinção concernente ao espaço interno. Propomos, portanto, a definição de um espaço intrínseco e um espaço extrínseco, que se articulam dentro do espaço interno. Existem aspectos, conforme pudemos ver, que se articulam no espaço interno através de parâmetros intrínsecos, enquanto outros, como a alusão espacial e os espaços ligados à fonte, se articulam a partir de ligações extrínsecas. Há uma permanente interação entre, por um lado, espaço intrínseco e extrínseco, dentro do espaço interno, e, por outro lado, entre espaço interno e externo.

Pudemos observar que, por um lado, os objetos sonoros extrinsecamente referenciais produzem uma clivagem na temporalidade musical, enxertando, de maneira alegórica, a temporalidade do mundo, o que acarreta em uma semelhante clivagem na espacialidade. Assim, por exemplo, em *La condition captive* (2003) da compositora francesa Christine Groult,

⁹ É neste sentido que podemos falar, por exemplo, de um som que se expande ou se contrai no espaço.

¹⁰ Imagens ou fontes fantasmas dizem respeito à percepção de que determinado som provém de um ponto no qual não há alto-falantes: um som de mesma intensidade soando em dois alto-falantes simultaneamente soará como se estivesse vindo de um ponto médio entre eles. As fontes fantasma podem variar de acordo com a proporção de volume, relações de fase entre as ondas sonoras e pequenos atrasos temporais entre o som de um alto-falante e de outro.

¹¹ Trata-se de um fenômeno físico que faz com que uma fonte sonora móvel soe mais aguda enquanto se aproxima e mais grave ao se afastar. Isto se deve à influência da velocidade de movimentação no comprimento de onda e, portanto, na frequência que chega ao ouvinte. Tal fenômeno pode ser percebido, por exemplo, no som de carros de corrida passando em frente ao público.

os sons de cavalo e as vozes que aparecem na primeira metade da peça, inserem inequivocamente um certo espaço que não pode ser resumido aos aspectos posicionais e de movimentação, derivados imediatamente dos dados acústicos. Este espaço assim inserido dá início à uma relação dialética entre o espaço interno, às articulações dentro do espaço estereofônico da obra e o espaço extrínseco. Tal sorte de relação dialética pode ser frequentemente encontrada em obras que articulam, de maneira não predominantemente narrativa, sons retirados do mundo. No caso, no entanto, de paisagens sonoras, como em *Presque rien n° 1* (1970), de Luc Ferrari, o espaço extrínseco é preponderante ao ponto de não haver contraste ou tensão o suficiente entre este e o espaço interno, de modo que o que se percebe é uma paisagem ou uma gravação de campo. Ainda que tenha havido trabalho composicional, este se esconde sob o véu da verossimilhança.

Elementos extrínsecos como material

O conceito de material musical permeia boa parte da obra de Adorno, desde a *Filosofia da Nova Música* até a *Teoria Estética*. Compete-nos, portanto, fazer um apanhado geral do conceito. Em *Filosofia da nova música*, o autor parte da definição tradicional de material musical “como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor” (ADORNO, 2011a, p. 35), conceito este que ele refuta com base em dois principais argumentos. Primeiramente, devido ao fato de que “o material de composição difere [de todas as sonoridades] do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons de que dispõe” (Adorno, 2011a, p. 35) e também porque, para o filósofo, o compositor não dispõe, de fato, de todas as sonoridades, já que o ouvido elimina, em caráter proibitivo, elementos musicais cuja função já não existe. Assim,

Mesmo o ouvido mais obtuso percebe a mesquinhez e planura do acorde de sétima diminuta ou de certas notas cromáticas da música de salão do século XIX. Para o ouvido tecnicamente experiente esse vago mal-estar se converte num preceito de proibição. Se tudo não é engano, o compositor já exclui hoje os meios da tonalidade, isto é, os de toda a música tradicional. E o faz, não tanto porque esses acordes tenham envelhecido e não correspondam à época, mas porque são falsos. Já não cumprem sua função. (Adorno, 2011a, p. 36-37)

Tal caráter de falsidade de certos materiais deriva da concepção adorniana segundo a qual o desenvolvimento do material musical está intimamente ligado ao desenvolvimento social histórico. O material musical é, destarte, “espírito sedimentado” (Adorno, 2011a, p. 36). Tal processo de sedimentação, no entanto, inclui um caráter de esquecimento, já que a carga histórica, quando desaparece do material de maneira evidente, se converte em uma qualidade. O filósofo alemão define, consequentemente, o material como “subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza” (Adorno, 2011a, p. 36).

Tal esquecimento é um processo de reificação, é dizer, o processo histórico e social gerador de determinado material, ao mesmo tempo em que se solidifica enquanto tal, escamoteia sua origem histórica que se converte em uma característica do material: “no momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de um acorde, este exige obrigatoriamente que tudo que o circunda leve em conta a carga histórica implicada e que se converteu numa qualidade sua.” (Adorno, 2011a, p. 36).

O processo de composição, portanto, pode ser entendido como um processo no qual o sujeito se confronta com tal sedimentação histórica. Para Adorno, assim, “as questões estéticas e sociológicas da música acham-se indissoluvelmente e constitutivamente mescladas entre si [...] pelo fato de que o estatuto estético e o conteúdo de verdade social dos próprios

objetos artísticos têm a ver essencialmente um com o outro, por menos que ambos sejam imediatamente idênticos" (Adorno, 2011b, p. 366).

Jean Paul Olive (2009), ao concluir uma reflexão acerca da relação dialética entre história e natureza em Adorno afirma que:

De fato, a concepção de material musical, para Adorno, está intimamente ligada a essa reflexão sobre as relações entre natureza e história: tudo depende da maneira pela qual as obras incorporam essa dimensão do mito, seja pela repetição da força estática do mito em seu interior, seja pela incorporação da dimensão dinâmica gracias à ação produzida no material. Em larga medida, o julgamento do musicólogo Adorno sobre os compositores dependerá justamente disso. (Olive, 2009, p. 91)

Olive (2009) aponta a influência do conceito de segunda natureza de Lukács, que, *grosso modo*, define a história cristalizada como natureza, e do conceito benjaminiano de alegoria, que, conforme já discutimos, define a expressão que é apenas possível pelo perecimento da significação. Um objeto alegórico é "incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido" (Benjamin, 2011, p. 196), já que na alegoria a história se apresenta sob a forma de ruínas: "assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. [...] As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas" (Benjamin, 2011, p. 189).

O autor demonstra que estes dois conceitos permitem a Adorno a concepção dialética da relação entre natureza e história, que, como vimos, se relaciona com o conceito de material, já que nele, as relações históricas e sociais são introjetadas no material, em correlação com o esquecimento de sua gênese.

A utilização de gravações na composição musical, sob este aspecto, pode parecer ir contra a classificação deste tipo de objeto sonoro como material, no sentido adorniano, já que a origem histórica e social se encontram bastante evidentes, é dizer, os signos audíveis presentes no registro fonográfico documentam sua origem geográfica, social e histórica, tanto por traços provenientes da própria tecnologia empregada, tais como ruído de fita e qualidade do microfone, quanto por traços provenientes do ambiente, como sons de fundo e tipos de reverberação, além do próprio objeto gravado. No entanto, não se encontra aí seu caráter relevante para a estruturação musical, segundo o que temos discutido neste trabalho, mas no fato de que esta gravação, ou qualquer outra, impacta nos caracteres temporal e espacial da obra. O material musical que é empregado com o uso deste tipo de sonoridade é, assim, não o objeto, a ação e o espaço específico que foi gravado, mas a temporalidade e espacialidade do mundo, que deve ser incorporada à trama da composição.

Os meios técnicos empregados tanto no fazer artístico, quanto na produção de produtos da indústria cultural são idênticos em um primeiro momento, já que tanto o ato de gravação que visa a utilização do material em um futuro processo de elaboração, de escritura, quanto aquele que pretende transformar uma *performance* em *commodity*, consistem em uma reificação de um processo temporal. Argumento que o primeiro não difere muito, de um ponto de vista qualitativo, da reificação do som em uma partitura, que constitui um ponto fundamental, tanto para a noção de material, quanto para a própria existência da música, dentro da cultura ocidental hegemônica a partir da Idade Média. O que há de diferente entre a escrita e a gravação é o objeto da reificação, enquanto na escrita, como bem apontou Paddison (2004), há a reificação da temporalidade como espacialidade, na gravação, há a reificação do tempo e do espaço em um suporte, que já não existe fora do tempo, como a partitura, mas no qual o tempo e o espaço se cristalizaram, como ruína. A composição com

este tipo de material, reflete ou equivale, então, à elaboração acerca do tempo e do espaço. Trata-se de uma segunda vivência, de um tempo que não pudera ser vivido. É, paradoxalmente, uma vivência da impossibilidade da vivência. O espaço que surge, como espaço percebido, é constituído de uma rede de evidências fictas de um espaço real, sendo, ainda assim um espaço no qual está presente o sujeito reificado da escritura, o sujeito da composição. Neste processo alegórico, portanto, o tempo e o espaço são os materiais composicionais e estes são impactados pela composição, já que, para Adorno, “se o material não é estático, se fazer justiça ao material significa bem mais do que explorar com destreza todas as suas possibilidades, então isso significa que o material, por sua vez, será modificado pela própria composição” (Adorno, 2018, p. 391).

Assim, em uma obra como *Gesang der Jünglinge* (1955-56) de Karlheinz Stockhausen, pioneira por, em plena disputa entre os serialistas da escola de Colônia – da qual o compositor fazia parte – e os discípulos de Schaeffer, lançar mão de sons gravados em uma obra serial, a proveniência dos sons faz parte da estrutura musical da obra, já que abre um campo de oposição entre o orgânico e o inorgânico, entre a precisão dos equipamentos tecnológicos e a imprecisão relativa da voz humana. O mesmo se dá em *Visage* (1961) de Luciano Berio, na qual a voz de Cathy Berberian realiza uma espécie de história da vocalidade, de modo que a voz de uma pessoa se converte na voz da história da linguagem. Tais relações, ditas extra-musicais, complexificam a temporalidade musical, abrindo novos espaços críticos e de significado, alterando a percepção destes elementos, inclusive fora da obra.

No último parágrafo de *Vers une musique informelle*, Adorno, ao descrever seu ideal de música informal, retoma a objeção à música dodecafônica da Segunda Escola de Viena, segundo a qual, não obstante os avanços no campo das possibilidades de organização das alturas, as estruturas rítmicas e métricas ainda eram indiferenciáveis da música tonal. O autor argumenta, então, que “É indispesável, para o ideal de uma música informal, que tal constatação seja assimilada à experiência composicional” (Adorno, 2018, p. 441), concluindo que “a música informal aumentaria a flexibilidade da rítmica a um grau ainda não imaginado. Nessa e em outras dimensões, seria uma imagem da liberdade.” (Adorno, 2018, p. 441). Em boa parte da música acusmática, ao invés de um pensamento rítmico, há o que Flo Menezes (2018, p. 64) chama de pensamento temporal durativo. Ou seja, não mais se parte da relação mecanizada da subdivisão do tempo em pulsos de igual duração, mas antes, da escolha composicional da permanência do objeto, em uma relação subjetiva com o material. Tal liberdade no campo das durações passa, por além de complexificações técnicas no âmbito do serialismo integral, pela percepção de que poucas coisas no mundo são precisamente periódicas. Os meios técnicos de gravação e a composição com estes sons podem ter contribuído neste sentido.

Em *Crystal Counterpoint*, de Åke Parmerud, há uma estruturação temporal que parte de uma paisagem sonora de festa e, como se houvesse um *zoom* no som das taças, a percepção se volta para este timbre, que é articulado durante todo o restante da peça. Há aí um processo de suspensão temporal e de uma escuta vertiginosa sobre o micro-universo dos sons das taças de cristal. O objeto sonoro, assim, é retirado de uma situação social, reificado como material, de modo a ser possível empregá-lo em uma estrutura musical. Com isso, a temporalidade e a espacialidade originárias se dissolvem, sem jamais se obliterarem completamente. O que se articula, para além das alturas, intensidades, durações, morfologias e timbres, é a própria temporalidade do mundo, que se converte em objeto da composição musical sendo, portanto, de algum modo alterado pela própria composição.

Para Adorno, a composição musical e a arte em geral, permitem o escape de uma posição determinista, demonstram que outras possibilidades existem, ainda que o sujeito seja condicionado social e culturalmente, ainda que este sujeito seja tão reificado quanto seu

material. O uso do espaço e do tempo da *durée* do mundo, assim, abre a possibilidade de que existem outras maneiras de vivenciar o tempo e de ocupar o espaço. Segundo Paddison, comentando uma citação de Adorno segundo a qual do mesmo modo que uma obra musical comprime o tempo, a possibilidade de que as coisas sejam diferentes se torna concreta:

A experiência do tempo musical é vista com um modelo para a reconciliação do eu com o mundo, uma experiência que, em um mundo real caracterizado pela alienação, não é possível fora do continuum temporal da música [...] uma concepção dialética da experiência estética também significa a capacidade de formar um julgamento, como reflexão crítica da disjunção entre tempo musical e tempo empírico, a tensão entre a experiência estética da obra e a experiência do mundo (Paddison, 2004, p. 177)

Considerações finais

Partimos, ao longo deste artigo, de considerações a respeito do conceito de objeto sonoro, conforme proposto por Schaeffer, apontamos os motivos pelos quais os elementos extrínsecos foram retirados do conceito, e os motivos pelos quais julgamos que estes deveriam ser incorporados ao objeto sonoro. Em seguida, tratamos de algumas consequências destes dados extrínsecos para a espacialidade e temporalidade na música acusmática, partindo da definição bergsoniana de *durée*, e definimos o procedimento de trabalho com sons com forte carga referencial como um caso do conceito benjaminiano de alegoria. Propusemos, por fim, que estes sons permitem a articulação do tempo e do espaço como material composicional, segundo a concepção de Adorno. Visamos, com isto, apontar algumas consequências e possibilidades estéticas do uso de materiais retirados do mundo na música acusmática.

Pudemos discutir, portanto, algumas implicações estéticas da incorporação de elementos tipicamente considerados como extra-musicais dentro de uma obra musical, especificamente dentro do campo da música acusmática, no qual o trabalho com este tipo de material é parte do *métier*. Concluímos, portanto, que, para além das possibilidades semânticas, como o uso político deste tipo de material em obras como *Red Bird: A Political Prisoner's Dream* (1978), de Trevor Wishart, ou *Hymnus - Il cielo andrà verso il fondo* (2020), de Flo Menezes, mesmo em obras como *Sk(etch)* de Leah Reid, na qual não há qualquer conotação explícita neste sentido, o tempo do mundo ainda é articulado de modo que, mesmo sendo retirado do mundo, ainda comunica algo a respeito dele. O tempo e o espaço, reificados enquanto material, permitem o confronto do sujeito composicional com estes aspectos do mundo. Por outro lado, a utilização destes materiais e sua articulação composicional alteram os objetos no mundo, que passam a poder ser lidos de novas maneiras.

Propomos, portanto que as modificações que o material sofre na composição, entendendo, neste caso, material como o tempo e o espaço do mundo, enquanto alegoria, concorrem para a refutação dialética de uma concepção utilitária e reificada de ambos, que é onipresente nos nossos tempos. O tempo e o espaço, reificados por meio da gravação sonora, quando articulados composicionalmente, apontam dialeticamente para a reificação do tempo e do espaço como um todo.

Referências

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia*. Tradução: Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

ARISTÓTELES. *Aristotle's Physics: books III and IV*. Tradução: Edward Hussey. Oxford: Oxford University Press, 1993.

BABBITT, Milton. The synthesis, perception and specification of musical time. In: PELES, Stephen et al. (org.). *The collected essays of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton University Press, 2003. p. 172-177.

BARRET'T, Natasha. Spatio-musical composition strategies. *Organised Sound*, Cambridge, v. 7, n. 3, p. 313-323, 2002.

BAYLE, François. *Musique acousmatique: propositions... ...positions*. Paris: Buchet/Chastel, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1926.

CHION, Michel. Les deux espaces de la musique concrète. *L'Espace du Son*, Ohain, v. 1, p. 31-33, 1988.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. *Modelos perceptivos na música eletroacústica*. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo: parte I*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: rapports internes et externes du langage*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

KANE, Brian. L'objet sonore maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organised Sound*, Cambridge, v. 12, n. 1, p. 15-24, 2007.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum, 2009.

MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. Organização: Flo Menezes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MENEZES, Flo. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MENEZES, Flo. *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

MUNITZ, Milton Karl. *Space, time and creation*. New York: Collier Books, 1961.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse*. Tradução: Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

OLIVE, Jean Paul. Material e música informal: duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno. Tradução: Eduardo Socha. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p. 86-95, 2009.

PADDISON, Max. Performance, reification, and score: the dialectics of spatialization and temporality in the experience of music. *Musicae Scientiae*, v. 8, n. 1, p. 157-179, 2004.

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

SMALLEY, Denis. Space-form and the acoustic image. *Organised Sound*, Cambridge, v. 12, n. 1, p. 35-58, 2007.

SOLOMOS, Makis. Schaeffer phénoménologue. In: SOLOMOS, Makis *et al.* *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris: Buchet/Chastel-INA/GRM, 1999. p. 53-67.

VANDE GORNE, Annette. L'interprétation spatiale: essai de formalisation méthodologique. *Revue DEMéter: Revue Électronique*, Lille, n. 3, p. 1-21, dez. 2002. Disponível em: <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/vandegorne.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2023.

Wired ancestry: recording the Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte

Ancestralidade conectada: a gravação do Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte

Ancestralidad conectada: la grabación del Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte

Teoria e Cultura | Programa de Pós-

Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN:

2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.149-175

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções, (re)(a)presentações e registros em tempos de digitalização

DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.48322

Caio de Souza¹

Abstract

The proliferation of capoeira album recordings in styles such as Angola, Regional, and Contemporary reflects its national and transnational expansion, establishing it as one of Brazil's most globally recognized cultural expressions. Ethnomusicologists have explored capoeira as a sonic performance space (Downey, 2005), where bodily movement interacts with music shaped by the roda, berimbau, and other percussion instruments. However, few have examined how non-studio recording environments influence performance or how practitioners engage with sound's ancestral and spiritual dimensions. This paper analyzes the recording of *Coco Maduro*, an album by Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte, led by Mestre Iuri and recorded in 2024 at the group's training space in Bloomington, Indiana. A central concern was the generation of *axé*, an Afro-Brazilian "spiritual energy or life force" (Kurtz, 2024), fundamental to capoeira and fostering *sintonia*—a resonant attunement between music and movement. Drawing on two years of fieldwork—including participant observation and participatory action research—this study also engages with the capoeira recordings made by Lorenzo Dow Turner in Bahia (1940–41), which inspired the album's production. This analysis raises critical questions about how *axé* is conceptualized, how it translates sonically, and how space and spirituality shape Afro-diasporic recording practices.

Keywords: *axé*, Capoeira Angola, recording studio, ancestry, Lorenzo Dow Turner.

¹ Violeiro caipira e professor de etnomusicologia na Universidade do Estado do Amapá. Formado em viola caipira pela USP e mestre em etnomusicologia pela Indiana University, atua como músico, pesquisador e educador. Apresentou-se no Brasil, Europa e EUA, com artistas como Mestre Bule Bule e Juraildes da Cruz, e lançou álbuns como *Espalha Brasa* e *Onde Está o Jeca?*. Sua pesquisa foca na performance de arquivos sonoros de origem afrodiáspórica. Já realizou residências e workshops em instituições como Florida State University e Silkroad Global Musicians Workshop.

Resumo

*A proliferação de gravações de álbuns de capoeira nos estilos Angola, Regional e Contemporâneo reflete sua expansão nacional e transnacional, consolidando-a como uma das expressões culturais brasileiras mais reconhecidas no mundo. Etnomusicólogos têm explorado a capoeira como um espaço de performance sonora (Downey, 2005), no qual o movimento corporal interage com a música produzida na roda, com o berimbau e outros instrumentos de percussão. No entanto, poucos investigaram como ambientes fora de estúdios influenciam a performance ou como os praticantes se relacionam com dimensões espirituais e ancestrais do som. Este artigo analisa a gravação de *Coco Maduro*, álbum do Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte, liderado por Mestre Iuri e gravado em 2024 no espaço de treino do grupo em Bloomington, Indiana. Uma preocupação central foi a geração de axé, uma “energia espiritual ou força vital” afro-brasileira (Kurtz, 2024), fundamental na promoção da sintonia — um alinhamento entre música e movimento. Como o axé é conceituado pelos capoeiristas? Como se traduz em som? O que distingue uma gravação em estúdio de uma feita em um espaço de treino? Baseado em dois anos de trabalho de campo, o estudo também dialoga com as gravações de Lorenzo Dow Turner na Bahia (1940–41).*

Palavras-chave: axé, Capoeira Angola, estúdio de gravação, ancestralidade, Lorenzo Dow Turner.

Resumen

La proliferación de grabaciones de álbumes de capoeira en los estilos Angola, Regional y Contemporáneo refleja su expansión nacional y transnacional, consolidándola como una de las expresiones culturales brasileñas más reconocidas en el mundo. Los etnomusicólogos han explorado la capoeira como un espacio de performance sonora (Downey, 2005), en el cual el movimiento corporal interactúa con la música producida en la rueda, con el berimbau y otros instrumentos de percusión. Sin embargo, pocos han investigado cómo los entornos fuera de los estudios influyen en la performance o cómo los practicantes se relacionan con dimensiones espirituales y ancestrales del sonido. Este artículo analiza la grabación de Coco Maduro, álbum del Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte, liderado por Mestre Iuri y grabado en 2024 en el espacio de entrenamiento del grupo en Bloomington, Indiana. Una preocupación central fue la generación de axé, una “energía espiritual o fuerza vital” afrobrasileña (Kurtz, 2024), fundamental en la promoción de la sintonía —un alineamiento entre música y movimiento—. ¿Cómo es conceptualizado el axé por los capoeiristas? ¿Cómo se traduce en sonido? ¿Qué distingue una grabación en estudio de una realizada en un espacio de entrenamiento? Basado en dos años de trabajo de campo, el estudio también dialoga con las grabaciones de Lorenzo Dow Turner en Bahía (1940–41).

Palabras-clave: *axé, Capoeira Angola, estudio de grabación, ancestralidad, Lorenzo Dow Turner.*

Introduction

The transatlantic connections between Africa and the Americas are rooted in European economies based on enslaving African peoples. Millions of Africans were forcibly taken from their places of origin, undergoing capture, imprisonment, and transportation under rough conditions to work as enslaved people in Brazil as well as in other parts of the continent. Along with these deterritorialized bodies came knowledge, practices, and languages, which were resignified to maneuver colonial power structures.² Approximately four million people arrived in Brazil from different regions of Africa between the 16th and 19th centuries, “about 1.55 million disembarked in ports of Bahia, practically all originating from two broad geo-cultural areas: West Africa (54 percent) and West Central Africa (45 percent)” (Díaz, 2021:16). In Salvador, Brazil, the conviviality between different African ethnic groups paved the way for the creation of a myriad of Afro-Bahian practices.³ Among these practices is capoeira, an Afro-Brazilian cultural expression created by Africans and their descendants in Brazil. It is an embodied practice that blends dance, music, ritual, play, and combat—often described as a game, a word that captures its fluid and hybrid nature—in which music serves as the driving force behind its practice (Downey, 2002:490). Capoeira influences come from the Bantu tradition, an ethnolinguistic group living in present-day Angola and Congo.

In the 20th century in Salvador, the Afro-diasporic cultural legacy laid the groundwork for capoeira’s transformation into a symbol of resistance and empowerment for Afro-descendant populations facing oppression. Capoeira expresses a counterculture of modernity within the Black Atlantic consciousness (Gilroy, 1993:36), through bodies in motion, its music, and a rich ancestral heritage. Since the 1970s, capoeira’s roda (circular formation)⁴ has been found in the most remote corners of Brazil as well as in countries across the Americas, Europe, Asia, and Oceania. Consequently, its practice has become transnational due to the increasing flow and international dialogue among practitioners. This network of connections results from both a collective effort and the individual courage of Brazilians and people from other nationalities who come together around an art form, carrying with them a living memory and an embodied knowledge (Granada, 2020).

Building from this cultural and historical background, this paper reflects on the pre-production, production, and recording processes of the capoeira album *Coco Maduro*, which occurred between March 2023 and March 2024 in Bloomington, Indiana, USA, home to the Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte. Mestre⁵ Iuri, a native of Salvador, Bahia, Brazil,

² For foundational and comparative perspectives on African retentions and Afro-diasporic cultural expression in the Americas, see: Melville J. Herskovits, *The Myth of the Negro Past* (New York: Harper & Brothers, 1941); Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture* (Washington, DC: American Association for the Advancement of Science, 1968); Gerhard Kubik, *Africa and the Blues* (Jackson: University Press of Mississippi, 1999); Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993); Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy* (New York: Vintage Books, 1983); and Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, trans. Harriet de Onís (Durham: Duke University Press, 1995 [1940]).

³ Other Afro-Bahian practices include Candomblé, a syncretic religious manifestation, and samba de roda, a musical practice of responsorial singing, usually performed in a circle.

⁴ The roda de capoeira is a circular formation in which participants practise capoeira, as well as other cultural manifestations of African and Afro-Brazilian origin.

⁵ Throughout this work, I have chosen to use the word mestre in Portuguese to refer to capoeira masters. I haven’t used the literal translation of this word into English, which would be “master”, due to the fact that this historically refers to the times of slavery. Masters were those referred to as slave owners. What it means to be a mestre in Brazil: “The mestre is one who is recognized by their community as the holder of knowledge that embodies the struggles and sufferings, joys and celebrations, defeats and victories, pride and heroism of past generations. They have an almost religious mission to make this knowledge available to those who seek it. The mestre, thus, embodies the ancestry and history of their people and, for

has led the group since moving to the United States in 1998. While preparing for the recording process, I realized that I needed to prioritize ethical considerations to value the cultural and historical contexts—rather than merely striving for perfection in musical performance—when creating phonographic recordings of Afro-diasporic traditions, especially capoeira. To grasp the deeper implications of capoeira recordings, I draw from Esther Viola Kurtz's (2024) theories on axé, Luiz Antonio Simas and Luiz Rufino's (2018) concept of the enchanted science of macumbas⁶, and Muniz Sodré's (2002) ideas regarding terreiro⁷ and city. In this article, I explore how the recording process can embody spiritual and cultural vitality, particularly through the concept of axé, a vital energy present in manifestations of Afro-diasporic origin.

This study enriches discussions on the foundational aspects of the cosmology of the capoeira universe (Lewis, 1992; Downey, 2002, 2005, 2008; González Valera, 2013, 2017, 2023; Diaz, 2016, 2017, 2021; Kurtz, 2024). While most works focus on how these foundational aspects operate within the roda, my emphasis is on exploring how they manifest beyond it—specifically while recording a capoeira album. The recording process becomes a moment of celebration and devotion to the mestres of the past, the ancestors, and the group's legacy—bringing to the forefront a complex network of influences that manifest in spaces other than the capoeira roda. This work connects with studies on listening and the body (Novak & Sakakeeny, 2015) and those addressing recording processes (Théberge, 1997; Meintjes, 2003; Porcello & Greene, 2012; Pereira, 2016; Goold, 2018, 2024).

I draw on my conversations with Mestre Iuri, whom I coincidentally met in Bloomington in 2022. At the beginning of 2023, I invited him to participate in interviews I was conducting for my Fieldwork in Folklore course. At the same time as these interviews, I was working on the field collections of the African-American linguist Lorenzo Dow Turner⁸, who in 1940 and 1941 carried out research in Salvador on Yoruba speakers, as well as having the opportunity to record the main capoeira mestres of the time (Souza, 2024). These recordings became the seed and inspiration for creating the *Coco Maduro* album. Between March 2023 and April 2024, Mestre Iuri and I developed a lasting friendship, which made it possible for us to work together to create this project. This allowed me access to his capoeira training sessions, clinics given at universities, countless hours of small talk, interviews with both him and his students, and, of course, the recording itself. Mestre Iuri embodies capoeira Angola in his daily life, serving as a key figure in preserving and disseminating Afro-Brazilian cultural traditions in the Midwest of the USA.

In what follows, I will first explain the meanings of ancestrality within the capoeira Angola universe and how Mestre Iuri interprets them. I then address the concepts of axé and terreiros from an Afrocentric perspective, especially considering their impact on creating the recording space. Finally, I analyze a case study of the recording process.

this reason, assumes the role of the poet who, through their song, is able to restore the past as an instigating force that emerges to dignify the present and guide the constructive action of the future.” (personal translation). ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 17.

⁶ For a better understanding of the term *macumba*: “A generic term for Afro-Brazilian cults derived from the Nagô, but modified by Angolan-Congo and Amerindian, Catholic, spiritist and occult influences, which initially developed in Rio de Janeiro” (Cacciatore, 1977, p. 166).

⁷ Place where Afro-Brazilian religious ceremonies take place.

⁸ Stored since 1988, in the Archives of Traditional Music (ATM) at Indiana University, Bloomington, USA.

Embodied ancestry

Capoeira Angola is a way of life and being in the world. I understand the practice of capoeira as something always open to the unpredictable and permanently unfinished, or as the maxim spoken by Mestre Pastinha, “capoeira is everything the mouth eats and everything the body gives.” According to Varela (2017:81), this phrase synthesizes capoeira’s ontological status; from the moment that its practice is all that the mouth eats, it lets us grasp that it embraces the human and beyond the human, and dissipates the boundaries between the profane and the sacred. The religious foundations of capoeira emerge from these unfinished aspects, even though people do not explicitly characterize it as an Afro-Brazilian religious manifestation. I understand religion as a dynamic interplay of social practices and beliefs that revolve around experiences of the sacred. In the context of capoeira, the influential figure of the mestres are one of the possible connections with the sacred, because they are the living representatives of the ancestors and the ancient mestres. This ancestry and spirituality embodied by the mestre manifests in capoeiristas’ (capoeira practitioners) day-to-day practice. I will explore the distinct ways in which ancestry is understood by Mestre Iuri through his words and capoeira lyrics, constantly intertwining with a more holistic perspective of how the sacred manifests in the practice of capoeira Angola.

After observing countless capoeira classes, I realized how often the word ancestry appeared in Mestre Iuri’s teachings to his students. In one of my interviews, I decided to ask him what he understood by the word ancestry:

Ancestry, we venerate our ancestors every day... That, an ancestry is connected, it's reading about these mestres, it's researching. That's what I tell my students, boy, this is the key to the future in capoeira... Because we don't live in the past, but the past shows us where to go in the future. Even through the mistakes, the wrong things they've already done, the way they behave... So it's good to always be looking at the past, the mestres and to project yourself into the future, to know what you're going to do, to stay connected with this energy, because I think that every time I play my capoeira, that I'm playing, that it's my berimbau, that I'm singing, I'm with them together with me, with the mestres, with the old ones, right? They're with me, supporting me! (Personal translation)⁹

From Mestre Iuri’s perspective, ancestry in capoeira Angola is a driving force that connects the past, renews itself in the present, and generates power for the future (Abib, 2017:190). However, ancestry is not only symbolic and devotional—it is deeply tied to identity, family, lineage, and belonging, manifesting as a living, embodied memory (Magalhães Filho, 2023:240).¹⁰ According to González Varela (2017:82), while capoeira is not commonly regarded as a religious practice, it encompasses, from a holistic perspective, a form of religiosity expressed through both living and deceased capoeira mestres. Capoeira Angola shares some aspects with Afro-Brazilian religions such as Candomblé, which is evident in song lyrics, rhythms, and protection rituals. However, only in capoeira do we find

⁹ Original: “A ancestralidade, nós veneramos os antepassados todos os dias... Isso, uma ancestralidade está conectado, está lendo sobre esses mestres, está pesquisando. Isso que eu falo aos meus alunos, rapaz, essa é a chave do futuro na capoeira... Porque a gente não vive no passado, mas o passado amostra a gente para onde ir no futuro. Inclusive através dos erros, das coisas erradas que eles já fizeram, a maneira de se comportar... Então é bom estar sempre observando o passado, os mestres e para você se projetar para o futuro, saber o que vai fazer, ficar conectado com essa energia, porque eu acho que toda vez que eu toco minha capoeira, que eu estou tocando, que é meu berimbau, que eu estou cantando, eu estou com eles junto comigo, com os mestres, com os antigos, né? Eles estão junto comigo, me apoiando!”

¹⁰ Original: “Es encarada desde una perspectiva simbólica, relacionada a un legado de identidad, familia, linaje, pertenencia” (Magalhães, 2023, p. 240).

the unique ontological presence and veneration of ancestors and former mestres. The living mestres serve as the bridge between the present and these ancestral figures.

This devotion can also be understood as an affirmation of resistance against colonial oppression, cultural erasure, and ancestrality within an Afro-Brazilian tradition. The perspective proposed by Sergio González Varela (2017:88) suggests that both ancestors and mestres of the past are ontological figures who influence the dynamics of capoeira practice. He goes further by inferring that the most experienced capoeira practitioners can perceive the presence of these beings as something real (*ibid.*), as a form of embodied knowledge that surpasses the merely symbolic. Mestre Iuri's assertion that when he plays his berimbau and sings, the old mestres support him reinforces this interpretation. Thus, ancestors and mestres from the past are not only remembered but also actively participate in the political, cultural, and spiritual dynamics of capoeira.

Another example of this devotion can be found in the lyrics. Capoeira lyrics evoke memories of capoeiristas from past eras, as stated by Mestre Iuri. He further affirms that the old mestres accompany him while he sings and plays his berimbau (a calabash resonator with a single steel string struck with a stick), expressing a symbolic exchange. The lyrics of capoeira songs are living examples of this devotion to the ancestors and mestres of the past. Through them, new textual elements are redefined into something original while remaining within the boundaries of tradition (Assunção, 2008:12). The following lyric, composed by Mestre Iuri for a song on his first capoeira album, contributes to a more elaborate understanding of this devotion to the mestres of the past:

Ladainha “Memórias” (Memories) – composed by Mestre Iuri
 Na Bahia onde eu cresci, foi lá de onde eu vivi
In Bahia where I grew up, that's where I lived
 Memórias que eu tenho agora, tempos que não voltam mais
Memories I have now, times that will never come again
 Capoeira de Angola é que me satisfaç
Capoeira de Angola is what satisfies me
 Olha eu trago comigo, colega velho nunca que eu vou esquecer
Look, I'll carry it with me, old friend, I'll never forget it
 Da luta dos grandes mestres para gente aprender
The struggle of the great mestres for us to learn
 Olha o quanto é importante, colega velho não deixar ela morrer
Look how important it is, old colleague, not to let her die
 Camará...

The lyrics pay homage to past mestres, celebrating their enduring legacy in the present. Eduardo David de Oliveira (2005:258) states that “ancestrality is a category of relationship, connection, inclusion, diversity, unity, and enchantment. It comprises both enigma-mystery and revelation-prophecy. Ancestrality is a way of interpreting and producing reality.” Yet, music is just one essential element of capoeira Angola practice that evokes ancestrality.

In all the capoeira classes or presentations by Mestre Iuri that I have attended, this devotion to previous mestres is enduring. During one of our interviews, Mestre Iuri referenced Mestre Pastinha, recognised as the creator and disseminator of capoeira Angola, “he's our greatest reference... So much so that our negativa resembles Mestre Pastinha's negativa.” Negativa is a dodging movement in which the capoeirista lowers himself to the ground with one leg extended and the other flexed to dodge the opponent. Therefore, I understand this capoeira move and its music as part of a repertoire of embodied knowledge which, according to Diana Taylor (2003:20), enacts an “embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing.” She affirms that the “repertoire requires

presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being there,’ being a part of the transmission.” The songs and the negativa only become present and active through the constant reproduction and circulation of people. The repertoire’s main characteristic is its ability to be susceptible to change, keeping and transforming capoeira’s choreographies of meaning. The living memory and the legacy of Mestres Pastinha, João Pequeno, and Marrom comes into being through capoeira Angola moves, through bodies.

Diana Taylor (2003, p. 20) advocates an “alternative perspective on historical processes of transnational contact,” which allows for different ways of conceiving the Americas on the map and enacts this perspective through embodied practice. Therefore, by understanding capoeira from this perspective, the living mestres and the dead mestres share agency, allowing capoeiristas to become the main characters of their history, as they tell, perform, and transmute it through their bodies, activating an ancestrality that recognizes enchantment through living and embodied memory. Below is another song by Mestre Iuri as a clear example of how his story can be sung:

Ladainha (Litany) “Minha Escola” (My School) – composed by Mestre Iuri
 Nasci no bairro de Brotas
I was born in the Brotas neighborhood
 Na grande São Salvador
In greater São Salvador
 No Boulevard Copacabana
At Boulevard Copacabana
 Onde o mestre me ensinou
Where the mestre taught me
 No Cosme de Farias, Mestre Alfredo e Roberval
In Cosme de Farias, Mestres Alfredo and Roberval
 ...
 Essa foi minha escola, ora meu Deus capoeira angola é maior camará
That was my school, oh my God capoeira angola is the greatest camará

Through this ladainha (litany), Mestre Iuri offers homage to other capoeira mestres who have influenced him. Mestre Iuri’s lyrics repertoire is constantly in dialogue with these mestres, creating a network of permanent influences. Capoeira’s song lyrics “help musicians build up several other dialogues: one is with the players in the roda, another is with the audience around the circle, and a third one is among the musicians themselves” (Assunção, 2008:213). The repertoire materializes as a fluid and vivid ancestrality that emanates in the moment of the roda through music and body movements.

One caution is not to conceive ancestrality in capoeira Angola as a single, monolithic entity. At the beginning of this section, I pointed out that ancestrality can manifest in countless ways in capoeira Angola. Here, I trace how Mestre Iuri understands and expresses it, while avoiding any essentialization of Afro-diasporic cultural expressions. Therefore, we can speak of multiple ways ancestries manifest within these traditions and dialogues between these practices. Capoeira presupposes life unfolding via ancestral memory through resonant, playful, and enraged bodies (Rufino, 2023:38). Researcher Linconly Jesus Alencar Pereira gives us a way of understanding ancestrality in the context of capoeira:

Ancestrality symbolizes the rupture of the Newtonian–Cartesian paradigm and points to the need for an epistemic deepening to develop an ancestral paradigm in which materiality and spirituality are interconnected through cultural and

religious manifestations of African and Afro-Brazilian matrices. (Pereira, 2023:207, personal translation)¹¹

Among the numerous unfoldings of this ancestral memory, I highlight here the axé as a vital force that emanates from this ancestrality, expressed in the moment of the roda, in the sound of the berimbau, and in the day-to-day of capoeiristas.

The crafting of axé: a vital energy

Luiz Rufino (2023:38) invites us to understand capoeira as something that dialogues beyond the human realm, with the beings of the forest, the sky, and the sea. He also presents it as a powerful cultural expression through which we can read the world. In this case, from an upside-down perspective. However, for this disposition to emerge, a “deep listening” to these stimuli is necessary, as they will be translated in the moment of the roda.

This listening mode is not limited to an active mode of auditory perception or even a “deliberate channeling of attention toward a sound” (Rice, 2015:99). It can be understood beyond auditory stimuli, as “listening can engage the whole of the listener's body” (ibid.). Capoeira illuminates this expanded concept of listening, where “it is the physicality of listening and the fullness of the body's response to sound (for instance, through rhythmic entrainment and corporeal vibration) that is foregrounded” (ibid.). Therefore, “the sensory dimension of listening, however, might be understood as only one aspect of its wider cognitive and affective engagements” (ibid.).¹² I understand that deep listening can be one of the multiple aspects that provide a channel for the maintenance or even the creation of axé in roda de capoeira.

This connection between listening, movement and axé sets the stage for exploring the materiality of this ancestral energy in capoeira, which is known as a vital force that “derives from the Yorùbá àṣẹ, but in Bahia and across the African diaspora, axé (or aché in Cuban Spanish) has transcended religion and geographic place to pervade popular discourses and music-dance practices” (Kurtz, 2024:123). Both in the context of capoeira and Candomblé, “axé's vibrational properties [...] reveal how sound moves bodies and bodies summon sound-movement, both within the space-times of ritual events and beyond, cohering a sense [...] of African matrix community” (ibid.). However, it's important to highlight how these two cultural practices understand axé differently.

In Candomblé, axé is a vital energy that resonates within a person's body and a mythological, ancestral energy that nurtures the material and spiritual realms. When initiates are entranced, “they are believed to embody the axé of the orixás, which is represented in Candomblé mythology as elements of nature” (Díaz, 2016:117). According to Olga Gudolle Cacciatore (1977:55), axé in Afro-Brazilian religions is “the dynamic force of the deities, the power of realization, the vitality that is individualized in certain objects, such as plants,

¹¹ Original: “La ancestralidad simboliza la ruptura del paradigma newtoniano-cartesiano, y señala la necesidad de una profundización epistémica para el desenvolvimiento de un paradigma ancestral, en el que la materialidad y la espiritualidad se interrelacionan a través de las manifestaciones culturales y religiosas de matrices africanas y afrobrasileñas.” (Pereira, 2023, p. 207)

¹² See also FELD, Steven. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. 2nd ed. Durham: Duke University Press, 1990; ERLMANN, Veit. Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity. Oxford: Berg, 2004; NOVOTNY, Patrick. Listening as Ethnographic Method: Performance, Experience, and Temporality in Afro-Caribbean Religiosity. Ethnomusicology 64, no. 3 (2020): 397–425. For intersectional approaches between Sound Studies and Disability Studies, see FRIEDNER, Michele; HELMREICH, Stefan. Sound Studies Meets Deaf Studies. The Senses and Society 7, no. 1 (2012): 72–86; and FRIEDNER, Michele; TAUSIG, Benjamin. The Spoiled and the Salvaged: Modulations of Auditory Value in Bangalore and Bangkok. In: STEINGO, Gavin; SYKES, Jim (eds.). Remapping Sound Studies. Durham: Duke University Press, 2019, pp. 156–172.

symbols, metal, stones, and others that constitute a secret,”¹³ becoming the spiritual safeguard of the terreiro, the space where Afro-Brazilian religious ceremonies take place.

Muniz Sodré (2002:49) describes axé as the key aspect of a preserved symbolic heritage transmitted by Afro-Brazilian religions—something that literally “‘plants’ itself (thanks to its material representations) in a place, to be then accumulated, developed, and passed on.”¹⁴ Therefore, axé, as a cultural definition, navigates between two discursive domains: that of spirituality and that of creativity, “with its meanings and associations of what it is to be human in the world, questions of existence, the power to be, [a] dynamic force in all things” (Davies, 2008:119).¹⁵

“If Candomblé expresses axé through the elements of nature, it makes it a universal force, for ‘everything that moves has axé’” (Prandi, 2022:3). It transcends the religious and connects body, sound, and ancestry.

In the context of Capoeira Angola, Esther Viola Kurtz (2024:143) through her research collaborators from the Grupo de Capoeira Angoleiros do Sertão proposes an understanding of axé as a “sounding, moving force that brings bodies into sintonia across practices [...] blurring the sensorial boundaries between capoeira, samba, and Candomblé, and gesturing toward a broader sense of community.” This view of axé corresponds with wider insights into the significance of sound and movement in capoeira, highlighting how these practices are interconnected. As Kurtz highlights, the intersections between capoeira and Candomblé are fluid and endless, fostering a sense of kinship between the two practices despite their differences. While it is common to find capoeira mestres and students who are adepts of Candomblé, this work engages with the understanding of Mestre Iuri, who does not practice the African matrix religion but has, in our many interviews and capoeira classes, consistently shown respect for and knowledge of these religions. He also acknowledges how they interact with the practice of capoeira and the role of axé as a vital force, which is decisive both in daily practice and in recording the *Coco Maduro* album.

According to Maria José Somerlate Barbosa (2005:94), the place of transmission of the axé in the capoeira ritual is the roda because the axé “circulates and flows through the instruments, songs, claps, and the movements of the bodies.” She reports that capoeiristas, at the climax of the game’s dynamic, “feel in a kind of almost religious trance, and the ecstatic state that exists in the capoeira rodas is derived from the interaction of the participants” (*ibid.*). In this case, there is also interaction between the capoeiristas and the audience. Expanding upon this understanding of axé as a transcendent force within capoeira, Kurtz (2024) further investigates the significance of axé in both Candomblé and capoeira. In Candomblé, axé acts as a trigger for the trance in the initiate, which will later serve as a call to the orixás. In Capoeira Angola, however, the capoeirista “occupies a position more like that of orixá than initiate. The music calls to the angoleiro, who responds with movement and/or sound.’ Therefore, in both Candomblé and capoeira, when we understand axé as sound, its vibration calls the bodies to movement” (Kurtz, 2024:139). Axé is a powerful link

¹³ Original: “Força dinâmica das divindades, poder de realização, vitalidade que se individualiza em determinados objetos, como plantas, símbolos, metálicos, pedras e outros que constituem segredo [...] tornando-se a segurança espiritual do mesmo” (Cacciatore, 1977, p. 55).

¹⁴ Original: “Axé é algo que literalmente se ‘planta’ (graças a suas representações materiais) num lugar, para ser depois acumulado, desenvolvido e transmitido” (SODRÉ, 2002:49).

¹⁵ The academic literature on Candomblé and other Afro-Brazilian religions is extensive, and I will cite here some of the works: Carybé, *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, (São Paulo: Raízes, 1981); Vagner Gonçalves da Silva, *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*, (São Paulo: Selo Negro, 2005); Roger Bastide, *O candomblé da Bahia: Rito Nagô*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2001); Edison Carneiro, *Candomblés da Bahia*, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1978); Reginaldo Prandi, *Mitologia dos orixás*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2001); Pierre Verger, *Orixás*, (São Paulo: Corrupio, 1981).

between both practices, enabling a flexible exchange of energies, sounds, and movements that merge them within the broader Afro-Brazilian matrix.

In capoeira, a prominent space conducive to creating axé, vibration, and sintonia (affinity between two or more people) is the *roda de capoeira*, “an acoustical event framed by musical landmarks” (Downey, 2002:491). Within it, bodies attune themselves to the sound of the berimbau, pandeiro (drums), agogô (bells), atabaque (drums), reco-reco (scraper), and call-and-response singing.

The *roda de capoeira* is both a physical training ground and a metaphorical space that exists wherever capoeira takes place, serving as a site of mutual respect and a symbol of resistance and collective memory against historical oppression. When a capoeirista enters the *roda*, they imbue themselves with respect for the territory, the mestre, the sacred, and the energy emanating from the *roda*, all of which form a bodily unit governed by axé (Pereira, 2023:202). In this environment, deep listening develops and axé manifests, creating sintonia—a resonant attunement between bodies in the *roda* and the music (Kurtz, 2024:139). The sound of the *roda*, composed of unique musical textures, facilitates and enacts a sonic performance space, giving materiality to sound beyond the physical aspects of listening. What happens to axé and sintonia when practitioners move from the *roda de capoeira* to a recording studio?

Axé, territory and *terreiro*

I proposed to Mestre Iuri the idea of recording a capoeira album by Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte in March 2023. In the subsequent months, this seed began to flourish between Mestre Iuri and his students. I was responsible for thinking through and planning the technical aspects of recording the album. It was a significant challenge as it exceeded my experiences with recordings—I had never recorded a capoeira album before.¹⁶ Throughout this process, I reached out to individuals experienced in recordings so that, through numerous exchanges, I could develop the best possible plan for the album’s recording. Among these individuals, I was incredibly fortunate to count as a friend and partner in this endeavor the sound engineer and ethnomusicology PhD candidate Kyle Fulford, who, in one of our initial conversations, immediately offered to assist me with anything I needed for the recording.

His first suggestion was to rent a studio to ensure optimal acoustic conditions, and he would provide his recording equipment and handle all the technical details, such as microphone placement, cabling, and controlling the recording programmes on the computer, among other tasks. I sat with this idea for about four months while researching several studios in Bloomington, Indiana, and Indiana University’s studio. All of these appeared to meet our recording needs. It’s important to highlight the key characteristics we were looking for in a recording studio—typically composed of one or more acoustically treated spaces, specially designed to capture the best possible sound. The studio’s structure is also isolated to prevent external noise from entering the recording environment (Huber & Runstein, 2010:23–24).

Nonetheless, a question arose regarding this potential option. Throughout my fieldwork, I participated in many capoeira classes taught by Mestre Iuri at his house, which also serves as the headquarters for his capoeira group in Bloomington. At the start of his classes, Mestre Iuri frequently engages his students in an activity he refers to as “musicality.”

¹⁶ Over the last few years I’ve had the opportunity to produce my own artistic works: Urutu with Letícia Leal (viola caipira), Espalha Brasa - Zequinha de Abreu na Viola Caipira (Caio de Souza Quartet), and Onde Está o Jeca? (Soprano a Viola), and one EP: Foi Ontem, Será Amanhã with Arthur Boscato (7-string guitar).

This involves teaching various berimbau toques (the name given to the different capoeira rhythms played on the berimbau), instruction on playing the atabaque and pandeiro, and learning new capoeira songs to add to their repertoires and other practices.

In one of these numerous classes that I had the opportunity to observe, he positioned himself with his students on an extended bench. He held a berimbau gunga (berimbau with the lowest pitch). At the same time, he gave the berimbau médio (berimbau with the middle pitch) and berimbau viola (berimbau with the highest pitch) to the other students and a pandeiro and atabaque to the remaining two. At first, they only played some basic berimbau toques (Angola, São Bento Grande, and São Bento Pequeno). During the toques, Mestre Iuri would get up and correct the students, one by one, from how to hold the instruments to rhythmic consistency, which is essential to maintaining the music in a capoeira roda. At one point, he handed the berimbau gunga to one of his students and moved to the atabaque. At this moment, he began to sing new songs to his students, who gradually picked up the lyrics. Throughout this whole moment, I not only carefully observed with my eyes all of his attention to his students, but I could also listen attentively. With each passing minute, the space became immersed in a resonant sonic tide.

At that moment, I realized that the perfect recording location had been closer than Mestre Iuri and I had imagined. This location would be the group's headquarters, their capoeira training space, a richly adorned room of wood. Hanging on the walls were posters of capoeira events organized by him, a dozen berimbaus ready to be played, pictures of old mestres, a large painting of Mestre Pastinha, posters with the reggae flag referencing Iuri's reggae group's concerts, and a massive flag with the capoeira group's logo on the enormous wall. On the wooden floor were three long benches, two atabaques, and a shelf with several books and records about capoeira. This capoeira training room is also part of Mestre Iuri's house. From that moment on, we knew with certainty that the ideal place to record the album was the home of Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte. Initially, we selected the space for its convenience; however, it soon acquired greater significance as we began recognizing its symbolic power.

We can resignify Mestre Iuri's house and the headquarters of his capoeira group as a metaphorical terreiro. The terreiro is where ceremonies and preparations for the worship of Afro-Brazilian religions occur. According to Juana Elbein dos Santos (1986:32), "these 'terreiros' constitute true communities that present special characteristics"¹⁷, as a portion of the members of the terreiro live near it, and even those who live farther away frequent this space regularly. However, we can broaden these physical and temporal limits, as well as the religious attachment to the concept of terreiro, as it "goes beyond the material limits (so to speak, a radiation pole) to project and permeate global society" (ibid.).¹⁸ We should understand this expanded concept of terreiro as the creation of a territory of resistance and the strengthening of cultural identities in practices of Afro-diasporic origins (Elbein, 1986; Sodré, 2002; Simas & Rufino, 2018). According to researchers Luiz Rufino and Luiz Antônio Simas:

The inventions of terreiros in the diaspora highlight the complexity of the ways of life practiced here and the possibilities of relationships woven. Thus, the many configurations of terreiros suggest that they can reflect both a search for the redefinition of life referenced by an African imaginary, as well as pointing to the disputes, negotiations, conflicts, hybridizations, and alliances that take place in the

¹⁷ Original: "Esses 'terreiros' constituem verdadeiras comunidades que apresentam características especiais" (Santos, 1986, p. 32)

¹⁸ Original: "Ultrapassa os limites materiais (por assim dizer polo de irradiação) para se projetar e permear a sociedade global" (Santos, 1989, p. 17).

recoding of new practices, territories, socialities, and associative bonds. The notion of *terreiro*, as we suggest, is oriented around the wisdom rooted in cultural practices. We consider that “practicing *terreiros*” allows us to invent and read the world from the logics of enchanted knowledges. The enchanted perspectives practice and interpret the world, expanding the possibilities for invention, validating diversity, and referencing what the foundations of the most diverse “macumbarias” define as an enchanted science. Thus, *terreiros* invent themselves from the time/space practiced, ritualized by knowledge and its respective performances. (Simas & Rufino, 2018:43–44)¹⁹

I view Mestre Iuri's house as part of the diaspora's *terreiro* inventions. This *terreiro* serves as the backdrop to the history of the Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte, establishing it as a territory—a “marked place of a game that broadly represents a protoform of culture: a system of rules guiding the movements of a group, a framework for engaging with reality” (Sodré, 2002:23). Consequently, this territory, redefined as a *terreiro*, extends beyond mere physical dimensions. It allows for conceptualizing numerous possibilities for creating worlds and lives amidst enslaved African peoples' tragic and alarming deterritorialization (Simas & Rufino, 2018:40). Thus, we recognize that “the philosophical tenets that drive *terreiros* are reflected in capoeira[...] ancestry, circularity, cosmobiointeraction, and orality[...]as essential themes in this discussion” (Pereira, 2023:199).²⁰ So, Mestre Iuri's house, which also serves as the training ground for his capoeira group, is not just a shelter but a living archive of memories, identity, and spirituality. This house embodies the relationships between the present community and the ancestors, where stories and ritual practices are continuously exchanged and reinforced.

The traditional recording studio

Ethnomusicologist Louise Meintjes (2003:84) likens professional recording studios in Johannesburg to space capsules with a “dark bounded interior,” evoking an aura of mystery and desire, which she conceptualizes as ‘inner worlds’ – exclusive spaces where access is limited. Musicians and music producers fetishize a studio's physical structure and all the technological equipment. These conditions allow for greater control over all the interwoven processes, from pre-production to recording, mixing, and mastering a piece of music. Meintjes (2003:90) describes this aura as central to preserving and reproducing sound's social, physiological, and sensory characteristics, as the studio's acoustically sealed environment allows technology to contain or expand sonic possibilities.

Brett D. Lashua and Paul Thompson (2014) describe the studios as complex access spaces, as they are primarily private, making both physical and social entry challenging. They

¹⁹ Original: “As invenções dos *terreiros* na diáspora salientam a complexidade dos modos de vida aqui praticados e as possibilidades de relações tecidas. Assim, as muitas possibilidades de configuração de *terreiros* apontam que os mesmos podem refletir desde uma busca por ressignificação da vida referenciada por um imaginário em África, como também aponta para as disputas, negociações, conflitos, hibridações e alianças que se travam na recodificação de novas práticas, territórios, sociabilidades e laços associativos. A noção de *terreiro* orienta-se, conforme sugerimos, a partir das sabedorias assentadas nas práticas culturais. Consideramos que “praticar *terreiros*” nos possibilita inventar e ler o mundo a partir das lógicas de saberes encantados. As perspectivas encantadas praticam e interpretam o mundo ampliando as possibilidades de invenção, credibilizando a diversidade e referenciando-se naquilo que os próprios fundamentos das mais diferentes “macumbarias” definem como uma ciência encantada. Assim, os *terreiros* inventam-se a partir do tempo/espacço praticado, ritualizado pelos saberes e as suas respectivas performances” (Simas & Rufino, 2018, p. 43-44).

²⁰ Original: “Que los principios filosóficos catalizadores de los *terreiros* también están presentes en la capoeira[...]la ancestralidad, la circularidad, la cosmobiointeracción, la oralidad[...]como categorías clave para esta discusión” (Pereira, 2023, p. 199).

list three characteristics that shape daily life in the studio and its uses and functions: first, to avoid external sounds, studios are intentionally dissociated from their surrounding acoustic environment. Second, as mentioned earlier, they are not spaces of intense socialization since access usually requires an invitation or payment. Third, only those directly involved in the production—musicians, producers, and engineers—will be in the space. Besides ensuring control over acoustic aspects, a recording studio's intimate and restricted nature also introduces a social and cultural filter that reflects the economic dynamics determining who has access to this environment. Therefore, the studio emerges as a space where technical mastery intersects with the social interactions that shape and define its accessibility.

The factors mentioned above didn't play a crucial role in selecting the recording site for the album *Coco Maduro*; however, they highlight some challenges we faced, including limited resources for renting a studio. While a professional studio could offer a more controlled environment and greater technical precision, we chose a different path—guided by a sense of community, familiarity, and creative adaptability. Although unconventional for a recording session, the space we selected played a central role in shaping the spirit and essence of the recording process.

Mestre Iuri's home: a capoeira recording territory

As in many recording projects, this one involved countless possibilities—different paths, choices, and even mistakes that ultimately turned into highlights. One of the successes was choosing Mestre Iuri's house as the recording location, which fostered a strong sense of belonging and recreated, as closely as possible, the atmosphere of a capoeira roda. Naturally, conducting a full roda during the recording was not feasible, as the focus was on capturing the music of capoeira.

In a traditional recording studio, engineers often hear acoustic leakage from outside sounds as an obstacle, but that was not the case in this context. Instead, the lack of acoustic isolation provides a permeability to the rhythms of daily life happening right there, contrasting with a sealed room of a conventional studio. In this instance, the room had already served as a musical performance territory for at least ten years for the weekly training sessions led by Mestre Iuri. Transforming this territory into a recording studio wouldn't represent an abrupt change; it would simply involve bringing the recording equipment there, with a clear understanding of its significance as a territory embedded within a living musical memory, where songs, rhythms, and movements had been continually rehearsed, remembered, and reinvented. Beyond merely recording music, we were in constant dialogue with the affective and spatial resonances shaped by the embodied experiences of all the capoeiristas who had gathered, played, and trained there.

In recent decades, home studios, defined as “a recording studio built in a domestic setting” (Beltrame, 2017:143), have gained significant popularity. These spaces often begin with affordable equipment, facilitated by the low cost of digital devices and the availability of inexpensive microphones and audio interfaces. Additionally, the democratization of access to technical information regarding the recording process has been crucial in this context (Woodside & Jiménez, 2012:92). Kyle's recording equipment, although part of his home studio, is of the highest quality, which would allow us to capture the capoeira ensemble at a high level.

This phenomenon implies that “artists are using the democratization of recording knowledge to restore agency and power in the recording, and by contributing their creative labor are reducing the economic burden of recording in a more formalized manner” (Goold, 2022:250). Our recording environment at Mestre Iuri's home and the intimacy of this

territory for all those involved in the recording made it possible to break down hierarchies between the musicians and the technician. This allowed the recording process to reveal itself collectively, intuitively, full of axé.

When I asked Mestre Iuri about recording the album in his home, he replied: *"It was good. I think it was much more relaxed... Here is our home where we do capoeira all the time. So we felt at home."* Jamal Borden, one of the group's longest-standing students, shared the same sentiment: *"I have to say I liked recording here better... Because this is home. You know? So it always feels a little more comfortable being surrounded by, you know, by in a familiar place."*²¹

Mestre Grande, who was specially invited to participate in the album recording, also highlighted this difference when comparing it to a previous experience: *"The first one was recorded in a studio... this one was in the academy. It's a completely different vibe."* He added: *"Capoeira is everyday life, every day... this is where the energy of capoeira is"* pointing to the group's training room where we recorded.

The importance of being in a familiar environment is evident in all these statements – a home space and a capoeira territory. This “different vibe” described by Mestre Grande is contained within this house, where capoeira lives daily. Axé is one of the structuring forces of this space, as its vital energy creates the necessary conditions for its activities and serves as a driving force for the practice of capoeira. According to Kurtz (2024:144), “axé thus allows a conception of community not as something forged or bound, but rather syntonic, summoning bodies to engage in the active, generous, intentional seeking of shared frequencies in *sintonia*”. This axé can generate territory, home, and belonging through capoeira's communal and ritualistic practice.

When Mestre Iuri was asked about his feelings during the recording, he said, *“The energy is always there. During the recording, I feel, I feel like there's a, there's a little more pressure on everybody's mind, you know, to get things right. But once you start playing, it just becomes, it just becomes capoeira, you know.”* In this sense, when everything becomes capoeira during the recording, it can be understood as feeling the axé in the sound–movement and in the reciprocal process of giving and receiving (Kurtz, 2024:143). This moment of exchange and connection highlights axé's influence as a component that surpasses technique and performance, standing out as the vital force that sustains shared experience and lived practice.

A similar merging of sacred intention and recording technology can be found in another Afro-Brazilian project that further illustrates how sound recording becomes a ritual practice in itself. When we understand the context of sound recording as a space of devotion and celebration of the ancestors, we perceive the intertwining of two fundamental components: the sacred ritualistic and the technological. As a comparative experience, I bring the research and recording project *Ilé Omolum Oxum: Cantigas e Toques para os Orixás* (2004), which consists of the documentation and editing of an Afro-Brazilian repertoire, coordinated by anthropologists Ricardo Freitas, Edmundo Pereira, and Gustavo Pacheco. This project proposed recording the candomblé songs within the terreiro itself, rather than in a conventional studio.

According to Pereira (2016, p. 229), in this context there is no distinction between the “recording situation” and the “ritual situation,” since the act of recording is itself ritualistic, just like the musical practice of candomblé. Therefore, in this context, recording is not dissociated from the ritual; on the contrary, it becomes, to a certain extent, an integral

²¹ The hybrid recording format is marked “by a sense of artistic ownership, a reclamation of power and control of space, and with fewer temporal and economic concerns” (Goold, 2022, p. 253). Additionally, “when artists are part of the transformation of a domestic space into a recording space, they report feeling more part of the studio production process, bringing feelings of comfort and relaxation” (*ibid.*). These factors enhance the agency of everyone involved in the recording process and closely parallel Mestre Iuri's own experience.

part of it. Recording a ritual song is not merely the capture of sound, but rather a journey through ancestral forces, symbolic conditions, and collective exchanges that transform a technical act into a sacred experience. This understanding resonates with my research experience, in which the act of recording brings together the sacred, ritualistic, and technological aspects as an embodied experience.

Wired ancestry

Ancestry in capoeira is wired through material and spiritual realms, rooted in African and Afro-Brazilian cultural and religious matrices. This section explores how capoeira is entangled within these matrices that transcend the specific moment of the recording process. Here, electrical impulses transmitted through microphones and recording equipment can be acts of devotion and celebration – honoring the ancestors and the mestres of the past and present, all imbued with *axé*.

The concept of “wired ancestry” also evokes what Greene (2012, p. 14) describes as “corporeal simulations in the form of technologically constructed or inflected spaces, bodies, and voices.” The vibrations here embody an intersection of electrical impulses, ancestry, and spirituality, materialized in the music of Mestre Iuri and his capoeira group.

Lorenzo Dow Turner initiated the dawn of this wired ancestry in the 1940s, when he recorded the voices and music of key capoeira mestres Bimba, Juvenal, and Cabecinha, in Salvador, Bahia. The African American linguist sought to understand how African practices, words, and customs had survived the transatlantic diaspora and become embedded in everyday life throughout the Americas. At the time, Bahia stood out for its large population of Yoruba speakers, a factor that strongly motivated Turner’s visit to Brazil. His field collection consists of “(1) materials from African-Brazilian cults (*candomblé*) [...] (2) capoeira singing [...] (3) popular secular music (some perhaps from the radio) [...] (4) language informants who conversed, counted, and spelled, usually in Portuguese” (Wade-Lewis, 2007, p. 130).

The sound recordings were made on aluminum discs using a tape recorder that offered excellent technical quality for the time. According to Sansone (2023, p. 107), most of these sessions took place in a small studio at Rádio Sociedade da Bahia, located near the Gantois terreiro in the Federação neighborhood, Salvador. “Close listening” to the recordings reveals a modestly controlled acoustic environment, in which both the capoeira vocals and the accompanying instruments berimbau, caxixi, and pandeiro are clearly audible.

Turner’s goal was to produce a sonic testimony with an ethnographic character. This approach reveals a hierarchical, colonial, and extractivist dynamic between the researcher and his interlocutors. This is not a value judgment on the interpersonal relationships between the linguist and his informants, but rather a critique of the historical and temporal context, and of the imperialist frameworks in which those relations were embedded.

In contrast, the phonographic recording with the Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte engages through a collaborative, participatory, and reciprocal perspective, with active voice from its members (Pereira, 2016; Souza, 2024). Nevertheless, Turner’s capoeira recordings sparked the creation of this album, serving as the seed for everything that would later unfold. *Coco Maduro* celebrates multiple generations of capoeira, at the crossroads of this wired lineage, shaping each step: the choice of Mestre Iuri’s home for the recording, the songwriting process, the rehearsals, and the recording itself. Today, this wired ancestry resonates, creating echoes of *axé* through speakers worldwide (Souza, 2024).

The day before the recording

Kyle and I arrived at Mestre Iuri's home around 6 p.m. It was a sunny but cold Friday that marked the waning days of winter. The last streaks of daylight stretched across the group's training space, soon to be transformed into a temporary recording studio. The air carried a lingering scent of wood and the sweat of past training sessions, now merging with the metallic tang of cables, the plasticky scent of microphones, and the faint rubbery smell of mic stands, as we unloaded them from Kyle's car and carried them inside.

He had brought his portable studio, which included a 16-channel Universal Audio (UA) Apollo x8 audio interface, a UA 410-D microphone preamp, a laptop running UA Luna recording software (digital audio workstation) nine microphones, and an array of cables and mic stands. A few days earlier, I had borrowed three more microphones from friends, adding to the arsenal of equipment.

I visited the training space throughout the week, imagining possible instrument and microphone placement layouts. On Friday, I shared my ideas with Kyle, and together, we settled on a half-moon formation with three large benches. Every microphone placement was a negotiation between science and intuition, between the rigid logic of engineering and the space's organic acoustics.

To my left, we positioned three microphones, attuned to the shimmering, piercing resonance of the berimbau, and another one dedicated to Mestre Iuri's lead voice. At the center, two microphones would capture the unison voices of the chorus. To my right, we arranged mics to pick up the crisp metallic ring of the agogô, the textured rasp of the reco-reco, the syncopated slap of the pandeiro, and the deep, ancestral pulse of the atabaque. At the very center, two additional microphones would capture the whole atmosphere of the room.

Moving through the maze of stands, cables, and interfaces, Kyle and I stepped with deliberate care—every wire a thread weaving past, present, and future, each a conduit through which memory and music would flow the next day.

Warming up for the first day of recording

On a sunny Saturday morning, Kyle and I arrived a bit earlier than the agreed time with the members of the capoeira group and the guests for the recording to check the microphone placements once again. The transformation of the training space into a recording location was noticeable. By 11 am, the members and guests began to arrive, gradually settling into their respective places, all previously arranged by Mestre Iuri.

After everyone had settled, he asked for a moment of attention, during which he thanked everyone for being present. His speech gave a warmth and a sense of a collective experience, as he said this moment was important for him and his group. At the end of his speech, he wished everyone a good recording. Before we began the sound check, Mestre Iuri proposed a warm-up session.

Forming a semi-circle, we began with small body movements, stretched our arms and legs, made light movements with our heads, and rhythmically engaged our lungs with brief breathing exercises. This moment created an unspoken bond, we could see each other's eyes, a shared silent understanding, feeling the space and the bodies present. At the end of the warm-up, he started singing some of the capoeira songs and asked his students to sing along, a kind of small rehearsal. There, the creation of this space of *axé*, of vibration, of a mutual energy that resonated in the wooden walls, began, and observed attentively by the portrait of Mestre Pastinha hanging on the wall.

The portrait of Mestre Pastinha expresses a devotion to the mestres of the past and signals the lineage to which Mestre Iuri belongs. His ancestry traces back to enslaved Africans and their descendants who created capoeira in Brazil, including Benedito, the African mestre who taught Pastinha. The portrait also connects us to Mestre João Pequeno, Pastinha's direct disciple, and Mestre Marrom, who introduced Iuri to capoeira in Salvador during his teenagehood.

Figure 1: Photograph taken by Charles Exdell at the warm-up session before the recording started on March 16, 2024.



Source: Exdell, 2024

Figure 2: Photograph taken by Charles Exdell at the warm-up session before the recording started on March 16, 2024.



Source: Exdell, 2024

Before we started recording the first song, I asked to do a quick sound check to hear how each instrument sounded. This was the delicate and laborious part, as I had to feel and listen to how the timbres behaved, and so we figured out where to place the microphones to get the best possible sound, the sweet spot. The berimbau were challenging, with their sharp, metallic, and penetrating sound, along with the gourd's hum, the string's tightness, and the changes in the players' angles—it was quite a challenge until we managed to find its ideal voice.

The emblematic instrument of capoeira is the berimbau, and Greg Downey (2002:492) proposes that we understand the sound of the berimbau not only through its abstract acoustic properties but also through the sensory connection between the musician and the instrument. For this, he uses the concept of grain, coined by Roland Barthes (1977), which describes the intersection between the materiality and sonority of sound, emphasizing how it moves physical traces of its origin. Therefore, the capoeirista's perception, beyond hearing the sound, is able to distinguish its materiality: the friction of the coin against the string, the weight of the wood, the resonance of the steel. Thus, we can understand the grain of the berimbau as a palpable, real, and sensitive presence of its elements, which goes beyond its acoustic qualities but portrays its own construction and the bodily movement that animates it.

After we found the right spot to capture all the materiality of the berimbau's sound, we checked the voices. The goal for microphone placement for the voices was first to get the best out of Mestre Iuri's voice, who was the soloist, with one microphone just for his voice and the other five microphones spread throughout the room for the choir.

For the agogô and reco-reco, we listened to determine the ideal height to capture both the instruments' sound and the percussion participants' voices. I already had more experience capturing the pandeiro, so I showed the capoeiristas the distance I estimated would be right for the sound to be good, around a foot away from the microphone just below the instrument. Finally, it was the atabaque and its ancestral sound, with a microphone pointed directly at the head.

Like the berimbau, the atabaque plays a vital role in the capoeira roda, marking the time and embodying a spiritual connection. In Candomblé, its rhythms evoke entities; capoeira carries a sense of devotion to ancestors and mestres. When asked about ancestrality, Mestre Iuri described it as a daily practice of respect and reverence for the ancestors and mestres from the past. He shared that when playing the berimbau or atabaque, he feels the presence of those who came before, offering strength, support, and guidance.

Start of the first set of songs: first day of recording

In March 2024, Kyle and I began recording the first set of songs on a sunny Saturday morning.²² The recordings were divided into three sets of five songs: one ladainha (introductory song, sung as a solo), one chula (responsorial song that serves as a transition between ladainhas and corridos), and three corridos (songs used during the play). In this set, we recorded "Vida é Curta" (corrido), "Chula," "Venha ver o que é" (corrido), "Tim Tim Tim Aruandê" (corrido), and "Bom Jesus da Lapa." (corrido).

Mestre Iuri started off slowly, making mistakes during his first two attempts at singing the ladainha. He said he needed to remember the words, and I remarked that it must have

²² The formation of the capoeira bateria (capoeira musical ensemble) for the recordings was as follows: to my left were Mestre Iuri (berimbau gunga), Mestre Grande (berimbau médio), and Jamall Borden (berimbau viola); in the center were Ray Surzycki and Ronald Butler II (singing), and to my right were Ivan B. Watkins (reco-reco), Zeca Santos (agogô), Lalena Parkhurst and Karl Ost (pandeiros), and Dustin McKinney (atabaque).

been his initial nervousness. The third attempt went smoothly. He began singing the ladainha, the chula, and two corridos, while Mestre Grande sang the last corrido. When Mestre Iuri stopped singing and handed the song to his friend, he pulled me aside and whispered, “The new berimbaus have arrived,” while nodding toward the outside. They were playing on the older berimbaus that already belonged to the group. He had ordered these berimbaus from a builder in Brazil in January, and they were supposed to arrive two days before the start of the recordings. When he told me, I rushed out, knowing how important the berimbaus were.

There was a shift in the traditional organization of the capoeira roda when we positioned the microphones to capture both the vocals and the instruments. This situation resembles that described by Pereira (2016, p. 227), as setting up a semi-circle instead of a full roda led to “new attentions, concerns, and limits for musical practice.” This, in turn, intensified “the debate and critical exercise regarding the recorded material and the execution required during the recording and editing of pre-selected repertoires” (*ibid*).

Interaction among the participants became more focused as we encouraged them to heighten their attention in order to play in sync and avoid mistakes. Both Kyle and I had functional roles: our aim was to guide the participants at the beginning and end of each recording. We did not see ourselves as being in charge, nor did we feel the need to intervene in the musical content.

Even so, the presence of the recording equipment and the repetition inherent to the process significantly influenced how they sang, played, and interacted. The technique, therefore, acted as a mediator in the process of sonic capture, merging the “recording situation” with the “ritualistic situation.” Mestre Iuri coordinated both situations through his interventions, determining whether a given take met the collective standards and expectations.

The third set of songs: first day of recording

“Doutô” (Karl) went for the old berimbau, while Mestre Iuri and Jamal picked up two new berimbaus that had arrived. Mestre Iuri was anxious for these berimbaus to arrive in time for the recording; they arrived in the middle of the recording session. Not only were they new, but so were the two pandeiros and the agogô. Mestre Iuri intended to have new instruments for the album recording.

Despite being new, the berimbaus were incorporated into the roda without breaking the sonic continuity or altering the group's sonic identity during the recording. This continuity occurs because the search for sound is collective, being more determinant than the individual characteristics of each instrument.

In the “Está Chegando a Hora” corrido, I got caught up in the verse “with Mestre Pastinha in my memory.” This corrido is the farewell, announcing the end of the capoeira roda.

Está chegando a hora da Capoeira ir embora
It's nearing the time for Capoeira to end
 Tá bom demais mas já chegou a nossa hora
It's been so nice but our time is coming
 Gunga, médio e viola segura a pancada vamo embora
Gunga, médio and viola hold the beat
 Simbora Angoleiro com Mestre Pastinha na memória
Let's leave Angoleiro with Mestre Pastinha in our memories.
 Está chegando a hora da Capoeira ir embora
It's arriving the time for Capoeira to leave
 Não fique triste, semana que vem é outra história

Don't be sad, next week is another story
...

In this corrido, as in Mestre Iuri's other corridos, there is constant reverence for the old mestres, the living memory of Mestre Pastinha. Instead of a definitive closure, the end of the roda is merely a pause; the memory of the mestres remains active in the sound and gestures of the participants. Past and present intertwine in this case, creating a sense of collective belonging.

This collective belonging was nurtured throughout the recording process. Mestre Iuri always emphasized this as a moment of axé that intersects with the embedded ancestry and a vivid spirituality. He told me immediately after recording this particular corrido that the axé was present. I noticed during the recordings that this vital force usually manifested its peak in the middle of the recording sessions, when there was a clear feeling of bodies vibrating in sintonia, a communal enthusiasm present among everyone.

Figure 3: Photograph taken by Charles Exdell during the recording session on March 16, 2024.



Source: Exdell, 2024

Figure 4: Photograph taken by Charles Exdell during the recording session on March 16, 2024. From left to right: Mestre Iuri (berimbau gunga), Mestre Grande (berimbau médio), and Jamal Borden (berimbau viola).



Source: Exdell, 2024

The second day of recording

We are scheduled to arrive at 9 am. All said and done, everyone was there to start the second day of recording. This time, we didn't warm up; we went straight to recording.

Before we started recording, Mestre Grande commented on the differences between recording in a place like an academy and in a professional music studio. According to him, in the academy of the Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte (Iuri's home), everywhere he looked, there were references to capoeira: berimbaus and pandeiros hanging on the walls, posters of past capoeira events, countless photos of old Mestres playing capoeira, a large drawing of Mestre Pastinha, and the sounds of singing atabaques. When comparing the space where we recorded to a recording studio, Mestre Grande praises the significance of capturing *capoeira* music in the same environment where capoeira rodas are held. The recorded music engaged in a constant dialogue with all the references to *capoeira* in the space, creating a sense of belonging that would be harder to establish in a professional recording studio.

After two days of recording, when we proposed to record at the house of the capoeira group, we were not only seeking a dialogue with tradition through the capoeira recordings made by Lorenzo Dow Turner. Above all, we were exploring ways, paths, and possibilities to activate the axé of capoeira during the recording. Therefore, all the references mentioned by Mestre Grande not only reinforce the continuity of knowledge but also converge with this vital energy that flows through each berimbau strike, each pandeiro beat, and each song sung by Mestres Iuri, Grande, and the others in the roda. Taking this into account, we can reinterpret the recording process beyond the simple sound recording by understanding this moment as a creation and maintenance of the axé in capoeira.

Concluding remarks

In his *Dicionário da Música Brasileira* (1989, p. 111), Mário de Andrade describes the music of capoeira as essential for the moment of the roda and the game, functioning as music of sorcery. The definition is further complemented by noting that its rhythm is repetitive, which accelerates and intensifies alongside the beats of the pandeiro, atabaque, and berimbau, driving the capoeiristas into a state of agitation. According to the author, sorcery music refers to those found in Afro-Brazilian religious rituals, characterized by an incisive and varied rhythm, with a hypnotic power and choreographic nature, acting powerfully on the physical body and connecting humans with the deities (Andrade, 2006, p. 37–39). This agitation can be translated by the word *axé*, or even vibration. This intangible force ensures the performance is meaningful and pleasurable, resonating within the bodies. It is interesting to note that the word *axé* is not even mentioned in either the dictionary or the book *Música de Feitiçaria no Brasil*, both by Mário de Andrade. The absence of this term in the author's writings unveils an analytical focus that does not fully encompass this practice's sonic and spiritual conceptions. This gap leads us to reflect on the consequences of phonographic recordings of these musical practices, with particular attention to the ethical issues involved in documenting them.

This paper sheds light on the ethical considerations that must be considered in the phonographic recordings of Afro-Brazilian musical manifestations, specifically capoeira. However, this can extend beyond the scope of capoeira; within Brazil alone, we could mention a hundred musical practices, each with its own cosmologies, beliefs, and spiritualities. Some examples include Candomblé, samba de roda, maracatu, coco, boi, marabaixo, tambor de crioula—just a small fraction of what could be listed. Phonographic recordings in these contexts are not limited to merely inscribing sound or searching for perfection in the musical performance. The materiality of sound transcends physical boundaries, being understood in spiritual, cosmological, affective, and various other distinct ways in each of these manifestations.

The launch party for the album *Coco Maduro* took place on October 4th and 5th, 2024, in Bloomington. In addition to the album launch, the Grupo de Capoeira Angola Estrela do Norte organized a capoeira gathering with the participation of Mestre Grande, leader of the Filhos de Dunga capoeira group from New York, and Mestre Deraldo, leader of the Academia de Capoeira Angola Mestre João Pequeno de Pastinha from Boston. Both mestres are important figures in Mestre Iuri's journey in practicing, teaching, and spreading capoeira in the U.S. Understanding that *axé* goes beyond the capoeira roda, there exists a mutual *axé* among these three mestres, rooted in camaraderie, partnership, and respect. This resonance can be heard in Mestre Grande's voice on the album recording, as well as in the rodas organized during the launch event and others that followed, where all three mestres were present.

The socio-cultural and historical context of capoeira is marked by strong oppression both from the state and from civil society itself. Its legitimacy, or we can say its presumed acceptance by these spheres, began to emerge in the mid-1950s, although in a timid manner. In recent decades, its practice has spread from north to south across Brazil, gaining widespread acceptance and becoming a symbol of resistance and the protagonism of Afro-Brazilian cultural manifestations. This research joins this movement and also proposes an expanded dialogue through the “invention of terreiros” proposed by Simas and Rufino (2018, p.41), which seeks to rethink the terreiro beyond religious practices and also challenges the division and identification of points of view considered sacred and profane.

Capoeira and other Afro-Brazilian manifestations join in this web, this vast terreiro, symbolizing a form of extended resistance and struggle. In this way, issues that surround what could be seen as a “simple” recording of a capoeira album are elevated into something larger, in dialogue with these terreiros/worlds. Thus, this research highlights the grandeur and power of capoeira's sonic manifestations as part of an ongoing dynamic of reinvention and consolidation of Afro-Brazilian epistemologies.

I understand axé as the driving force behind this invention of terreiros/worlds, an “invisible force, the magical–sacred force of all divinity, of all living beings, of all things” (Bastide, 1961, p. 64). This vital force is essential in the sense that if we allow ourselves to be guided solely by modern Western logic, instead of diversity, we will indeed experience a scarcity of possibilities (Simas & Rufino, 2018, p. 45). The recognition of the multiplicity of knowledge, understandings, and distinct cultural practices is translated in the crossing of pluralities, in the different ways of being and existing in the terreiros/worlds.

References

ABIB, P. R. J. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. 2nd ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

ANDRADE, M. de. *Dicionário musical brasileiro*. Organization by Oneyda Alvarenga. 2nd ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1989.

ANDRADE, M. de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organization by Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966.

ASSUNÇÃO, M. R. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. London; New York: Routledge, 2002

ASSUNÇÃO, M. History and memory in capoeira lyrics from Bahia. In: ALMEIDA, I.; LIMA, M. (Eds.). *Africa and trans-Atlantic memory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015. p. 229–246.

BASTIDE, R. *As religiões africanas no Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1985.

BARBOSA, M. J. S. *Capoeira: a gramática do corpo e a dança das palavras*. Luso-Brazilian Review, Madison, v. 42, n. 1, p. 78–98, 2005.

BATES, E. *Digital tradition*. New York: Oxford University Press, 2016.

BATES, E. Recording studios since 1970. In: ZAGORSKI-THOMAS, S.; STONE, A. (Ed.). *The Bloomsbury handbook of music production*. London: Bloomsbury, 2020.

BELTRAME, J. A. O home studio como espaço de criação e aprendizagem musical. *Debates*, UNIRIO, n. 18, p. 136–161, 2017.

CAÇADOR, O. G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 2nd ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CICHOCKI, P. Sound production as a cultural practice: recording studios in the Northern Region of Malawi. *SoundEffects – An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, Aarhus, v. 9, n. 1, p. 60–80, January 22, 2020. Available at: <https://doi.org/10.7146/se.v9i1.118246>. Accessed on: March 28, 2025.

COLE, S. J. The prosumer and the project studio: the battle for distinction in the field of music recording. *Sociology*, London, v. 45, n. 3, p. 447–463, 2011.

DIAZ, J. D. Between repetition and variation: a musical performance of malícia in capoeira. *Ethnomusicology Forum*, v. 26, n. 1, p. 46–68, 2017. Available at: <https://doi.org/10.1080/17411912.2017.1309297>. Accessed on: Mar 5, 2025.

DIAZ, J. D. Listening with the body: an aesthetics of spirit possession outside the terreiro. *Ethnomusicology*, v. 60, n. 1, p. 89–124, Feb. 1, 2016. Available at: <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.60.1.0089>. Accessed on: Mar 5, 2025.

DIAZ, J. D. Redeeming the study of African essentialism. In: DÍAZ, J. D. *Africanness in action*. Oxford: Oxford University Press, 2021. p. 29–53. Available at: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197549551.003.0003>. Accessed on: Mar 10, 2025.

DOWNEY, G. *Learning capoeira*: lessons in cunning from an Afro–Brazilian art. New York: Oxford University Press, 2005.

DOWNEY, G. Listening to capoeira: phenomenology, embodiment, and the materiality of music. *Ethnomusicology*, v. 46, n. 3, p. 487–509, 2002. Available at: <https://doi.org/10.2307/852720>. Accessed on: Mar 4, 2025.

DOWNEY, G. Scaffolding imitation in capoeira: physical education and enculturation in an Afro-Brazilian art. *American Anthropologist*, v. 110, n. 2, p. 204–213, Jun. 2008. Available at: <https://doi.org/10.1111/j.1548-1433.2008.00026.x>. Accessed on: Mar 4, 2025.

GOOLD, L. The production of space and the changing character of the recording studio. *Popular Music*, v. 41, n. 2, p. 238–256, May 2022. Available at: <https://doi.org/10.1017/S0261143022000150>. Accessed on: Mar 2, 2025.

GOOLD, L. A. *Space, time, creativity, and the changing character of the recording studio*: spatiotemporal attitudes toward “DIY” recording. 2018. PhD Thesis – Queensland University of Technology, Feb. 28, 2018.

GONZÁLEZ VARELA, S. A. *Power in practice*: the pragmatic anthropology of Afro–Brazilian capoeira. New York: Berghahn Books, 2017.

GONZÁLEZ VARELA, S. Mandinga: power and deception in Afro–Brazilian capoeira. *Social Analysis*, v. 57, n. 2, p. 1–20, 2013. Available at: <https://doi.org/10.3167/sa.2013.570201>. Accessed on: Mar 8, 2025.

GONZÁLEZ VARELA, S. The religious foundations of Capoeira Angola: the cosmopolitics of an apparently non–religious practice. *Religion and Society*, v. 8, n. 1, 2017. Available at: <https://doi.org/10.3167/arrs.2017.080105>. Accessed on: Mar 2, 2025.

GONZÁLEZ VARELA, S.; NASCIMENTO, R. (Eds.). *Capoeira*: pasado, presente y futuro de una práctica afrobrasileña. [S.l.]: Editora Radiadora, 2023.

GOOLD, L. The production of space and the changing character of the recording studio. *Popular Music*, Cambridge, v. 41, n. 2, p. 238–256, May 2022. Available at: <https://doi.org/10.1017/S0261143022000150>. Accessed on: March 28, 2025.

HUBER, D. M.; RUNSTEIN, R. E. *Modern recording techniques*. 7th ed. Amsterdam; Boston: Focal Press/Elsevier, 2010.

KURTZ, E. V. Community in syntony: theorizing axé in Capoeira Angola and rural samba of backland Bahia, Brazil. *Ethnomusicology*, v. 68, n. 1, p. 118–149, Feb. 1, 2024. Available at: <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.68.1.0118>. Accessed on: Mar 10, 2025.

LEWIS, L. *Ring of liberation*: deceptive discourse in Brazilian capoeira. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

MAGALHÃES FILHO, R. La magia de la capoeira: fundamentos ancestrales de un arte y lucha afrobrasileña. In: GONZÁLEZ VARELA, S.; NASCIMENTO, R. (Eds.). *Capoeira: pasado, presente y futuro de una práctica afrobrasileña*. [S.l.]: Editora Radiadora, 2023. p. 233–264.

MEINTJES, L. *Sound of Africa!*: making music Zulu in a South African studio. Durham: Duke University Press, 2003.

OLIVEIRA, E. D. O. *Filosofia da ancestralidade*: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

PEREIRA, E. Notas sobre representação fonográfica, rituais de gravação e tradição musical. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (orgs.). *Museus e atores sociais*: perspectivas antropológicas. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 215–244.

PEREIRA, Edmundo. Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. In: CURY, Marília (Org.). *Direitos indígenas no museu*. Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. São Paulo: Secretaria da Cultura/ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia, 2016.

PORCELLO, T.; GREENE, P. D. Wired for sound: engineering and technologies in sonic cultures. *Middletown*: Wesleyan University Press, 2012. Available at: <https://muse.jhu.edu/book/1116>. Accessed on: March 28, 2025.

PRANDI, R. Axé, corpo e almas: concepção de saúde e doença segundo o candomblé. In: BLOISE, P. (Ed.). *Saúde integral*: a medicina do corpo, da mente e o papel da espiritualidade. São Paulo: Editora Senac, 2011. v. 1, p. 277–294.

REGO, W. *Capoeira Angola*: ensaio sócio–etnográfico. Rio de Janeiro: Itapoã, 1968.

RICE, T. Listening. In: NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. (Eds.). *Keywords in sound*. Durham; London: Duke University Press, 2015. p. 99–111.

SANTOS, J. A. A construção simbólica da liberdade e da luta: capoeira e outras dimensões sociais da roda. *Estudos de Sociologia*, Campinas, v. 34, n. 68, p. 241–267, 2019. Available at: <https://doi.org/10.11606/issn.1678-4732.v34i68p241-267>. Accessed on: Mar 4, 2025.

WADE-LEWIS, M. *Lorenzo Dow Turner*: Father of Gullah Studies. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2007

WAINER, D. Objetivando um mundo sonoro: lugares, pessoas e objetos no ritual de produção musical. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, SP, v. 15, n. 00, p. e025014, 2025. DOI: 10.20396/proa.v15i00.20274. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/20274>. Acesso em: 24 jul. 2025.

Discografia

SANTOS, M. I. H. *Coco Maduro*. São Paulo: Tratore, 2024.

SANTOS, M. I. H. *Foi na Bahia*. Bloomington: 2018.

Um retorno da sociedade na escala do indivíduo: subjetividade e política em Simmel e Durkheim

A Return of Society on the Scale of the Individual: Subjectivity and Politics in Simmel and Durkheim

Un retorno de la sociedad a escala del individuo: subjetividad y política en Simmel y Durkheim

Lucas van Hombeeck¹

Resumo

Em contraponto à tendência contemporânea de recurso ao vocabulário psicológico para a interpretação política, reconhecida por termos como “patologização do social” (Martuccelli, 2007) e “psicologização da política” (Safatle, 2023; 2024), este artigo propõe uma leitura da relação entre individualismo e liberdade na teoria sociológica para dimensionar os dilemas do presente. Tendo como material primário os textos autorais e a recepção de Émile Durkheim e Georg Simmel, meu objetivo é levantar os elementos para uma contribuição sociológica ao debate em torno das subjetividades individuais e sua dimensão política hoje. Assim, ao mesmo tempo em que interpelo os autores do passado tentando situar sua mobilização para a análise de casos históricos potencialmente diferentes daqueles que servem de base empírica à teoria clássica, proponho uma espécie de “retorno da sociedade” (Botelho, 2019) no âmbito das sociologias do indivíduo – a fim de, ao interpretar a estrutura de oportunidades estabelecida pelo processo de individuação, poder propor formas de ação estratégica sobre as práticas de si para a liberdade democrática.

Palavras-chave: Individualismo, liberdade, Émile Durkheim, Georg Simmel, teoria sociológica.

¹Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ) com bolsa Nota 10 (Faperj) e período sanduíche na New School for Social Research. Professor substituto do Departamento de Sociologia da UFRJ.

Abstract

In contrast to the contemporary trend of resorting to psychological vocabulary for political interpretation, named by terms such as "pathologization of the social" (Martuccelli, 2007) or "psychologization of politics" (Safalle, 2023; 2024), this article proposes a reading of the relationship between individualism and freedom in sociological theory to tackle present dilemmas. Drawing primarily on the original texts and reception of Émile Durkheim and Georg Simmel, my objective is to outline elements for a sociological contribution to the debate surrounding individual subjectivities and their political dimension today. Thus, while engaging the authors of the past in an attempt to situate their work towards the analysis of historical cases potentially different from those that empirically ground classical theory, I propose a sort of "return of society" (Botelho, 2019) within the field of the sociologies of the individual – aiming to interpret the structure of opportunities established by the process of individuation, in order to propose forms of strategic action regarding practices of the self for democratic freedom.

Keywords: Individualism, freedom, Émile Durkheim, Georg Simmel, sociological theory.

Resumen

En contraste con la tendencia contemporánea de recurrir al vocabulario psicológico para la interpretación política, denominada con términos como "patologización de lo social" (Martuccelli, 2007) o "psicologización de la política" (Safatle, 2023; 2024), este artículo propone una lectura de la relación entre individualismo y libertad en la teoría sociológica para abordar los dilemas actuales. Basándome principalmente en los textos originales y en la recepción de Émile Durkheim y Georg Simmel, mi objetivo es esbozar elementos para una contribución sociológica al debate sobre las subjetividades individuales y su dimensión política hoy. Así, al involucrar a los autores del pasado en un intento de situar su obra hacia el análisis de casos históricos potencialmente distintos de aquellos que fundamentan empíricamente la teoría clásica, propongo una especie de "retorno de la sociedad" (Botelho, 2019) dentro del campo de las sociologías del individuo, con el objetivo de interpretar la estructura de oportunidades establecida por el proceso de individuación, a fin de proponer formas de acción estratégica respecto a las prácticas del yo para la libertad democrática.

Palabras clave: Individualismo, libertad, Émile Durkheim, Georg Simmel, teoría sociológica.

Introdução

Por volta da década de 1990, ganhou força na teoria sociológica um debate sobre a correlação entre os chamados processos de individualização, ou individuação, e aquilo que se entendia pelo termo mais geral da globalização (Beck, 1997, p. 26; Giddens, 1997, p. 117-118; Vandenberghe, 2014, p. 276 e ss.). A discussão se entrelaça com interpretações divergentes sobre as formas da modernização: seria o caso de se falar em variantes internas de uma modernidade comum, da co-ocorrência de múltiplas modernidades, ou da coexistência global entre modernos e outros-que-modernos? Em meio aos muitos desdobramentos da discussão que em parte dura até hoje, é possível perceber a fragilização de perspectivas etnocêntricas baseadas em dicotomias como as que, nos estudos da relação indivíduo-sociedade, opõem e hierarquizam holismo e individualismo, ou dividem as sociedades entre aquelas em que haveria ou não indivíduos.

Do ponto de vista epistemológico, esse tipo de prática divisória dicotômica depende de um conceito a priori de indivíduo a partir do qual fazer sua classificação, o que redonda numa posição colonial especialmente reforçada pela aliança entre as ideias de autonomia individual e humanismo. Parte da teoria contemporânea responde com uma crítica do conceito sociológico de individualismo, desconstruindo seus elementos internos para pluralizar as situações históricas analisáveis, agora pela lente das “variantes do individualismo” (Martuccelli, 2019). O que está em jogo, nessa perspectiva, é a interpretação e crítica sociológica dos meios, situações e provas sociais pelos quais os sujeitos são chamados a se constituírem enquanto indivíduos. Ocorre que, em diferentes experiências sociais, haverá a produção de formas de subjetivação igualmente diferentes, ainda que de certa maneira em diálogo com práticas e figurações historicamente dominantes. A teoria passa, dessa maneira, do individualismo aos individualismos, sem deixar de interpretar a relação entre as diferentes linhas de força de um mesmo processo social em escala global.

Ainda assim, persiste em algumas leituras daquela teoria sociológica da década de 1990 um diagnóstico segundo o qual – na passagem da modernidade à pós-modernidade ou modernidade tardia – a individuação apresentaria uma espécie de gradiente. Segundo essa visão, se na modernidade a individualidade estava apenas relativamente liberta de estruturas coletivas como a família, classe, religião, em contextos pós-modernos ou pós-tradicionalis ela seria cada vez mais e apenas individual (Beck, 1997, p. 18; Giddens, 1997, p. 124-125, Vandenberghe, 2014, p. 296). Mas a ideia do gradiente, mesmo que afinada com certa figuração social voluntarista do sujeito muito visível atualmente – a do indivíduo livre para agir como quiser, inclusive sobre si próprio, fazendo-se objeto de uma ação racional orientada à finalidade de reprogramação, construção de hábitos de sucesso, mobilidade social e desempenho sem limites condicionados pela estrutura – merece ser problematizada.

Um discurso crítico que contesta essa figuração, relativamente bem sucedido em termos de sua circulação e adesão social, vem do campo das disciplinas “psi” e mobiliza a noção de inconsciente ou opacidade do sujeito² em suas análises. Isso é feito tanto para apontar a dimensão “ideológica” da ideia de um self-empreendedor quanto para descrever fenômenos como o “narcisismo”, a “pulsão de morte” (Moreira Salles, 2020) e o “ressentimento” (Zucco, Samuels e Mello, 2024; França, 2025) que marcariam nosso presente. Esse discurso, no entanto, também tem tido seus limites apontados por atores das áreas das ciências sociais e da própria psicanálise, que denunciam o que chamam ora de uma “patologização da sociedade” (Martuccelli, 2007, p. 52-57), ora de uma “psicologização da

² Para um comentário sobre a contribuição da teoria psicanalítica à crítica de uma abordagem historicista do pensamento social, em especial no que se refere à ideia de transparência da intenção autoral, ver o texto canônico para a discussão da leitura dos clássicos de Alexander (1999, p. 77-78).

política" (Safatle, 2023; 2024). Essas categorias buscam qualificar um debate operado, na visão dos autores, por um vocabulário em que as marcas subjetivas da opressão se fazem legíveis, mas ainda não podem se articular como demanda legítima comum, e que chegaria ao ponto de interditar parte da discussão necessária à reorientação estratégica contra o autoritarismo no presente.

Para mencionar apenas um exemplo, um debate recente sobre esse ponto opôs um grupo de cientistas políticos (Zucco, Samuels e Mello, 2024) e um psicanalista e professor de filosofia (Safatle, 2023; 2024) na discussão sobre os usos da categoria do "ressentimento" para a explicação de fenômenos políticos. Para Safatle, o uso do termo tenderia a produzir uma interpretação segundo a qual a adesão aos populismos contemporâneos seria uma expressão da irracionalidade das massas contra o avanço de políticas redistributivas. Esse comportamento, ao ser explicado pelo recurso à psicologia e a sistemas de motivações individuais, deixaria intocada a crítica da estrutura social – produzindo uma explicação cômoda, baseada numa distinção moral, da ascensão global da extrema-direita. Em resposta, Zucco e seus colegas afirmaram, com o apoio de dados empíricos produzidos em *surveys*, que o ressentimento é uma variável explicativa do comportamento eleitoral no Brasil. Para isso, apontam a correlação estatística entre a percepção de perda de status de grupos sociais e sua probabilidade de votar em projetos autoritários. Na tréplica, Safatle chama atenção para a história da categoria usada na produção e interpretação dos dados quantitativos, bem como para a hipótese de que uma explicação mais objetiva do fenômeno da desdemocratização pode estar ligada não apenas à percepção da perda de status, mas à efetiva precarização das relações de trabalho dos indivíduos.

Num cenário como esse, o que fazer?

A proposta deste artigo é promover uma reconstrução de duas formulações sociológicas clássicas da relação indivíduo-sociedade, geralmente figuradas como opostas, discutindo criticamente e com o apoio das suas fortunas os elementos internos e as consequências políticas do individualismo moderno em cada uma delas. Um retorno da sociedade (Botelho, 2019) no domínio das sociologias do indivíduo. Mas o que isso significa?

Num livro lançado durante o início do último ciclo de desdemocratização brasileiro, André Botelho (2019) propôs a leitura de uma sequência do pensamento social como forma de resgatar uma sociologia política capaz de recolocar as discussões sobre a relação entre Estado e sociedade no Brasil. Segundo o autor, a tendência ao "institucionalismo" de explicações da área da ciência política forjadas nas últimas décadas produziu uma perspectiva em que as inovações institucionais pareciam descoladas de seu fundamento social. Assim, na relação entre Estado e sociedade, o discurso especializado se concentrou sobre um dos polos, sobrevalorizando a capacidade de democratização induzida pelas instituições e secundarizando a resistência ou preferência da sociedade por uma ou outra forma de administração do conflito. A ideia de retorno da sociedade, portanto, busca chamar a atenção àquilo

que, mesmo recalcado, pôde ter estado sempre presente em meio aos avanços institucionais democráticos: a velha sociedade brasileira, historicamente marcada por valores e práticas sociais e culturais autoritárias de socialização e de orientação das condutas, de afirmação das hierarquias nas mais diferentes relações sociais e de reiteração das desigualdades (2019, p. 18).

A expressão que serve de título ao livro de Botelho é também uma inversão do famoso trabalho de Alain Touraine, *O retorno do ator* (1984), que marcou o debate pós-estruturalista na teoria social europeia. Nesse sentido, o "retorno da sociedade" é uma convocação à análise da relação entre agência e estrutura num momento em que a ação de

sujeitos como os movimentos sociais (e o próprio indivíduo) vem sendo interpretada com “excesso de voluntarismo” (Botelho, 2019, p. 19). Essa tendência analítica prejudicaria não só a objetividade da interpretação, que perderia de vista “as possibilidades e limites da ação coletiva” (*ibidem*), mas poderia ter um impacto negativo, a meu ver, igualmente teórico e político ao debilitar a sutileza do cálculo necessário à ação social (individual ou coletiva) para a democratização. Os indivíduos e movimentos não esperam a sociologia resolver seus problemas teóricos para agirem, é evidente, mas, ao abrir mão de uma perspectiva que combine igualmente agência e estrutura, ou possibilidades e limites da ação de maneira não-disjuntiva, nós cientistas sociais abrimos mão de uma forma de participação que historicamente serviu à aliança entre teorização e democratização da sociedade (Fernandes, 2021; Medeiros da Silva, 2018).

Assim, o objetivo deste artigo é interpelar o debate contemporâneo com uma leitura criativa dos clássicos que recoloque a discussão sobre a sociedade “na escala do indivíduo” (Martuccelli, 2007). Nesse sentido, seria possível inclusive mobilizar esses autores na interpretação de casos históricos diferentes daqueles que serviram de base empírica à teoria europeia, como os das variantes periféricas, latino-americanas ou brasileiras do individualismo. Isso porque uma das contribuições pretendidas está no resgate da compreensão do individualismo como fato social, de maneira que se reúnam os elementos para que possamos perguntar: de que maneira diferentes sociedades produzem diferentes tipos de indivíduos? Quais são os impasses políticos que expressões historicamente singulares dos individualismos apresentam para a democracia e o Estado moderno, requalificando as possibilidades e limites dessas mesmas formas políticas em contextos diferentes?

Em tensão crítico-compreensiva, essa abordagem permite capturar a relação perene da discussão sociológica com o conflito político nas diversas temporalidades em que esta se dá. Em Durkheim, o ponto de partida para a elaboração é o caso Dreyfus, como procuro demonstrar na primeira parte do artigo; no meu próprio caso, o que orienta o interesse na elaboração de uma perspectiva são as práticas e representações do sujeito mobilizadas nos últimos anos na arena política, seja no contexto do que vem sendo chamado de populismo (Arato e Cohen, 2022) ou da última pandemia (Hombeek, 2020). A segunda interpelação teórica potencial, e é nesse sentido que a formulação simmeliana e sua fortuna são reconstituídas na segunda parte do artigo, é a da compreensão do individualismo como padrão de interação, figuração social do sujeito e devir histórico. Os impasses para a democracia, nessa perspectiva teórica, se relacionariam menos com a forma do Estado moderno e mais com um problema ético-político, além e aquém do poder jurídico.

Assim, o retorno aos clássicos se configura como um gesto comum da teoria contemporânea na constituição de uma história de seu próprio olhar, além de uma narrativa de um arquivo que serve como condição de possibilidade da emersão de um discurso autoral (Alexander, 1999; Weiss, 2019; Weiss e Benthien, 2017). Afinal, como a sociologia histórica demonstra, o que acontece no presente não é apenas atual, mas processual, e processos de individualização podem se servir de formas e padrões seculares de reprodução de desigualdades sob uma fachada de modernização³. Isso acontece especialmente em sociedades como a brasileira, profundamente marcada por experiências de autocracia, escravidão e desigualdades duráveis como as que vemos hoje. Mas a história não se fecha e, como diria

³ Não quero dizer com isso que há formas mais e menos “autênticas” de modernização, muito pelo contrário: uso o termo fachada como ele ocorre em algumas traduções da tradição do interacionismo simbólico, na qual o jogo de máscaras da interação é a única realidade observável da apresentação dos agentes. Com esse vocabulário, de visível memória simmeliana, procuro chamar a atenção para as diferentes *figuronias* da modernização em experiências históricas diversas, entre as quais não há igualdade ou diferença absolutas, mas uma *semelhança* que permite a comunicação, ainda que com irritações recíprocas.

Durkheim, nesse aspecto seguido por boa parte da teoria atual, não se trata de elaborar uma utopia de retorno a um estado prévio de suposta estabilidade de laços comunais como alternativa ao “individualismo”, “hiperindividualismo” ou “atomização” contemporâneos (Giddens, 1997, p.130-131, Vandenberghe, 2014, p. 298). Mas de, considerando a estrutura de oportunidades estabelecida pelo processo de individuação, agir estratégicamente sobre práticas de si para a liberdade (em seu sentido positivo, enquanto superação das relações de dominação) bem como na disputa pelas figurações do sujeito em circulação na cultura.

Em Durkheim (e seus comentadores), a questão aparece num texto de intervenção do autor endereçado a um debate público acirrado de seu contexto, o já mencionado caso Dreyfus. Nele, se interpenetram os problemas do papel político e social do intelectual, a discussão sobre a ideia de individualismo mobilizada pelos atores da disputa, a autoridade moral do Estado, sua proteção de direitos individuais e possível forma democrática. Além desse texto, elementos dessa interpelação têm formulação em vários outros de seus escritos mais estritamente acadêmicos, como os que tratam da solidariedade, egoísmo e anomia, também legíveis em paralelo à fortuna crítica. E essa fortuna, bastante diversa, é composta desde pesquisas históricas e biográficas, do tipo vida-e-obra, até leituras criativas que estabelecem o clássico como uma espécie de precursor dos estudos culturais, por exemplo.

Já em Simmel, o individualismo está nas mudanças estruturais nas economias de interação afetadas por processos como a urbanização e a monetarização das trocas, assim como nas representações de modos de vida baseadas em figuras sociais. Diferente de Durkheim, seu enquadramento do problema proposto se articula menos em termos das relações entre Estado e sociedade e mais como uma reflexão ética que exprime as contradições dos conflitos entre indivíduo e sociedade na forma de uma estética. Sua fortuna, também marcada por uma grande diversidade, tem trabalhos que vão da organização e introdução de textos dispersos para um público novo, como foi o norte-americano em determinada altura, até apropriações heterodoxas que aproximam o clássico ao pensamento de filósofos continentais em atividade até bem recentemente.

Como se vê, são autores e recepções bastante diferentes entre si. E é daí mesmo que parece vir o maior ganho de sua leitura, se não propriamente comparada, pelo menos simultânea. A relação indivíduo-sociedade é fundamental para a organização do pensamento de ambos (Lukes, 1973, p. 19-20; Waizbort, 2013, p. 491), mas o que se quer dizer por isso em cada um é bastante distinto. Em Durkheim, a dicotomia entre o social e o individual é uma função metodológica da distinção ontológica entre dois planos de realidade, o que estressa ao máximo o ponto da autonomia do social, irreduzível à soma das partes. Em Simmel, também há polaridades, mas elas têm apenas a função instrumental de capturar a dinâmica de um movimento. Sua ênfase na interação contingente, em oposição à pura determinação social da conduta, faz um giro de perspectiva que permite ver as coisas de outro ângulo, como era do gosto do autor em suas aulas e conferências públicas na Berlim da virada do século.

As ideias, imagens e figurações não são apenas produtos sociais, mas também produtores de sociação. E a teoria é também ela mesma uma figuração, que atende a interesses e oportunidades do seu tempo presente, mas, ao mesmo tempo, os supera. Por isso (re)ler os clássicos, para produzir curtos circuitos políticos e cognitivos entre perspectivas e historicidades. Para fazê-los capazes de um lampejo em um momento de perigo. Repetindo o gesto de olhar para o passado, espero poder oferecer à leitura uma pequena diferença de perspectiva para o presente.

Durkheim: individualismo, autoridade e a religião da humanidade

Em 1898, em meio à crise aberta na opinião pública francesa a respeito do caso Dreyfus, Émile Durkheim publica na *Revue bleue* o artigo *O individualismo e os intelectuais* (2016). O texto de intervenção pode ser lido como um ponto de inflexão no pensamento do autor em torno do problema do individualismo (Miller, 2016), cronologicamente situado entre os livros mais rotineiramente referenciados *Da divisão do trabalho social* ([1893] 1999) e *As formas elementares da vida religiosa* ([1912] 2003). Naquele ensaio, é possível perceber ao mesmo tempo a interpretação dada pelo teórico ao papel do intelectual na vida política da sociedade moderna bem como seu próprio movimento individual, relacionado a esse papel, de discutir e precisar os *princípios* que regem as posições e ideias em jogo numa determinada disputa (Durkheim, 2016, p. 39). Uma dessas ideias, usada de maneira pejorativa pelos *anti-dreyfusards* que defendiam a prevalência da razão de Estado e da imagem do exército sobre o devido processo legal, no caso concreto, é justamente o individualismo (Lukes, 1973, p. 9-10).

Nesta seção, procuro reconstruir a concepção de individualismo presente na obra de Durkheim em seus embates com o utilitarismo economicista de seu tempo, de um lado, e em sua relação com a filosofia política revolucionária iluminista, de outro (Lukes, 1969; 1972, p. 340; Vandenberghe, 2014, p. 270). Assim, sua formulação do individualismo moral aparece como um ponto central da discussão sobre liberdade em voga no contexto republicano francês – às voltas com o problema da autoridade moral e da solidariedade social – sem deixar de lado configurações problemáticas da relação indivíduo-sociedade, como as que ele denomina egoísmo e anomia, e que também discutirei em maior detalhe em paralelo com sua fortuna crítica.

O caráter altamente situado do texto de que parto para essa reconstrução, quase um panfleto em sua fatura e circulação, demonstra um pouco da importância política da discussão conceitual na época (e ainda hoje) e permite uma leitura da recepção crítica por ângulos menos rotinizados. Como Steven Lukes propõe em sua biografia do autor (1972), Durkheim opera no artigo uma inversão do argumento anti-Dreyfusard segundo o qual a nação não poderia arriscar sua unidade em nome do destino de uma só pessoa. Sua afirmação, em contrário, é a de que o valor da dignidade humana (e do direito a um julgamento justo) é um dos únicos que poderiam compor a unidade moral de uma sociedade tão diferenciada (2016, p. 342)⁴.

Dessa forma, Durkheim qualifica o individualismo moral distinguindo o termo de certa confusão com o que chama de “egoísmo utilitário de Spencer e dos economistas” (2016, p. 41). Esta última seria apenas *uma* dimensão do fenômeno social, marcada pela ignorância dos “interesses superiores aos interesses individuais”, sem os quais “toda vida comum seria impossível” (*ibidem*). O “outro individualismo”, pra além daquele dos economistas, seria “o de Kant e de Rousseau, o dos espiritualistas, o que a Declaração dos Direitos do Homem tentou com mais ou menos sucesso traduzir em fórmulas” (2016, p. 43). Nele, longe das preferências ou apetites individuais, as maneiras de agir consideradas morais “são aquelas que podem convir a todos os homens indistintamente, ou seja, que estejam implicadas na noção do homem em geral” (*ibidem*).

Num cenário histórico de convulsão social em que os partidários da “ordem” rapidamente acorreram a argumentos sobre a “decadência” da sociedade francesa para legitimar a punição ao oficial Dreyfus (Bunetière, [1898] 2016), Durkheim avança sua tese a

⁴ Para uma perspectiva sobre essa afirmação de Durkheim no contexto do debate sobre laicidade e pós-secularidade, especialmente em torno de sua sociologia da educação e do projeto para uma moralidade republicana, ver Weiss, 2017.

respeito do caráter propriamente sagrado, “no sentido ritual do termo”, da noção de pessoa humana abstratamente compartilhada.

Desse ponto de vista, o individualismo em Durkheim não só é irredutível à “anarquia”, ou aos interesses utilitaristas pressupostos pelos economistas, mas se configura no “único sistema de crenças que pode garantir a unidade moral do país” (Durkheim, 2016, p. 53). Essa religião moderna merece ser assim chamada, explica o autor, pelo simples fato de consistir numa série de práticas e ideias associadas a uma representação social de fundo, capaz de produzir adesão a uma moral situada acima dos fins privados. Essa moral individualista, explorada no argumento por meio de seus representantes filosóficos é, portanto, apenas a expressão racional da religião da humanidade numa era desencantada.

Ou seja, para surpresa dos críticos conservadores contra os quais o texto se insurge, não só essa moral não se opõe aos fundamentos do cristianismo como os aprofunda (Lukes, 1969, p. 15). Para Durkheim, ao associar o valor das condutas à intenção, “coisa íntima por excelência” (2016, p. 57), essa matriz religiosa alça o indivíduo naquilo que tem de mais abstrato e compartilhado à posição de centralidade na definição do que pode ser considerado como valor legítimo. A tarefa da Terceira República, que o intelectual busca interpelar, seria a de colocar o individualismo e as liberdades civis a serviço do desenvolvimento das faculdades individuais, da dignidade e da justiça. Sua legitimidade derivaria da força da própria noção de indivíduo abstratamente compartilhada, cuja proteção, na forma do reconhecimento e garantia de direitos, daria materialidade à noção de democracia do autor.

Embora a articulação entre individualismo e política não seja frequentemente enunciada como um dos grandes temas em Durkheim, cumpre destacar que seus dois termos têm papel importante na reflexão que estrutura a sua obra a respeito das formas de mudança e coesão social na passagem das sociedades para a modernidade. Fazendo um recuo a *Da divisão do trabalho social* (1999), é possível visitar a esse respeito a conhecida dicotomia entre os tipos de solidariedade orgânica e mecânica associados respectivamente às sociedades complexas e segmentares. Nessa passagem, o que se percebe é a evolução de uma dinâmica de solidariedade por semelhança para uma situação em que a divisão do trabalho simultaneamente aprofunda as diferenças do indivíduo em relação ao coletivo e aumenta sua dependência em relação a seus semelhantes (Souza, 2018, p. 656-660).

Essa evolução, no entanto, não acontece de maneira igual em todas as sociedades ou contínua e linear no interior de cada uma delas. Ocorre, portanto, que o processo de modernização pode incorrer também em formas do individualismo prejudiciais à coesão social, diferentes daquela analisada (e mesmo defendida) em *O individualismo e os intelectuais*. É a elas que Durkheim se refere basicamente pelas categorias do egoísmo e da anomia. Antes de passar propriamente à política, portanto, mas introduzindo problemas que serão importantes para a interpretação das concepções de liberdade e democracia do autor, vale reconstruir as diferenças entre aquelas categorias e o individualismo moral, como forma de melhor qualificá-lo no contraste. Como pano de fundo, fica o dilema entre liberdade individual e coesão social: é no sentido de apresentar duas configurações problemáticas que o egoísmo e a anomia aparecem ora como patologia, ora como produtos de um laço social engendrado na contradição entre modernidade e capitalismo.

A princípio, egoísmo e anomia descrevem tipos de suicídio em *O suicídio* (2000), enquanto a segunda categoria qualifica um dos tipos indesejáveis da moderna divisão do trabalho (1999). Embora haja certa concordância na literatura secundária em relação ao caráter ambíguo e até contraditório das qualificações (Bowring, 2016, p. 9-12; Giddens, 1998a, p. 122) não é incomum se ler que, em síntese, o egoísmo em Durkheim é caracterizado por um déficit de integração do indivíduo em relação ao grupo, enquanto a anomia derivaria de uma regulação deficiente dos objetivos da ação ou dos limites das ambições e desejos

humanos. Em relação ao segundo termo, dois exemplos são frequentemente citados: a anomia econômica, consequência da ideologia do progresso, e a anomia sexual, derivada do afrouxamento do laço matrimonial pela popularização do divórcio (Besnard, 2005, p. 71). Assim, o egoísmo seria cerebral e introspectivo, e a anomia passional e emotiva (Bowring, 2016, p. 9).

Contudo, interpretações como a de Giddens (1998, p.152-3) chamam a atenção para o caráter socialmente produzido do desejo cuja regulação insuficiente causaria a anomia. É a ele que o intérprete atribui a historicidade das ambições sem limites, mas conclui com uma formulação ainda bastante ambígua ao dizer que “o remédio da anomia não consiste na reimposição da disciplina moral tradicional, repressiva, mas no avanço futuro da moralidade liberal do individualismo” (*idem*, p. 155). Assim, ainda que reconheça sua dimensão social, Giddens qualifica o fenômeno como um déficit regulatório derivado das mudanças sociais envolvidas na transição da solidariedade mecânica para a orgânica. Algo como uma situação em que o velho já morreu, mas o novo ainda não pode nascer.

É num sentido bem diferente que Bowring (2016, p. 9-12) fará a leitura dessas mesmas ambiguidades. Partindo da constatação a respeito da dimensão mental ou intelectual – e portanto social – da anomia e passando pela explicação de Durkheim da relação entre a popularização do divórcio e a baixa incidência da dimensão sexual do fenômeno entre as mulheres, ele conclui que “para os homens, na análise de Durkheim, claramente não se trata (ou não apenas) de um *déficit* civilizatório mas de uma ‘*hipercivilização*’ o que produz a tendência anômica” (Durkheim *apud* Bowring, 2016, p. 10, tradução minha, ênfase do original). A respeito da mesma doutrina do progresso citada anteriormente, e no sentido da leitura acima, Bowring cita passagens de *O suicídio* em que se lê que “toda a moralidade da perfeição e do progresso é [...] inseparável de uma certa quantidade de anomia” (Durkheim *apud* Bowring, 2016, p. 10, tradução minha)⁵. Assim, para Bowring, não faria sentido qualificar esse fenômeno como um incremento dos sentidos “biológicos” do corpo ou de apetites pré-sociais na ação do indivíduo, em oposição à sua dimensão social-significativa.

A mesma leitura alternativa da ambiguidade é feita pelo autor em relação ao egoísmo. Com base na oscilação textual do próprio Durkheim entre uma qualificação positiva e negativa do fenômeno, Bowring se detém sobre a relativamente alta incidência do suicídio egoísta entre intelectuais analisada em *O suicídio* com um argumento semelhante. Sobre a *intelligentsia*, cita-se trecho de Durkheim atribuindo o fato ao “estado de individualismo moral” em que esta geralmente se encontra (Durkheim *apud* Bowring, 2016, p. 11, tradução minha). Ou seja, novamente o fenômeno conta com bases textuais na teoria para ser compreendido não como uma falta de integração do indivíduo em relação a uma moral compartilhada, mas como característica própria de determinado laço social. O individualismo transformado em religião secular da modernidade não se confunde com a anomia ou o egoísmo, mas pode se assemelhar a eles o suficiente, em determinadas situações, para promovê-los.

Assim, fica claro o propósito mais interventivo de Durkheim quando, ao caracterizar o individualismo como forma de solidariedade moderna, propõe que esta tende a se organizar em torno de consensos normativos cada vez mais frouxos e abstratos em torno de ideias como a de equidade (Marske, 1987, p. 10-11). Sem desvincilar totalmente o individualismo moral, que tem por efeito o reconhecimento de uma dignidade humana universalmente compartilhada, das suas formas ou dimensões anômicas e egoísticas, o clássico termina *Da divisão do trabalho social* com o conhecido enunciado de que a tarefa das sociedades modernas é uma tarefa de justiça. O individualismo, portanto, como campo de forças e dimensão do

⁵ Nesse ponto, a perspectiva de Bowring é semelhante à de Lukes (1972, p. 23).

conflito social, é também pressuposto do raciocínio político. Isso na medida em que coloca tarefas e obstáculos à realização dos indivíduos e da sociedade em simultaneidade de autonomia e participação, além de definir um papel específico para o Estado nesse processo (em que a liberdade aparece como valor de primeira ordem) (Souza, 2018, p. 659).

Se é verdade que a divisão do trabalho cria uma realidade não apenas material, mas moral a que se chama solidariedade orgânica, determinadas formas desse trabalho podem se associar a dimensões anômicas, egoísticas e por isso mesmo até suicidas dos processos de individuação em curso nas sociedades. A esse tipo de individualismo associado ao livre mercado, fundado sobre os princípios da competição e do progresso de tendência anômica, pode se opor, no entanto, a ação política mediada pelo Estado; seja na função de libertar os indivíduos de relações de dominação tradicional por meio da igualdade jurídica (Lukes, 1972, p. 324); seja fomentando uma moral universalista de reconhecimento compartilhado de direitos e de coesão a partir de laços de interdependência e convivência na diferença (Souza, 2018, p. 659-660). Dessa forma, como aponta Giddens (1998a), é que a sociologia política e a reflexão sobre o individualismo se interpenetram profundamente em Durkheim.

Um dos nexos fundamentais dessa relação, já aludido no início desta seção, mas que vale retomar, está naquilo que o intérprete considerou “o principal problema sociológico com o qual Durkheim se ocupou em todas as suas principais obras: a teoria da autoridade moral” (Giddens, 1998a, p. 105). Numa leitura de contexto, Giddens chama especial atenção aos efeitos da Revolução Francesa e da vitória alemã sobre a França de 1870-1871 sobre o pensamento do nosso autor, que se via no século XIX diante de uma sociedade marcada pela combinação desigual de rupturas e permanências políticas captadas em parte, e desde cedo, pelo Tocqueville de *O Antigo Regime e a Revolução* (2009). Na comparação com a situação alemã e as preocupações teóricas de Max Weber, com quem Durkheim compartilhava o problema da *autoridade* e da *dominação*, o comentador escreve que enquanto entre os germânicos o estudo do Estado moderno passava primordialmente por uma preocupação com o “capitalismo”, na França “o problema estava colocado dentro do contexto do confronto duradouro entre o ‘individualismo’, incorporado nos ideais da Revolução, e as reivindicações morais da hierarquia católica” (*idem*:106)⁶.

O conceito de individualismo moral, portanto, conforme explicitado na intervenção de Durkheim no caso Dreyfus, tinha como fonte imediata os ideais da Revolução de 1789. Diante da decadência da autoridade moral religiosa enquanto código universalmente compartilhado, quase como aquilo que poderíamos considerar uma consequência do “desencantamento do mundo” weberiano, o “culto do indivíduo” era “a única forma moral possível numa sociedade industrial que possuísse uma divisão do trabalho altamente diferenciada” (Giddens, 1998, p. 108). E o Estado, na perspectiva durkheimiana, é um agente moral cuja força reguladora se exerce pelo costume e pela lei (*idem*, p. 115) na sua tarefa de implementação e fomento dos direitos individuais (*idem*, p. 125). A “democracia”, assim, é no autor algo que diz respeito “à relação entre o agente político diferenciado – o Estado – e as outras estruturas institucionais da sociedade: mais especificamente [...] ao grau em que houvesse reciprocidade de comunicação entre Estado e sociedade” (*idem*, p. 128). E as associações profissionais, por sua vez, seriam instâncias de mediação entre Estado e indivíduo que garantiriam essa relação de comunicação, prevenindo a dissolução ou indiferenciação entre indivíduo e sociedade (ou vontade coletiva) numa forma política autocrática.

⁶ Para uma análise comparada do debate sobre o individualismo na França e na Alemanha, ver também Lukes, 1973; Para uma reconstrução extensiva do problema da moral em Durkheim, incluindo a questão da autoridade numa ordem pós-tradicional, ver Rosati e Weiss, 2015.

É evidente a correlação que se estabelecer, daí, entre determinado tipo de individualismo e determinada forma de governo ou, em termos mais gerais, entre Estado e sociedade. Para não reduzir Durkheim ao nacionalismo metodológico e ao a-historicismo de que é tantas vezes (injustamente) acusado, no entanto, é necessário repetir o que já se disse a respeito do problema no autor: para ele, diferentes laços sociais, práticas e processos de individualização, associadas a formas de vida, profissões e diferenças de todo tipo existem em conflito nas situações históricas. Mas entre essas diferenças é possível identificar formas mais e menos democráticas, tanto de governo quanto de individualismo.

Para Durkheim, a sociedade é a “instância moral primordial” (Cohn, 1999, p. 36) que une seus membros num mundo dividido em sentidos e funções; o individualismo, aquilo que na modernidade se estabelece enquanto unidade moral possível, dada a enorme diferenciação interior por que passam as sociedades. E o Estado é o “órgão capaz de produzir uma consciência clara do que convém à sociedade e de aplicá-la pela via da lei, sempre em conformidade com sua tarefa maior, que é a de assegurar os direitos individuais” (*idem*, p. 37). O liberalismo em Durkheim, portanto, embora não se livre das contradições que existem entre os valores revolucionários burgueses e o capitalismo, como apontado especialmente por Marske, se formula de uma maneira peculiar porque não se funda no interesse, mas na adesão moral dos indivíduos à sociedade (Cohn, 1999; Pinheiro Filho, 2004).

Isso significa que ideais abstratos como o de justiça e liberdade se tornam centrais para a política tanto na arena discursiva como na das práticas em geral. E que ainda que a sociedade se divida em inúmeras frações, é possível encontrar representações transversais que tenham a aderência de muitas ou quase todas elas (Pinheiro Filho, 2004). É a isso que Gabriel Cohn atribui o potencial de diálogo da teoria durkheimiana com a noção contemporânea de complexidade⁷ (*idem*, p. 34-5), o que o leva a ler no autor uma utopia não explicitada em que a sociedade é a um tempo, no limite, “plenitude da participação associada à plenitude da realização pessoal” (*idem*, p. 36). É que, tragicamente, o autor lida de forma não-disjuntiva com “dualidades irredutíveis (o individual e o social, o sagrado e o profano e assim por diante) e uma concepção de fundo marcada pelo anseio à unidade íntegra, à plenitude da experiência e da consciência” (*ibidem*).

É nesse sentido que, para uma última formulação do nosso problema, é possível ler na teoria durkheimiana tardia (principalmente a partir de *As formas elementares da vida religiosa* [2003]) a base de uma sociologia política da cultura em que as mediações entre individualismo e política, moralidade e poder se tornam particularmente visíveis. Esta é a aposta de Jeffrey Alexander (1988; Alexander e Smith, 2005), que traça na introdução a *Durkheimian sociology: cultural studies* (1988) toda uma linhagem que chega aos estudos culturais do fim da década de 1980 a partir das proposições fundamentais do clássico em torno da autonomia do simbólico e seu papel nas sociedades seculares. Nesse livro, Hans-Peter Muller (1988) desenvolve uma teoria crítica da religião civil em Robert Bellah em situações de crise de legitimidade do Estado moderno. Para isso, entrelaça “os níveis cultural, institucional e individual de uma forma que elucide a interação entre eles – entre a religião secular do individualismo moral, a configuração institucional de uma ordem social diferenciada e os contornos da autonomia individual” (Muller, 1988, p. 141, tradução minha). Assim, conclui, é que “dessa perspectiva, uma crise de legitimidade pode surgir se as performances econômica e política do Estado ignorarem os imperativos culturais da ordem social” (*idem*, p. 133, tradução minha). Ou, em outras palavras, se o Estado ignorar os fundamentos sociais de sua autoridade moral, de que a variante local do individualismo é um dos elementos centrais.

⁷ Para uma reconstrução do debate envolvendo o problema da complexidade a partir da crítica da teoria clássica feita por Niklas Luhmann, ver Rodrigues e Neves, 2017.

Como quis demonstrar, a teoria durkheimiana e sua fortuna podem ser mobilizadas no estudo da relação entre individualismo e política de maneira a reinserir a cultura – e de um modo geral, a sociedade – no raciocínio sobre o Estado e as formas de governo de maneira não-disjuntiva. A articulação entre esses polos, para finalizar a interpretação da contribuição pretendida do clássico e seus leitores, permite posicionar Durkheim contemporaneamente num entre-lugar de processos de individualização e subjetivação em curso em dinâmicas locais e globais de média e longa duração. Por um lado, ao levar em consideração o elemento macrohistórico da mudança na realidade moral do individualismo; por outro, ao levar a sério as figurações sociais do sujeito *livre*, repertório fundamental dos atores em sua luta entre a emancipação e a sujeição.

Simmel: individualidade, formas sociais e a estética como política

Nas palavras de Leopoldo Waizbort, o tema do indivíduo e sociedade em Simmel é uma espécie de “baixo contínuo” que perpassa toda sua filosofia da cultura e teoria do moderno (2013, p. 491). Para além da pertinência da metáfora musical, arte cuja relação com o princípio do movimento Simmel reputava moderna por excelência (2016), essa condição impõe algumas escolhas diante da fragmentariedade e assistematicidade do trabalho do autor, as quais permitiriam a abordagem deste e de outros problemas quase que de qualquer ponto de partida. Nesta seção, faço uma reconstrução de suas formulações sobre o individualismo a partir de três de seus ensaios e sua crítica contemporânea. São textos, inicialmente, sobre o dinheiro, as grandes cidades e as concepções históricas do indivíduo nos séculos XVIII e XIX na Europa, mas cujas teses se encontram num sentido de exploração processual e relacional da subjetividade moderna, seus móveis e dimensões.

Se por um lado o individualismo em Simmel excede as fronteiras de uma questão estritamente sociológica, convertendo-se em aspecto central de sua filosofia da vida (Pyyhtinen, 2010), por outro é possível capturar suas contribuições para o debate sociológico com uma visada que conjugue duas vertentes. Estas duas frentes, ou faces de um mesmo objeto, são a ideológica e aquela relativa a processos alteradores dos padrões de relação na modernidade (Alves e Maciel, 2017). Longe de descrever variáveis independentes, trata-se de uma dicotomia instrumental, usada com a finalidade analítica de compreender uma dinâmica do pensamento ao estilo do autor (Vandenbergh, 2005, p. 18).

A vertente ideológica é aquela ligada à investigação de formas de representação e da conformação cultural de tipos de individualismo. Exemplo de estudo nesse sentido é o conhecido trecho das *Questões fundamentais da sociologia*, ilustrativamente nomeado “Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX (exemplo de sociologia filosófica)” (2006, p. 83-118). Já a vertente associada aos processos alteradores dos padrões de relação é aquela que investiga de forma mais imediata o dinheiro, a divisão do trabalho, a urbanização, e outros temas afins. Sobre estes últimos, são especialmente ilustrativos os ensaios “O dinheiro na cultura moderna” (2013) e “As grandes cidades e a vida do espírito” (2005).

No primeiro deles ([1896] 2013), é possível ler uma das elaborações do individualismo moderno mais frequentemente atribuídas a Simmel: a do indivíduo como interseção, ou ponto de cruzamento, dos círculos sociais (Waizbort, 2013, p. 489). Numa interpretação que procura extrair sentido das muitas mudanças de seu tempo, o autor começa por demarcar uma oposição em relação aos padrões de interação da Idade Média europeia, em que a pessoa se encontrava em permanente vínculo com a comunidade e a propriedade comunal. Em suas palavras, “sua personalidade estava fundida a círculos de interesse

objetivos ou sociais, e estes, por sua vez, recebiam seu caráter das pessoas que os mantinham de maneira imediata" (2013, p. 51).

Essa fusão, ou unidade, se quebra na modernidade na forma de uma separação entre sujeito e objeto afetada, em seus dois polos, pela economia monetária. Assim, a uma crescente impessoalidade do ato econômico corresponde um incremento da autonomia e independência da pessoa, que passa a integrar laços em que a coincidência entre personalidade e relações materiais é dissolvida pela mediação do dinheiro. Passa-se assim de um regime de associação como o das guildas, que se traduzem em verdadeiras "comunidades de vida" integradas pela pessoa em sua totalidade, ao das sociedades anônimas, no limite, que não exigem senão a contribuição em dinheiro do indivíduo e se orientam pelo simples interesse de sua valorização. A separação e a reserva dos agentes, nesse novo arranjo, são fundamentais para a forma da cooperação, em tudo diferente daquela que vigora nos regimes que pressupõem e produzem pessoas enquanto totalidades (e não indivíduos dotados de múltiplas facetas discretas).

Associada a essa dinâmica, para o autor, vem a ampliação e multiplicação dos círculos sociais dos agentes que, mediados pelo dinheiro, aprofundam a divisão do trabalho, aceleram as trocas e aumentam sua interdependência. Se em épocas anteriores a dependência do sujeito se reduzia a alguns pares determinados, com quem nutria relações pessoalizadas, na modernidade o número de fornecedores com o qual se interage cresce, ao passo que a dependência em relação à contraparte *determinada* diminui. "[T]al relação deve gerar um forte individualismo, pois não é o isolamento perante os outros, e sim a relação com eles, embora sem consideração por quem exatamente se trata [...] o que aliena os homens uns dos outros e remete cada um a si mesmo." (Simmel, 2013, p. 56)

Assim, o dinheiro articula tendências aparentemente contraditórias da cultura moderna numa mudança qualitativa das interações: de um lado, há o nivelamento e abrangência cada vez maiores de círculos sociais que conectam conteúdos cada vez mais remotos; de outro, o desenvolvimento da individualidade, da autonomia da pessoa e sua interdependência. O dinheiro é capaz de fazer isso por ser, a um tempo, um *meio* que atende aos interesses mais distintos, possibilitando sua equalização, e que possibilita a reserva, a individualização e a liberdade em relação aos laços de fixidez locais e comunais.

A liberdade produzida nesse arranjo, portanto, tem uma conotação eminentemente negativa. Usando como exemplo o instituto jurídico da solvência de obrigações pessoais pela prestação pecuniária, Simmel associa à liberdade representada por essa faculdade um esvaziamento dos conteúdos da vida, o afrouxamento da sua substância e sentimento de vacuidade por parte dos atores (Simmel, 2013, p. 58). A impossibilidade da expressão dos aspectos qualitativos dos objetos em sua forma quantitativa (valor) é o que explica, quando generalizada, algo da "insatisfação" e "inquietação" de sua época (Simmel, 2013, p. 59). No domínio psicológico, o processo corresponderá ao caráter blasé das camadas abastadas; no da ação social, à autonomização do dinheiro como valor e objetivo e à colonização dos fins pelos meios da ação.

Essas teses são estruturantes da concepção da modernidade em Simmel, de que o processo de individuação é um polo fundamental, e se repetirão em outros de seus ensaios. Em "As grandes cidades e a vida do espírito" [1903], espécie de versão ampliada do capítulo final de *Filosofia do dinheiro* (2005, p. 590), é possível ler o desenvolvimento do individualismo contra o pano de fundo da urbanização e do espaço da metrópole como *locus* da intensificação da economia monetária e da divisão do trabalho. Desde seu parágrafo de abertura, o que está em jogo é "a pretensão do indivíduo de preservar a autonomia e a peculiaridade de sua existência frente às superioridades da sociedade, da herança histórica, da cultura exterior e da técnica de vida" (Simmel, 2005, p. 577).

Para o autor, no entanto, ao mesmo tempo em que a disjunção moderna entre os domínios subjetivo e objetivo da existência se reveste de um caráter trágico (2014), a sociedade é algo constituído *na* e *pela* interação, entre forças e formas que medeiam os indivíduos (Frisby, 1992, p. 11). Diferente de Durkheim, segundo qual o individualismo pode ser interpretado como um fato social agindo sobre os indivíduos, cujas consciências se cingem entre uma dimensão social e outra íntima às quais não é possível aderir simultaneamente (1999), em Simmel a oposição entre as dimensões social e singular da consciência pode chegar a sínteses da contradição – como ocorre no fenômeno da moda (Pyyhtinen, 2010, p. 142; Vandenberghe, 2005, p. 107). No caso citado, haveria ao mesmo tempo a obediência a uma regra social e um ímpulso de diferenciação: o indivíduo moderno aspira a uma totalidade que inclui todos os seus contrastes. Assim é que, pela reflexão sobre a urbanização, é possível discutir aspectos de estruturas subjetivas, formas e contradições do individualismo e seus tipos (e vice versa).

Nas palavras do autor, “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (2005, p. 577-578, grifo do original). É com base nesse enunciado que Simmel retoma no novo ensaio o argumento sobre a economia monetária, sua objetivação e despersonalização das trocas no espaço da cidade, para aprofundar a tese já enunciada sobre o caráter blasé das camadas abastadas, agora expandindo-a aos habitantes da grande cidade (2005, p. 581). A essa “incapacidade de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada” (ibidem) por conta de sua intensidade, repetição e prevalência do caráter quantitativo sobre o qualitativo, ele adiciona a afortunada categoria do “embotamento” da percepção frente à distinção das coisas. Essa dinâmica, ligada também à ideia de “reserva” como medida de uma liberdade pessoal paradoxalmente produzida pela experiência da multidão-solidão, remete novamente à ampliação e multiplicação dos círculos sociais como fator produtivo-produzido *do* e *pelo* indivíduo.

Se em “O dinheiro na cultura moderna” deu-se maior ênfase a um aspecto negativo da liberdade, que rompeu com os laços sociais fixadores da pessoa ao local e comunal, agora entrará em cena um aspecto positivo do mesmo processo. Trata-se daquela liberdade, posterior à ideologia igualitarista, que os indivíduos têm de diferenciarem-se entre si; uma liberdade para o cultivo e expressão das singularidades. O espaço urbano, com todas as características mencionadas, será a arena em que dois tipos de individualismo existem em conflito: o quantitativo e o qualitativo; o do século XVIII e o do XIX; o de Rousseau e o de Goethe. É sobre estas duas expressões do fenômeno que o “exemplo de sociologia filosófica” do autor se deterá, no excuso final de suas *Questões fundamentais da sociologia* ([1917] 2006). Nele, a preocupação “filosófica” da sociologia é em parte uma epistemologia e, em parte, algo próximo a uma sociologia das ideias (ou de uma metafísica da sociologia, para Pyyhtinen [2010, p. 34]).

Simmel retoma nesse texto, com o qual exploro a chamada vertente ideológica de sua elaboração do individualismo, o problema fundamental da vida individual como base do conflito entre indivíduo e sociedade. Para isso, recorre à perspectiva das mudanças qualitativas nas “concepções de vida” do XVIII e XIX europeus. Aquele conflito entre indivíduo e sociedade, construtivo ou destrutivo, existe para o autor no complexo de forças e formas dentro e fora do ente dividido em partes, que se colidem pela determinação da ação individual. Se essa divisão existe, ela não permite, no entanto, que falemos de um indivíduo: para ele “A contraposição entre o todo [sociedade] — que exige de seus elementos a unilateralidade das funções parciais — e a parte [indivíduo] — que pretende ser ela mesma um todo — não se resolve a princípio” (2006, p. 84).

Partindo de uma dicotomia para romper com outras, portanto, o ensaio recusa a oposição entre egoísmo e altruísmo, que reputa falsa. Isso porque a “autoperfeição individual” alçada à condição de valor objetivo realiza um ideal do mundo, no mundo, para o mundo. O efeito para a sociedade da elaboração e prática de um regime de si é o domínio da ética por excelência para Simmel, que recusa a disciplina na sua feição kantiana do “dever” em favor do desenvolvimento de uma ideia de “lei individual”, de aspirações nietzschianas, por cada singularidade. Seguindo o percurso histórico a que se propõe, no entanto, e sem deixar de lado a relação entre as duas formulações da filosofia moral supracitadas, ele segue para a exploração do que interpreta como a sublimação do conflito entre o social e o humano no século XVIII pela elaboração da necessidade abstrata de liberdade individual.

Essa concepção de liberdade, que está na base do que ficará conhecido na teoria simmeliana como individualismo quantitativo, é aquela de feição negativa, que emancipa em relação às “amarras com que a sociedade enquanto tal amarrou o indivíduo” (*idem*, p. 91). Ela está na ideia de Rousseau da violação do ser humano pela sociedade como origem de todo mal; na Revolução Francesa e sua proibição das associações de trabalhadores em guildas e corporações; em Kant e sua concepção do “eu” portador do mundo cognoscível cuja autonomia absoluta é o valor ético por definição. Nesse universo, se as formas sociais “tradicionalis” do XVIII são interpretadas como repressão das energias do indivíduo, sua liberdade em relação a elas é formulada como um estado “natural” (*idem*, p. 93).

Essa emancipação, no entanto, impõe seus próprios paradoxos: numa de suas contradições internas, ela implica que num cenário de desigualdades “a liberdade dos privilegiados iria se desenvolver a custa da liberdade dos oprimidos” (*idem*, p. 94). A plena liberdade, assim, só poderia se desenvolver com a total igualdade. A relação entre esses princípios estabeleceria uma antinomia que, para Simmel, só se resolve no extremo negativo da ausência de propriedade e de poder, e que pode ser ilustrada pela proposição de Goethe que associa, de um lado, a igualdade à subordinação à norma universal e, de outro, a liberdade à busca pelo incondicionado. A solução possível para o impasse seria uma interpretação do valor da fraternidade como altruísmo, no sentido da renúncia moral ao privilégio. Esse, no entanto, foi um problema que o século XVIII europeu não resolveu, ficando restrito ao par igualdade-liberdade na tarefa de destruição da ordem do Antigo Regime.

No século XIX, já num segundo passo do argumento da vertente ideológica do problema em Simmel, o conceito de individualidade visto até aqui se desdobra em um novo tipo de individualismo: o da incomparabilidade do individual. “Tão logo o eu se fortificou suficientemente no sentimento de igualdade e universalidade”, explica o autor, “ele buscou mais uma vez a desigualdade, mas somente aquela estabelecida de dentro para fora. [...] não se trata mais de ser um indivíduo livre, e sim que esse indivíduo seja específico e insubstituível” (*idem*, p. 111). A forma desse individualismo, de extração romântica, é identificada pelo autor no romance de formação *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Trata-se do paradigma da *Bildung*⁸ como desenvolvimento da lei interior e objetivo civilizatório atribuído às práticas de subjetivação, uma espécie de enraizamento “no fundamento metafísico das coisas” (*idem*, p. 114) da diferenciação coproduzida pela divisão do trabalho.

Daí é que se chame esse individualismo de qualitativo, em oposição ao quantitativo do século XVIII. Ambos estão em relação estreita com a divisão do trabalho e a lógica da

⁸ Para uma qualificação da *Bildung* enquanto projeto estético e filosófico, ver Koselleck, 2012 e Moretti, 2020. O próprio Simmel faz uma reflexão mais direta sobre a *Bildung* em sua relação com a ideia de “cultura” no clássico “O conceito e a tragédia da cultura” (2014), ainda que de maneira crítica e mais próxima da formulação nietzschiana do legado romântico. Para um diálogo mais contemporâneo com a *Bildung* em perspectiva com a cultura brasileira, ver Botelho, Hoelz e Bittencourt, 2022, em especial na parte 2, “Bildung e depois” e também Botelho e Hombeek, 2022.

livre concorrência, como fenômenos de um mesmo processo. Se a concorrência pressupõe uma igualdade geral apta a produzir os melhores resultados pela competição, a divisão do trabalho é responsável pela solidariedade fundada na interdependência e no desenvolvimento de si como a entrega a um chamado, no sentido religioso. Já no plano político, o liberalismo do XVIII se limitaria a restringir pela lei a liberdade dos entes indiferenciados na medida de sua igualdade, enquanto no XIX um antiliberalismo que aspira à produção de um “organismo total” busca conferir a cada um engajado na divisão do trabalho seu próprio lugar. “A especificidade dos indivíduos exige assim uma poderosa constituição política que lhes outorga um lugar, mas que, no mesmo movimento, se torna sua dona.”⁹ (*idem*, p. 116)

Diferente da abordagem durkheimiana, em que se investiga um substrato social que ao mesmo tempo conforma um individualismo e dá substância à autoridade moral do Estado, com Simmel é mais rentável trabalhar, portanto, em termos de uma ética que exprime as contradições do conflito indivíduo-sociedade na forma de uma estética. Se o primeiro autor parecia preocupado com a interpelação e construção intelectual da República francesa por uma sociologização (com aspirações instituintes) dos ideais revolucionários burgueses, o segundo se afasta dos debates sobre a social-democracia de seu tempo para investir cada vez mais na análise das formas culturais e sociais no sentido de um panteísmo estético¹⁰, como maneira de compreender e elaborar “uma determinada atitude espiritual em relação ao mundo e à vida” (Simmel *apud* Waizbort, 2013, p. 7).

É nesse sentido que Levine (1971, p. xlivi) interpreta seu interesse por protoformas sociais, formas lúdicas de socialização e formas objetivas da cultura enquanto objetos de uma sociologia e de uma cultura filosófica. Por protoformas, entende-se um estágio fragmentário e preliminar da emergência de formas de interação, ainda não plenamente objetivadas, durante uma ruptura da experiência imediata por algum tipo de estresse ou nova necessidade social. Nesse momento, além de não terem atingido autonomia, as formas sociais estão diretamente ligadas aos interesses práticos e exigências de adaptação da situação em jogo. Localizam-se, de certa forma, entre os indivíduos e a cultura, entre o subjetivo e o objetivo: pela ligação direta com a satisfação de necessidades práticas e pelo potencial não-realizado de abstração e autonomização (Levine, 1971, p. xlivi).

Essas protoformas da vida social ganham autonomia em relação aos impulsos mais momentâneos do processo vital de duas maneiras. Pela combinação e organização em estruturas institucionalizadas (*Gebilde*), como Estados, sindicatos ou estruturas familiares, numa objetivação ainda ligada à práxis, em primeiro lugar. E, em segundo lugar, pela transformação direta de protocultura acumulada em formas puras da cultura objetiva. Nesse caso, o que se verifica são interações orientadas não para uma finalidade prática, mas para a fruição das suas próprias formas. É a essas que se pode chamar de formas lúdicas de socialização (“*play*” forms of sociality [Levine, 1971, p. xxvii]).

Nelas, a ausência de conteúdo prático remete a um desejo de participar da sociedade enquanto um fim em si mesma. “Em vez da busca sistemática da satisfação de interesses eróticos, pode-se jogar com os mesmos na forma da coqueteria. Em vez da persecução a sério de objetivos políticos ou econômicos, pode-se jogar agressivamente numa competição esportiva”, exemplifica Levine (*ibidem*, tradução minha), fazendo referência a formas de socialização trabalhadas notavelmente pela sociologia simmeliana. “A forma da sociabilidade, assim, existe como a forma lúdica arquetípica de toda a socialização humana. Em todos esses

⁹ Para um comentário sobre o individualismo na Alemanha, inserindo a posição de Simmel no contexto da “semântica histórica” do romantismo e antiliberalismo, ver Lukes, 1973, p. 17-22.

¹⁰ Para uma interpretação com menos ênfase na dimensão estética e maior atenção ao aspecto teológico do panteísmo simmeliano, ver Vandenbergh, 2005.

modos de interação, a ênfase é na *boa forma (good form)*” (*idem*, p. xxvii, tradução minha, grifo do original).

Assim, para além da afinidade anunciada com o domínio estético na interpretação do social pelo uso da categoria de forma e o interesse pelo que seria a sua qualidade ou beleza, cabe chamar a atenção para a relação entre os elementos acima, fundamentais para a contribuição simmeliana, e a noção de liberdade com que se relacionam. As protoformas sociais, primeiramente, por permitirem a observação da experiência individual no exercício de sua criatividade, inventando interações para a solução de problemas da vida antes de uma codificação que as transforme numa espécie de *a priori* da ação. As formas objetivas da cultura enquanto produtos do espírito livre em sua singularidade e estilo, como são as obras de arte de Goethe ou Rembrandt. E as formas lúdicas de socialização, e a sociabilidade em geral, enquanto modos de associação em que “a nota dominante é um sentimento de liberdade pessoal” (*idem*, p. xlivi).

Em Durkheim, o foco recai sobre a relação entre o individualismo moral, a autoridade, e a função do Estado na garantia da liberdade do indivíduo e do corpo político. Lá, estão sempre a espreita o egoísmo e a anomia como frutos das contradições do processo social que, na ausência de endereçamento, podem abolir a fronteira entre os termos da relação e legitimar autocracias. Como solução, ganha destaque o papel de comunicação e mediação que associações e instituições como as de caráter profissional desempenham entre Estado e sociedade, garantindo o caráter republicano e democrático da regulação.

Se em Simmel a exploração do tema do individualismo pode ser feita por suas vertentes ideológica e de padrões de interação – de modo semelhante ao que acontece no próprio Durkheim em sua trajetória do “material” ao “moral” – sua leitura mais situacional do social e suas concepções da liberdade como valor e prática recolocam o problema de outra perspectiva. Desta vez, remetendo às gramáticas interativas como fatores mais ou menos construtivos das possibilidades de expressão, criatividade e cultivo dos indivíduos e da cultura política como um todo. Daí a importância, para ele, das protoformas sociais, formas lúdicas de socialização e formas objetivas da cultura enquanto objetos sociológicos e de uma cultura filosófica. É a construção desta, em sua dimensão política, mas sobretudo estética, que pode ser considerada o projeto de Simmel, necessariamente inacabado por colocar no centro da cena o conflito e a mudança social.

Conclusão

A mobilização do significante da liberdade na cena política global dos últimos anos é um dispositivo recorrente, dentro de uma retórica mais ampla, que configura limites entre o eu e o outro, o público e o privado, o abuso e a norma. Um dispositivo de subjetivação, portanto, que interpela os atores e mobiliza sua agência em favor de projetos políticos. Mas essa liberdade, ao contrário do que afirma alguma ciência política (ou sociologia) que subestima o peso da cultura na análise, não é só uma ideia. Ou melhor: é pelo fato de ser uma ideia implicada com determinadas representações e técnicas do sujeito que ela é parte do próprio campo estratégico que participa da definição do presente (e do papel da sociologia nele). Afinal, os atos de discurso dos atores políticos integram sistemas de produção de verdade, regimes de autoridade e práticas de subjetivação que governam a sociedade (Miller e Rose, 2008, p. 6). E o que os indivíduos podem querer ser e fazer está, em grande parte, relacionado com o que lhes é oferecido enquanto representação pela situação cultural em que se encontram. Com base nessas representações, então, é que acontece o trabalho de cuidado e composição de si, o trabalho do indivíduo (Araujo e Martuccelli, 2010).

Na introdução deste artigo, sugeri que a repetição do gesto contemporâneo de releitura dos clássicos seria capaz de produzir um repertório para a reflexão sobre os desafios à democracia que determinadas configurações da relação entre individualismo e liberdade podem impor. Fora de uma prescrição normativa a respeito de qual seria a melhor composição dessa relação em um ou outro caso, me parece que o ganho analítico de um trabalho como esse é estabelecer um campo problemático a partir do qual enxergar a relação entre política e sociedade indo das condutas e interações mais microscópicas até as estruturas transhistóricas que participam do comportamento e consciência dos agentes, ainda que de maneira não-reflexiva. É em parte por isso que optei pelo contraste de dois autores e fortunas que operam em escalas tão diferentes.

Afinal, de que maneira a teoria interpreta o papel do indivíduo na sociedade? Como identidades coletivas se interseccionam com interpelações singulares, e qual é o papel das configurações sociais do sujeito nesse processo? Faz sentido, dadas as condições do debate atual, mobilizar a polaridade indivíduo-sociedade para dar conta do problema? Em qual de suas formulações?

Algumas dessas perguntas só podem ser respondidas por uma sociologia política da cultura que leve a sério a dimensão estética do jogo de figurações e práticas de que a vida social é feita, ao mesmo tempo em que considere a história como componente estrutural da interpretação. Para isso, são fundamentais noções por meio das quais se faça possível matizar as gramáticas de mudança e permanência que compõem as relações sociais. É em parte a este projeto que tenho me dedicado nos últimos anos, por meio de uma leitura do pensamento social brasileiro em que se faça visível esse repertório de maneira diacrônica (Hombeeck, 2020; 2025). Se, para Durkheim, “o individualismo é um fenômeno que não começa em lugar nenhum, mas que se desenvolve, sem parar, ao longo de toda a história” (1999, p. 154) talvez seja possível pensar, então, que ele começa (ou pode começar) em todos os lugares; que o individualismo não pode ser considerado *fora* do lugar: não há *lugar* de que ele seja *próprio*. Daí a importância de uma reflexão sobre uma variante brasileira desse fato social, especialmente em sua função de suporte para as tendências autocráticas de um processo político que teima em reeditar seu passado.

Muitas formulações contemporâneas do princípio da liberdade que vêm circundando a comunicação pública estão largamente associadas àquela dimensão negativa, de ausência de impedimento à ação, que vimos ser discutida pelos autores e fortunas mobilizados. Liberdade, aqui, seria não contar com qualquer tipo de regulação apta a limitar a autonomia individual em favor da promoção do bem comum. Diante do problema político configurado por essas formas, que no limite impedem a formação de uma solidariedade apta a combater desigualdades, surgem outras leituras possíveis do mesmo princípio, baseadas na interpretação da liberdade como ausência de dominação ou como autonomia coletiva (entendida como conjunto de relações produtoras de igualdade). Não se trata, portanto, de opor individualismo e coletivismo ou holismo. Mas de, no limite, perceber o indivíduo como ambiente da sociedade (Corsi, 2015), ou a vida individual como base do conflito indivíduo-sociedade (Simmel, 2006). E, portanto, de interpretar a dimensão política do pensamento em sua relação com uma estrutura de oportunidades criada pelos processos de individuação – pelo qual as sociedades produzem estruturalmente tipos de indivíduos – e a ação ética legível nas práticas de si orientadas para a liberdade.

Afinal, mesmo a ação coletiva, ou a constituição de sujeitos despersonalizados e desterritorializados, passa por uma elaboração de quem faz parte do movimento. Essa estética de si orientada para a prática da liberdade tem o potencial de agir em meio a culturas do indivíduo que produzem egoísmo, anomia e formas de reprodução social implicadas com desigualdades seculares. Não se trata aqui de resgatar um ideal de *Bildung* para preencher a

lacuna entre o subjetivo ou objetivo, ou atingir qualquer ponto de salvação ou unidade última entre o Eu e o mundo. Mas de partir da própria fratura, e de sua história, para atuar nas bordas de lógicas (discursivas, normativas, éticas) de produção de subjetividades que nos fazem lutar por nossa própria sujeição como se estivéssemos lutando por nossa liberdade. Com Durkheim, Simmel e os comentários às suas obras, ficamos um pouco mais equipados para abordar esses problemas em sua complexidade. Para abrir, com o passado, uma perspectiva sobre o presente; para dimensionar, como numa prática, a força das ideias.

Referências

ALEXANDER, Jeffrey. A importância dos clássicos. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (orgs.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 23-90.

ALEXANDER, Jeffrey (org.). *Durkheimian sociology: cultural studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

ALEXANDER, Jeffrey; SMITH, Philip (orgs.). *The Cambridge Companion to Durkheim*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti; MACIEL, Louise Claudine. A individualidade em Simmel e Elias: contribuições teóricas para uma sociologia do indivíduo. *Revista Lua Nova*, São Paulo, 101: 259-290, 2017.

ARATO, Andrew; COHEN, Jean L. *Populism and civil society: the challenge to constitutional democracy*. New York: Oxford University Press, 2022.

ARAUJO, Kathya; MARTUCCELLI, Danilo. La individuación y el trabajo de los individuos. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.36, n. especial, p. 077-091, 2010.

BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony.; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, p. 11-72.

BERLIN, Isaiah. Two concepts of liberty. In. BERLIN, Isaiah. *Liberty*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

BESNARD, Phillip. Durkheim's squares: types of social pathology and types of suicide. In: ALEXANDER, J.; SMITH, P. *The Cambridge Companion to Durkheim*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 70-79, 2005.

BOTELHO, André. *O retorno da sociedade: política e interpretações do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2019.

BOTELHO, André; HOELZ, Maurício; BITTENCOURT, Andre. *A sociedade dos textos*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

BOTELHO, André; HOMBEECK, Lucas van. O balão, o serrote e o indivíduo: cosmopolítica do memorialismo modernista. *Revista Brasileira de Sociologia - RBS*, [S. l.], v. 10, n. 25, 2022. DOI: 10.20336/rbs.874. Disponível em: <https://rbs.sbsociologia.com.br/rbs/article/view/874>. Acesso em: 18 ago. de 2025.

BOWRING, Finn. The individual and society in Durkheim: Unpicking the contradictions. *European Journal of Social Theory*, 19, n. 1 (February 2016): pp. 21–38. Disponível em <https://doi.org/10.1177/1368431015585042>. Acesso em 18 de agosto de 2025.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. Após o processo. In: DURKHEIM, Émile. *O individualismo e os intelectuais*. São Paulo: Edusp, p. 135-168, 2016.

COHN, Gabriel. Individualidade e cidadania num mundo dividido. *Perspectivas*, São Paulo, n. 22, p. 30-38, 1999.

CORSI, Giancarlo. Levando o indivíduo a sério. *Tempo Social*, v. 27, n. 2, pp. 181-198, 2015.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DURKHEIM, Émile. *O individualismo e os intelectuais*. São Paulo: Edusp, 2016.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Contracorrente, 2021.

FRANÇA, Michael. Direita radical explora ressentimento de quem acreditou na meritocracia e não subiu na vida, diz pesquisador (entrevista). *BBC News Brasil*, 19 de agosto de 2025, Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c0r70rvznzyo>. Acesso em 20 ago. de 2025.

FRISBY, David. *Simmel and since: essays on Georg Simmel's social theory*. London: Routledge, 1992.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, p. 73-134.

GIDDENS, Anthony. A Sociologia Política de Durkheim. In: GIDDENS, Anthony. *Política, sociologia e teoria social: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 1998a. p. 103-146.

GIDDENS, Anthony. Durkheim e a questão do individualismo. In: GIDDENS, Anthony. *Política, sociologia e teoria social: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 1998b. pp 147-168.

HOMBEECK, Lucas van. Individualismo personalista, imunidade coletiva. *Boletim Luanova*, 28 dez. 2020. Disponível em <https://boletimluanova.org/individualismo-personalista-imunidade-coletiva/>. Acesso em 14 ago. 2025.

HOMBEECK, Lucas van. Massangana, Brazil: Problems in Paradise. *Sociología & Antropología*, v.15, n 02, e240029, 2025. Disponível em https://sociologiaeantropologia.com.br/wp-content/uploads/2025/08/8.Hombeeck_Massangana-Brasil-1.pdf. Acesso em 18 ago. de 2025.

KOSELLECK, Reinhart. Sobre la estructura antropológica y semántica de *Bildung*. In. KOSELLECK, Reinhart. *Historia de los conceptos*. Editorial Trotta, Madrid, 2012, p. 49-94.

LEVINE, Donald N. Introduction. In: LEVINE, Donald N. (org.) *Georg Simmel: on individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971, p. ix-lxv.

LUKES, Steven. Durkheim's 'Individualism and the intellectuals'. *Political Studies*, 17: 14-30, 1969.

LUKES, Steven. *Émile Durkheim: His Life and Work*. New York: Harper & Row, 1972.

LUKES, Steven. *Individualism*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.

MARSKE, Charles. Durkheim's 'Cult of the Individual' and the Moral Reconstitution of Society. American Sociological Association: *Sociological Theory*, Vol. 5, No. 1 (Spring, 1987), p. 1-14. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/201987>. Acesso em 18 ago. 2025.

MARTUCELLI, Danilo. *Cambio de rumbo: La sociedad a escala del individuo*. Santiago: LOM, 2007.

MARTUCELLI, Danilo. Variantes del individualismo. *Estudios Sociológicos* XXXVII: 109, 2019.

MEDEIROS DA SILVA, Mário Augusto. Órbitas sincrônicas: sociólogos e intelectuais negros em São Paulo, anos 1950-1970. *Sociologia & Antropologia*, v.08.01: 109 – 131, 2018.

MILLER, William Watts. 'O individualismo e os intelectuais' de Durkheim. In: DURKHEIM, Émile. *O individualismo e os intelectuais*. São Paulo: Edusp, 2016, p. 107-122.

MOREIRA SALLES, João. A morte e a morte. *Revista Piauí*, Edição 166, julho de 2020. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-morte-no-governo-bolsonaro/>. Acesso em 14 ago. 2025.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

MULLER, Hans-Peter. Social structure and civil religion: legitimation crisis in a later Durkheimian perspective. In: ALEXANDER, Jeffrey (org.). *Durkheimian sociology: cultural studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 129-158.

PINHEIRO FILHO, Fernando. A noção de representação em Durkheim. *Lua Nova*, n. 61, 2004.

PYYHTINEN, Olli. *Simmel and 'the social'*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

RODRIGUES, Léo Peixoto; NEVES, Fabrício Monteiro. Tópicos epistemológicos: Luhmann versus tradição. In: RODRIGUES, Léo Peixoto; NEVES, Fabrício Monteiro. *A Sociologia de Niklas Luhmann*. Petrópolis, Vozes, 2017, p. 145-179.

ROSATI, Massimo; WEISS, Raquel. Tradição e autenticidade em um mundo pós-convencional: uma leitura durkheimiana. *Sociologias*, ano 17, no 39, mai/ago 2015, p. 110-162.

ROSE, Nikolas; MILLER, Charles. *Governing the present: Administering Economic, Social and Personal Life*. Cambridge: Polity Press, 2008.

SAFATLE, Vladimir. A psicologização da política e os limites do ressentimento. *Revista Piauí*, Edição 206, novembro 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/recorrer-a-psicologia-para-explicar-por-que-a-extrema-direita-atrae-seguidores-so-mascara-a-impotencia-da-esquerda/>. Acesso em 14 ago. 2025.

2025.

SAFATLE, Vladimir. Mais real que o ressentimento. In: *Revista Piauí*, edição 210, março de 2024. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/mais-real-que-o-ressentimento/>. Acesso em 14 ago. 2025.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. In: SIMMEL, Georg. *O conflito da cultura moderna e outros escritos*. São Paulo: SENAC, 2013, p. 51-69.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Revista MANA*, n. 11(2), pp. 577-591, 2005.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura (trad.: Antonio Carlos Santos). *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, SC, vol. 9 n. 1, jan-jun 2014.

SIMMEL, Georg. A arte de Rodin e o motivo do movimento na escultura. In: VILLAS BOAS, Gláucia.; OELZE, Berthold (orgs.). *Georg Simmel. Arte e vida: ensaios de estética sociológica*, p. 80-87. São Paulo: Hucitec, 2016.

SOUZA, Luiz Gustavo da Cunha de. Division of labour in Durkheim, Marx and Honneth: Contributions to a political economy of recognition. *Civitas*, v. 18, n. 3, p. 654-668, Sept.-Dec. 2018

TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

VANDENBERGHE, Frederic. *As sociologias de Georg Simmel*. Bauru: Edusc; Belém: EDUFPA, 2005.

VANDENBERGHE, Frederic. Globalização e individualização na modernidade tardia: uma introdução teórica à sociologia da juventude. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, v. 19, n. 1, p. 265-316, 2014.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

WEISS, Raquel; BENTHIEN, Rafael Faraco. 100 anos sem Durkheim, 100 anos com Durkheim. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 19, no 44, jan/abr 2017, p. 16-36.

WEISS, Raquel. Between The Spirit And The Letter: Durkheimian Theory In The Cultural Sociology Of Jeffrey Alexander. *Sociologia & Antropologia*, v. 09.01, p. 85-110, jan.- apr., 2019.

WEISS, Raquel. Émile Durkheim: de ideólogo da laicidade a precursor das teorias pós-seculares. *Política & Sociedade*, v. 16, n. 36 - Maio./Ago. de 2017.

WOLFF, Kurt. Introduction. In: WOLFF, Kurt (org.) *The sociology of Georg Simmel*. Glencoe: The Free Press, 1950, pp. xvii-lxiv.

ZUCCO, Cesar; SAMUELS, David; MELLO, Fernando. O ressentimento é real. *Revista Piauí*, edição 209, fevereiro de 2024. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-psicologia-afeta-concretamente-a-politica/>. Acesso em 14 ago. 2025.

“A bancada da Maconha”: Uma análise sociológica das candidaturas antiproibicionistas no pleito de 2022

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.199-213
DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.43715

“The Marijuana Bench”: A sociological analysis of anti-prohibitionist candidacies in the 2022 election

“La Bancada de la Marihuana”: un análisis sociológico de las candidaturas antiprohibicionistas en las elecciones de 2022

Monique Prado¹

Resumo

O presente artigo apresenta uma análise sociológica das candidaturas ao pleito de 2022 de deputados estaduais e federais que tinham como principal pauta a luta antiproibicionista, ou seja, contrária à criminalização de determinadas drogas. Essas candidaturas se fortaleceram a partir da criação de um grupo que ficou pionieramente conhecido como a “Bancada da Maconha”. Por meio da análise das entrevistas buscou-se apresentar o perfil desses candidatos, os motivos que os levaram a se engajar nessa pauta, suas propostas e as dificuldades que enfrentaram durante a campanha eleitoral. O objetivo é expor reflexões sobre as dificuldades que candidatos encontram ao abordar demandas do movimento antiproibicionista no campo político partidário, a partir da análise dos seus discursos e dos posicionamentos de ativistas durante a disputa eleitoral.

Palavras-chave: Movimento Antiproibicionista. Maconha. Eleições. Política partidária.

¹Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCSO/UFJF), Mestre em Sociologia e Direito pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia e Direito da Universidade Federal Fluminense (PPGSD/UFF) e Bacharel em Segurança Pública e Social pela Universidade Federal Fluminense (SP/UFF).

Abstract

This article presents a sociological analysis of the candidacies for the 2022 election of state and federal deputies whose main agenda was the anti-prohibitionist struggle, in other words, against the criminalization of certain drugs. This year, these candidacies were strengthened through the creation of a group that became known as the “Marijuana Bench”. Through the analysis of the interviews, we sought to present the profile of these candidates, the reasons that led them to engage in this agenda, their proposals and the difficulties they faced during the electoral campaign. on the difficulties that candidates encounter when addressing demands of the anti-prohibitionist movement in the partisan political arena, based on the analysis of their speeches and the positions of activists during the electoral dispute.

Keywords: *Anti-prohibitionist Movement. Marijuana. Elections. Party Policy.*

Resumen

Este artículo presenta un análisis sociológico de las candidaturas a diputado estatal y federal en las elecciones de 2022 cuya principal agenda fue la lucha antiprohibicionista, es decir, contra la criminalización de ciertas drogas. Ese año, dichas candidaturas se fortalecieron a través de la creación de un grupo que pasó a conocerse como la “Bancada de la Marihuana”. A partir del análisis de entrevistas, se buscó presentar el perfil de estos candidatos, los motivos que los llevaron a comprometerse con esta agenda, sus propuestas y las dificultades enfrentadas durante la campaña electoral. El artículo se enfoca especialmente en los desafíos que encuentran los candidatos al abordar las demandas del movimiento antiprohibicionista en el escenario político partidario, con base en el análisis de sus discursos y de las posturas de los activistas durante la disputa electoral.

Palabras clave: Movimiento antiprohibicionista. Marihuana. Elecciones. Política partidaria.

Introdução

O período da campanha eleitoral, do ano de 2022, voltado às candidaturas dos deputados estaduais, federais, senadores e do presidente foi marcada por um acirramento da polarização entre o que foi reconhecido como esquerda e “nova direita”. Sendo a primeira associada a um viés mais progressista, vinculado à defesa da democracia, dos direitos humanos, dos direitos civis e da implementação de políticas sociais; enquanto o segundo geralmente é associado a negação da democracia liberal, a defesa do retorno do absolutismo com valores conservadores e reacionários, somados a apologia do eugenismo e segregação racial, que remete a ideais nazistas e fascistas (Carapanã, 2018).

Por conta de suas diferenças ideológicas, esses dois espectros políticos possuem posicionamentos divergentes em relação a regulamentação da Cannabis Sativa L., conhecida popularmente como maconha, sendo a esquerda mais inclinada a regulamentação ampla da planta enquanto a nova direita está mais voltada à manutenção da proibição e, em alguns casos, do reconhecimento restrito dos seus usos medicinais.

Apesar dessa diferenciação, o então candidato a governador do Estado do Rio de Janeiro, Marcelo Freixo, até então considerado um aliado da luta antiproibicionista e filiado a partidos reconhecidos como de esquerda, surpreendeu seus eleitores e foi duramente criticado por ativistas após afirmar “não ser mais favorável a legalização das drogas”². O então candidato, que perdeu a disputa ainda no primeiro turno, justificou sua mudança de posicionamento após diálogo com mulheres pobres, as mais atingidas pela violência provocada pelo combate ao tráfico de drogas.

Porém, em meio a esse cenário em que políticos preferem se distanciar de debates polêmicos como luta pela reforma da política de drogas, algo inédito ocorreu durante o pleito de 2022, a criação da “Bancada da Cannabis”, uma iniciativa da candidata a deputada federal, Maísa Diniz (REDE/SP) que reuniu candidatos apoiadores da regulamentação da maconha com o intuito de avançar o debate e a formulação de políticas públicas sobre o tema. A partir da observação desse cenário e do diálogo com a sociologia das drogas (Bergeron, 2012), este artigo busca apresentar o que foi a “Bancada da Cannabis” e traçar o perfil dos candidatos que a compuseram, bem como seus objetivos, através de entrevistas semi estruturadas realizadas com alguns dos candidatos.

Tal como apresentado por Fraser e Gondim (2004) sobre a abordagem qualitativa das entrevistas, a escolha metodológica pelas entrevistas semi-estruturadas ocorreu a partir da utilização de um roteiro com perguntas gerais para sua condução, sem impedir o aprofundamento das respostas ao que se foi questionado. Logo, o objetivo central foi o de ampliar o papel do entrevistado para conhecer suas representações sociais acerca de suas campanhas, o que auxiliou no desenvolvimento de hipóteses que podem ser utilizadas tanto por pesquisadores da área, como por ativistas interessados na política institucional.

As entrevistas foram realizadas inicialmente para o *podcast* “Maconhômetro- Política”³ do “Cannabis Monitor”⁴, página da internet idealizada pelo historiador Gustavo Maia, que a utiliza para divulgar o monitoramento de notícias sobre a maconha nas redes sociais com o objetivo de informar e educar as pessoas em relação a planta e os discursos formados em

² Leia mais em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/freixo-defende-mudanca-de-opiniao-sobre-legalizacao-das-drogas/>

³ Veja mais em: <https://open.spotify.com/show/2iZXXsnmCdapoAehvVWsxS?si=fc7ad53748b84359>

⁴ <https://www.instagram.com/cannabismonitor/>

torno dela. Minha participação nessa iniciativa é como entrevistadora e voluntária, nesta edição especial, entrevistei candidatos que defendem a causa antiproibicionista para se apresentarem e exporem suas propostas a possíveis eleitores.

Logo, os episódios serviram como um espaço de divulgação dessas candidaturas e estão disponíveis nas principais plataformas de áudio que oferecem serviços de streaming de músicas e podcasts para ouvintes interessados em acessá-las, o que foi feito com o consentimento de todos os entrevistados. A partir dessas entrevistas será exposto um perfil dos candidatos, as razões pelas quais passaram a apoiar essa causa, suas propostas e por quais desafios passaram durante a campanha. Contudo, destaco que o artigo possui limitações por não terem sido realizadas entrevistas com todos os candidatos autodeclarados antiproibicionistas do Brasil, aqui será apresentada apenas uma amostra desses perfis.

Uma pequena contribuição à Sociologia das drogas

Bergeron (2012) define as “drogas” como substâncias que podem modificar a consciência, ou seja, possuem efeitos psicoativos que, de acordo com as convenções internacionais e legislações são classificados como “entorpecentes” por conta da sua capacidade de provocar dependência, a chamada “toxicomania”. Contudo, essa classificação promove a proibição de determinadas drogas de forma arbitrária, uma vez que o reconhecimento legal de uma substância como “entorpecente” é criado a partir de convenções sociais e culturais. Sendo o conceito de “droga” um produto de naturezas simbólicas, científicas, políticas e sociais, o que explica a permeabilidade entre a classificação legal das substâncias psicoativas, como ocorre com o álcool e o tabaco, que são enquadrados como produtos psicoativos lícitos.

Para o autor, essa delimitação entre as substâncias psicoativas que são encaradas como “drogas” e as que são consideradas produtos lícitos não são evidentes pois todas possuem a capacidade de entorpecer, porém, essa divisão criada por analistas de determinadas áreas acaba sendo um fato social que deve ser analisado pelas ciências sociais sem os preconceitos que as dividem. Além disso, Bergeron considera que existem alguns motivos que fundamentam a existência de uma sociologia das drogas: O primeiro seria a noção essencial de que o consumo dessas substâncias se expandiu a partir da década de 1960; o segundo é o que ele denomina de “questão da dependência” que assola os que desenvolvem um uso problemático e não conseguem parar; e o terceiro a reflexão em torno das razões que determinaram a classificação arbitrária das substâncias consideradas “entorpecentes”.

Este último ponto interessa a este artigo, pois de acordo com o próprio Bergeron (2012), o olhar sociológico auxilia na compreensão dos processos sociais e políticos que tornaram certos produtos ilícitos em determinadas épocas e locais, o que é muito mencionado na fala dos candidatos antiproibicionistas como argumento contrário à proibição. No caso brasileiro, os candidatos enfatizavam o caráter racista da proibição, que para eles atua como um mecanismo de exclusão e controle social de populações negras e periféricas.

Porém, como nos alerta Escohotado (1998, p.493-494), é importante relembrar que a gênese do proibicionismo não pode ser atribuída a apenas um fator ou outro, se trata de uma construção que precisa ser estudada de modo sistemático, com diferentes perspectivas que a atravessam, como: 1) o elemento religioso tradicional que passa a demonizar substâncias psicoativas devido ao fundamentalismo cristão; 2) as tensões sociais derivadas dos processos de industrialização, proletarização e aglomerações urbanas em que o uso passa a representar um tipo de desvio e promove a marginalização e esforços de controle de determinados grupos sociais; 3) a evolução do “estado terapêutico” com a consolidação dos

médicos como profissionais responsáveis pela área da saúde; 4) a transição do Estado teocrático para o Estado terapêutico, em que a atenção estatal passa a se debruçar sobre pessoas em situação de vulnerabilidade, como os alcoólicos, a partir de funções e serviços; 5) o conflito entre China e Inglaterra por conta da imposição inglesa de comercialização do ópio, que cria estereótipos e define novas práticas coloniais.

Atentos a estes pontos levantados por Scohotado, sugiro uma atualização ao trabalho de Bergeron (1998), trata-se de acrescentar um quarto ponto a ser observado pela sociologia em relação a questão das “drogas”, que seria o movimento de luta pela regulamentação dessas substâncias, com destaque para a Cannabis, que vêm avançando nesse sentido por conta dos seus efeitos terapêuticos, tanto no Brasil como em outros países (Díaz, 2022; Hakkainem et al, 2014). Essa mobilização está sendo protagonizada por ativistas ligados a movimentos sociais como as Marchas da Maconha e as Associações de Pacientes e, mais recentemente, houve um aumento do número de políticos que legislam em torno dessa pauta e de pessoas que tentam se eleger a partir da defesa da regulamentação, com maior destaque para a maconha.

Nas seções a seguir, alguns atores engajados nesse processo serão apresentados. Esclareço que as entrevistas foram concedidas com a finalidade de serem publicizadas e encontram-se em plataformas de *streaming* de músicas e podcasts, logo, optei por identificar os entrevistados, uma vez que seus nomes e demais informações analisadas neste artigo já são de conhecimento público.

A “Bancada da Cannabis”

A “Bancada da Cannabis”, que ficou popularmente conhecida como “Bancada da Maconha”, é uma iniciativa que foi idealizada por Maísa Diniz, que disputou as eleições para deputada federal pelo partido Rede Sustentabilidade (REDE).

Conforme informado por um dos seus assessores, Maísa Diniz é formada em Administração, com especialização em Gestão Pública e certificação internacional de Gerenciamento em Inovação Social. Ela foi organizadora do “Virada Política” e fundadora do “Vote Nelas”, um coletivo suprapartidário que incentiva a participação de mulheres na política. As suas pautas são a redução das desigualdades, mais acesso à saúde e ao uso medicinal da cannabis, além da legalização total da planta e promoção do seu desenvolvimento tecnológico.

A bancada surgiu com a proposta de criar uma frente ampla de candidatos antiproibicionistas em relação a regulamentação da Cannabis, para fortalecer o debate no congresso e nas assembleias legislativas dos estados. A partir dessa proposta, um site⁵ foi criado com o slogan “Lugar de Cannabis é no congresso”, com a intenção de divulgar uma carta manifesto da bancada e expor uma lista dos candidatos que a compõem formalmente pelos estados brasileiros.

Segue abaixo um trecho da carta da bancada:

“O ano é 2022 e a legalização da cannabis nunca foi tão urgente. Diante de um mercado criminalizado e o potencial de cura de uma planta que ajudaria milhões de pessoas no país que mais toma Rivotril no mundo, é imprescindível levarmos a Cannabis para o Congresso Nacional de forma definitiva.

O preconceito e a desinformação são barreiras sólidas diante da desconexão entre a ciência, a tecnologia e as políticas públicas que têm sido adotadas no Brasil. A

⁵ Ver mais em <https://www.bancadadacannabis.com.br/> - acesso em 26/02/2024.

partir da experiência de países que estão na nossa frente no processo de regulamentação, como Israel, Estados Unidos e Portugal, precisamos encontrar uma solução efetiva diante da guerra às drogas.

Nós, candidatos e candidatas abaixo-assinados neste manifesto, pretendemos acabar com a hipocrisia que envolve a questão da Cannabis no Brasil, colocando as eleições de 2022 como um marco deste processo.”

Entre os candidatos antiproibicionistas que disputaram vagas para o cargo de deputado federal em seus estados, um se destacou nas redes sociais por se identificar como integrante da “Bancada da Maconha”, o ativista Dário de Moura (PSOL/MG), que acabou viralizando nas redes sociais por causa de um vídeo em que jovens dançavam ao som do seu *jingle* de campanha em ritmo de *funk*:

“Agora é hora de ocupar nosso lugar, contra a proibição eu grito Legalize Já! Guerra não faz sentido, isso tem que ter um fim, ninguém nunca morreu por fumar um baseadinho. Maconheiro, não deixe para depois, aperte o verde 5042. Maconheira, não deixe para depois, aperta o verde 5042. A porta de entrada para o debate nacional é eleger o Dário deputado federal. Não tem mais desculpa, 5042 é a maconha no congresso. Boi, bala e bíblia, isso só nos envergonha, agora queremos ver é a bancada da maconha. Maconheira, não deixe para depois, aperta o verde 5042. Vote Dário pela Legalização, 5042.”

Perfil dos Candidatos:

Não foi possível entrevistar todos os candidatos do Brasil que defendem publicamente a pauta por conta do tempo do período eleitoral, que se iniciou no dia 16 de agosto e terminou no dia 02 de outubro de 2022. Neste sentido, a agenda de campanha dos candidatos, o tempo das entrevistas, o prazo de edição e a divulgação dos episódios acabaram nos restringindo a gravar nove episódios, sendo eles com candidatos de Santa Catarina, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, Goiás, Ceará, Paraná e Rio de Janeiro.

Inicialmente, a proposta era realizar todos os episódios com três candidatos de cada estado para que respondessem a nove perguntas que serviram como ponto de partida para as entrevistas, contudo, não identificamos mais de dois candidatos que abordassem o tema no estado do Paraná. Já em Goiás, um dos candidatos que defendia o uso medicinal era contrário à utilização da planta para qualquer outra finalidade, logo, não poderia ser enquadrado como antiproibicionista, o que chegou a ser solicitado pelos demais. E no Ceará uma das candidatas não pôde participar por questões de agenda. Nesses três casos, apenas dois candidatos foram entrevistados.

Enquanto em São Paulo seis candidatos foram entrevistados, por essa razão foram necessários dois episódios para contemplá-los. Já na região do norte do país, não conseguimos identificar candidatos cuja luta pela regulamentação da maconha ou outras drogas fosse uma das suas principais bandeiras.

Ao todo vinte e quatro candidatos foram entrevistados pelo Maconhômetro, dentre eles, dez eram homens, sendo um autodeclarado negro e um gay, catorze mulheres, sendo nove delas negras e duas trans. Em relação a idade, a média entre eles é de 39 anos. Metade dos candidatos tinha entre 30 e 40 anos, três deles possuíam menos de 30, doze possuíam entre 30 e 40, cinco deles estavam entre 40 e 50 e haviam quatro com 50 ou mais. A candidata mais nova possuía 24 anos e as duas candidatas mais velhas possuíam 63 anos.

Doze deles disputaram o cargo de deputado federal e doze disputaram o cargo de deputado estadual. Dez estavam filiados ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), seis ao Partido dos Trabalhadores (PT), três à Rede e Sustentabilidade (REDE), dois ao Partido Verde (PV), dois ao Partido Democrático Trabalhista (PDT) e um ao Avante. Cinco já possuíam um mandato em exercício como vereadores e dois como deputados estaduais. Além disso, nove participavam como ativistas da construção das Marchas da Maconha de suas cidades.

Tabela 1: Nome e informações sobre os candidatos:

Estado	Candidato	Partido	Cargo Disputado	Raça	Idade	Situação
SC	Carla Ayres	PT	Dep. Federal	Branca	34	Não eleita
	Zelize	PSOL	Dep. Estadual	Branca	31	Não eleita
	Vini Lanças	PSOL	Dep. Federal	Branca	34	Não eleito
PE	Débora Aguiar	REDE	Dep. Federal	Negra	28	Não eleita
	Ivan Moraes	PSOL	Dep. Estadual	Branco	46	Não eleito
	Marco Smoke	Avante	Dep. Estadual	Branco	56	Não eleito
GO	Kelly Cris	PT	Dep. Federal	Branca	41	Não eleita
	Fabrício Rosa	PT	Dep. Estadual	Branco	42	Não eleito
CE	Elayne Carvalho	PDT	Dep. Federal	Negra	30	Não eleita
	Maya Eliz	PSOL	Dep. Federal	Branca	24	Não eleita
PR	Goura Nataraj	PDT	Dep. Estadual	Branco	42	<i>Eleito</i>
	Maria Letícia	PV	Dep. Estadual	Branca	63	Não eleita
RJ	Benny Briolly	PSOL	Dep. Estadual	Negra	30	Não eleita
	Dani Monteiro	PSOL	Dep. Estadual	Negra	31	<i>Eleita</i>
	Serginho Monteiro	PSOL	Dep. Estadual	Branco	50	Não eleito
SP	Paolla Miguel	PT	Dep. Federal	Negra	31	Não eleita
	Profeta Verde	PSOL	Dep. Estadual	Branco	37	Não eleito
	Cláudio Gaspar	REDE	Dep. Federal	Branco	49	Não eleito

	Santo Legaliza	PT	Dep. Federal	Negro	38	Não eleito
	Raul Thame	PV	Dep. Federal	Branco	39	Não eleito
	Maísa Diniz	REDE	Dep. Federal	Branca	34	Não eleita
MG	Dona Tereza	PT	Dep. Estadual	Negra	63	Não eleita
	Lauana Chantal	PSOL	Dep. Estadual	Negra	38	Não eleita
	Iza Lourença	PSOL	Dep. Federal	Negra	29	Não eleita

Fonte: Elaboração Própria com base no Projeto Maconhômetro, 2022.

Deste total de vinte e quatro candidatos apenas dois foram eleitos, sendo eles, a Dani Monteiro do PSOL/RJ, e o Goura Nataraj do PDT/PR. Segundo informado por seus assessores, em 2018, Dani Monteiro foi a deputada estadual mais jovem eleita na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ). Ela é favelada, socialista, feminista e luta pela garantia dos direitos fundamentais. É a atual presidente da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da ALERJ e foi reeleita como Deputada Estadual.

Já Goura é mestre em filosofia, professor de yoga e cicloativista. Ele já havia sido vereador de Curitiba e deputado estadual no Paraná. Em 2020 ele foi candidato a prefeito de Curitiba e ficou em 2º lugar com mais de 110 mil votos. Na Assembleia Legislativa do Paraná (ALPR) luta principalmente em defesa do meio ambiente e dos serviços públicos. É o atual Presidente da Comissão de Meio Ambiente na ALPR e foi reeleito ao mesmo cargo.

Ambos possuem em comum o fato de já possuírem um mandato durante a campanha, o que indica que tiveram mais facilidades que os demais por disporem dos recursos e da estrutura que um deputado eleito já desfruta financiados pela Casa legislativa em que atuam. Apesar disso não ser o único fator para garantir a reeleição, a questão financeira era sempre levantada como um problema nas entrevistas com os candidatos. Cabe destacar que um parlamentar eleito possui recursos para contratação de uma equipe de assessores que atuam em áreas técnicas, jurídicas e de imprensa, que o auxiliam durante o exercício do mandato, como no recebimento e encaminhamento de demandas, prestação de contas à sociedade, elaboração de projetos de lei (PLs), organização de audiências públicas e a divulgação das ações. Além de também atuarem durante a campanha para promover a reeleição. Enquanto aqueles que não dispõem dessa estrutura e da visibilidade que um parlamentar eleito já possui, encontram mais dificuldade para exporem suas propostas aos eleitores.

Candidatos antiproibicionistas

Para atender aos objetivos desse artigo, que busca traçar o perfil dos candidatos, nesta seção serão expostas as respostas de alguns dos candidatos durante o *podcast* "maconhômetro", sobretudo, à primeira pergunta. Nela, os entrevistados foram questionados sobre o que os sensibilizou a se voltarem a uma disputa política tendo o tema da regulamentação da Cannabis como uma das principais bandeiras, assim como, qual seria o "lugar de fala" de cada um em relação a essa pauta.

Os principais temas abordados por eles foram a manutenção da exclusão e da repressão a pessoas negras e periféricas legitimadas pela proibição da maconha e outras drogas; o encarceramento em massa, especialmente de mulheres; o encaminhamento de

pessoas que fazem uso abusivo de drogas para tratamento nas Comunidades Terapêuticas (CTs) em detrimento dos Centros de Atenção Psicossocial – Álcool e outras Drogas (CAPs-AD) vinculado ao Sistema único de Saúde (SUS); a dificuldade de acesso aos produtos com a Cannabis para fins terapêuticos, a proibição do uso adulto e do cultivo doméstico da planta. Todos responderam de forma semelhante sobre quais eram os impactos da atual política de drogas nos territórios e quais questões mobilizavam o ativismo político local, sendo eles de forma geral, à luta antirracista, pelos direitos humanos e pela desmilitarização da polícia.

Em relação ao “lugar de fala”, Djamila Ribeiro (2017) esclarece que o conceito pode ter surgido a partir do ponto de vista feminista cuja tradição enfatiza a diversidade, teoria radical crítica e pensamento decolonial. Segundo ela, é necessário compreendê-lo sem ignorar as opressões estruturais que impedem que determinados indivíduos tenham direito à fala. Por isso, o lugar social não determina uma consciência sobre ele, o que refuta a existência de uma visão universal de mulher, negritude e outras identidades.

A partir do exposto, a autora esclarece que não se deve desqualificar uma pessoa a partir de suas experiências em debates, por exemplo, duas candidatas afirmaram apoiar a pauta sem serem consumidoras da cannabis. Carla Ayres (PT/SC), que já exercia um mandato como vereadora, afirma que “não é usuária de cannabis ou maconha, nem do ponto de vista recreativo, medicinal ou terapêutico”. Sua defesa pela regulamentação surgiu a partir do diálogo com associações de pacientes que a procuraram para demandar leis relacionadas ao uso medicinal da planta, o que a fez se inserir mais ativamente nessa causa. A partir dessas demandas feitas ao seu mandato, Carla escreveu dois projetos de lei (PL) sobre o tema, um voltado ao fomento às pesquisas com a planta e outro à distribuição do tratamento com a Cannabis pelo SUS.

Já Maísa Diniz (REDE/SP), esclareceu não ser consumidora da planta por já ter tido um quadro de depressão, ainda assim, afirmou querer “*fazer políticas públicas para além do seu umbigo, pois a pauta é muito maior que ela*”, mas se aproximou da causa por ser formada em administração e perceber que a gestão em torno da proibição não faz sentido.

Em Minas Gerais, as três candidatas entrevistadas eram mulheres negras, por essa razão suas falas eram sempre atravessadas pela questão racial e como ela se relaciona com a luta pela regulamentação da Cannabis. Neste sentido, Iza Lourença (PSOL/MG) destacou que a luta antirracista faz parte da luta antiproibicionista na medida em que o controle social recai sobre a população negra, especialmente sobre a vida da juventude. Já Dona Tereza (PT/MG), afirmou ser abolicionista penal, posicionamento ideológico que a auxilia teoricamente na sua luta contra o encarceramento em massa da população negra e às péssimas condições que as pessoas privadas de liberdade são obrigadas a viver. Outra mulher negra que defendeu essa pauta foi Débora Aguiar (REDE/PE), que se apresentou como “*sobrevivente do sistema penal*” e órfã de um pai que morreu vítima da violência policial.

O Rio de Janeiro também possuía candidaturas negras. Benny Briolli (PSOL/RJ), que também é uma mulher trans e exercia um mandato como vereadora, destacou que “*os corpos são políticos e determinadas lutas não podem ser ignoradas por corpos negros*”, sendo a luta antiproibicionista uma delas. Enquanto Dani Monteiro (PSOL/RJ) afirmou que a proibição das drogas é o que legitima o controle social das favelas e periferias, onde residem pessoas negras em sua maioria, por isso é necessário combatê-la. De forma complementar Benny afirmou que além da regulamentação é necessário democratizar essas áreas, pois nunca tiveram direitos garantidos, sendo o direito à vida um deles, que é violado em operações policiais que servem ao “*combate às drogas*”.

Ainda sobre questões raciais, Paolla Miguel (PT/SP), uma jovem negra que também já ocupava um cargo como vereadora e possui projetos de lei sobre a Cannabis, comunicou que já chegou a sofrer ataques racistas por um grupo de bolsonaristas contrários à vacinação

na Câmara de Campinas em 2021. Paolla, assim como outros candidatos entrevistados, ressalta a importância de políticas públicas voltadas à cultura, acesso a transportes, educação e saúde. Para ela, essas políticas deveriam ser implementadas conjuntamente à regulamentação da cannabis para ajudar a atenuar os problemas sociais que impactam pessoas negras, por serem as que mais necessitam do apoio estatal. Para ela existe uma interseção entre a regulamentação da Cannabis, a ampliação e o bom funcionamento dos serviços públicos.

Serginho Monteiro (PSOL/RJ) relacionou a luta pela regulamentação da maconha à luta contra a intolerância religiosa ao afirmar que originalmente as religiões de matriz africana, da qual é adepto, utilizavam a planta em seus rituais, o que foi se perdendo por conta da proibição que recaia de forma intensa sobre a população negra. Além disso, por ser morador da periferia destacou que, apesar de não ser negro, já sofreu violências da polícia, mas sentia a diferença nas abordagens dos policiais com seus amigos negros, com quem são mais agressivos. Experiências como a de ter tido que fugir com o filho do camburão em uma operação próximo a sua casa o fazem sentir na pele cotidianamente as opressões provocadas pelo proibicionismo, situação que ele almejava modificar.

Em relação ao gênero, Maya Eliz (PSOL/CE) se apresentou como uma mulher trans da periferia, identidade que influenciava na sua campanha, assim como ocorria com Fabrício Rosa (PT/GO), um homem gay que também se identificava como ativista e como policial antifascista. Fabrício trabalhava na Polícia Rodoviária Federal (PRF), que historicamente atua na erradicação de cultivos da Cannabis, com destaque para a região do submédio do Rio São Francisco na região nordeste do Brasil (Fraga; Martins, 2020) e na apreensão de cargas com a substância nas rodovias brasileiras. Apesar de sua atuação ser mais voltada ao combate à exploração sexual de crianças, o trabalho na PRF aproximou Fabrício da luta antifascista e antiproibicionista. De forma semelhante, a candidata à deputada federal, Maria Letícia (PV/PR) que também já era vereadora e médica, possuía um olhar crítico em relação à proibição por observar o impacto da repressão às drogas nas marcas dos corpos que periciava em sua atuação como médica legista.

Esses dois últimos casos são interesses pois a atuação profissional de ambos os engajou na luta antiproibicionista, apesar de serem profissões que em geral são associadas ao combate à utilização de substâncias psicoativas postas na ilicitude, o que explica o motivo de Fabrício ter sofrido perseguições por parte de outros policiais que chegaram a denunciá-lo à corregedoria. Contudo, essa tendência vem se modificando com a popularização do conhecimento sobre os benefícios terapêuticos da Cannabis no Brasil. Ainda assim, essa terapia encontra resistência, por exemplo, em outubro de 2022 o Conselho Federal de Medicina (CFM) criou uma resolução que proibia médicos de realizarem palestras sobre o uso medicinal da planta, que posteriormente foi suspensa.

Por também atuar na área da saúde pública como técnica de enfermagem de um CAPS-AD, Zelize (PSOL/SC), teve muito contato com consumidores que faziam uso problemático dessas substâncias. A partir dessa atuação teve a oportunidade de escutar a população, como as que estavam em situação de rua e, com isso, passou a atuar na Marcha da Maconha de sua cidade e a integrar um projeto voltado à redução de danos chamado “Fique Legal” que atua em contextos de festas para realizar testagem de substâncias, rodas de conversas e auxílio aos consumidores que estivessem com algum problema.

Logo, seu olhar era muito voltado ao impacto do proibicionismo na saúde dos consumidores e aos movimentos sociais, conforme disse, “*pertenço aos movimentos sociais, nunca me imaginei na política partidária*”. Porém, acabou aceitando após ser incentivada por um companheiro do partido. Outro ponto que foi tocado por essa candidata foi em relação a

criminalização da cultura manifestada nas ruas, como nas rodas de rima, que acabam sendo estigmatizadas e perseguidas pelas autoridades policiais.

Vini Lanças (PSOL/SC) se identificou como um ativista que se aproximou da pauta no meio acadêmico, ao se especializar em Sociologia política e ter estudado os movimentos sociais contemporâneos, entre eles, aproximou-se da Marcha da Maconha por já ser “usuário de longa data”. Por meio da atuação na Marcha dialogou com ativistas de diferentes regiões do Brasil e do Uruguai e conseguiu entender a luta antiproibicionista por diferentes perspectivas que o ajudaram a se engajar na política partidária. O que o levou a considerar que o antiproibicionismo é uma pauta da classe trabalhadora e que a maior luta dentro deste movimento é em torno *“da desmilitarização das comunidades dos trabalhadores e o fim de toda a injustiça”*.

Durante a entrevista, alguns comentaram sobre a relação dos seus partidos com a luta antiproibicionista. Carla Ayres (PT/SC) afirmou que fazem *“resistências no partido e no campo da esquerda”* ao levantarem essa pauta e que o seu próprio partido, o Partido dos Trabalhadores (PT), não possui um núcleo antiproibicionista formalmente constituído, como ocorre em outros partidos de esquerda. Ela integra um núcleo de militantes dessa causa no PT, mas critica a falta de um setorial dedicado a este tema, o que em sua opinião seria fruto de um processo colonizador e conservador que afeta as instituições. Por isso, Carla considera que um dos maiores desafios que enfrenta é convencer companheiros do campo da esquerda que essa pauta não divide, caminha junto com o debate anti classista e anticapitalista.

Já os candidatos que compunham o Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), de forma geral, enfatizavam que o tema é recebido com facilidade em comparação com outros partidos e que possuem um setorial voltado apenas para a discussão do tema, mas que apesar de não enfrentarem resistências internamente, o trabalho de conscientização é constante.

Após relatar um episódio em que a resolução do setorial antiproibicionista não foi aprovada no Congresso do PSOL por demandar a regulamentação de todas as drogas, Vini Lanças (PSOL/SC) afirmou que ainda há necessidade de disputa e de convencimento da chamada *“esquerda careta”*, bem como, da necessidade de centralidade da pauta nos seus trabalhos. Vini considera que não faz sentido dividir as pautas identitárias da pauta classista, em concordância com Carla Ayres (PT/SC).

Conclusão

Apenas dois de um total de vinte e quatro candidatos entrevistados foram eleitos, o que repercutiu muito entre ativistas antiproibicionistas que criticaram, por exemplo, o fato de membros de algumas associações de pacientes terem apoiado candidatos de extrema direita que se manifestaram publicamente contrários à regulamentação da planta. Além disso, é notável que há certa desconfiança com a política partidária/institucional entre ativistas pertencentes a algumas Marchas da Maconha e coletivos antiproibicionistas, que em muitos casos se recusam a apoiar publicamente candidaturas antiproibicionistas, ainda que os conheçam e percebam que os movimentos sociais se beneficiam com a presença de aliados dentro do parlamento.

Esse resultado nas urnas gerou um questionamento sobre a razão dos candidatos antiproibicionistas enfrentarem tanta dificuldade para se eleger apesar da aceitação em relação a planta ser cada vez maior, o que é fruto da mobilização em torno do uso terapêutico e dos coletivos antiproibicionistas inseridos nas Marchas da Maconha pelo país.

A percepção dos candidatos ao serem questionados sobre os desafios de bancar essa pauta publicamente, a maioria afirmou ter sofrido com a falta de apoio financeiro do partido, situação que foi levantada como um dos principais problemas na campanha, especialmente

entre as mulheres. Essa informação aponta indícios que podem ter dificultado a candidatura, somado a bandeira de luta que encampam que, por si só, repele alguns eleitores. Em alguns contextos, a defesa em torno da regulamentação da maconha chegou a expor os candidatos a problemas legais, Zelize (PSOL/SC) relatou que por se expor como ativista da causa, chegou a receber um ofício da Procuradoria Geral por uma denúncia que a acusava de fazer uso de drogas e atuar no narcotráfico. Por isso, acredita que “*todos os militantes dessa luta já passaram ou vão passar por algum tipo de perseguição, seja na política partidária ou como militantes de movimentos sociais*”. Ainda assim, é importante refletir que o fator gênero também pode ter pesado nessas denúncias, ainda que não se possa afirmar isso, tal como pode ter ocorrido com Fabrício, que também foi perseguido por sua atuação política e é gay, ou seja, foge dos padrões de gênero estabelecidos pelo patriarcado.

Durante as entrevistas, os candidatos demonstraram estar todos muito alinhados com pautas importantes para o movimento antiproibicionista, entre elas, a luta antirracista, marcada pela demanda em torno do fim do genocídio e encarceramento em massa da população negra, bem como da demanda por uma “reparação histórica” direcionada a esse grupo pelos impactos da guerra às drogas a que são submetidos. Outros pontos importantes para o movimento antiproibicionista que foram mencionados pela maioria dos candidatos foram a necessidade da regulamentação do fornecimento da maconha com finalidades terapêuticas no Sistema Único de Saúde (SUS) e da regulamentação do cultivo doméstico como estratégia de democratização do acesso ao tratamento.

É importante informar que o fornecimento pelo SUS é uma pauta que avançou no interior de estados e municípios, enquanto em âmbito federal segue sem ser aprovado pelo parlamento, enquanto a legalização do uso adulto parece uma conquista mais difícil de ser alcançada. Neste ponto, é válido salientar que a maioria dos entrevistados se identificava como ativista, o que demonstra que a candidatura realmente era vista como uma estratégia política que transversaliza táticas dos movimentos sociais com táticas partidárias. Alguns candidatos chegaram a explicar as atribuições de cada cargo para os ouvintes do *podcast* e possíveis eleitores, uma forma de esclarecer as suas limitações caso fossem eleitos. Dessa forma, os candidatos conseguiam explicar com mais facilidade como seria possível encaminhar as demandas dos movimentos sociais e da população em geral nas esferas municipais, estaduais e federais.

Este é um trabalho de formação política importante, uma vez que muitos eleitores desconhecem como o congresso e as assembleias legislativas funcionam, o que pode levá-los a acreditar que um vereador ou deputado estadual possuem poder para regulamentar a cannabis mesmo que isso não seja possível. Algo historicamente comum em campanhas eleitorais, quando determinados candidatos induzem o eleitor a acreditar em promessas que não podem cumprir. Essa forma transparente de dialogar com os eleitores, em que as limitações de um mandato legislativo são expostas, explicitam a importância de se eleger parlamentares que busquem dialogar com as bases e atuem como aliados na defesa de pautas e na elaboração de projetos de lei que fortalecem demandas caras aos movimentos sociais e simpatizantes da luta antirracista e antiproibicionista.

A partir do exposto, algumas hipóteses iniciais podem ser elencadas apesar de carecerem de uma análise mais profunda. A primeira é que, apesar das dificuldades, o número de ativistas antiproibicionistas engajados na política partidária por meio de candidaturas, aparenta estar crescendo apesar dos desafios, por exemplo, internamente a luta pela reforma da política de drogas é interpretada como uma “pauta menos urgente” como muitos entrevistados afirmaram ter escutado em seus partidos. É importante destacar que essa não é uma declaração oficial dos partidos, trata-se de uma percepção que os candidatos expressam em suas falas. O que parece ser contraditório no caso dos partidos de esquerda,

que em geral apoiam pautas mais progressistas, como é o caso da luta pela regulamentação da maconha, enquadrada no campo das demandas em torno das “liberdades individuais”.

Outro ponto é que, aparentemente, pessoas que não são consumidoras de drogas estão começando a se engajar na luta antiproibicionista, o que demonstra que essa pauta tem recebido mais adeptos que não foram forjados no seio dos movimentos antiproibicionistas ou das “rodas de fumo” (MacRae; Simões, 2000, 2004), sinal de que está crescendo o reconhecimento da transformação social que essa luta pode promover. Essa ampliação do alcance da discussão pode ter sido impulsionada pelo debate em torno do uso terapêutico da planta.

Em relação ao gênero, pelo número de candidatas identificadas como mulheres negras e trans ter sido maior que o de homens em geral (apesar desses grupos ainda serem sub representados no parlamento), é possível supor que essa pauta atravessa questões importantes para esses grupos identitários, o que foi confirmado pelas próprias entrevistas. Já no que tange à política partidária, a quantidade de candidatos atuantes em movimentos sociais, como a Marcha da Maconha, parece indicar que o engajamento na política partidária realmente é instrumentalizado como uma forma de ativismo, conforme mencionado por alguns entrevistados. Sendo o Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) apresentado como o partido do campo progressista mais aberto às candidaturas antiproibicionistas.

Uma hipótese que não pode ser levantada, apesar de tentadora, é de que o número de candidatos eleitos que levantam a bandeira antiproibicionista foi pequena, uma vez que não foi possível entrevistar um número maior de pessoas devido ao curto tempo da campanha e a disponibilidade dos convidados. Por exemplo, o deputado estadual Carlos Minc (PSB/RJ), a deputada federal Talíria Peltrone (PSOL/RJ) e o deputado federal Paulo Teixeira (PT/SP), que são figuras atuantes nessa luta por meio dos seus mandatos, foram reeleitos mas acabaram não sendo entrevistados por incompatibilidade de agenda.

Além disso, para fazer tal afirmação seria necessário analisar e comparar as candidaturas antiproibicionistas desta eleição com as anteriores, o que não foi o objetivo desta proposta, que buscou apenas fazer uma análise das entrevistas dos candidatos, com foco na identificação dos seus perfis e concepções sobre o antiproibicionismo. Porém, a percepção dos ativistas é de que a “Bancada da Maconha” não conseguiu se eleger com a força mínima necessária.

Conforme já explicitado, os dados aqui expostos buscaram apresentar o perfil dos candidatos, o resultado do pleito e reflexões sobre o tema para auxiliar no debate e fornecer dados aos interessados em pesquisar a atuação do movimento antiproibicionista no campo político partidário, a partir da análise dos discursos dos ativistas durante a disputa eleitoral. Neste sentido, a iniciativa da “Bancada da Cannabis” se apresentou como um exemplo pioneiro que simboliza a busca por avanços por meio da cooperação e fortalecimento conjunto dos candidatos, que se identificaram como grupo opositor a segmentos políticos como a bancada da bala e da bíblia que já ocupam espaço no legislativo.

Referências

BERGERON, H. *Sociología das drogas*. Aparecida, Editora Ideias e Letras, 2012.

CARAPANÃ. A nova direita e a normalização do nazismo e do facismo. In: *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil*. Boitempo, 2018.

DÍAZ, M. Entre reuniones y documentos: la demanda de acceso al cannabis para usos terapéuticos en Argentina. Porto Alegre, *Horizontes Antropológicos*, ano 28, n. 62, p. 385-419, jan./abr, 2022.

ESCOHOTADO, A. *Historia General de las Drogas*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2008.

FRAGA, P.; MARTINS, R. Cannabis plantations as an aspect of population survival and as a public policy and Security issue in the northeast region of Brazil. *Revista Cultura y Drogen*, 25(30), 37-60, 2020. <https://doi.org/10.17151/culdr.2020.25.30.3>

FRASER, M.; GONDIM, S. Da fala do outro ao texto negociado: Discussões sobre a entrevista nas pesquisas qualitativas. *Paidéia*, 14 (28), 139 -152, 2004.

HAKKARAINEN, P., et al. Growing medicine: Small-scale cannabis cultivation for medical purposes in six different countries. *International Journal of Drug Policy*, 2014, <http://dx.doi.org/10.1016/j.drugpo.2014.07.005>

MACRAE, E.; SIMÕES, J. *Rodas de fumo : o uso da maconha entre camadas médias*. Salvador, EDUFBA, FBA / CETAD, 2000, 2004. ISBN 85-232-0207-2

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Letramento, 2017.

Envolvimento no crime e modos de vivência juvenil: reflexões a partir de trajetórias nas periferias de Porto Alegre e Canoas (RS)

Youth involvement in crime and youth experiences: reflections from trajectories in the peripheries of Porto Alegre and Canoas (RS)

Involucramiento en el crimen y modos de vida juvenil: reflexiones a partir de trayectorias en las periferias de la Región Metropolitana de Porto Alegre

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.214-230
DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.43263

Marcelli Cipriani¹
Bruna Rossi Koerich²

Resumo

Pretendemos refletir sobre o *envolvimento no crime* discutindo aspectos relacionados a modos de vivenciar a juventude em periferias na Região Metropolitana de Porto Alegre. Partimos da noção de que o *crime*, como espaço de sociabilidades, também impacta a produção de identidades, atravessando estilos de vida, comportamentos e hábitos juvenis. Assim é que o *crime* é aqui remetido não aos negócios ilícitos, mas às relações sociais que adquirem significado em torno de sua vivência coletiva, em especial quanto ao tráfico de drogas. Já o *envolvimento* diz respeito, em sua acepção literal, à proximidade dos atores com as dinâmicas de facções criminais. Buscamos, então, compreender o *envolvimento* a partir de marcadores das vivências juvenis, analisando a relação de jovens *envolvidos* com o seu território, o lazer, as afetividades, o aparato estético e o consumo. Os dados utilizados no artigo foram coletados durante duas pesquisas mestrado, envolvendo diferentes ferramentas metodológicas como entrevistas e inserção etnográfica. Foi possível constatar, por meio dessa articulação, que a noção de *envolvimento* extrapola os limites da prática criminal e é polissêmico, adquirindo sentidos que oscilam de acordo com o contexto e o propósito de seu uso, bem como com o ator social que o utiliza.

Palavras-chave: juventudes; criminalidade; envolvimento criminal; vivências juvenis.

¹ Socióloga. Doutora em Sociologia e Bacharela em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Ciências Sociais e Bacharela em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Realiza pesquisas na área da Sociologia da Violência, com ênfase em estudos sobre mercados ilegais, sistemas prisionais e facções criminais. E-mail: marcellicipriani@hotmail.com.

² Doutora em Sociologia, Bacharela e Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestra em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Analista Socióloga de Políticas Públicas e Gestão Governamental do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. E-mail: koerich.bruna@gmail.com

Abstract

We aim to reflect on involvement in crime by discussing aspects related to ways of experiencing youth in the outskirts of Porto Alegre's metropolitan region. We start from the notion that crime, as a space for social interactions, also impacts the production of identities, influencing juvenile lifestyles, behaviors, and habits. Thus, crime here is referred not only to illicit activities, but also to social relations that acquire meaning around collective experiences, especially regarding drug trafficking. The term "involvement" literally refers to the proximity of individuals to the dynamics of criminal factions. We seek to understand involvement from the perspective of youth experiences, analyzing how young people's relationships with territory, leisure, affections, aesthetics, and consumption are shaped. The data used in this article were collected during two master's research projects, involving different methodological tools such as interviews and ethnographic fieldwork. This articulation revealed that the notion of involvement goes beyond the boundaries of criminal practice and is polysemic, acquiring meanings that shift depending on the context, purpose, and the social actor who uses the term.

Keywords: *youth; criminality; criminal involvement; youth experiences.*

Resumen

Pretendemos reflexionar sobre el involucramiento en el crimen discutiendo aspectos relacionados con los modos de vivir la juventud en las periferias de la Región Metropolitana de Porto Alegre. Partimos de la noción de que el crimen, como espacio de sociabilidades, también impacta en la producción de identidades, atravesando estilos de vida y hábitos juveniles. Así, el crimen no se refiere aquí a los negocios ilícitos, sino a las relaciones sociales que adquieren significado en torno a su vivencia colectiva. Por su parte, el involucramiento alude, en su acepción literal, a la proximidad de los actores con las dinámicas que se desarrollan en torno a los grupos criminales. Buscamos, entonces, comprender el involucramiento a partir de marcadores de las vivencias juveniles, analizando la relación de los jóvenes involucrados con su territorio, el ocio, las afectividades, el aparato estético y el consumo. Los datos utilizados en el artículo fueron recolectados durante la realización de dos investigaciones de maestría. Fue posible constatar, a través de esta articulación, que la noción de involucramiento extrae los límites de la práctica criminal, siendo esta solo uno de sus varios elementos posibles. Así, el término es polisémico, adquiriendo sentidos que oscilan según el contexto y el propósito de uso, así como según el actor social que lo emplea.

Palabras clave: juventud; criminalidad; participación criminal; experiencias juveniles

Introdução

Os cientistas sociais brasileiros têm, nas últimas duas décadas, intensificado a produção de estudos sobre as práticas sociais que circundam o crime por meio do enfoque nas experiências dos atores, bem como destacando o conjunto de relações e de representações sociais que advêm desse universo (Aquino; Hirata, 2018). Em atenção ao adensamento desse debate, propomos expor e analisar algumas das intersecções existentes entre os modos de vivência juvenil em periferias de Porto Alegre e o *crime* ou “mundo do crime” (Feltran, 2008) – aqui entendido como um espaço de sociabilidades que, embora tenha os negócios ilícitos como ponto de referência, participa da produção de identidades e atravessa estilos de vida, comportamentos e hábitos que ultrapassam, em alcance, os atores que neles se engajam.

Nessa análise, articulamos as experiências da juventude periférica e as práticas criminais por intermédio da noção de *envolvimento no crime*. Embora sua acepção literal indique – de acordo com nossos interlocutores – graus de participação nas dinâmicas de coletivos criminais, o termo aparece, quando é apropriado pelos agentes nas relações cotidianas, não só identificando atos do tráfico de drogas e dos assaltos, mas no âmbito da expansão de um “marco discursivo do crime” (Feltran, 2007). Assim, o *envolvimento* surge como categoria que afirma, mas também borra fronteiras entre as sociabilidades mais amplamente partilhadas em periferias e as sociabilidades que irradiam de grupos criminais – assumindo significados que são contingentes e variáveis de acordo com o contexto e com os usos nos quais é recursivamente reproduzido.

Lançamos mão de dados coletados durante a realização de duas pesquisas de mestrado, que tiveram suas respectivas dissertações defendidas no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUCRS no ano de 2018 e 2019. Uma delas, cujo trabalho de campo foi realizado entre 2014 e 2017, contou com inserção etnográfica em uma unidade de execução de medidas socioeducativas de prestação de serviços à comunidade localizada na Região Metropolitana de Porto Alegre e abarcou o acompanhamento do total de 67 jovens, dos quais 10 passaram por um processo de entrevistas narrativas em profundidade (Koerich, 2018). Na outra, por sua vez, uma série de entrevistas foram aplicadas, entre 2015 e 2018, tanto com agentes da segurança pública, funcionários do sistema penitenciário e operadores do sistema de justiça, bem como com indivíduos presos na Cadeia Pública de Porto Alegre e com jovens em cumprimento de medidas socioeducativas de privação de liberdade, liberdade assistida e prestação de serviços à comunidade (Cipriani, 2019).

Na primeira parte do artigo, buscamos compreender o *envolvimento* a partir de alguns marcadores das vivências juvenis, analisando as relações da juventude com elementos como o território, as afetividades, o lazer, o aparato estético e o consumo. Em seguida, trazemos considerações sobre como o *envolvimento* assume, nas relações travadas pelos jovens em periferias porto-alegrenses, um caráter polissêmico – com a categoria sendo utilizada, por vezes, para marcar quem é e quem não é concretamente *envolvido no crime* e, em outras, englobando todos aqueles que, embora não estejam associados com grupos criminais, partilham de códigos e participam de sociabilidades identificadas como próprias ao “mundo do crime”.

Argumentamos que, embora os próprios jovens possam vir a delimitar com clareza sua condição de *envolvidos* ou não *envolvidos* – mediante o critério de pertença a facções –, a maleabilidade do *envolvimento* se torna mais acentuada quando o ator social é tipificado por outrem – o que se dá tanto no que diz respeito ao processo de sujeição criminal levado a cabo por agentes da segurança pública (Misse, 1999), quanto por meio de classificações que são efetuadas por aqueles que, de fato, se identificam como *envolvidos no crime*. Em especial,

essa operação participa das distinções, engatilhadas nas práticas sociais, que são feitas entre aliados e *contras* – atores identificados ou não como inimigos do grupo criminal ou de seu *embolamento*³ – e traz consequências palpáveis à integridade física dos jovens, posto que se encontra na base de uma política sobre a vida e a morte em que se intenta decidir, sem desviar do que está *pelo certo*, quem pode e quem não pode ser executado.

Envolvimento no crime e marcadores de vivências juvenis

Falar em *juventude*, desde um ponto de vista sociológico, é reconhecer uma gama de possibilidades de vivências, marcadas pela diversidade, de forma que as similaridades encontradas nessa parcela da população não encubram especificidades de classe, gênero, raça/etnia etc. Desse modo, diferentes perspectivas de estudo sobre a juventude partem do esforço para entendê-la a partir do contexto histórico e sócio-espacial, analisando de que forma a estrutura social vivenciada pelos jovens possibilita as singularidades e especificidades enfrentadas por esse grupo (Koerich, 2018). Nesse sentido, o recurso a marcadores observáveis em distintas escalas possibilita compreender a relação entre as trajetórias biográficas e os contextos sociais em que elas estão inseridas, seja em sua dimensão local ou macroestrutural.

Na presente seção, propomos refletir sobre alguns marcadores presentes na vida de jovens moradores das periferias urbanas que se relacionam de forma difusa e complexa com o *crime*, podendo evidenciar ou criar perspectivas de *envolvimento* juvenil. Partimos da noção de que o *crime*, enquanto manifesto pelas dinâmicas de grupos criminais, faz gravitar elementos de uma identidade cultural com base nas relações de pertencimento, que são constituídas em torno de um conjunto de regras sociais e sociabilidades partilhadas não exclusivamente por seus membros, mas também por jovens que circundam esse *mundo*.

Longe de imaginar que as vivências juvenis acontecem de maneira homogênea, buscamos compreender certa adoção de semelhantes “estilos de vida” (Giddens, 2002) que acabam por se relacionar com a perspectiva do *envolvimento*, para além da prática de atividades ilícitas em si. Assim é que abordamos, aqui, aspectos como o território, o consumo cultural e os aparatos estéticos não como elementos independentes nas trajetórias juvenis, tampouco como partes que compõem identidades fixas e hermeticamente fechadas em si. Ao contrário, os tomamos como marcadores que se inter-relacionam em um movimento complexo e constante na conformação das múltiplas vivências juvenis.

A relação entre traços das identidades juvenis – assentadas não em aspectos ontológicos, mas em fluxos e em devires –, o substrato urbano e a noção de *envolvimento*, por exemplo, podem ser vistas a partir de diferentes perspectivas. Se, por um lado, é possível focar no debate acerca do direito juvenil ao substrato urbano (no âmbito da gramática legal, presente no Estatuto da Juventude), podemos, por outro, repensar essa dimensão por intermédio das relações afetivas com o espaço de vivência, considerando-se como elas são marcadas pela sensação daquilo que já é bastante conhecido da existência de um espaço com registros de memórias. Nesse sentido, toma-se o substrato a partir do espectro das relações de poder que nele se projetam e das práticas sociais que dele se apropriam – configurando, em decorrência, territórios como “campos de força” (Souza, 1995, p. 97).

³ O sentido atribuído à palavra varia de acordo com como ela é utilizada e a fim de que tipo de relação busca significar. Nesse contexto, *embolamento* corresponde à aliança multiescalar firmada por diferentes grupos no *crime*, que constituem uma rede de favores recíprocos – não necessariamente prescritivos, mas assentados na expectativa de reciprocidade – e convergem para inimigos comuns, marcando quem é aliado e quem é *contra* nas disputas criminais. Para mais informações, ver: Cipriani, no prelo.

Em tal sentido, a territorialização de certos bairros ou partes de bairros por grupos criminais acaba por compor ou até sobrepor identidades sócio-espaciais marcadas sob fronteiras geográficas. Nesse movimento, pertencer a uma comunidade (e associar-se identitariamente a ela) pode se mesclar – ou mesmo se confundir – com o *envolvimento*, o que se dá por meio da sensação de pertencimento com o grupo ou da identificação com elementos simbólicos que partem do *embolamento* hegemônico no substrato. Isso ocorre na medida em que as limitações territoriais não são as mesmas do espaço geográfico, havendo, nas definições fronteiriças sobre as *vilas*, a justaposição de territorialidades de diferentes escalas⁴. Assim, podemos notar, nos campos de pesquisa, uma oscilação entre limites geográficos ou sociopolíticos, espaços comerciais (*bocas* de venda de drogas) e caracterizados por laços afetivos e de solidariedade.

Além disso, a relação com o território foi apontada por vários jovens, em ambos os campos, como fator determinante para o *envolvimento* inicial nos *embolamentos*, em uma postura de “defesa” do território contra a dinâmica de suas *tomadas* por grupos forasteiros. No âmbito das relações de conflito, esse momento-chave torna-se uma espécie de indutor de passagem entre estágios de *envolvimento*: após relatar as possibilidades de se desvincilar do grupo em casos de inserção pontual ou temporária, um adolescente fez uma ressalva a Cipriani (2019, p. 205): “mas se estoura a guerra e tu tá na *boca* tu não tem escolha, né? Tem que honrar a tua *villa*, tem que honrar o *embolamento*”. Nesses casos, o jovem – embora seja apenas um *vendedor* e não se considere *envolvido* – precisa provar que *está pela firma*, o que denota a disposição de arriscar a própria vida não apenas para resguardar o território da facção, mas também para proteger e *apoiar* os seus companheiros. Caso não o faça, perderá a chance de receber benefícios, como a concessão de um *ferro* e descontos na compra do *pacote* de drogas para revenda, além de ficar com sua *moral* prejudicada entre os demais.

As configurações territoriais alteram também a dinâmica de circulação e o uso dos espaços locais pelos jovens. Alguns deles apontaram, inclusive, que a reordenação de territorialidades do trânsito motivou a evasão escolar, dadas as restrições de circulação decorrentes de mudanças de gestão nas *vilas*. Para Cipriani (2019, p. 169), um adolescente declarou que parou de ir até a escola, pois fazer o trajeto até o local impunha passar por um território dos *contras*: “daqui a pouco passa uns conhecidos de carro e te vê.... Te *agarram* na hora”. “É só cair na rua errada que já era”. Algo semelhante foi relatado a Koerich (2018), com o jovem lançando mão da categoria de *embolado* como uma expansão do termo *envolvido*⁵:

Aí *dona*, eu parei de estudar porque eu não podia mais cruzar por ali para ir para a escola [...] Na real, *força* de gente faz isso. Não precisa nem ser *envolvido* né? As vezes é só o cara se dar bem com os *guris* que os cara já pensam ‘Oh, aquele ali é *embolado* com os *guris* lá de baixo’ (Entrevista realizada em 2017).

Dentro de um mesmo bairro, há restrições de mobilidade de acordo com a *villa* ou a “parada” de residência. Com isso, os jovens residentes das periferias urbanas, que já possuem sua circulação restrita devido à exploração do medo e da insegurança utilizada como forma de consolidar segregações sócio-espaciais (Souza, 2008; Sposito, 2016), acabam tendo suas

⁴ Por exemplo, a Vila Safira, dentro do bairro Mário Quintana, é uma *villa* de um *patrão*. A Bom Jesus – o bairro inteiro – é uma *villa* de outro *patrão*. Ambas são, para além disso, *vilas* do *embolamento* dos Bala na Cara (cf. Cipriani, 2019, p. 162)

⁵ É comum, de fato, que os termos se confundam, e o indivíduo pode tanto dizer que é *embolado* com um grupo – qualificando o seu *envolvimento* –, quanto usar o termo como um sinônimo do próprio *envolvimento*. Por exemplo, quando para se perguntar acerca da participação de alguém no *crime* se pergunta, simplesmente, “ele é *embolado*”? (cf. Cipriani, no prelo)

possibilidades de circulação ainda mais limitadas. O cenário de disputas pautadas entre grupos criminais, nesse sentido, intensifica o fechamento dos bairros – aprofundando a segregação sócio-espacial a que a juventude periférica já estava sujeita e superpondo, a esse processo, elementos de outra ordem sociopolítico-espacial, a partir da dinâmica dos *embolamentos*, frentes de aliança faccionais (Cipriani, 2019).

Tendo em vista a baixa oferta de espaços de lazer para os jovens nas periferias, muitas vezes o espaço da *rua*, aqui entendido de forma ampla como o espaço público – seja a rua literalmente, sejam praças e equipamentos semelhantes – se consolida como um lócus para a interação juvenil. Como esse espaço, não raro, é também o local onde ocorre a comercialização de drogas, a interação juvenil e as atividades ilícitas se mesclam, ampliando o espectro do ser *envolvido*, uma vez que o *envolvimento* de muitos jovens se tece a partir da prática de socializar fora de sua casa, de estar *na rua*.

Ademais, muitas vezes, os espaços públicos são representados como espaços *de envolvimento* por aqueles que estão fora do cotidiano das dinâmicas da sociabilidade juvenil. Conforme destacado por Koerich (2019), é comum que, durante os processos de entrevistas realizadas no início da execução das medidas socioeducativas de meio aberto, familiares culpabilizem a permanência no espaço da *rua* pelo *envolvimento* de seus filhos.⁶ São recorrentes, ainda, discursos que criminalizam o “ficar na rua” – o que é associado à idéia de tempo livre – por distintos atores institucionais das políticas de segurança pública.

Aqui mesclam-se elementos de tempo e espaço. Estar na rua é a expressão de estar desocupado – e, sob o ponto de vista da família, estar *suscetível* a se envolver com as *pessoas erradas*. Uma das principais demandas familiares na reivindicação de políticas públicas para a juventude passa a ser, nesse sentido, a garantia de que os jovens não estejam *na rua* (Koerich, 2016, p. 272). Essa noção converge com os discursos institucionais das políticas e ações para as juventudes, reforçando uma lógica de *proteção* que é baseada na lógica produtivista do tempo, que não necessariamente corresponde às percepções do tempo cotidiano dos jovens (Franch-Gutiérrez, 2008).

As restrições presentes na dinâmica de circulação, bem como as imbricações existentes entre identidades e territórios, geram mudanças em outros marcadores de sociabilidade nos cotidianos juvenis, como as festas e *sociais*. As *sociais*, como são chamadas as festas de ruas⁷ que são feitas por iniciativa da população jovem e moradora dos bairros em que ocorrem, correspondem a formas de apropriação e ocupação do espaço público protagonizadas pela juventude das periferias, que – com pouca opção e praticamente nenhum acesso à mobilidade, particularmente durante a noite – organiza-se para promover alternativas de lazer na *vila*.

As *sociais*, que são espaços importantes para as interações juvenis, costumam estar imbuídas de marcadores espaciais – normalmente, carregam o nome da *vila* ou de trechos da *vila* – e territoriais, refletindo as territorialidades do trânsito, mais especificamente as dos *embolamentos*. Embora esses eventos não sejam necessariamente organizados por integrantes de grupos criminais, há alguns que são – caso em que são embalados por músicas que reproduzem, em suas letras, as dinâmicas da *guerra*. Em todos eles, entretanto, os convites feitos em plataformas virtuais privilegiam a divisão entre aliados e *contras*, e a eventual presença desses últimos – ainda que não sejam *envolvidos* de fato, mas que residam em bairros

⁶ Em certa medida, essa permanência do jovem *na rua* vem carregada de um sentimento de remorso dos familiares (especialmente das mães) por não conseguirem garantir uma maior *presença* no cotidiano dos filhos, devido a outros afazeres, principalmente profissionais.

⁷ Conforme apontou Acosta (2019 p. 107), por vezes as *sociais* se originam como festas privadas, em uma espécie de “festas de garagem” mas que, conforme vão crescendo, ocupam o espaço externo. Como identificado em nosso campo, todavia, o termo *sociais* também passou a ser utilizado para significar festas abertas, já organizadas nas ruas.

territorializados por rivais – deve ser acompanhada por *cupinxas*, amigos que possam dar respaldo, caso seja necessário, de que o forasteiro é *sereno* e não *envolvido* (Cipriani, 2019).

O papel das identificações territoriais nas vivências juvenis também se relaciona com as afetividades presentes nos cotidianos dos jovens. Entendemos afetividade, aqui, como um conjunto de relações sociais marcadas pelo afeto de forma ampla, podendo envolver as relações consanguíneas, as relações entre pares e as relações pautadas pela sexualidade juvenil. Não são incomuns, nesse sentido, episódios em que os jovens iniciam a participação em atividades ilícitas para *apoiar* alguém da sua rede de afetos – como, por exemplo, guardando bens roubados a pedido dos familiares (Koerich, 2018, p. 98-99). Esse *apoio* não reflete ou acarreta, inevitavelmente, o *envolvimento* do ponto de vista da integração nas redes articuladas por grupos criminais, tampouco a partilha de códigos específicos que delas irradiam. Todavia, na medida em que o *apoio* opera sob a expectativa de reciprocidade⁸, não raro abre espaço para graus de *envolvimento* ou os acirra, dado que pode ser identificado como um sinal de adesão mais ampla ao grupo.

Assim, a noção de *parceria* entre *cupinxas* emerge não apenas na relação existente entre os jovens *envolvidos* de fato, mas também nas múltiplas relações dos jovens com seus amigos, vizinhos e conhecidos desde a infância. Os círculos de proximidade e as esferas de sociabilidade mais amplas da juventude moradora de periferias, nesse sentido, confundem-se com as que partem do *crime*, e um ato assentado na *parceria* com um indivíduo pode vir a ser traduzido, nas relações e práticas cotidianas, como um ato de aliança para com o grupo criminal. Embora a retribuição ao *apoio* não seja necessariamente prevista quando da *parceria* entre amigos, ela pode ser requerida em um momento seguinte, quando – pelas decorrências que advêm do próprio *apoio*, como um aprisionamento ou a exposição a algum tipo de violência, é necessário solicitar auxílios ou favores.

Porém, para além das práticas ilícitas, o *apoio* pode ser mobilizado em nível discursivo, pautando graus de *envolvimento* por meio de redes afetivas ou de contato, que servem a fins protetivos ou performativos, apesar de não haver engajamento do ator dos negócios ilícitos. Assim, jovens sem ou com menor *envolvimento* acionam com frequência recursos como o “não mexe comigo, que sou amigo de fulano”. Nesse sentido, não é necessário ser *envolvido*, mas conhecer quem o é e anunciar, com isso, a expectativa da existência do *apoio* de um amigo caso seja necessário. Em contextos como esses, conforme aponta Prates (2020), “todos conhecem algum *envolvido* [...], mesmo que em algumas circunstâncias a ligação seja negada ou apareça sempre como uma dúvida” (p. 88) (grifos nossos).

O reconhecimento entre os jovens possui inúmeros e distintos marcadores, de acordo com cada relação social que é estabelecida entre eles. Contudo, em nossos campos, o marcador identificado como preponderante na busca para ser reconhecido foi a presença de bens de consumo. A ostentação da posse de certos produtos e bens opera, nesse sentido, como a expressão do sucesso de uma trajetória. O consumo, portanto, não é só uma forma de satisfazer o desejo momentâneo de *ter* algo, mas apresenta forte relação com o reconhecimento que esse *ter* vai gerar perante os demais jovens. O *ter* e o *ser* não se dissociam, mas se retroalimentam pelo intuito de gerar prazer ao se ter um duplo desejo atendido: o consumo em si e o reconhecimento por ele gerado (Koerich, 2018).

O ato de consumir, em uma sociedade de consumidores, torna-se essencial para o reconhecimento de um indivíduo enquanto parte integrante de seu meio social, uma vez que essa sociedade promove, encoraja ou reforça estilos de vida e estratégias existenciais consumistas, rejeitando opções culturais alternativas (Bauman, 2008). Porém, o dinheiro utilizado como via de acesso ao consumo precisa ser colocado em perspectiva, considerando-

⁸ Para uma compreensão sobre o *apoio* por meio da expectativa de reciprocidade e a partir de distintos contextos, cf. Cipriani, 2019, pp. 111-116, 159-168, 217, 228.

se o rompimento da expectativa de uma universalização aceitável da garantia de obtenção de interesses, em especial diante da associação entre a oferta incessante de bens para consumo e a existência de graus de desnormalização para consumir (Misse, 1999). Nesse sentido, o acesso a esses bens também é trazido como uma das formas de, por meio do *envolvimento* no *crime*, os adolescentes operarem assimetrias de poder, seja possibilitando que redimensionem a *revolta* que sentem, seja lhes conferindo algum acesso à dignidade (Cipriani, 2019, pp. 203-204).

Os padrões de consumo presentes nas juventudes das periferias urbanas são compartilhados pelos jovens em diferentes situações juvenis. Em certa medida, durante a realização da pesquisa, encontramos diversos relatos sobre a importância de aparatos estéticos para chamar a atenção das meninas. Sob essa chave, a prática da sexualidade – tão presente nessa fase da vida – relaciona-se fortemente com a forma como esses jovens se vestem e se “mostram” em geral: “andar bonito e cheio da grana”, “pegar as gurias, andar de carro roubado por aí” e “andar bonito e pegar umas mina”, etc., foram algumas das justificativas oferecidas por jovens ao *envolvimento*, nas circunstâncias em que essas razões se referiam à dimensão do consumo.

Alguns símbolos também nos foram apontados como marcadores de “sucesso” – como o *tênis escama de peixe*, as camisetas de time, os cordões ou correntes de prata, as roupas da “Quick” e “Oakley” e os *bonés de marca*. Para um dos jovens entrevistados, todavia, essas preferências e desejos não seriam da ordem do *mundo do crime*, na medida em que não indicariam que “o cara era *envolvido*” mas mostrariam “que o cara tem grana” (Koerich, 2018). De fato, do ponto de vista individual, são as roupas que oferecem à juventude que vive em periferias as melhores oportunidades para que fujam da identificação quanto à pobreza, ou ao menos lhes conferem a ilusão de poderem dela fugir (Zaluar, 2000). Juntamente ao carro – cujo acesso é muito mais difícil – a roupa de certas marcas é um bem de consumo amplamente desejado, e de sua obtenção advêm efeitos positivos para a autoestima do jovem e para suas relações sociais.

Esses itens, contudo, não raro são vistos como indícios de uma associação no *crime* – o que decorre, em parte, de seu valor elevado, incompatível com as condições de vida da maioria dos jovens moradores de periferias. Um *tênis escama de peixe*, por exemplo, custava cerca de mil reais durante a realização dos campos de pesquisa (razão pela qual também era chamado de *tênis de mil*⁹ pelos jovens entrevistados). O acesso a tais bens de consumo pode ser facilitado pela compra de tênis roubados daqueles que são representados como *playboys* – e, aí, insere-se uma gama de artimanhas para conseguir um tênis que seja do tamanho correto (ou o mais próximo possível). Também, através da aquisição de tênis que são revendidos usados, muitas vezes por parte de integrantes do que é considerado, localmente, como uma elite periférica, e mesmo por aqueles que já os haviam comprado de outras pessoas. Aqui, então, ainda há a diferenciação simbólica entre os novos e antigos modelos, bem como a referente entre o “tênis tirado da caixa” e aquele que já foi utilizado.

A satisfação desses interesses ultrapassa, como já trazido, o mero consumismo – na medida em que, mais do que bens de consumo, esses elementos são encarados como um recurso para o alcance do respeito e o reconhecimento dos demais. Concomitantemente, os tênis – assim como a ida ao barbeiro, o aparelho nos dentes, o uso de perfume etc. – são elementos que, viabilizados pelo acesso ao dinheiro, possibilitam que os jovens reajam à

⁹ Em música gravada em homenagem ao antigo *patrão* de um importante grupo criminal de Porto Alegre, executado no ano de 2015, escuta-se o seguinte: “chegando na favela com o seu *cordão pesado*, pingente de diamante, dava pra comprar um Camaro. Chegando de Land Rover ele não andava a pé: *com Adidas de mil*, na camisa um Jacaré” (MC Negão - A Homenagem) (grifos nossos).

desilusão e à raiva diante das injustiças da vida e das desigualdades sociais, bem como que possam *viver a revolta* acumulada pela privação das possibilidades de satisfação de interesses e de acesso à dignidade no decorrer do tempo.

Esses signos estéticos carregam níveis variáveis de significado no que tange à ponte de passagem para o reconhecimento – o que depende das trajetórias de vida de cada jovem. Todavia, apesar dessa gradação, eles certamente pautam a sociabilidade juvenil em uma escala que transcende o nível de *envolvimento* de jovens com atos infracionais. De outro lado, são elementos recorrentemente encarados, por atores externos, como partes de uma “estética do crime”, integrando os critérios para que o jovem tenha – como se diz tanto no jargão policial quanto entre a juventude *envolvida – a cara do crime*. Assim, enquanto a vivência de marcadores juvenis gera maior reconhecimento entre os pares, também pode colocar os jovens na “mira” dos *contras* e dos agentes de segurança pública.

Entre o crime e o *crime*: *envolvimento* como categoria polissêmica

Em janeiro de 2016, uma série de homicídios, cometidos em bairros de periferia de Porto Alegre, marcaram o início do que ficou conhecido como a *guerra* das facções – período que compreendeu intensas disputas entre dois *embolamentos* situados na capital e na região metropolitana do estado. A primeira das mortes ocorridas naquele mês vitimou um jovem que, supostamente, não era *envolvido* – embora circulasse pelos espaços de sociabilidade do “mundo do crime” e se relacionasse com indivíduos que integravam coletivos criminais. Na época, algumas manifestações em grupos de WhatsApp de residentes naquele bairro, bem como de jovens em plataformas virtuais, marcavam a ausência de *envolvimento* da vítima como uma sinalização de que o *crime* havia ultrapassado uma fronteira inaceitável, alcançando quem dele não fazia parte.

Esse elemento também é o que conceitua, nos bairros periféricos, os *moradores* – termo usado não para se referir a quem vive em determinada região, mas àqueles que, lá morando, não são *envolvidos no crime*. O estabelecimento de fronteiras entre *moradores* e *envolvidos* recupera, no cotidiano das periferias, a clássica oposição entre “trabalhadores” e “bandidos” (Zaluar, 2000) – cujos pactos sociais de convivência costumam pressupor alguns princípios de não-interferência, como no que diz respeito ao uso da violência física. Nesses momentos, a alusão ao *envolvimento* é tanto utilizada como um recurso pelos *moradores*, quanto implica uma distinção no plano da *ética do crime*, já que um dos principais critérios a legitimar o cometimento de homicídios, no *crime*, é o alvo: afora *cobranças* que se dão interior do *embolamento*, eles devem atingir os *contras* e não os *moradores*. Nesses casos, entende-se que *foram pelo certo*.

Todavia, enquanto os *moradores* tratam-se de atores identificados de forma mais clara como de fora do *crime* – com, nesses casos, a ausência de *envolvimento* sendo marcada com pouca margem de dúvida –, entre aqueles que se identificam ou são identificados como *envolvidos*, em especial a população mais jovem, tais definições são muito mais difusas. Nesse espectro, ademais, o cometimento de delitos – e mesmo a participação em atos ilícitos integrados às dinâmicas das facções – não é, necessariamente, fator determinante para uma ou outra classificação. De um lado, é possível *ver uma mão* – traficar ou cometer algum serviço – para o grupo criminal e não se conceber como um *envolvido no crime*. De outro, quem nunca nem *viu uma mão* pode, de fora, ser identificado como tal.

No caso das gradações que perpassam pela autodefinição, as justificações para a participação em economias ilegais surgiram, nos relatos colhidos, como um fator determinante ao *envolvimento*: há, em um extremo, aqueles que manifestam fortes laços de

pertencimento com os coletivos criminais, cujos códigos participam, de forma mais pronunciada, em sua construção identitária e processos de subjetivação. Em outros casos, os adolescentes entrevistados relataram passagens transitórias pelo *crime*, recorrendo às suas atividades de maneira pontual e com objetivos bem delimitados – por exemplo, comprar algo em específico, ajudar no pagamento de uma conta da família ou lidar com um gasto imprevisto. Segundo esses interlocutores, em que pese eventualmente tenham *visto uma mão*, eles não faziam e não haviam feito parte das facções criminais. Não se concebiam, assim, como *envolvidos*.

A autodeterminação acerca do *envolvimento*, todavia, esbarra em limitações, que são acentuadas quando recaem sobre a juventude moradora de periferias. Isso se percebeu, por exemplo, quando interlocutores que declararam não ser e nunca terem sido *envolvidos* no *crime* apresentaram intensas preocupações quanto à sua integridade, que se refletiam no cuidado com os afetos e na criação de aguçadas sensibilidades para a circulação urbana, incorporadas em mecanismos de gestão do risco que sempre devem estar atualizados. Alicerceando essa sensação, que se espalhou sobre os jovens, se encontrava o medo de ser identificado como um *contra* – e, apesar de ter havido, em meados de 2018, um arrefecimento dos conflitos iniciados dois anos antes, essas implicações seguiram sendo referidas por adolescentes, fossem eles *envolvidos* ou não.

Uma das principais características observadas na *guerra* dos coletivos de Porto Alegre se deu no âmbito das transformações ocorridas na geopolítica do *crime*, no sentido da conversão de vários grupos criminais, de distintas escalas e expressividade, em dois grandes blocos – que se constituíram, em oposição um ao outro, como *embolamentos* rivais. Nesse processo, territorialidades associadas a cada um dos *embolamentos* se justapuseram às territorialidades prévias, englobando-as e lhes conferindo novas dimensões. Como resultado, grupos que não se representavam como rivais passaram, ao tornarem-se parte de um *embolamento*, a ver-se como *contras* – o que foi replicado, ainda que não sem contradições ou ambiguidades, no *crime* como um todo. Em tal contexto, o número de inimigos que cada grupo ou *boca* possuía se ampliou em grau considerável, e lançou-se uma “caça aos *contras*” que atingiu o espaço urbano com base na polarização entre os dois *embolamentos*.

Foi sobre esse cenário que *agarrar um contra* circulando pelo bairro – ou seja, matá-lo – passou a ser uma prática fortemente estimulada pelos coletivos. O cometimento de homicídios ensejava, do ponto de vista dos jovens que almejavam o crescimento na *firma*, o ganho de *moral* com o grupo e com o seu *patrão*, também podendo repercutir no acesso a vantagens e benefícios. Todavia, mesmo nessa empreitada, as clivagens sobre quem podia e não podia ser morto seguiam presentes – devendo-se, em tese, respeitar o princípio de não envolver *moradores*. É, entretanto, na operacionalização concreta dessa distinção – clara apenas discursivamente – que o borramento das fronteiras entre *envolvidos* e não *envolvidos* se torna proeminente, com os atos criminais alcançando não só os jovens que fazem parte do *crime*, mas também os que, não o integrando, partilham de alguns dos elementos que dele irradiam e participam de seus espaços de sociabilidade.

Tal julgamento perpassa, em parte, por questões de juízo subjetivo, que resultam da interpretação sobre marcadores diversos: não só a dimensão territorial, mas também os jeitos de se vestir, as formas de portar-se ou movimentar o corpo na rua e mesmo a impressão passada pelo rosto. Nos momentos em que a violência física é cometida por um grupo forasteiro à *vila*, que invade uma *boca* rival para cometer um *atentado*¹⁰, a presença dos indivíduos naquele espaço é suficiente para todos que sejam tomados como *contras*. Essa

¹⁰ Ataques feitos por grupos de indivíduos a *vilas* rivais, de carro ou a pé, e com a intenção de *tocar o terror* nos *contras* (e não de tomar sua *boca*). Para mais informações, ver: Cipriani, 2019, pp. 205-230.

relação, porém, não é automática: como as *bocas* são espaços de socialização, não é preciso ser *envolvido* para transitar por elas ou nelas permanecer com os *cupinxas*. Todavia, ainda que os *atentados* possam vitimar adolescentes e jovens adultos que, estando nas *bocas*, não eram *envolvidos*, tais mortes não costumam ser encaradas como um desvio do *certo*, dado que as vítimas, por partilharem os mesmos espaços com aqueles que o são, tampouco chegam a ser identificadas como *moradores*. Nesse sentido, também no âmbito do *crime* – e não só dos agentes do Estado – basta estar junto de quem é de fato *envolvido* para ser considerado como tal (Ceccheto *et al.*, 2018).

Já quando a violência não se dá no espaço das *bocas*, mas nas ruas, bares e praças, o critério territorial permanece o primeiro a ser utilizado na identificação do outro como *envolvido*. Nesse sentido, situações nas quais os *contras* transitavam em veículos pelas *vilas* rivais, a fim de sequestrarem jovens que caminhavam por seus bairros, eram orientadas pela noção de que cada indivíduo representa não apenas a si, mas sua *vila* e, por extensão, seu *embolamento* (Cipriani, 2019, p. 223). Assim, partiam do pressuposto de que “cada um é um todo” (Diógenes, 1998, p. 144) – constatação reforçada na medida em que os limites das *vilas* costumam ser remetidos, por aqueles que são *envolvidos* no *crime*, ao controle exercido pelo *embolamento* ou por seus *patrões*.

Por sua vez, a correta atribuição do outro como *contra* se torna um desafio maior quando os jovens do bairro são *agarrados* por integrantes do próprio *embolamento* que o territorializa – a fim de que, caso identificados como inimigos, sejam executados. Nessas situações, potencializadas pela caça aos *contras* estimuladas em termos de *guerra*, quem é *envolvido* nos grupos aborda aqueles atores que não reconhece como moradores de suas *vilas* – sob a suspeita de que se tratam de forasteiros, possivelmente oriundos de *vilas* rivais. Diante desse cenário, no entanto, é preciso ter certeza quanto ao *envolvimento* daquele que foi capturado, pois se corre o risco de atingir um *morador*, um conhecido ou familiar de integrantes da facção, e inclusive alguém que já foi ou é *envolvido* no *crime* – e que, por isso, é entendido como um aliado do *embolamento*.

Em ambos os casos citados – sequestros cometidos por *envolvidos* nas práticas dos *embolamentos* de fora e de dentro do bairro – o marcador territorial não é o suficiente para a tipificação: é preciso tentar identificar, de acordo com os jovens entrevistados, quem é “sereno” e quem é “malandrinho”, quem é “oprimidinho” e quem tem “jeitinho de cadeia”. De fato, esse tipo de postura, identificada com a *malandragem*, costuma ser mobilizada por jovens da socioeducação que têm carreira criminal ou cujos familiares são reconhecidos no *crime*, como forma de gerar *medo* nos técnicos durante os primeiros atendimentos (Koerich, 2018). Porém, fora desses espaços, em que algumas cartas já estão na mesa – sendo apropriadas e instrumentalizadas, com fins diferentes, pelos jovens e pelos atores institucionais – as distinções adquirem caráter mais difuso, e a *malandragem* pode ser identificada a partir de signos bastante corriqueiros.

No cálculo efetuado por quem atribui a identificação do outro, participam sensibilidades interpretativas que derivam da prática, da vivência no *crime* e da percepção sobre os seus códigos sociais e sociabilidades, que podem incluir desde o uso de maconha e a pretensão em “pagar de peitinho forte” – uma forma de ser “pose” e querer chamar a atenção –, até o uso de marcas e tipos de vestimenta almejados pelos adolescentes naqueles contextos. Evidentemente, assim como o consumo de maconha, essas preferências são partilhadas por um contingente muito maior de indivíduos que aqueles concretamente *envolvidos* no *crime*, tornando-se mais indistintos os seus marcos estéticos ou discursivos e o núcleo duro das práticas e símbolos partilhados por integrantes de grupos criminais. Elas são de qualquer maneira, combinadas em um caleidoscópio de elementos que deságua nos tipos

sociais associados, no próprio *crime*, aos *contras* – havendo, aí, a construção de uma espécie de "tipo *contra* que suplanta o *envolvimento* de fato" (Cipriani, 2019, p. 221).

Nessas circunstâncias, em que os limites do *envolvimento* aparecem borrados por marcadores da vivência juvenil, é a instrumentalização de códigos próprios ao *crime* que serve de recurso aos jovens. Assim, é narrando onde vivem, o que fazem e com quem andam – e articulando essas referências ao *crime* – que os adolescentes capturados em suas *vilas* operam argumentos em sua defesa, a fim de preservarem sua integridade física. Eles recuperam, então, o repertório de seus conhecidos que participam das dinâmicas criminais – os familiares que estão presos em uma *galeria* da facção ou os amigos que são *envolvidos*, por exemplo – bem como trazem informações sobre as *bocas* e *sociais* nas quais costumam transitar e acerca da rua onde moram. Em suma, ao serem englobados pelo *envolvimento*, também o puxam para si e dele se apropriam, distinguindo – no plano das relações do próprio *crime* – não sua posição como *envolvidos* ou *moradores*, mas como aliados ou *contras*.

Por outro lado, a atribuição quanto ao *envolvimento* pode advir não de dentro do *crime* (seja partindo de *contras* ou não), mas de fora dele, irradiando das tipificações feitas por agentes estatais, especialmente policiais militares em trabalho ostensivo nas *vilas*. Isso ocorre, em parte, na medida em que os signos que conformam o tipo *contra* coincidem, em regra, com o tipo social incriminável pelos agentes do Estado. Assim é que, dentre todos os signos e símbolos mencionados pelos interlocutores, a forma de se vestir – seguida pela "*cara do tráfico*" ou "*a cara do crime*" – foi ressaltada como o principal elemento a marcar as distinções entabuladas seja pelos policiais, seja pelos atores do judiciário. Nesses casos, a estratégia de confundir ainda mais as fronteiras do *envolvimento* – buscando ser identificado como tal, mas entendido como um aliado – são substituídas pela necessidade de marcá-las o mais fortemente possível, situando-se como um não *envolvido*.

Portanto, partilhar certos códigos e acessar determinados bens de consumo implica uma maior vulnerabilidade da juventude diante de variados atores: a polícia, os integrantes do *embolamento* da própria *vila* e os *contras* – o que acresce, concomitantemente, as chances de sua incriminação e a possibilidade de que sintam, de forma concreta, os efeitos dos conflitos pautados entre grupos rivais. Em suma, *fumando um na boca*, jogando videogame na *casinha* de apoio à *boca*, comparecendo às *sociais* e vestindo "Quick" e "Oakley" – ou ostentando o boné de marca, a prata e as camisetas de time – a juventude socializa com os *cupinhas*, fortalece sua autoestima, acessa condições que levam ao empoderamento e recebe o reconhecimento de outros jovens, mas também experimenta uma exposição ampliada à sujeição criminal (cf. Misce, 1999)¹¹ e às ofensivas de *envolvidos* no *crime*.

Considerações finais

Esse artigo buscou refletir sobre a categoria do *envolvimento* no *crime* a partir de aspectos da vivência juvenil em periferias urbanas na Região Metropolitana de Porto Alegre. Conquanto a categoria *envolvido-com* seja recorrentemente utilizada para criminalizar interações sociais e legitimar a violência policial, física e simbólica, diante da juventude moradora de periferias (Ceccheto *et al.*, 2018), privilegiamos analisar os modos como o *envolvimento* aparece não na relação entre esses jovens e os atores estatais, mas em suas relações e cotidianos – atravessados por territorialidades, estilos de vida, afetos e momentos de socialização nas fronteiras do *crime* e em meio a distinções locais entre aliados e *contras*.

¹¹ Durante o desenvolvimento de sua pesquisa, um interlocutor de Cipriani (2019, p. 188), policial militar, lhe encaminhou uma mensagem que havia sido compartilhada em um grupo de WhatsApp da Brigada Militar de Porto Alegre. Nela, constava o seguinte: "atenção inteligência da BM. Quicksilver = Bala, Oakley = Antíbalas".

Argumentamos que, embora o amplo uso da noção de *envolvimento*, por parte de diferentes atores sociais, possa gerar a ilusão de que seu significado é partilhado homogeneamente, o que as inserções nos campos de pesquisa nos mostraram foi que o termo é polissêmico, adquirindo sentidos que oscilam de acordo com o contexto de seu emprego, o propósito do uso e aquele que o utiliza.

Apesar de o verbo envolver-se sinalizar uma relação de continuidade e movimento, sua habitual utilização no particípio (*envolvido*) sugere uma ação já concretizada, sem retorno, quase uma sentença. Nesse entendimento, há uma divisão basicamente binária entre os que são e os que não são *envolvidos*, traduzindo categorias estáticas, não raro totalizantes e opostas, que operam para distinguir os "portadores do crime" daqueles que não carregam consigo essa marca (Misse, 1999). Na prática, contudo, é possível observar que *ser envolvido* se assemelha, com muito mais frequência, à noção de *estar envolvido*: assumindo o sentido de uma condição que não só é processual, como também pode ser temporária, embora não necessariamente possua início, meio e fim bem definidos.

Em geral, o termo *envolvido* é precedido do verbo ser e não do verbo estar, tanto nos momentos em que é referido pelos jovens, quanto ao ser utilizado por atores externos à dinâmica dos *embolamentos*. Essa diferença, aparentemente banal, traz indícios acerca da concepção essencializante que o *envolvimento* pode adquirir: enquanto "estar" denota uma ação com inscrição temporal específica, "ser" carrega o sentido de permanência, da identidade fixa e da irreversibilidade. Contudo, alguns jovens de fato mencionaram a expressão "estar envolvido", especialmente aqueles que possuíam uma *inserção pontual em práticas infracionais*¹². Essa variação demarca, mais uma vez, a existência de graduações para o *envolvimento*, que variam de acordo com diferentes ações e marcadores, tornando difícil uma divisão precisa entre *envolvidos* e os não *envolvidos*.

Dessa forma, compartilhar certos códigos de conduta, e mesmo alguns marcadores identitários e de sociabilidade, pode borrar as fronteiras entre o ser e o não ser *envolvido*, tornando o processo de *envolvimento* mais abrangente do que a prática de atividades ilícitas ou a vinculação com um grupo criminal. Apontamos que, quando essa distinção não deriva da autoidentificação, mas de uma atribuição feita pelo outro, sua indeterminação pesa com maior proeminência sobre a juventude moradora de periferias, para quem há o agravante de ser vista como alvo preferencial tanto pelos agentes estatais quanto pelos *contras*. Tal tipificação, como visto, decorre do enquadramento dos jovens seja com a representação genérica do *crime* ou com os *contras* – levando a que sejam enquadrados como "tipos incrimináveis" pela polícia ou como "tipos *contra*" por integrantes de facções criminais, devido a signos corporais, hábitos, comportamentos e, enfim, a *cara do crime*. Contudo, mais do que a imputação sobre o *envolvimento* ser atribuída apenas de "fora para dentro", identificamos o papel que os diferentes usos do *envolvimento* possuem na identidade juvenil, compondo um processo constante de co-produção desse sentido também "de dentro para fora".

Por fim, ressaltamos que, conquanto os significados atribuídos ao *envolvimento* oscilem ao ser reproduzidos nas práticas sociais da juventude moradora de periferias, estando balizados por marcadores de vivência juvenil e extrapolando os limites dos atos criminais, é possível identificar dois episódios que possuem importância fundamental no processo de "catapultar" os graus de *envolvimento*. O primeiro é *cair preso* e ter "passagem pelo sistema" socioeducativo ou prisional. Contar, em sua trajetória, com episódios de privação de

¹² Segundo a definição presente em Koerich (2018, p.144): "Os Jovens com inserção pontual em práticas infracionais caracterizam-se por terem praticado atos infracionais poucas vezes e, em geral, estarem cumprindo medida por pequenos delitos [...]. Nesse tipo, a prática infracional não aparece como um marcador relevante de formação da identidade social do jovem e sim como um fato ocorrido de forma isolada em sua trajetória".

liberdade (ou mesmo de cumprimento de medidas socioeducativas de meio aberto) traz um elemento concreto sobre o *envolvimento* da juventude: para os agentes da segurança pública, e mesmo para integrantes de círculos de vizinhança e da comunidade, estar *fichado* é quase entendido como um registro de *ser envolvido*. Entre os *cupinxas* mais jovens, por sua vez, *cair preso* pode agregar *moral* com os pares e mesmo com a facção, embora acarrete enorme sofrimento individual e para as famílias de quem *cain*.

O segundo elemento considerado crítico para a configuração do ator como um *envolvido* relaciona-se com a realização de um ato específico no âmbito do *crime*. Se trata não da comercialização de drogas ou do cometimento de assaltos – que, conforme visto, podem ensejar passagens mais fluidas pelo *envolvimento* –, mas do uso da violência letal. O cometimento de um homicídio, quando se dá no âmbito das dinâmicas faccionais, figura como um verdadeiro ponto de corte no *envolvimento*, tanto no que tange ao pertencimento do indivíduo ao coletivo, quanto no que diz respeito à sua vulnerabilidade diante dos *contras*. Ao cometer um homicídio, nesse sentido, o indivíduo “ganha uma sigla” e é entendido, por seus *cupinxas*, como um verdadeiro membro da facção, além de poder afirmar-se inequivocamente enquanto tal (Cipriani, 2019, pp. 229-230).

Todavia, a partir desse momento de passagem, o jovem se torna ainda mais vulnerável às ações da polícia e dos *contras*, o que também acirra a probabilidade de que se integre na facção e torna mais difícil que consiga *largar o crime*. O aumento da importância do coletivo na trajetória do jovem então *envolvido*, cujos códigos tendem a participar mais fortemente da produção de sua identidade, se dá no contexto da demanda pelo acesso à rede de proteção – instrumental e afetiva – disponibilizada pela *firma* e pelo *patrão*. Na facção, a “circularidade da violência” (Diógenes, 1998, p. 118) condensa, simultaneamente, proteção e agressão – mesmo porque a retribuição ao efeito protetivo do coletivo perpassa por uma necessária firmação da coragem e da “disposição para matar” (Zaluar, 2000, p. 143) nos momentos em que ele as demandas. A partir daí, enfim, envolver-se, estar se envolvendo ou ter-se eventualmente envolvido finalmente chega mais perto, para o próprio ator e para os demais, do *ser envolvido*.

Referências

ACOSTA, Suélen Pinheiro Freire. *Embolamentos: sociabilidades juvenis delitivas em contexto de periferia*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2019.

AQUINO, Jania Perla Diógenes de; HIRATA, Daniel Veloso. Inserções etnográficas ao universo do crime: algumas considerações sobre pesquisas realizadas no Brasil entre 2000 e 2017. *BIB*, São Paulo, n. 84, pp. 107-147, 2017/2. DOI: <https://doi.org/10.17666/bib8404/2018>

BAUMAN, Zygmunt. (2007) *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 5^a ed.2008.

CECCHEITTO, Fátima Regina; MUNIZ, Jacqueline de Oliveira; MONTEIRO, Rodrigo de Araujo. “Basta tá do lado” - a construção social do envolvido com o crime. *Cadernos CRH*. Salvador, v. 31, n. 82, p. 99-116, Jan./Abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792018000100007>

CIPRIANI, Marcelli. *Os coletivos criminais de Porto Alegre entre a “paz” na prisão e a guerra na rua*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019.

CIPRIANI, Marcelli. Embolamento. In: PERONDI, Maurício *et al* (Org.); *Juventudes entre A & Z*. Porto Alegre: CirKula 2021.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume, 1998.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Trabalhadores e bandidos: categorias de nomeação, significados políticos. *Temáticas* v.1, ano 15, pp. 11-50, 2007. DOI: <https://doi.org/10.20396/tematicas.v15i30.13649>

FELTRAN, Gabriel de Santis. *Fronteiras de tensão: um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FRANCH-GUTIÈRREZ, Mônica. *Tempos, contratempos e passatempos: um estudo sobre práticas e sentidos do tempo entre jovens de grupos populares do Grande Recife*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

KOERICH, Bruna Rossi. Ampliação no campo de possibilidades de jovens em vulnerabilidade social. In: TEJIDOS DEL VIENTO, *et al*. *Juventud y desigualdades en América Latina y Caribe*. Prefacio de Pablo Vommaro. 1a ed . Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2016.

KOERICH, Bruna Rossi. *Entre trajetórias, desejos e (im)possibilidades: projetos de futuro na socioeducação de meio aberto*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.

KOERICH, Bruna Rossi. Projeto de futuro nos caminhos da socioeducação de meio aberto. IN: FERNANDES, Maria Nilvane; COSTA, Ricardo Peres. (Orgs). *Socioeducação no Brasil: intersetorialidade, desafios e referências para o atendimento*. Curitiba: Nova Práxis Editorial, 2019, v.1.

MC NEGÃO. *A homenagem*. Porto Alegre, 2015.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

PRATES, Ane Briske. *Aqui é guerra todos dia: juventude e cotidiano em um bairro de Porto Alegre*. - RS. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2020

SOUZA, Marcelo José Lopes de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná de. *et al*. *Geografia: Conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. *Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. A produção do espaço urbano: escalas, diferenças e desigualdades socioespaciais. In: SOUZA, Marcelo José Lopes de; CARLOS, Ana Fani Ales- sandri & SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (orgs.). *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios*, 2016, pp. 123-46.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Braziliense, 2000.

Mulheres neoconservadoras na operação do racismo

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 1, 2025 | p.231-254
DOI:10.34019/2318-101X.2025.v20.43047

Neoconservative women in the operation of racism

Mujeres neoconservadoras en la operación del racismo

*Nicole Brito de Sena*¹
*Guilherme Esteves*²
*Fátima Letícia da Paz*³
*Keren Appuc*⁴

Resumo

O presente trabalho tem o objetivo de compreender como mulheres neoconservadoras expressam o racismo em seus discursos. A literatura acadêmica vem mostrando a importância de compreender a atuação de mulheres neoconservadoras na defesa de pautas morais como a defesa da “família tradicional” e o combate à agenda de gênero. Contudo, compreendemos a importância de entender, também, como essas atrizes mobilizam-se na defesa de pautas racistas. Para isso, foram analisados os perfis de Bia Kicis, Carla Zambelli e Chris Tonietto. Os resultados mostram que tais mulheres neoconservadoras reforçam opressões contra a população negra por meio do acionamento de um “racismo do bem”, de discursos que remetem à exaltação do colonialismo e da branquitude, da acusação de uma “cristofobia”, da compreensão da esquerda como racista, da possível existência de um “doutrinamento ideológico” propagado por professores, da deslegitimização do movimento antirracista, da criminalização da população negra, da vinculação de gênero e de raça como reprodução do racismo e da mobilização de um povo brasileiro defensor de valores da nação neoconservadora a partir da ideia de uma democracia racial.

Palavras-chave: neoconservadorismo; racismo; mulheres.

¹ Doutoranda em Ciência Política pela Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. E-mail: nicolebritodesena@gmail.com

² Graduando em Ciência Política pela Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. E-mail: guilhermeesteves232@gmail.com

³ Graduanda em Ciência Política pela Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. E-mail: leticiapazalves2@gmail.com

⁴ Graduada em Ciência Política pela Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. E-mail: kerenappucps@gmail.com

Abstract

The paper work aims to understand how neoconservative women express racism in their discourses. Academic literature has shown the importance of understanding the role of neoconservative women in defending moral issues such as defending the “traditional family” and combating the gender agenda. However, we recognize the importance of also understanding how these actors mobilize in the defense of racist agendas. For this purpose, the profiles of Bia Kicis, Carla Zambelli, and Chris Tonietto were analyzed. The results show that these neoconservative women reinforce oppressions against the black population through the activation of a “benevolent racism,” discourses that exalt colonialism and whiteness, accusations of “christianophobia”, the perception of the left as racist, the possible existence of “ideological indoctrination” propagated by teachers, the delegitimization of the anti-racist movement, the criminalization of the black population, the linking of gender and race as a reproduction of racism, and the mobilization of a Brazilian people defending the values of the neoconservative nation based on the idea of a racial democracy.

Keywords: neoconservatism; racism; women.

Resumen

Este artículo busca comprender cómo las mujeres neoconservadoras expresan el racismo en su discurso. La literatura académica ha destacado la importancia de comprender la labor de las mujeres neoconservadoras en la defensa de cuestiones morales como la defensa de la "familia tradicional" y la lucha contra la agenda de género. Sin embargo, también reconocemos la importancia de comprender cómo estas mujeres se movilizan para defender cuestiones racistas. Para ello, analizamos los perfiles de Bia Kicis, Carla Zambelli y Chris Tonietto. Los resultados muestran que estas mujeres neoconservadoras refuerzan la opresión contra la población negra a través de la activación de un "racismo bueno", discursos que remiten a la exaltación del colonialismo y la blancura, la acusación de "cristofobia", la comprensión de la izquierda como racista, la posible existencia de un "adoctrinamiento ideológico" propagado por los profesores, la deslegitimación del movimiento antirracista, la criminalización de la población negra, la vinculación de género y raza como reproducción del racismo y la movilización de un pueblo brasileño en defensa de los valores de la nación neoconservadora basada en la idea de una democracia racial.

Palabras clave: neoconservadurismo; racismo; mujeres.

Introdução

Segundo o relatório *A Conta do Desmonte - Balanço Geral do Orçamento da União 2021* (Cardoso *et al.*, 2022), produzido pelo Instituto de Estudos Socioeconômicos (INESC), o incentivo às políticas de igualdade racial decaiu em termos orçamentários nos últimos anos, sobretudo a partir de 2019, quando houve a retirada do combate ao racismo do Plano Plurianual 2020-2023. O movimento negro, em torno da Coalizão Negra por Direitos, denunciou, diversas vezes, o governo Bolsonaro por genocídio. Essa organização elaborou um dossiê que evidencia os crimes praticados pelo ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, durante a pandemia de Covid-19, tais como “o aumento da fome e insegurança alimentar, o aumento da violência, o aumento do desemprego e dos trabalhos precarizados” (Coalizão negra por direitos, 2021, p. 2). Nesse sentido, nos últimos anos, temos acompanhado diversas declarações e práticas na agenda política neoconservadora em relação ao racismo.

Podendo ser identificado como um governo neoconservador (Biroli; Machado; Vaggione, 2020; Moll, 2015), o governo Bolsonaro abriu espaço para diversos embates em relação às questões de gênero e de raça. Entre eles, está o movimento organizado de mulheres neoconservadoras na defesa da família, das crianças e da moral cristã. Pesquisas acadêmicas vêm sendo desenvolvidas para compreender as especificidades das pautas relacionadas às mulheres neoconservadoras, especialmente em relação ao gênero, como podemos ver em Biroli, Machado e Vaggione (2020) e em Sena (2025). As ações antigênero têm acionado a mobilização de mulheres de variados grupos cristãos, especialmente católicos e pentecostais, nos quais as mulheres são responsáveis pela transmissão das concepções religiosas para os membros de suas famílias e para as novas gerações (Machado, 2020).

No entanto, pouco se discute como tais atrizes podem acionar práticas e mecanismos racistas. É notório o papel de tais mulheres na agenda antigênero; entretanto, as práticas e os discursos racistas podem constituir um elemento importante para a construção de suas mobilizações inseridas em uma agenda antidemocrática. Um exemplo emblemático disso diz respeito ao ato racista da deputada federal Carla Zambelli (Partido Liberal/São Paulo) ao perseguir um homem negro com um revólver um dia antes do segundo turno das eleições de 2022. Compreendemos que o fenômeno do neoconservadorismo não se encerra na pauta antigênero, mas se estende para uma agenda racial. Portanto, o objetivo deste trabalho é compreender como mulheres neoconservadoras expressam o racismo em seus discursos. Nesse sentido, podemos refletir sobre como gênero e raça conectam-se para produzir poder e opressões e como isso pode revelar a branquitude. Para isso, serão analisados *posts* no *Instagram* de três mulheres neoconservadoras, Bia Kicis, Carla Zambelli e Chris Tonietto.

Neoconservadorismo, gênero e racismo

A partir da definição de Lacerda (2019, p. 29), entendemos o neoconservadorismo como um movimento de “coalizão de atores e de valores políticos”. O neoconservadorismo pode ser entendido como um movimento articulado principalmente pela extrema-direita, que expõe uma agenda política antiprogressista e anticomunista a fim de atuar sobre a regulação de uma ordem sexual (Biroli; Machado; Vaggione, 2020; Brown, 2006; Morán Faúndes, 2023). A questão central que diferencia esse movimento de outros movimentos conservadores é a “centralidade que atribui às questões relativas à família, à sexualidade e à reprodução e aos valores cristãos” (Lacerda, 2019, p. 29). A característica que separa o conservadorismo do neoconservadorismo diz respeito ao aspecto moral do Estado, tanto na área doméstica quanto internacional, sendo definido como um projeto de racionalidade moral e política (Brown, 2006, 2015). Os neoconservadores propõem que uma cultura

adversária, como, por exemplo, a de pensadores de esquerdas e feministas, simboliza uma ameaça maior aos nossos princípios e estilo de vida do que qualquer intimidação concreta ou imaginária do livre mercado (Ball; Dagger; O'Neill, 2020). O neoconservadorismo na América Latina pode ser compreendido a partir das seguintes características:

alianças entre setores adversos; juridificação dos conflitos políticos de caráter moral; desenvolvimento em contexto liberal-democrático, mas participando, no início do século, de processos iliberais e de erosão das democracias; caráter transnacional; e relação com o neoliberalismo, sobretudo na perspectiva de responsabilização das famílias em meio a processos amplos de privatização e mercantilização (Biroli; Machado; Vaggione, 2020, p. 40).

Tais características permitem-nos compreender um elemento central do neoconservadorismo, que se refere à moral em relação ao gênero. O neoconservadorismo visualiza que o Estado, ao designar recursos para as políticas sociais, é favorável à criminalidade, haja vista que ele perde o seu verdadeiro papel referente à preservação da ordem pública (Moll, 2015). O fenômeno das reações neoconservadoras tomou formas mais claras no Brasil e na América Latina em geral desde 2010, quando se observou uma predição do voto à medida que as políticas em relação ao gênero e sexualidade tomaram cena no debate público (Smith; Boas, 2020). O movimento neoconservador vem sendo entendido como uma reação aos movimentos feministas e LGBT (Biroli; Machado; Vaggione, 2020). Nesse sentido, o neoconservadorismo expõe um conjunto de ideias conservadoras e de direita que se destaca por suas pautas em defesa da família, dos valores cristãos e combate às questões de sexualidade e de reprodução (Lacerda, 2019).

Outro ponto de partida para pensar o neoconservadorismo refere-se a uma profunda relação com a religiosidade (Brown, 2015). Nesse sentido, a moralidade cristã constitui-se como um elemento central na produção de uma direita religiosa, envolvendo características como o combate ao comunismo, a moralidade do governo (configuração teológica do Estado) e da sociedade, o fundamentalismo cristão, a não interferência do governo na economia, mas interferência em temas com perspectiva moral como o aborto (Ball; Dagger; O'Neill, 2020). As principais temáticas da coalizão neoconservadora, que tem como ator principal a direita cristã, são “a defesa da família patriarcal, o sionismo, o militarismo anticomunista, o idealismo punitivo e o neoliberalismo” (Lacerda, 2019, p. 30). O movimento neoconservador, sobretudo na América Latina, vem mostrando uma aliança entre católicos e evangélicos (Biroli, 2018).

Sabendo que a discriminação positiva se define como a concessão de tratamento diferenciado a grupos historicamente discriminados com o intuito de reparar desvantagens provocadas pela discriminação (Almeida, 2019), tendo como exemplo as ações afirmativas para pessoas negras, tal política social foi, historicamente, interpretada como uma ameaça pelos neoconservadores. Isso remete a uma das características do neoconservadorismo, o desencantamento do Estado de bem-estar social (Ball; Dagger; O'Neill, 2020). A reação conservadora expressa-se em um cenário que podemos pensar a partir da perspectiva de Almeida (2019), o qual afirma que vários indivíduos reivindicam o direito de ser branco, de não gostarem de pessoas negras, de terem seu país de volta, de se sentirem protegidos, ou seja, querem restaurar sua identidade que foi tomada quando os grupos minoritários adquiriram direitos. Nessa ótica, o ressentimento não sublimado transforma-se em uma forma de fazer política duradoura baseada na vingança, de modo a confrontar os culpados pela masculinidade branca destituída (Brown, 2020).

No fenômeno do neoconservadorismo, mulheres estão ganhando destaque no combate à chamada “ideologia de gênero”, por exemplo. Elas estão desenvolvendo,

progressivamente, uma articulação mobilizada na defesa de pautas neoconservadoras. Nomear a raça das mulheres neoconservadoras parece ser um elemento central para discutirmos a operação do racismo feita por tais atrizes.

A maioria das deputadas federais de direita, eleitas em 2018, foram mulheres brancas (86,1%) (Silva; Chaves; Barbosa, 2023). O Partido Liberal (PL) destaca-se nesse quadro, pois foi o partido que mais elegeu mulheres brancas (23,33%) nas eleições de 2022 de acordo com o Tribunal Superior Eleitoral (TSE). Historicamente, o perfil das mulheres de direita é marcado por uma dimensão racial branca (Cordeiro, 2017). As mulheres de direita apontam, também, para uma defesa de uma família branca e hética (Sarmento; Elias; Marques, 2023). É importante distinguir o que entendemos por “direita” e “neoconservadorismo”. Optamos pelo último termo, pois ele permite “identificar as principais mutações e matrizes que caracterizam as ações reativas e contemporâneas de setores religiosos diante das mudanças nas formas de regular a ordem sexual” (Biroli; Machado; Vaggione, 2020, p. 27). Portanto, se nomearmos apenas como “direita” ou “extrema-direita” as atrizes a serem analisadas, deixamos de compreender a coalizão dos atores no movimento neoconservador (Lacerda, 2019).

Nesse sentido, uma característica central que se deve pensar, ao debatermos sobre o neoconservadorismo, é a dimensão racial. Entendemos, no presente trabalho, o racismo enquanto um sistema “que tem a raça como fundamento e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencem” (Almeida, 2019, p. 25). O racismo é visto como um problema social, pois mostra o insucesso do grupo representado pela população quando essa, por sua vez, pretende alcançar seus objetivos (Du Bois, 1898). Dessa forma, é importante compreendermos grupos neoconservadores que acionam valores racistas na manutenção de seus privilégios, pois essa é uma questão importante para pensarmos a respeito da nossa democracia. Tensionar esse debate constitui-se como uma forma de colocar em xeque aquilo que entendemos por democracia racial, que é a crença de que o Brasil não possui conflitos raciais (Bernardino, 2002). Atores neoconservadores, por exemplo, constituem-se como um grupo que potencializa o mito da democracia racial em uma tentativa de negação das desigualdades raciais e sociais. Contudo, compreender a raça de forma isolada às outras categorias de poder (Collins, 2022), como gênero, não permite compreender as relações complexas atuais. Sabendo da existência de um não-essencialismo dos grupos sociais (Young, 2006), ser mulher, por exemplo, não implica a defesa de uma agenda pró-mulher em uma perspectiva interseccional e nem pró-feminista. Nesse sentido, dentro do movimento neoconservador, mulheres podem mobilizar pautas racistas intercruzadas com pautas antigênero.

Poder e colonialismo

Não há como falar sobre racismo sem açãoarmos a categoria do poder, uma vez que, historicamente, pessoas negras foram alijadas dos espaços e de seus direitos. O negro foi sendo eliminado da família e do Estado (Du Bois, 1898), evidenciando que o problema racial não advém da população negra, mas sim dos brancos. O poder e a moral, no espaço doméstico e internacional, constituem o Estado neoconservador (Brown, 2006). O poder revela-se, assim, como fundamental para compreender as conexões que se estabelecem em um Estado alicerçado no racismo e no neoconservadorismo.

Por outro lado, Foucault (1979, p. 183) afirma que “o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia [...] O poder funciona e se exerce em rede”. Nesse sentido, é interessante compreendermos como as relações de poder em relação ao gênero são dinâmicas, uma vez que as interpretações para explicação

desse fenômeno não estão somente relacionadas ao poder exercido de homens sobre mulheres, pois as respostas são mais complexas. Com uma perspectiva foucaultiana, podemos refletir sobre como esse poder se exerce em rede, incluindo o exercício do poder de mulheres sobre outras. Isso pode ser exemplificado quando pensamos em posições de poder ao considerarmos a raça a partir de uma perspectiva interseccional (Collins, 2022), ou seja, como mulheres brancas estão posicionadas, social e politicamente, quando comparadas às mulheres negras. Além disso, Foucault (1979) desenvolve como o racismo vincula-se diretamente à formação dos Estados, a partir do século XIX, mostrando a relação entre a pureza das raças e a formação do Estado em um discurso político conservador e como o racismo opera como uma tecnologia do poder com funções específicas (Almeida, 2019).

Compreendendo que falar de raça implica também pensarmos sobre relações de poder, é válido entendermos que, mesmo sendo reconhecido que, historicamente, mulheres perpassam por diversas desigualdades sociais, ainda assim, dentro desse grupo, é exercido um tipo de poder, ainda que não seja o mesmo daquele perpetrado por homens. Os estudos interseccionais mostram a hierarquia de desigualdades quando, por exemplo, mulheres negras são mais impactadas em relação à desigualdade de gênero, pois elas apresentam intercruzamentos entre o racismo e o sexism. A interseccionalidade mostra um processo de convergência estrutural que nos permite refletir sobre a desigualdade social nas relações de poder (Collins, 2022). Nessa perspectiva, é válido compreendermos como mulheres neoconservadoras exercem relações de poder ao proferirem discursos sobre o racismo e como elas visualizam o papel do Estado diante do combate ao racismo. É importante desnaturalizar a falácia da mulher “universal” (Bento, 2020), pois a raça constitui-se como um demarcador central para entendermos a atuação dessas mulheres na política em um contexto neoconservador.

A formação de um poder racista do Estado expressa uma característica que se reflete nos dias atuais, seja em discursos ou práticas. Essa característica diz respeito ao colonialismo. Para Césaire (1978, p. 7), a essência do colonialismo confere os seguintes aspectos:

o de um regime de exploração desenfreada de imensas massas humanas que tem a sua origem na violência e só se sustém pela violência, e o de uma forma moderna de pilhagem. Sendo o genocídio a lógica normal, o colonialismo é portador de racismo. E é nesta gigantesca *catarsis* coletiva que o colonialismo desciviliza simultaneamente o colonizador e o colonizado (Césaire, 1978, p. 7).

Portanto, o colonialismo expressa-se em uma desumanização de ambas as partes, o colonizado e o colonizador, em que o projeto de extermínio da população negra se coloca como uma estratégia para fundar o próprio Estado e que o pressuposto de humanidade é pensado a partir do ponto de vista europeu branco. A máquina colonial estrutura, também, o movimento neoconservador, seja na defesa de uma hegemonia e supremacia branca, seja no ocultamento dos seus privilégios na hierarquia racial da branquitude (Bento, 2020). Se entender como “universal” faz parte da lógica colonial civilizadora que entende o “outro” a partir de si mesmo. Nessa máquina colonial, não somente homens brancos operam suas engrenagens. Mulheres, em sua maioria branca, também operam na manutenção de seus privilégios. Revelar como funciona os seus procedimentos é fundamental para compreendermos que não somente os direitos das mulheres e da população LBGT estão sendo minados, mas também os direitos da população negra.

Metodologia

Para compreender como mulheres neoconservadoras expressam o racismo em seus discursos, foram coletados e analisados *posts* do *Instagram* de três mulheres neoconservadoras no período entre 13 de maio de 2018 e 16 de junho de 2022. Esse período foi escolhido porque a temática racial tornou-se ainda mais evidente e tensionada durante o governo de Bolsonaro, como já delimitado, um governo neoconservador. Para classificar essas mulheres, elencamos as seguintes características, a partir da literatura acadêmica (Biroli; Machado; Vaggione, 2020; Brown, 2006; Morán Faúndes, 2023) sobre o neoconservadorismo: mulheres religiosas, anticomunistas, contrárias à “ideologia de gênero”, ao feminismo e aos direitos LGBT (Sena, 2025). Escolhemos três mulheres neoconservadoras, uma vez que elas apresentam as características citadas anteriormente e abordam a temática do racismo em reuniões legislativas: Bia Kicis, Chris Tonietto e Carla Zambelli. Além disso, tais mulheres mostraram seu apoio à Jair Bolsonaro durante seu governo.

Além disso, resgatamos, brevemente, suas trajetórias políticas e seus perfis. O *Instagram* foi escolhido para análise, diante da importância de tal rede social na construção do vínculo entre essas mulheres e seus apoiadores. Os conteúdos dos *posts* foram analisados a partir da identificação de temas e seus enquadramentos. O enquadramento é entendido como “uma moldura interpretativa, que seleciona determinados aspectos da realidade, salientando-os e organizando a interpretação sobre eles” (Sarmento, 2019, p. 100). Nesse sentido, buscamos apreender quais são as molduras de sentidos de cada tema identificado e associado ao debate sobre raça.

Resultados e discussão

O Quadro 1 apresenta um breve perfil das mulheres analisadas.

Quadro 1 – Deputadas federais analisadas

Nome	Partido	Estado	Nº de seguidores	Raça
Bia Kicis	Partido Liberal	Distrito Federal	1,9 milhões	Branca
Carla Zambelli	Partido Liberal	São Paulo	3,5 milhões	Branca
Chris Tonietto	Partido Liberal	Rio de Janeiro	207 mil	Branca

Fonte: Autoria própria (2024) com base no *Instagram* das deputadas federais e no site do Tribunal Superior Eleitoral (TSE).

É interessante observar o número de seguidores, em especial de Carla Zambelli. Tal deputada federal foi a terceira mais votada no Brasil nas eleições de 2022 (946.244 votos). Ela também integra a Frente Parlamentar Católica Apostólica Romana do Congresso Nacional. Foi ela quem propôs o Projeto de Lei 3492/2019, junto com Bia Kicis e outros parlamentares, que impõe como crime a “ideologia de gênero”. A ideologia de gênero é associada, também, a uma “ameaça” dos LGBT’s. Zambelli critica a bancada feminina, pois acredita que a maioria das mulheres que a compõem prega o feminismo. Em seu site, ela se declara como fundadora do Movimento Nas Ruas, ativista contra a corrupção, a impunidade, a “ditadura venezuelana” e a favor do impeachment da ex-presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. Ela se autodeclara como de direita, monarquista e é contra a política de cotas, exceto para pessoas

com deficiência. Além disso, tal deputada tem uma formação educacional voltada aos negócios e à administração. Zambelli ofendeu, também, a deputada Benedita da Silva (Partido dos Trabalhadores), chamando-a de “Chica da Silva”.

Bia Kicis foi a deputada federal mais votada do Distrito Federal (214.733 votos). Em seu site, Kicis destaca sua atuação no poder público na área do Direito. Fundou, em 2015, o Instituto Resgata Brasil, que tem por objetivo resgatar instituições republicanas e valores culturais e familiares do Brasil. Integra a Frente Parlamentar Evangélica do Congresso Nacional, foi representante do movimento Revoltados Online, em 2015. Proferiu palestras dos seguintes temas: “combate à corrupção e à impunidade; luta pelas liberdades individuais; combate ao Estado Totalitário; voto impresso; e Escola Sem Partido”. O chamado “Estado totalitário” é referente à ameaça da “ditadura comunista”. Assinou, também, o projeto de lei que ficou conhecido, sobretudo pelo movimento feminista, como o “PL da gravidez infantil”. Tal deputada também destaca sua influência nas redes sociais.

Já Chris Tonietto foi eleita com 52.583 votos no Rio de Janeiro e, também, é advogada, catequista e conferencista sobre a Doutrina Social da Igreja. Em seu site, ela defende pautas autointituladas conservadoras, como família tradicional, combate ao aborto, à corrupção, ao comunismo, à ideologia de gênero, às drogas e ao ativismo judicial. Além disso, integra a Frente Parlamentar Católica Apostólica Romana do Congresso Nacional.

Abaixo, temos os enquadramentos dos temas mobilizados pelas mulheres analisadas a partir dos *posts* do *Instagram*.

Enquadramento sobre o racismo

Para as deputadas federais analisadas, o chamado “racismo do bem” é o tipo de racismo que se institucionaliza por meio de políticas de ações afirmativas, como as cotas. Reservar vagas para pessoas negras seria, nesta visão, excludente, pois estariam segregando pessoas. Além disso, ter vínculo com pessoas negras, conviver com pessoas não brancas, ou estar no mesmo ambiente que elas, indicaria que uma pessoa não é racista, por exemplo. Nesse sentido, o neoconservadorismo desenvolve uma visão de que o racismo é inexistente, insustentável, ou, às vezes, reconhece a existência, mas de forma inversa. Para isso, costuma contradizer o racismo institucional/estrutural (Almeida, 2019), ou seja, não reconhece a base racista presente na sociedade. Com o uso da forma pejorativa do “racismo do bem”, entendem que as políticas afirmativas seriam extremamente prejudiciais à sociedade. Um exemplo veiculado na rede social de Bia Kicis é a política de ações afirmativas feita pela empresa Magazine Luiza, como podemos ver abaixo:

Figura 1 - “Racismo do Bem”



Fonte: Kicis (2020a).

Enquadramento sobre o colonialismo

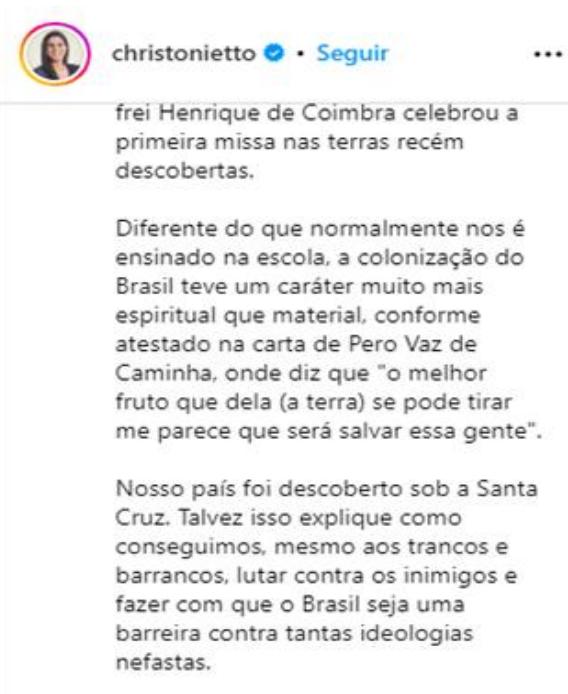
Para elas, o colonialismo remete-nos a uma imaginação positiva que evidencia um romantismo e um desejo a um retorno à herança colonial, principalmente de determinados elementos, como a catequização dos povos indígenas e a descoberta pelos europeus das “novas terras”. A colonização, para Chris Tonietto, por exemplo, tem um caráter espiritual para a evangelização e a “salvação” dos indivíduos que não tinham conhecimento dos valores ocidentais cristãos.

Para Fanon (1979), não há instrução do homem colonizado para o caminho de Deus, mas para o caminho do branco. Durante a catequização dos indígenas, não há um processo consciente de conversão, mas a imposição de valores ocidentais, para que o “outro” seja visto como um ser não civilizado e, portanto, passível de ser dominado social e culturalmente. É uma celebração da herança colonial e dos valores cristãos deixados pela colonização europeia como um sinônimo de orgulho, não evidenciando o caráter violento e opressor da colonização.

Figura 2 - Celebração da primeira missa no Brasil



Fonte: Tonietto (2022a).

Figura 3 - Continuação do *post* sobre a celebração da primeira missa no Brasil

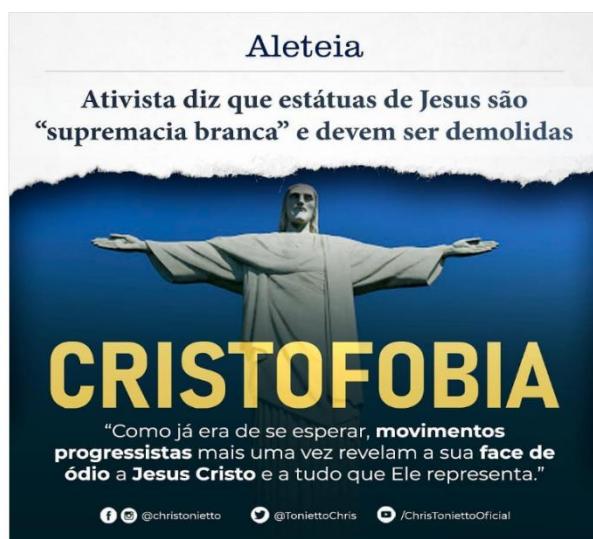
Fonte: Tonietto (2022a).

Enquadramento sobre a relação entre cristianismo e racismo

As deputadas federais analisadas criam e legitimam a existência de uma suposta “cristofobia” a partir de uma de perseguição dos preceitos cristãos. Elas utilizam a doutrina religiosa cristã como forma de perpetuar o ódio, o preconceito com a comunidade LGBT, com a comunidade negra e com os adeptos do socialismo. A concepção de “cristofobia” foi uma ferramenta utilizada para anular as diferenças religiosas e reforçar a narrativa de superioridade e exclusão.

Há uma forma de deslegitimação da diversidade religiosa neste caso. Além disso, tais atrizes veiculam a representação de Jesus como sendo uma pessoa branca. A representação de Jesus como um corpo branco é um instrumento que perpetua o racismo (Balibar, 1991). Essa representação reforça a ideia da definição branca como uma beleza padronizada e privilegiada. Essa dinâmica possui direta relação com o colonialismo, em que se perpetua a demanda por dominação cultural e valores eurocêntricos (Balibar, 1991).

Figura 4 - Cristianismo e racismo



Fonte: Tonietto (2020).

Enquadramento sobre a “salvadora branca”

A branquitude é representada pela figura da princesa Isabel, considerada a Patrona da Abolição da Escravatura no Brasil. Ela é vista como uma mulher justa, honrada e corajosa. De acordo com Bento (2020), a branquitude perpetua-se através de um pacto não-verbalizado de ideais e valores de seus privilégios. Podemos compreender a manutenção desse pacto com as postagens que consideram a figura da princesa Isabel como Patrona da Abolição da Escravatura no Brasil. A construção desta persona da princesa vem acompanhada de diversos elogios que a descrevem como uma mulher justa, honrada e corajosa, além de ser a “nossa libertadora”. Essa concepção do movimento abolicionista, vinculada à imagem de uma pessoa branca, que também fazia parte da família real, constrói uma história em que a presença de pessoas negras é invisibilizada.

A representação da Princesa como regente desse processo tinha interesses políticos, de acordo com Matos (2006). Sendo assim, a supervvalorização da princesa vem acompanhada

do apagamento de diversos protagonistas negros dentro do movimento abolicionista, como Luiz Gama. É interessante notar que a figura da mulher branca se torna um exemplo de exaltação e engrandecimento.

Figura 5 - Exaltação da figura da Princesa Isabel



Fonte: Zambelli (2019).

Enquadramento sobre a esquerda racista

Para as mulheres analisadas, a esquerda é miserável, pois é racista em seus discursos e em suas práticas, sendo considerada hipócrita. Além disso, afirmam que a esquerda não valoriza os negros que não se vitimizam (negros conservadores). As pautas da esquerda são racistas e tendem a fragmentar a sociedade para fortalecer a si própria. Há uma crença de que há um privilégio que reveste negros de esquerda.

Du Bois (1898) mostra-nos que o trabalho empenhado pela população negra levou a uma diferenciação da classe trabalhadora em termos legais, sociais e econômicos. Porém, a compreensão conservadora nega as consequências simbólicas e materiais que estes tipos de diferenciações geraram nas sociedades fundadas a partir dos processos de colonialismo e da escravidão.

A partir da análise do posicionamento das neoconservadoras, foi possível observar uma prevalência da noção de que a “esquerda ideológica” é uma das protagonistas no exercício de práticas e ideais racistas, podendo ser observada a partir de dois eixos: o primeiro deles se expressa na necessidade retórica e prática da esquerda de fragmentar a sociedade para fortalecer seus discursos e práticas – aqui, pode-se estabelecer que o pensamento neoconservador se pauta na negação de condicionantes sociais com origens nos processos de colonização e escravidão, que resultaram em desigualdades sociais, políticas, econômicas que atingem as populações não brancas, além da negação das opressões de classe e de gênero. O outro eixo refere-se à retórica de que há uma valorização pela esquerda de pessoas negras que se “vitimizam” e uma desvalorização de pessoas negras de direita e conservadoras – a esquerda, para elas, exerce práticas racistas de deslegitimação de suas falas e posicionamentos.

Abaixo, temos uma imagem, veiculada no perfil de Bia Kicis, que extraí o conteúdo do tweet de Sérgio Camargo. Camargo critica a esquerda, pois, para ele, a esquerda entende que os negros conservadores, nas figuras de Mussum e João do Pulo, são “inconvenientes”. Sérgio Camargo é uma figura de destaque no movimento neoconservador, pois ele estaria “refutando” que a direita seria racista, pois, afinal, ele é uma pessoa negra que foi presidente da Fundação Cultural Palmares durante o governo de Jair Bolsonaro.

Figura 6 - Esquerda racista



Fonte: Kicis (2020b).

Enquadramento sobre os professores como ideólogos de gênero e de raça

Para as mulheres analisadas, os professores estão minando a educação, pois doutrinam ideologicamente os alunos ao discutir sobre raça. Essa categoria pode ser vista como uma disputa pelo controle educacional e se manifesta de duas formas, uma como crítica e outra como repúdio. O neoconservadorismo aborda um discurso de luta pelo direito da família de educar seus filhos e filhas conforme seus interesses, mas, por trás desse discurso, há uma tentativa de difundir valores tradicionalistas, colonialistas, racistas e conservadores.

De acordo com Miguel (2016), o surgimento desse suposto movimento surge com uma maior difusão do discurso conservador, devido à ditadura militar, ao globalismo e à ameaça comunista. Para o autor, o espaço escolar tornou-se palco central das disputas conservadoras (Miguel, 2016), portanto, a atuação dessas mulheres, nesse campo, mostra-se central para compreender as disputas políticas em torno do tema. Comumente, são os professores das áreas de humanas que são mais atacados pela “defesa da ideologia de gênero”. O discurso sobre a ideologia de gênero recrudesceu em 2010 com a discussão sobre o Plano Nacional de Educação sob a defesa da autoridade dos pais em relação aos filhos (Miguel, 2016). Nesse sentido, o papel do Estado deveria ser mínimo, não poderia intervir na economia, deveria deixar de prover serviços públicos e de focar em regular a vida privada. Trata-se do Movimento Escola Sem Partido (MESP), com o apoio dos conservadores e grupos religiosos que acusam as escolas de “doutrinação ideológica”, visando impedir professores de expressarem opiniões consideradas impróprias e imorais. As grandes pautas

desse movimento seria o combate à “ideologia de gênero”, à “doutrinação marxista” e ao feminismo.

Para elas, os discentes não devem ser expostos a nenhuma teoria crítica, seja através do ensinamento de gênero e de raça, ou que proporcione o aluno difundir ideais que alterem o *status quo*, ou ainda, de almejar uma reformulação ou reparação histórica. Abaixo, temos uma imagem, veiculada por Bia Kicis, que mostra falsos professores (as palavras “professores” e “educadores” estão em aspas) que queimaram livros considerados racistas.

Figura 7 - Crítica aos professores



Fonte: Kicis (2021).

Enquadramento sobre a deslegitimização do movimento antirracista

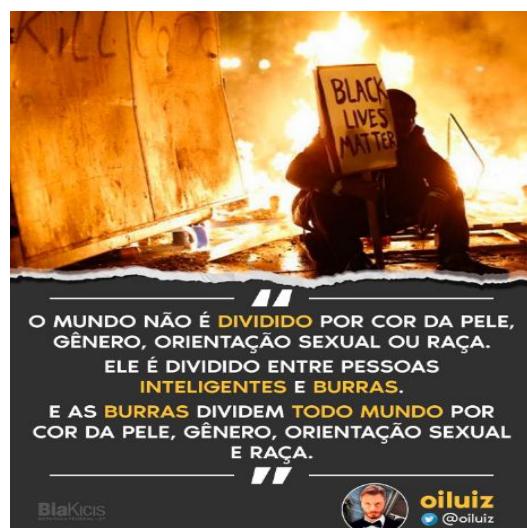
Para elas, o movimento antirracista é segregacionista, pois divide as pessoas de acordo com a raça. O principal movimento criticado é o “Black Lives Matter”, sob a ótica de que todas as vidas importam, não somente as dos negros. As cotas raciais são, também, um exemplo da suposta contradição da esquerda para as atrizes analisadas. Além disso, afirmam que o movimento antirracista é intolerante às religiões cristãs. Há uma deslegitimização e um desprezo pelo movimento antirracista, sobretudo pela atuação do “Black Lives Matter” nos Estados Unidos.

O neoconservadorismo combate as políticas de redistribuição (Brown, 2006) e, aqui, acrescentamos, também, o combate às políticas de reconhecimento em torno dos movimentos sociais. O movimento antirracista em torno da figura do “Black Lives Matter” constitui-se como alvo desse combate duplo. Percebe-se um ataque direto aos militantes que lutam contra as desigualdades raciais. Nesse sentido, há uma negação e um combate à mudança mobilizada pelo movimento. As tentativas de mudanças do *status quo* são vistas como uma ameaça e um possível “racismo”, uma vez que se parte do pressuposto de que os seres humanos são iguais e, portanto, não deveria haver distinção pela cor. Dessa forma, há

um não reconhecimento da raça enquanto uma construção social. Assim, a supressão do grupo possibilita a formação de uma identidade do outro (Marx, 1995), em que se observa uma radicalização do conflito contra um adversário num campo de luta (Touraine, 2006). Por um lado, há o movimento negro que se mobiliza em torno da agenda da igualdade racial, por outro, há aqueles que combatem e que se opõem a esse grupo e negam suas identidades.

Na figura abaixo, as pessoas “burras” são aquelas defensoras do movimento “Black Lives Matter”, pois elas estariam, nesse sentido, “dividindo” as pessoas por raça e sexo. Aqui, percebemos a naturalização das hierarquias sociais. Outro elemento importante a ser destacado diz respeito à imagem de uma pessoa encapuzada sob o fogo segurando a placa do movimento. Fica claro que o enquadramento que se quer dar para o movimento é de que os seus adeptos estão fomentando uma desordem social.

Figura 8 - Desqualificação/Deslegitimação do Movimento Antirracista



Fonte: Kicis (2020c).

Enquadramento sobre a criminalização de corpos negros

Os corpos negros são criminalizados a partir de uma vinculação aos estereótipos de uma pessoa negra, especificamente de um homem negro. Esse fenômeno engloba o uso de imagens e a disseminação de notícias que reforçam e expõem um conjunto de características “próprias” de um corpo negro, masculino e favelado.

A necropolítica refere-se à capacidade do Estado e de instituições no geral exercerem poder sobre a vida e a morte de determinados grupos de pessoas; sublinha o poder político concentrado na mão de determinados atores que possibilita a eles distinguir e definir quem pode viver e quem deve morrer (Mbembe, 2008). Esse conceito expõe as mais diversas formas de violência, como assassinatos, opressão, tortura e marginalização.

No contexto em questão, a criminalização dos corpos negros é determinada como a expressão da necropolítica, na qual determinados corpos são considerados descartáveis e suas vidas e liberdades continuamente ameaçadas. O neoconservadorismo tem suas raízes no racismo, em que as hierarquias raciais são entendidas como parte de uma evolução linear (Alm; Engebretsen, 2022). Portanto, vincular a figura de um corpo negro à criminalidade faz parte da classificação hierárquica racial do neoconservadorismo.

Figura 9 - Criminalização de corpos negros



Fonte: Tonietto (2019).

Enquadramento sobre a ideia de nação e povo brasileiro

Tais atrizes utilizam símbolos nacionais exaltados por pessoas de diferentes raças e etnias a fim de alimentar a noção de que o povo brasileiro é um só e que as diferenças de classe e raça não são relevantes. Sob a luz do pensamento de Anderson (1983), a nação é definida como uma comunidade política imaginada na qual aqueles que a compõem têm em mente a comunhão entre si e os demais. A unidade acerca da nação é forjada a partir da utilização do passado como ferramenta na socialização daqueles que compõem tal nação (Balibar, 1991), por parte de uma classe ou sociedade detentora de um ideal centralizador e de poder. A utilização do passado ocorre a partir da supervalorização de acontecimentos, pessoas, locais, entre outros, a fim de constituir um passado que possa servir de base para as adequações sociais do Estado Nacional.

O posicionamento neoconservador possui uma retórica que busca reforçar uma identidade nacional e uma unidade do povo brasileiro a partir da utilização extensiva de símbolos nacionais como a bandeira e o hino nacional, e da exaltação de pessoas de diversas raças e etnias que compõem a população do país. Para elas, não há, portanto, componentes que segregam o povo brasileiro em termos de interesses e questões, sejam estes em torno de raça, classe, etnia, gênero, entre outros. A defesa unitária de um povo homogêneo, com tradições e costumes comuns, leva a uma negação dos movimentos sociais que, supostamente, criam divisões e separam esse povo. Nesse sentido, se existe um único povo com valores comuns, justifica-se a afirmação de que não existe racismo. A ideia reforçada, aqui, é a da democracia racial, que procura reafirmar a ideia de união de raças e de mestiçagem. Defender o mito da democracia racial revela um ocultamento dos privilégios raciais da branquitude (Bento, 2020) de que tais mulheres fazem parte. O silenciamento sobre as desvantagens e hierarquias raciais diz muito sobre a estrutura de privilégio que compõe suas atuações políticas.

Figura 10 – Imagem do vídeo referente à exaltação do povo brasileiro em defesa de valores neoconservadores



Fonte: Tonietto (2022b).

Enquadramento sobre relação entre gênero e raça

Tais mulheres analisadas caracterizam as mulheres negras como as protagonistas e/ou defensoras do aborto e utilizam piadas racistas para desmobilizar o movimento feminista, invalidar e descredibilizar as lutas sociais no que se refere ao gênero.

É interessante notar como gênero e raça entrecruzam-se de forma a mobilizar as justificativas sobre o racismo e o sexism. O neoconservadorismo opõe-se às agendas de igualdade de gênero e de direitos sexuais e reprodutivos, bem como defende a defesa da liberdade religiosa, da família e da moral sexual cristã (Biroli; Machado; Vaggione, 2020). Nesse sentido, o direito ao aborto, mesmo em casos legais, é entendido a partir uma ótica cristã para tais mulheres. Sob a alegação da “maioria cristã” (Biroli, 2023), e que, portanto, deveria ser respeitada, as mulheres neoconservadoras disputam tais agendas com argumentos religiosos. Elas utilizam, também, argumentos jurídicos, configurando uma juridificação reativa (Vaggione, 2020), para conceituar o que é a “vida”.

A deputada Chris Tonietto é aquela que se destaca em relação a isso. A figura da mulher preta é atacada com a narrativa de que ela é “abortista”. Nos *posts*, imagens de mulheres negras são retratadas como as mais transgressoras do moralismo. Contudo, é fundamental destacar que não somente a mulher negra é atacada, mas sim a pauta do aborto de forma mais ampla. Entretanto, achamos importante destacar o corpo que é veiculado nas redes sociais das mulheres analisadas, um corpo negro. Além disso, é acionado o argumento de uma vinculação das defensoras do aborto com o movimento racista “Ku Klux Klan”. Dessa forma, o que se percebe é um entrelaçamento de sistemas de poder que coproduzem entre si de forma a reproduzir efeitos materiais desiguais e diferentes experiências sociais que constituem as vivências dos indivíduos conforme as hierarquias sociais (Collins, 2022). A interseccionalidade permite-nos compreender que, mesmo fazendo parte de um grupo subalternizado, como mulheres, tais deputadas neoconservadoras situam-se em estrutura de poder branco e reproduzem práticas e discursos racistas. São as mulheres negras que

enfrentam a dupla opressão tanto por homens, sejam eles brancos ou negros, quanto por outras mulheres brancas.

Figura 11 - A mulher negra como abortista

Nós, parlamentares da Frente Parlamentar Mista Contra o Aborto e em Defesa da Vida, manifestamos nossa indignação e veemente repúdio ao conteúdo da Norma Técnica nº 5/2021¹, de 15 de julho de 2021, publicada pela Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão do Ministério Público Federal.

O referido documento, que trata da "atenção a mulheres e adolescentes nos casos de interrupção legal da gravidez resultante de estupro", introduz o aborto por "telemedicina" no País, segundo o protocolo de assistência do NUAVIDAS HC/UFRJ, sob o pretexto da necessidade de distanciamento social decorrente da pandemia de COVID-19.



Fonte: Tonietto (2021).

Considerações finais

O presente trabalho buscou compreender as expressões discursivas do racismo a partir de três mulheres neoconservadoras. É certo que elas mobilizam centralmente pautas como a defesa da família e da moral cristã, como podemos ver em Machado (2020). Contudo, não há como localizar em segundo plano suas atuações em mobilizações práticas e discursivas sobre o racismo. Os resultados encontrados permitem-nos compreender como as mulheres neoconservadoras não são restritas a falar sobre categorias que são geralmente associadas a elas, como família, filhos, educação etc. Chris Tonietto é a deputada que, dentre as que foram analisadas, a que mais mobiliza conceitos sobre raça, sobretudo ao que se refere à deslegitimização do movimento antirracista e à exaltação da branquitude. A análise interseccional permitiu-nos compreender como as dimensões sobre gênero, raça e ideologia intercruzam-se e reforçam opressões contra a população negra, sendo a figura do homem negro construída ora como vitimista ora como um potencial criminoso, e a figura da mulher como defensora do aborto.

Foram percebidas diversas expressões racistas do movimento neoconservador, como o acionamento de um “racismo do bem”, práticas que remetem a exaltação do colonialismo e da branquitude, acusação de uma “cristofobia” da esquerda como racista e do “doutrinamento ideológico” dos professores, deslegitimação do movimento antirracista, criminalização da população negra, vinculação de gênero e raça como reprodução do racismo e mobilização de um povo brasileiro defensor de valores da nação neoconservadora.

Algo a ser destacado refere-se à reivindicação de uma atuação do Estado como elemento reforçador do racismo, ao não defender as cotas raciais, ao perseguir jovens negros através da força policial, ao exaltar a branquitude, ao criminalizar o ativismo negro e ao disseminar a ideia de um “verdadeiro povo brasileiro”, que exclui a luta da população de negros historicamente. Em uma sociedade democrática, é fundamental reconhecer os

intercruzamentos acionados pelo neoconservadorismo e agir concretamente contra as práticas e discursos racistas disseminados por esse movimento político. A figura do inimigo criada pelas neoconservadoras não se fecha somente nas feministas, mas também contra a população negra e pessoas antirracistas que buscam mudar o *status quo* e combater as desigualdades raciais.

A ascensão da Nova Direita nos últimos anos no Brasil, bem como na América Latina, revela-se como um projeto político antidemocrático e reconhecer suas características e como elas se expressam de forma diversificada permite-nos pensar e refletir criticamente maneiras de como combater suas práticas racistas e antigênero. Por outro lado, é necessário compreender o neoconservadorismo não como um movimento homogêneo, uma vez que ele mobiliza atores de forma a contradizer ideias consideradas como “inimigas”. Exemplo disso é a atuação de pessoas negras na defesa de valores neoconservadores e de mulheres na defesa de uma agenda antigênero. Nesse sentido, é fundamental entender o pressuposto da não-essencialização dos grupos sociais. Isso revela que o neoconservadorismo vem se expressando de forma variada e dinâmica, acionando estratégias e mecanismos para sua adesão. Além disso, fica evidente, com este trabalho, que o mito da democracia racial ainda é basilar na nossa sociedade e que não foi superado. A crença de que “todos somos iguais” coloca-se como central para a compreensão do fenômeno combativo ao movimento antirracista. Tal crença reveste-se e se fortifica com os valores neoconservadores de forma a se transformar em práticas concretas racistas contra a população negra.

Referências

ALM, Erika; ENGEBRETSEN, Elisabeth L. Anti-gender politics and queer theory. *Lambda Nordica*, v. 27, n. 3-4, p. 7-19, 2022. Disponível em: <https://www.lambdanordica.org/index.php/lambdanordica/article/view/838> Acesso em: 8 abr. 2023.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1983.

BALIBAR, Étienne. Racism and nationalism. In: BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, class: ambiguous identities*. London: Verso, 1991. p. 37-67.

BALL, Terence; DAGGER, Richard; O’NEILL, Daniel I. Conservatism. In: BALL, Terence; DAGGER, Richard; O’NEILL, Daniel I. *Political ideologies and the democratic ideal*. 11 ed. New York: Routledge, 2020. p. 111-147.

BENTO, C. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BERNARDINO, Joaze. Ação afirmativa e a rediscussão do mito da democracia racial no Brasil. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, a. 24, n. 2, p. 247-273, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eaa/a/3xQ6wKrtF8nn4vWy3wprpp/abstract/?lang=pt> Acesso em: 8 abr. 2023.

BIROLI, Flávia. *Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BIROLI, Flávia. Conflitos em torno do gênero, conservadorismo antidemocrático e suporte popular. In: PAULA, Marilene de; CUNHA, Christina. *Religião, democracia e a extrema direita*. Rio de Janeiro: Fundação Heirich Böll, 2023. p. 8-14.

BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos; VAGGIONE, Juan Marco. *Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

BROWN, Wendy. American nightmare: neoliberalism, neoconservatism, and de-democratization. *Political theory*, v. 34, n. 6, p. 690-714, 2006. Disponível em: <https://sxpoltics.org/wp-content/uploads/2018/05/Wendy-Brown-American-Nightmare.pdf> Acesso em: 8 abr. 2023.

BROWN, Wendy. *Undoing the demos: neoliberalism's stealth revolution*. New York: Mit Press, 2015.

BROWN, Wendy. Neoliberalism's scorpion tail. In: CALLISON, William; MANFREDI, Zachary. *Mutant neoliberalism: market rule and political rupture*. New York: Fordham University Press, 2020. p. 39-60.

CARDOSO, Alessandra; ZIGONI, Carmela; MANHAS, Cleo; SARAIVA, Leila; GERBASE, Livi; PINHEIRO, Luiza; BEGHIN, Nathalie; OLIVEIRA, Thallita. *A conta do desmonte: balanço do orçamento geral da União 2021*. Brasília: INESC, 2022. Disponível em: <https://inesc.org.br/wp-content/uploads/2022/04/BalancoOrcamento2021-Inesc-1.pdf> Acesso em: 8 abr. 2023.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

COALIZÃO NEGRA POR DIREITOS. *Dossiê genocídio negro e pandemia*. 2021. Disponível em: https://coalizaonegrapordireitos.org.br/wp-content/uploads/2021/10/DossieGenocidioNegro_CPI_CoalizaoNegra.pdf Acesso em: 8 abr. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. Interseccionalidade como investigação crítica. In: COLLINS, Patricia Hill. *Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica*. São Paulo: Boitempo, 2022. p. 37-80.

CORDEIRO, Janaina Martins. Direitas e organização do consenso sob a ditadura no Brasil: o caso da Campanha da Mulher pela Democracia (Camde). *Nuevo Mundos Nuevos Mundo*, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71513#text> Acesso em: 8 abr. 2023.

DU BOIS, W. E. Burghardt. The study of the negro problems. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, p. 1-23, 1898. Disponível em: <https://archive.org/details/jstor-1009474/page/n1/mode/2up> Acesso em: 8 abr. 2023.

FANON, Frantz. Da violência. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 23-85.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

KICIS, Bia. *Qual é a opinião de vocês? Deixa aí nos comentários*. Brasília, 19 set. 2020a. Instagram: @biakicis. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFVPGyTJgqK/> Acesso em: 8 abr. 2023.

KICIS, Bia. *Negros que ousaram não viver como vítimas. Justa homenagem!* Brasília, 26 out. 2020b. Instagram: @biakicis. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CG001IUJFfn/> Acesso em: 20 ago. 2023.

KICIS, Bia. *É por aí!* Brasília, 5 ago. 2020c. Instagram: @biakicis. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDh77Ixpw8M/> Acesso em: 20 ago. 2023.

KICIS, Bia. *Escolas canadenses [...]*. Brasília, 11 set. 2021. Instagram: @biakicis. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTr9HN2lwqx/> Acesso em: 20 ago. 2023.

LACERDA, Marina Basso. *O novo conservadorismo brasileiro*. Porto Alegre: Zouk, 2019.

MACHADO, Maria das Dores Campos. O neoconservadorismo cristão no Brasil e na Colômbia. In: BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos; VAGGIONE, Juan Marco. *Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. p. 83-133.

MARX, Anthony W. Contested citizenship: the dynamics of racial identity and social movements. *International Review of Social History*, v. 40, n. S3, p. 159-183, 1995. [supplement]. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/international-review-of-social-history/article/contested-citizenship-the-dynamics-of-racial-identity-and-social-movements/FD3A27C3C208FB39804188DA040F5F83> Acesso em: 8 abr. 2023.

MATOS, A. Das Camélias do Leblon à Rosa de Ouro: as representações de Isabel no contexto do abolicionismo. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, n. 10, 2006. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20083> Acesso em: 8 abr. 2023.

MBEMBE, A. Necropolitics. In: MORTON, Stephen; BYGRAVE, Stephen. *Foucault in an age of terror: essays on biopolitics and the defence of society*. London: Palgrave Macmillan UK, 2008. p. 152-182.

MIGUEL, Luis Felipe. Da “doutrinação marxista” à “ideologia de gênero”: Escola Sem Partido e as leis da mordaça no parlamento brasileiro. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 590-621, 2016. [número 15]. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/25163> Acesso em: 8 abr. 2023.

MOLL, Roberto. Diferenças entre neoliberalismo e neoconservadorismo: duas faces da mesma moeda. *Instituto de Estudos Económicos e Internacionais - Sem Diplomacia*, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://ieei.unesp.br/portal/wp-content/uploads/2016/11/Diferen%C3%A7as-entre-neoliberalismo-e-neoconservadorismo.pdf> Acesso em: 8 abr. 2023.

MORÁN FAÚNDES, José Manuel. ¿Cómo cautiva a la juventud el neoconservadurismo? Rebeldía, formación e influencers de extrema derecha en Latinoamérica. *Methaodos. revista de ciências sociais*, v. 11, n. 1, p. 1-16, 2023. [m231101a05]. Disponível em: <https://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view/649> Acesso em: 8 abr. 2023.

SARMENTO, Rayza. Análise de enquadramento e epistemologia feminista: discutindo implicações metodológicas. *Revista Teoria e Pesquisa*, v. 28, n. 3, p. 97-117, 2019. Disponível em: <https://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/760> Acesso em: 8 abr. 2023.

SARMENTO, Rayza; ELIAS, Maria Ligia G. G. Rodrigues; MARQUES, Gabrielle. A comunicação digital e as pautas das deputadas brasileiras “de direita” no Instagram. *Terceiro Milênio - Revista Crítica de Sociologia e Política*, Campos dos Goytacazes, v. 20, n. 1, p. 59-83, 2023. Disponível em: <https://revistaterceiomilenio.uenf.br/index.php/rtm/article/view/240> Acesso em: 8 abr. 2023.

SENA, Nicole Brito de. *Mulheres de direita e neoconservadoras nas assembleias legislativas no Brasil: as disputas pelas agendas de mulheres e de gênero*. 2025. 163f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

SILVA, Mayra Goulart da; CHAVES, Vanilda; BARBOSA, Laura. Mulheres eleitas e capital político familiar na Câmara dos Deputados: uma análise da 56ª legislatura (2019-2023). *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 38, n. 1, p. 95-124, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/BTqBy6bDFPzfkHPN8vgqCjb/> Acesso em: 8 abr. 2023.

SMITH, Amy Erika; BOAS, Taylor C. Religion, sexuality politics, and the transformation of Latin American electorates. *In: Annual Meeting of the American Political Science Association*, 116., 2020, on-line. [September, 10-13, 2020]. Disponível em: <https://www.ucis.pitt.edu/clas/sites/default/files/Smith%20Boas%202020%20Charlemos.pdf> Acesso em: 8 abr. 2023.

TONIETTO, Chris. *Mais uma vez o povo fluminense é apresentado a notícias estarrecedoras [...]*. Brasília, 11 set. 2019. Instagram: @christonietto. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2R-FJ1gdEy/> Acesso em: 20 ago. 2023.

TONIETTO, Chris. *Segundo o ativista norte-americano Shaun King [...]*. Brasília, 6 jul. 2020. Instagram: @christonietto. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCT3mJUJkHl/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

TONIETTO, Chris. *Nós, parlamentares da Frente Parlamentar Mista Contra o Aborto e em Defesa da Vida [...]*. Brasília, 11 out. 2021. Instagram: @christonietto. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CU5Ed1pghSm/> Acesso em: 20 ago. 2023.

TONIETTO, Chris. *A 22 de abril do ano 1500 [...]*. Brasília, 22 abr. 2022a. Instagram: @christonietto. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CcqddpsNL4l/> Acesso em: 8 abr. 2023.

TONIETTO, Chris. *Em cada canto desse país [...]*. Brasília, 21 out. 2022b. Instagram: @christonietto. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cj-uYkltxfC/> Acesso em: 20 ago. 2023.

TOURAINE, Alain. Na fronteira dos movimentos sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n. 1, p. 17-28, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/3QY76c7QYKM6NjnjXV5y7Wk/?format=pdf> Acesso em: 8 abr. 2023.

VAGGIONE, Juan Marco. A restauração legal: o neoconservadorismo e o direito na América Latina. In: BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos; VAGGIONE, Juan Marco. *Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. p. 50-82.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. *Lua Nova*, São Paulo, n. 67, p. 139-190, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/346M4vFfVzg6JFk8VZnWVvC/abstract/?lang=pt> Acesso em: 8 abr. 2023.

ZAMBELLI, Carla. *131 anos da abolição da escravatura*. Brasília, 13 maio 2019. Instagram: @carlaazambelli. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BxZ7kVfDTi5/> Acesso em: 8 abr. 2023.

A Estrutura da Mobilização Coletiva e Sua Contribuição Para a Análise dos Movimentos Sociais

The Structure of Collective Mobilization and Its Contribution to the Analysis of Social Movements

La Estructura de la Movilización Colectiva y su Contribución al Análisis de los Movimientos Sociales

ALMEIDA, Paul. *Social Movements: the structure of collective mobilization*. University of California Press, 2019.

*Gustavo Paccelli*¹

Palavras-chave: Movimentos Sociais; Mobilização Coletiva; Sul Global.

Keywords: *Social Movements; Collective Mobilization; Global South*

Palabras clave: *Movimientos Sociales; Movilización Colectiva; Sur Global.*

Nas últimas duas décadas, o estudo dos movimentos sociais tem crescido significativamente, impulsionado por avanços teóricos e empíricos na sociologia e áreas afins, bem como pelo aumento da ação coletiva em escala global. Nesse contexto, o livro de Paul Almeida constitui uma contribuição relevante ao oferecer uma tipologia abrangente das atividades dos movimentos sociais e discutir abordagens metodológicas que vão do nível micro ao macro da ação coletiva. Organizada em dois grandes blocos, a obra apresenta, de um lado, os principais aportes teórico-metodológicos e seus subcampos; de outro, uma análise das principais abordagens sobre os movimentos. Na conclusão, Almeida sugere direções futuras para a pesquisa e destaca os desafios enfrentados por grupos socialmente excluídos no século XXI.

No primeiro capítulo, Paul Almeida enfrenta uma das questões centrais nos estudos sobre ação coletiva: a definição de movimento social. Para o autor, a definição de movimento social que mais se adequa com o seu trabalho é: *um movimento social é uma coletividade excluída em interação sustentada com elites econômicas e políticas que buscam mudança social*. Essa definição enfatiza o caráter *outsider* desses grupos em relação às estruturas institucionais de poder e sua mobilização por meio de repertórios que articulam táticas convencionais e não convencionais. A distinção analítica proposta por Almeida delimita os movimentos sociais em contraste com atores institucionais, como partidos políticos, organizações não

¹ Doutor em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFJF (PPGCSOUFJF).

governamentais ou grupos de lobby, ainda que estes, em certos contextos, possam emergir de processos de mobilização coletiva. A exclusão dos canais formais de influência política, econômica e institucional é, portanto, o elemento estruturante que motiva e configura a ação dos movimentos sociais segundo essa abordagem. É notório, porém, que Almeida se respalda em três elementos centrais na agenda de pesquisa da *contentious politics* para definir o conceito utilizado para compreender os movimentos sociais: 1) a ação sustentada contra as elites, 2) a exclusão social e 3) as ameaças como dimensões-chave na caracterização da atividade do movimento social.

Mas como estudar os movimentos sociais? Essa é a questão sobre a qual Almeida apresentará, no capítulo 2, uma tipologia dos tipos de movimentos sociais e quais as abordagens necessárias para o seu estudo. De acordo com o autor, existem seis níveis ou tipos de ações de movimentos. Em escala crescente, seria a seguinte: 1) formas cotidianas de resistência; 2) movimentos de base local; 3) movimentos sociais nacionais; 4) ondas de protestos; 5) movimentos revolucionários; e 6) movimentos transnacionais. As *formas cotidianas de resistência* envolvem atos de dissensão e descumprimento por indivíduos ou pequenos grupos contra fontes de injustiça próximas. São contextos opressivos onde as ações ocorrem a partir de micro-atos de resistência por intermédio das *armas da fraqueza* (*weapons of the weak*). Pequenos roubos, fofocas nas aldeias, desaceleração no trabalho, descumprimento e vandalismo de equipamentos agrícolas, são exemplos dessas formas de protestos, as quais, por algum tempo, foram subnotificadas pelos estudiosos dos movimentos sociais.

Os *movimentos de base locais* representam uma luta a nível local ou regional por objetivos específicos e limitados e, geralmente, tem uma oferta restrita de recursos organizacionais internos. Sua característica definidora é o fato de serem lutas locais com foco em questões locais, com membros voluntários decorrentes de comunidades próximas. Eles se identificam a partir de sua própria região e sua identidade está ligada a um território. Por sua vez, os *movimentos sociais nacionais* representam amplas lutas envolvendo grande parte do território com a presença de organizações formais ou federações de redes afiliadas. Estes possuem recursos internos e uma ampla gama de objetivos voltados à reforma social e política e à mudança de atitudes públicas. Esses movimentos surgiram a partir da expansão dos sistemas políticos representativos na Europa Ocidental em meados do século XIX. A expansão geográfica e o aumento nas tarefas administrativas fizeram do Estado o lócus para os grupos reivindicarem suas queixas. Movimentos sociais nacionais de longa duração frequentemente se mobilizam em formas de campanhas.

As *ondas de protestos* ocorrem quando vários movimentos sociais ou grupos sociais se envolvem em protestos agrupados em um determinado tempo e abrangendo uma ampla fronteira geográfica. Durante as ondas de protestos muitos setores da sociedade participam e empregam táticas cada vez mais conflituosas. Assim, uma onda de protesto representa uma rápida expansão da ação do movimento social em escala geográfica, diversidade de grupos participantes e quantidade de atividades disruptivas. As pesquisas sobre ondas de protestos se concentram no surgimento das ondas, na dinâmica interna e difusão dentro de um ciclo e nos resultados políticos e culturais deixados após a disputa em larga escala. Já os *movimentos*

revolucionários têm como objetivo principal a derrubada de um regime político existente e das instituições que governam determinada população. Esses movimentos geralmente emergem a partir de um Estado repressivo e considerado pela população como ilegítimo. Sua dinâmica leva a formação de coalizões entre classes.

Os *movimentos transnacionais* são mobilizados em pelo menos duas nações ou mais. Enquanto os movimentos revolucionários podem ser classificados como a forma mais intensiva de mobilização, os movimentos transnacionais são mais extensos. Almeida reserva aos movimentos transnacionais, no decorrer da história, a característica de mobilizações que ocasionaram influências importantes a diversos países ao redor do globo. Assim, no século XVIII temos movimentos políticos que exigiram constituições nacionais e democracia em toda a Europa. No século XIX, movimentos se mobilizaram em vários países contra a escravidão, pelo direito de voto das mulheres e movimentos trabalhistas que forjaram laços além das fronteiras nacionais. No final do século XX, um aumento acentuado dos movimentos transnacionais com as novas tecnologias de comunicação pela internet e as crescentes preocupações e problemas sociais de ordem planetária.

Em termos de escala, Almeida consegue, com certo esforço, organizar uma tipologia dos movimentos sociais. Entretanto, a nuance entre movimentos transnacionais e revolucionários não é muito bem delineada. Ainda que seu esforço seja reconhecer que devido ao grau de abrangência das ações desses movimentos podemos estabelecer um parâmetro de atuação, o autor não apresenta, de modo contundente, a qual categoria pertencem os movimentos transnacionais, se eles são densas redes de movimentos sociais a nível global – e aí a sua magnitude – ou se são, na história, parte de movimentos revolucionários.

Nos capítulos 3 e 4, Paul Almeida realiza uma revisão crítica das principais teorias dos movimentos sociais, evidenciando como essas abordagens orientam a compreensão da dinâmica da ação coletiva ao destacar fatores causais centrais, como recursos, oportunidades políticas, ameaças e estratégias de enquadramento. Partindo das formulações clássicas associadas à modernização até alcançar modelos contemporâneos, o autor ressalta a relevância das contribuições advindas da teoria dos novos movimentos sociais, sobretudo no que tange à mobilização de identidades coletivas interseccionais e à incorporação das emoções como elementos constitutivos da ação. Além disso, enfatiza-se o uso recente dessas ferramentas teóricas para explicar mobilizações conservadoras e reacionárias voltadas a frear transformações sociais progressistas. No capítulo seguinte, Almeida volta-se à análise das condições de emergência e difusão dos movimentos, enfocando como estruturas organizacionais, recursos e identidades coletivas se articulam de maneira desigual no tempo e no espaço. Argumenta-se que lideranças e ativistas, por meio da agência política, buscam superar essas desigualdades construindo solidariedades e infraestruturas capazes de sustentar campanhas voltadas à contestação da ordem político-econômica vigente.

Nos capítulos 5 e 6, Paul Almeida aprofunda duas dimensões fundamentais para a compreensão dos movimentos sociais: os processos de enquadramento e os mecanismos de recrutamento. No primeiro caso, o autor destaca como os enquadramentos funcionam como mediações cognitivas e culturais entre as estruturas sociais de desigualdade e o

desencadeamento da ação coletiva, permitindo aos ativistas construir diagnósticos da realidade social por meio de linguagens compartilhadas, símbolos e narrativas mobilizadoras. Esses processos fornecem as bases ideológicas e interpretativas que orientam a mobilização, tornando visíveis formas de exclusão e vulnerabilidade. No segundo eixo, Almeida questiona as abordagens tradicionais sobre a participação em movimentos sociais, que costumavam associá-la a déficits psicológicos ou momentos de desintegração social. Em contraposição a essas leituras psicossociais, o autor propõe uma análise mais ampla e relacional da participação, que leva em conta variáveis estruturais, redes de interação, repertórios culturais e elementos emocionais que incidem sobre a decisão de engajamento individual ou coletivo.

A partir da década de 1960, os estudos sobre movimentos sociais passaram por uma inflexão analítica significativa. Inicialmente centradas em explicações psicossociais — que vinculavam a participação coletiva a desajustes emocionais, frustrações relativas ou comportamentos de massa — as pesquisas começaram a incorporar uma diversidade de fatores estruturais, organizacionais e ideacionais capazes de explicar, com maior precisão, os mecanismos que levam indivíduos a se engajarem em ações coletivas. Autores como Mancur Olson (1965) e Charles Tilly (1978) inauguraram uma agenda teórica preocupada com os custos e incentivos da ação coletiva, colocando em evidência a importância da mobilização de recursos, das redes organizativas e da coordenação estratégica para o sucesso das mobilizações. Posteriormente, o desenvolvimento da *teoria do processo político* (McAdam, 1982; Tarrow, 1997) agregou à análise elementos contextuais como as oportunidades e ameaças políticas, ampliando as condições causais para a emergência e continuidade dos movimentos.

Já nos anos 1980 e 1990, com o amadurecimento do campo, houve uma maior atenção às dimensões subjetivas da participação, como valores, crenças e identificações coletivas. Nesse contexto, emergem conceitos como *sympathy pool* (Klandermans, 1984), que designa o conjunto de indivíduos com predisposições favoráveis a um movimento, mas que ainda não se converteram em participantes ativos. A conversão da simpatia em participação depende de múltiplos fatores, entre os quais se destacam: a trajetória biográfica (McAdam, 1988), as crenças ideológicas, os vínculos associativos, as experiências prévias de mobilização, as redes sociais de proximidade e, mais recentemente, os dispositivos de comunicação mediados por tecnologias digitais (Bennett & Segerberg, 2013). Dessa forma, o engajamento político passou a ser concebido não como um ato isolado, mas como resultado de um processo relacional e situado, dependente tanto da estrutura de oportunidades quanto da capacidade dos ativistas de construir significados compartilhados (Snow & Benford, 1988).

Ademais, as questões ligadas à participação constituem um eixo fundamental nos estudos sobre movimentos sociais, articulando-se de modo estreito com os debates sobre a emergência, a difusão e a institucionalização das mobilizações coletivas. Embora a incorporação de variáveis estruturais e ideacionais tenha ampliado o escopo explicativo da participação, é possível observar que grande parte da produção teórica ainda está voltada às formas mais rotineiras e microssociais de engajamento, especialmente nos contextos de baixa intensidade de mobilização. Tal enfoque se conecta com os estudos sobre redes de recrutamento, dinâmicas de socialização militante e repertórios de ação quotidiana (Passy,

2003), contribuindo para uma compreensão mais densa das condições que sustentam a continuidade de movimentos em contextos adversos.

Por fim, uma das questões centrais que atravessa o campo refere-se aos impactos gerados pelas mobilizações sociais. Campanhas, ondas de protestos, revoluções ou ações de menor escala são investigadas a partir de seus efeitos nas estruturas normativas, institucionais ou simbólicas. Assim, a atenção analítica volta-se não apenas para os resultados formais – como mudanças legislativas ou institucionais – mas também para os efeitos difusos na cultura política, nas identidades coletivas e nos valores sociais (Amenta et al., 2010).

No capítulo 7, Almeida dedica-se à análise dos resultados e impactos dos movimentos sociais, tema central nos estudos contemporâneos sobre ação coletiva. Sua argumentação parte do entendimento de que os movimentos operam como vetores de transformação social, não apenas catalisando mudanças, mas também expressando reconfigurações mais amplas nas sociedades contemporâneas. Nesse sentido, compreender os efeitos sociais e políticos das mobilizações populares — tanto em termos de êxito quanto de fracasso — revela-se crucial para o mapeamento de suas consequências duradouras, inclusive sobre sujeitos que não participam diretamente das lutas. A partir da literatura especializada, o autor sistematiza três grandes grupos de fatores explicativos do sucesso dos movimentos: 1) os fatores estratégicos internos, como as estratégias de enquadramento (*framing strategies*), táticas disruptivas/novas (*disruptive/novel tactics*), infraestrutura organizacional duradoura (*enduring infrastructure*); 2) os aliados externos e coalizões, que envolvem desde categorias profissionais e religiosas até partidos e mídia; e 3) os fatores políticos contextuais, como conflitos entre elites, apoio da opinião pública e a presença de contramovimentos. No entanto, ainda que essa tipologia ofereça um instrumental relevante para a análise empírica, ela repousa sobre uma concepção funcionalista de ação coletiva, excessivamente ancorada na mensuração objetiva dos resultados de movimentos. Tal perspectiva corre o risco de subestimar os efeitos menos visíveis, porém politicamente significativos, das mobilizações — como a constituição de subjetividades políticas, o fortalecimento de redes de solidariedade ou a reconfiguração de repertórios discursivos. Além disso, ao tratar de forma ainda marginal os contramovimentos conservadores, o autor deixa em aberto uma dimensão crucial do campo contemporâneo de disputas políticas: a forma como forças reacionárias se articulam para deslegitimar e neutralizar avanços sociais progressistas. Com efeito, em uma análise crítica dos impactos dos movimentos sociais deveríamos avançar para além da lógica binária de sucesso/fracasso, incorporando as experiências e sentidos atribuídos pelos próprios atores mobilizados, bem como os efeitos difusos e cumulativos das lutas sociais no tecido institucional e simbólico das sociedades democráticas (Silva & Pereira, 2020).

O capítulo 8 destaca a importância de deslocar o foco dos estudos dos movimentos sociais para a mobilização no Sul global, uma contribuição relevante frente à predominância historiográfica do Norte global, que tradicionalmente associa a emergência dos movimentos a processos lineares de modernização, urbanização e consolidação do Estado-nação. Almeida reconhece que a heterogeneidade sociocultural, as trajetórias históricas específicas e os contextos econômicos e políticos próprios dos países do Sul global impõem desafios analíticos que transcendem essas categorias eurocêntricas. A repressão estatal, as cicatrizes

do colonialismo e as formas autoritárias específicas – acompanhadas das estruturas de resistência baseadas em infraestruturas organizativas civis e redes transnacionais – compõem um cenário complexo onde os movimentos sociais operam não apenas como agentes de transformação, mas também como atores que enfrentam a erosão dos direitos e a intensificação das desigualdades globais. Este reconhecimento aponta para a necessidade de ampliar o quadro teórico para além das abordagens tradicionais, incorporando as dinâmicas locais e globais, inclusive na articulação entre movimentos e contramovimentos, cujas disputas definem as arenas políticas contemporâneas.

Apesar da robusta revisão bibliográfica e da clareza na exposição das dinâmicas de mobilização, o diagnóstico de Almeida sobre os desafios atuais, tais como a crise ecológica, a desigualdade econômica e o avanço do autoritarismo, peca por uma certa insuficiência teórica, sobretudo na integração das dimensões da economia política e das dinâmicas de classe no entendimento dos processos de ação coletiva. A análise permanece centrada no campo da política contenciosa, privilegiando fatores estratégicos e estruturais relacionados diretamente à mobilização, mas sem aprofundar as interdependências entre capitalismo, coesão e fragmentação das elites econômicas e políticas, e os processos mais amplos de transformação social. Tal limitação é especialmente problemática diante da evidência, destacada por autores latino-americanos, de que os contramovimentos conservadores e reacionários não apenas reagem às mobilizações progressistas, mas também se estruturam em resposta a esses fenômenos, articulando disputas simbólicas, culturais e institucionais que atravessam as sociedades globais desiguais.

A obra de Almeida oferece uma contribuição valiosa ao consolidar as principais abordagens teóricas e empíricas dos movimentos sociais, com particular mérito na incorporação do Sul global à análise, mas ainda deixa em aberto a questão sobre a capacidade desses instrumentos teóricos para abranger esses fenômenos às complexas dinâmicas da sociedade capitalista globalizada. A compreensão dos movimentos sociais, e especialmente de seus resultados e contramovimentos, exige uma reflexão interdisciplinar que articule política, economia, cultura e sociabilidade em suas múltiplas dimensões temporais e espaciais. Assim, o desafio contemporâneo reside em ampliar o horizonte analítico para diagnosticar com maior precisão os processos de mediação e conflito que estruturam as mobilizações sociais e suas respostas conservadoras, sobretudo no contexto das crises multidimensionais do século XXI e na heterogeneidade dos contextos do Sul global.

Referências

AMENTA, Edwin; CAREN, Neal; CHIARELLO, Elizabeth; SU, Yang. The political consequences of social movements. *Annual Review of Sociology*, v. 36, p. 287–307, 2010.

BENNETT, W. Lance; SEGERBERG, Alexandra. *The logic of connective action: digital media and the personalization of contentious politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

KLANDERMANS, Bert. Mobilization and participation: social-psychological expansions of resource mobilization theory. *American Sociological Review*, v. 49, n. 5, p. 583–600, 1984.

McADAM, Doug. Micromobilization contexts and recruitment to activism. *International Social Movement Research*, v. 1, p. 125–154, 1988.

McADAM, Doug. *Political process and the development of Black insurgency, 1930–1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

OLSON, Mancur. *The logic of collective action*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

PASSY, Florence. Social networks matter. In: Diani, Mario; McAdam, Doug (org.). *Social movements and networks: relational approaches to collective action*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 21–48.

SILVA, Marcelo Kunrath; PEREIRA, Matheus Mazzilli. Movimentos e contramovimentos sociais: o caráter relacional da conflitualidade social. *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 8, n. 19, p. 136–163, 2020.

SNOW, David A.; BENFORD, Robert D. Ideology, frame resonance, and participant mobilization. *International Social Movement Research*, v. 1, p. 197–217, 1988.

TARROW, Sidney. *Power in movement: social movements and contentious politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TILLY, Charles. *From mobilization to revolution*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1978.

A cosmovisão moderna e a crítica contracolonial de Antônio Bispo dos Santos

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x |
v. 20, n. 1, 2025 | p.262-265
DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.43342

*Modern Cosmophobia and the Countercolonial Critique of
Antônio Bispo dos Santos*

*La cosmovisão moderna y la crítica contracolonial de
Antônio Bispo dos Santos*

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

Ingrid Daniely Vale dos Santos¹

Palavras-chave: Comunidades tradicionais; Cosmovisão; Epistemologia.

Keywords: Traditional Communities; Cosmophobia; Epistemology.

Palabras clave: Comunidades tradicionales; Cosmofobia; Epistemología.

Antônio Bispo dos Santos, também conhecido como Nêgo Bispo, nasceu em 1959 no Vale do Rio Berlengas, no Piauí. Seu aprendizado inicial foi conduzido por experientes mestres artesãos do quilombo Saco-Curtume, localizado no município de São João do Piauí. Foi o primeiro de sua família a ter acesso à alfabetização. Pensador social brasileiro que advogou por uma perspectiva científica enraizada nas epistemologias. Suas publicações, incluem *Quilombos, modos e significados* (2007) e *Colonização, Quilombos: modos e significados* (2015), exploram essa nova interpretação do mundo da ciência, sabedoria e conhecimento. Além disso, desempenhou um papel crucial como líder quilombola², participou ativamente na Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí (CECOQ/PI) e na Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ). Nêgo Bispo faleceu em dezembro de 2023 devido a uma parada cardiorrespiratória.

A cosmopercepção de Nêgo Bispo é uma construção intelectual enraizada em sua formação quilombola. Esta cosmopercepção se manifesta como um modo de entender e interpretar o mundo que é intrinsecamente ligado às experiências e saberes das comunidades rurais negras, ou, como Bispo as denomina, comunidades afro-pindorânicas. Este termo é

¹ Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Segurança Internacional (GEPSI, Distrito Federal, Brasil), do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de Brasília (UnB, Distrito Federal, Brasil). É mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, Natal, Brasil) e possui MBA em Logística Internacional e Comércio Exterior pela Universidade Potiguar (UnP, Natal, Brasil). É graduada em Relações Internacionais pela UnP.

²Santos (2023, p.49) comenta que, no quilombo, ninguém queria ser líder da associação quilombola porque a única função dessa posição era lidar com o governo. No quilombo, as decisões e a organização são feitas de forma comunitária em atividades como mutirões, velórios, festas, aniversários, missas, nos terreiros e nos trabalhos na roça.

empregado em substituição a nomenclaturas estabelecidas pelos colonizadores, e visa uma rearticulação da identidade das comunidades tradicionais (Santos, 2023; Silva, 2023).

A terra dá, a terra quer (2023) é centralizada na definição de cosmovisão e na exposição da crítica contracolonial de Antônio Bispo dos Santos. A noção de cosmovisão é introduzida como um conceito-chave para compreender as dinâmicas sociais e ecológicas³ subjacentes às práticas contemporâneas de consumo e gestão territorial. Santos (2023) argumenta que a cosmovisão, entendida como um medo irracional ou aversão ao cosmos, está intrinsecamente ligada a um sistema operacional cruel caracterizado por acumulação, desconexão, expropriação e extração desnecessária de recursos. Esta lógica, segundo o autor, também contribui significativamente para a geração de resíduos em larga escala, uma vez que as sociedades, impulsionadas por um consumo excessivo e desmedido, acumulam mais do que o necessário.

Nesse mesmo sentido, Fraser e Jaeggi (2020) oferecem uma análise crítica do território sob a perspectiva do pensamento moderno ocidental, e argumentam que a terra é frequentemente interpretada e utilizada dentro de um quadro mercantilista. Na concepção do pensamento moderno ocidental, o território é interpretado segundo uma perspectiva mercantilista, na qual porções de terra são passíveis de expropriação e apropriação para fomentar a expansão e redefinição do capitalismo (Fraser; Jaeggi, 2020). Afinal, "as cidades são estruturas colonialistas. Nem todos os povos da cidade são povos colonialistas, mas a cidade é um território colonialista." (Santos, 2023, p. 22).

Em sua análise sobre a globalização, Santos (2023) é crítico a tendência de homogeneização cultural e econômica, frequentemente articulada através da promoção de ideais como a unificação monetária e linguística. Esta retórica, ao sugerir uma "moeda única" e uma "língua única", reflete uma perspectiva que limita a diversidade de pensamentos e identidades culturais. Tal perspectiva é interpretada como uma extensão do eurocentrismo, um paradigma que historicamente centraliza a Europa como o núcleo de referência cultural, religiosa e intelectual (Santos, 2023, p. 31). De maneira distinta, para o autor, "enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos" (Santos, 2023, p. 29).

A obra apresenta uma crítica penetrante ao programa habitacional, o "Minha Casa, Minha Vida"⁴ é o programa mais colonialista nas políticas de habitação. Foi um ataque brutal, violento, perverso, racista, institucionalmente colonialista." (Santos, 2023, p. 60). O autor discorre sobre as implicações arquitetônicas e socioculturais do programa na vida dos quilombos e da favela, e cita o exemplo da remoção da "laje das favelas" e do "quintal dos quilombos", partes essenciais da arquitetura destas comunidades que foram excluídas nas casas oferecidas pelo programa (Santos, 2023, p. 60). Para Santos (2023) trata de uma imposição de uma visão de mundo que desconsidera e desvaloriza as formas de vida e de organização espacial desses grupos.

Nêgo Bispo defende que "existem modos de vida fora da colonização, mas política não. Toda política é um instrumento colonialista." (Santos, 2023, p. 47). Para o autor, "qualquer governo de um Estado colonialista será um governo colonialista. É preciso contracolonizar a estrutura organizativa." (Santos, 2023, p. 74). Bispo aponta como exemplo a composição do Ministério do Desenvolvimento Agrário, que frequentemente inclui

³ "Ecologia é uma palavra utilizada pelos acadêmicos. No quilombo, não existe ecologia, existe roça de quilombo, a roça de aldeia, a roça de ribeirinho, a roça de pescador." (Santos, 2023, p.100)

⁴ O Programa Minha Casa, Minha Vida (PMCMV), criado em 2009 pelo Governo Lula, visa facilitar a compra de moradia para famílias com renda de até 9 mil reais, subsidiando especialmente aquelas com renda até 1,8 mil reais. Sob Jair Bolsonaro (2019-2022), foi renomeado para Casa Verde e Amarela. Em fevereiro de 2023, o presidente Lula retomou e recriou o PMCMV, substituindo o programa Casa Verde e Amarela.

gestores do Sul do Brasil. Santos (2023) argumenta que a perspectiva desses sulistas sobre assessoria técnica difere significativamente daquela do povo da caatinga. Além disso, segundo o autor, na realidade, não existe uma diferença substancial entre as gestões de esquerda e de direita. Ele enfatiza que o Estado, em sua essência, mantém uma natureza colonialista e abstrata, independente da orientação política da administração em vigor. "Não existe governo bom para Estado ruim." (Santos, 2023, p. 74)

Nêgo Bispo propõe uma análise sociológica sobre duas formas de colonialismo: o "colonialismo universal" e o "colonialismo de submissão". O primeiro termo descreve a onipresença de práticas e ideologias coloniais em uma escala global, enquanto o segundo aborda a internalização de atitudes subservientes pelos colonizados, características de uma forma mais insidiosa de colonialismo. Em paralelo a esta análise, Jessé Souza (2022) oferece uma crítica incisiva à elite brasileira. Apesar de não utilizar o termo colonialismo de submissão, Souza (2022) sugere que a elite brasileira se assemelha cada vez mais à americana, e adota preconceitos e perspectivas alinhadas com o Norte Global, que é caracterizado por ser colonizador, branco, patriarcal, cristão e capitalista. Argumenta que esses preconceitos são utilizados pela elite brasileira como uma ferramenta venenosa, disseminados através da imprensa e das instituições educacionais (Souza, 2022; Santos, 2023).

Essa análise de Souza (2022) complementa a perspectiva de Bispo (2023) ao destacar como as estruturas de poder e as ideologias coloniais são perpetuadas e reforçadas dentro do próprio Brasil, não apenas em relação ao exterior, mas também nas interações internas, particularmente pela elite do país. Ambas as abordagens ressaltam a complexidade e a persistência das dinâmicas coloniais na sociedade contemporânea.

Por fim, Santos (2023) aborda o processo de transição energética em curso no Brasil, e destaca as implicações históricas e socioambientais desse fenômeno. Através de um paralelo entre a exploração colonial do pau-brasil e a atual exploração de recursos naturais como o vento e o sol para a produção de energia elétrica. Essa comparação sugere uma continuidade de práticas extrativistas e exploratórias, agora manifestadas na forma de captação de energia eólica e solar, particularmente nas regiões do Piauí, Rio Grande do Norte e outros estados do Nordeste (Medeiros; Maia, 2023).

O processo de transição energética no Brasil é contextualizado como uma estratégia para diversificar a matriz energética nacional, com o objetivo de reduzir a dependência de hidrelétricas e diminuir o uso de combustíveis fósseis. Esta mudança é motivada pela necessidade de responder às questões do aquecimento global, causado principalmente pela queima de combustíveis fósseis (Medeiros; Maia, 2023). No entanto, Bispo (2023) ressalta que essa transição vem acompanhada de desafios socioambientais significativos que ainda necessitam ser adequadamente abordados.

O autor questiona:

Qual será o impacto disso sobre as dunas? Os cataventos vão alterar as correntes de vento. Em alguns lugares o vento vai ficar mais fraco e em outros, mais forte. Alguns viventes precisam do vento. Sem ele, como vão se movimentar? Qual será o impacto dos ventos sintetizados sobre a movimentação das abelhas? As pessoas certamente não estão atentas a isso. Estão roubando o nosso vento, estão roubando o nosso sol (Santos, 2023, p. 99).

O trabalho de Nêgo Bispo representa um esforço significativo na construção do pensamento social brasileiro para expandir o entendimento das dinâmicas sociais, culturais e históricas, particularmente em relação às comunidades afro-pindorâmicas. Nêgo Bispo

desafia a homogeneização e a exclusão epistêmica, e promove uma maior inclusão de saberes e perspectivas diversificadas no discurso acadêmico e social.

A terra dá, a terra quer destaca a existência de múltiplas realidades simultâneas, e desafia a ideia de um mundo homogêneo caracterizado por uma única moeda, língua e um limitado conjunto de perspectivas. O trabalho de Nêgo Bispo representa um esforço significativo na construção do pensamento social brasileiro para expandir o entendimento das dinâmicas sociais, culturais e históricas, particularmente em relação às comunidades afro-pindorâmicas. Nêgo Bispo desafia a homogeneização e a exclusão epistêmica, e promove uma maior inclusão de saberes e perspectivas diversificadas no discurso acadêmico e social. O livro enfatiza a importância de entender, aceitar e integrar harmoniosamente essas diferentes realidades e modos de vida.

Referências

FRASER, N.; JAEGGI, R. *Capitalismo em debate: uma conversa na teoria crítica*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

MEDEIROS, Étore; MAIA, Iano Flávio. *Expansão de eólicas ameaça comunidades e Caatinga no semiárido do Rio Grande do Norte*. A Pública , 29 jul. 2023. Disponível em: <https://apublica.org/2023/07/expansao-de-eolicas-ameaca-comunidades-e-caatinga-no-semiarido-do-rio-grande-do-norte/>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SILVA, Érica Luciana de Souza. *Resenha de "A terra dá, a terra quer", de Antônio Bispo dos Santos*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ensaio/1841-a-terra-da-a-terra-quer-antonio-bispo-dos-santos>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

SOUZA, Jessé. *Brasil dos humilhados: uma denúncia da ideologia elitista*. Rio de Janeiro, 2022. Editora Civilização Brasileira. 5. ed.

Reencantando o mundo: um debate de Silvia Federici sobre um feminismo inclusivo e sua relação com o capitalismo

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x |
v. 20, n. 1, 2025 | p.266-270
DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.44051.

Re-enchanting the world: a debate by Silvia Federici on inclusive feminism and its relationship with capitalism

Reencantando el mundo: un debate de Silvia Federici sobre un feminismo inclusivo y su relación con el capitalismo

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

Silas Tibério Pereira Linhares¹

Palavras-chave: Reencantando o Mundo; Intersecções; Política dos Comuns; Cercamentos; Trabalho Reprodutivo.

Keywords: *Reenchanting the World; Intersections; Politics of the Commons; Enclosures; Reproductive Work.*

Palabras clave: *Reencantando el Mundo; Intersecciones; Política de los Comunes; Cercamientos; Trabajo Reproductivo*

Silvia Federici emerge como uma figura emblemática no cenário intelectual contemporâneo, destacando-se por suas contribuições significativas no campo do feminismo materialista e na crítica ao capitalismo. Sua trajetória como ativista, escritora e acadêmica italiana é marcada por um compromisso com a análise das estruturas de poder e das injustiças que permeiam as relações de gênero, trabalho e poder.

Ao longo de sua carreira, Federici tem se dedicado a desvelar as complexas dinâmicas que subjazem à exploração das mulheres dentro do sistema capitalista, enfatizando a importância de compreender o trabalho reprodutivo e afetivo como fundamentais para a reprodução social. Seus escritos têm sido essenciais para dar voz às experiências das mulheres marginalizadas e para articular estratégias de resistência e transformação.

Nesse contexto, “Reencantando o Mundo: Feminismo e a Política dos Comuns” desponta como uma obra seminal que sintetiza as principais reflexões e análises de Federici sobre as intersecções entre feminismo, políticas dos comuns e crítica ao capitalismo. No cerne deste livro, encontramos uma análise profunda das lutas das mulheres, dos

¹Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

cercamentos contemporâneos² e do potencial transformador dos comuns como uma alternativa viável ao sistema dominante.

Central para o livro é a ideia dos *comuns*, conceito que remonta a práticas comunitárias de compartilhamento de recursos e autonomia, que foram historicamente fundamentais para a sobrevivência e a resistência das comunidades. Federici argumenta que o resgate e a revitalização dos comuns são essenciais para construir uma sociedade mais justa e igualitária, e para desafiar as estruturas de dominação do capitalismo.

A autora também destaca o papel fundamental do feminismo na luta pelos comuns, enfatizando as contribuições das mulheres na preservação e na gestão dos recursos naturais, bem como na construção de formas alternativas de organização social e econômica. Ela defende que o feminismo deve ser uma força motriz na busca por mudanças sistêmicas que promovam a equidade de gênero e o bem-estar de todas as pessoas.

Portanto, “Reencantando o Mundo” não apenas oferece uma análise rigorosa dos problemas enfrentados pela sociedade contemporânea, mas também oferece um chamado à ação para construir um mundo mais justo e solidário. Com uma mistura de teoria feminista e crítica social, o livro inspira os leitores a imaginarem e a trabalharem em direção a um futuro onde os comuns são valorizados, as desigualdades são eliminadas e o poder é redistribuído de forma equitativa.

A primeira parte do livro “Reencantando o Mundo: Feminismo e a Política dos Comuns” é composta por uma seleção de textos introdutórios e ensaios que abordam temas cruciais relacionados à acumulação primitiva, globalização, reprodução social e os desafios contemporâneos dos cercamentos.

Começando com uma introdução que estabelece as bases conceituais e políticas do livro, Federici delineia a interseção entre feminismo, políticas dos comuns e crítica ao capitalismo. Ela oferece uma visão panorâmica das lutas históricas das mulheres contra a opressão e explora como as teorias feministas têm contribuído para a compreensão das dinâmicas sociais e econômicas, preparando o terreno para as análises subsequentes.

Em seguida, o livro inclui o ensaio “Acumulação Primitiva, Globalização e Reprodução”, no qual Federici examina a relação entre a acumulação primitiva do capital, o processo de globalização e a reprodução social. Ela destaca como o capitalismo se fundamenta na expropriação e exploração das mulheres e dos recursos naturais, iluminando a maneira como essa lógica está intrinsecamente ligada à expansão do mercado global.

O ensaio “Introdução aos Novos Cercamentos” segue, oferecendo uma análise aprofundada das formas contemporâneas de cercamento, incluindo a privatização de recursos naturais e a expropriação de terras de comunidades locais. Federici examina criticamente esses processos, evidenciando seu impacto desproporcional sobre as mulheres e as comunidades marginalizadas.

Em, “A Crise da Dívida, a África e os Novos Cercamentos” é analisado as implicações da crise da dívida sobre os países africanos, destacando como as políticas de austeridade e as imposições financeiras contribuem para a expropriação e a marginalização das populações locais. Federici enfatiza como essas dinâmicas estão enraizadas na lógica do capitalismo global e defende a importância de resistir a elas por meio da solidariedade e da organização comunitária.

²Quando Silvia Federici se refere aos "cercamentos contemporâneos", ela está se referindo a privatização e apropriação de recursos naturais comuns que historicamente eram acessíveis a comunidades inteiras. Essa ideia remete ao conceito de "cercamento" (também conhecido como "enclosure" em inglês), que teve origem na Inglaterra durante o período da Revolução Industrial.

No ensaio sobre a “China: quebrando a tigela de arroz de ferro”, Federici examina as transformações sociais, econômicas e políticas ocorridas no país, particularmente durante a Revolução Cultural e após as reformas econômicas iniciadas sob Deng Xiaoping. Ela analisa criticamente as mudanças na estrutura agrária e nas relações de trabalho, destacando os impactos sobre as mulheres e as comunidades rurais. Federici argumenta que, apesar das transformações, as formas de exploração e desigualdade persistem, ressaltando a necessidade de uma análise cuidadosa das dinâmicas específicas em cada contexto nacional.

Enquanto no ensaio sobre a “Comunalidade à Dívida”, Federici investiga as implicações da financeirização da economia global, com foco especial no microcrédito e suas consequências para as mulheres nos países do Sul global. Ela examina como a introdução de práticas financeiras capitalistas em comunidades tradicionalmente baseadas em relações comunitárias tem impactado negativamente a autonomia e o bem-estar das mulheres. Federici denuncia como o microcrédito muitas vezes resulta em endividamento e empobrecimento, ao invés de empoderamento econômico, evidenciando as contradições do capitalismo contemporâneo e a necessidade de alternativas baseadas nos comuns e no feminismo.

Dessa forma os ensaios da parte um fornecem ideias sobre as dinâmicas do capitalismo global e as formas de resistência e organização comunitária. Federici destaca constantemente a importância do feminismo e dos comuns na construção de alternativas ao sistema capitalista, enfatizando a necessidade de solidariedade e luta coletiva para alcançar uma transformação social significativa. Assim, esses ensaios ampliam o escopo da discussão, oferecendo uma análise mais abrangente e detalhada das complexidades do mundo contemporâneo e das possibilidades de mudança.

A segunda parte da obra de Silvia Federici é composta por uma seleção de textos que exploram a relevância e as potencialidades dos comuns como uma alternativa ao sistema capitalista. Esta seção começa com uma introdução que delinea os principais temas e debates abordados nos ensaios subsequentes, fornecendo um contexto para a análise crítica que se segue.

O primeiro ensaio, “Sob os Estados Unidos, os Comuns”, examina a história e a importância dos comuns nos Estados Unidos, destacando exemplos históricos de comunidades que resistiram aos cercamentos e lutaram pela preservação de recursos naturais e espaços públicos. Federici explora como essas experiências de resistência continuam a inspirar movimentos contemporâneos em defesa dos comuns, ressaltando sua importância na construção de formas alternativas de organização social e econômica.

Em seguida, “Os Comuns Contra o Capitalismo e Além Dele” aprofunda a análise dos comuns como uma forma de desafiar e transcender as lógicas do capitalismo. Federici argumenta que os comuns oferecem uma alternativa radical ao modelo de propriedade privada e acumulação capitalista, baseada na colaboração, solidariedade e autonomia. Ela destaca como os movimentos em defesa dos comuns estão redefinindo as relações sociais e econômicas, e promovendo formas de organização baseadas na democracia participativa e na gestão comunitária dos recursos.

Subsequente “A Universidade: Um Comum do Conhecimento?” investiga o potencial da universidade como um espaço compartilhado de produção e disseminação do conhecimento. A autora analisa criticamente as tendências de mercantilização e privatização no ensino superior, argumentando que essas tendências ameaçam a acessibilidade e a democratização do conhecimento. Ela defende uma visão de universidade baseada nos princípios dos comuns, onde o conhecimento é compartilhado, acessível e produzido de forma colaborativa, em oposição ao modelo atual centrado na competição e na lucratividade.

Na sequência, “As Lutas das Mulheres por Terras na África e a Reconstrução dos Comuns” (174) examina as lutas das mulheres africanas pela posse e controle da terra, destacando como essas lutas estão ligadas à reconstrução dos comuns e à resistência ao avanço do agronegócio e da privatização dos recursos naturais. Federici destaca o papel crucial das mulheres nessas lutas e argumenta que a defesa dos comuns é essencial para garantir a soberania alimentar, a justiça ambiental e os direitos das comunidades locais.

Ademais “A Luta das Mulheres pela Terra e pelo Bem Comum na América Latina” explora as experiências das mulheres latino-americanas na defesa da terra e dos recursos naturais, destacando sua resistência contra projetos de desenvolvimento predatórios e apropriação privada. Federici destaca como essas lutas estão enraizadas em formas de organização comunitária e solidariedade, e como as mulheres desempenham um papel central na construção de alternativas baseadas nos comuns e na busca por uma sociedade mais justa e igualitária.

Ao dar sequência a parte dois do livro, encontramos ensaios que exploram as interseções entre marxismo, feminismo e os comuns, assim como o papel do trabalho reprodutivo e afetivo na transformação da vida cotidiana e na construção dos comuns.

O ensaio “Marxismo, Feminismo e os Comuns” examina as convergências e divergências entre essas perspectivas teóricas, destacando como o marxismo pode ser enriquecido pelo feminismo ao reconhecer e valorizar o trabalho reprodutivo e a luta das mulheres pela reprodução da vida. Federici argumenta que os comuns oferecem uma base para a convergência entre essas tradições, promovendo uma visão de transformação social que integra as dimensões econômicas, sociais e culturais.

Adiante, em “Da Crise aos Comuns: Trabalho Reprodutivo, Trabalho Afetivo, Tecnologia e a Transformação da Vida Cotidiana” examina como a crise econômica e social contemporânea está impulsionando a busca por alternativas baseadas nos comuns. Federici destaca o papel crucial do trabalho reprodutivo e afetivo na manutenção da vida e na reprodução social, e argumenta que a tecnologia pode ser mobilizada para promover a autonomia e a solidariedade, em vez de reforçar as hierarquias e as desigualdades existentes.

Por último, “Reencantando o Mundo: Tecnologia, Corpo e Construção dos Comuns” investiga o potencial da tecnologia para fortalecer os comuns e promover formas de vida mais sustentáveis e solidárias. Federici examina criticamente as formas como a tecnologia tem sido utilizada para perpetuar a exploração e o controle, mas também destaca exemplos de práticas tecnológicas que promovem a participação democrática, a autonomia e a cooperação.

Sendo assim, os ensaios os ensaios da parte dois fornecem uma análise aprofundada das inter-relações entre marxismo, feminismo, tecnologia e os comuns, ressaltando seu potencial transformador para enfrentar os desafios contemporâneos e forjar uma sociedade mais justa e equitativa. É relevante destacar que Federici enfatiza consistentemente a importância de reconhecer e valorizar o trabalho reprodutivo e afetivo, além de defender a utilização ética e solidária da tecnologia como parte da busca por alternativas ao sistema capitalista.

O livro “Reencantando o Mundo: Feminismo e a Política dos Comuns” de Silvia Federici oferece uma análise profunda e abrangente das interseções entre feminismo, política dos comuns e crítica ao capitalismo, abordando uma variedade de temas que vão desde a acumulação primitiva e os cercamentos contemporâneos até o papel do trabalho reprodutivo, tecnologia e universidade na construção de alternativas ao sistema dominante. Nas duas partes do livro, Federici apresenta uma série de ensaios que destacam a importância do feminismo na compreensão das dinâmicas sociais e econômicas, bem como na resistência às

injustiças e opressões do capitalismo. Ela argumenta que as mulheres têm sido historicamente marginalizadas e exploradas pelo sistema capitalista e desempenham um papel central nas lutas por justiça social, ambiental e de gênero.

Dessa forma, a obra de Silvia Federici se destaca como uma obra fundamental para aqueles que buscam compreender as intersecções entre gênero, classe, raça, a considerar uma perspectiva de feminismo mais abrangente, bem como compreender as políticas dos comuns e crítica ao capitalismo. Federici apresenta uma análise profunda e provocativa das dinâmicas sociais, econômicas e políticas que moldam o mundo contemporâneo, oferecendo uma visão crítica das injustiças e opressões enfrentadas pelas mulheres dentro do sistema capitalista.

Uma das contribuições mais significativas do livro é a forma como Federici ressalta a importância do trabalho reprodutivo e afetivo, destacando como essas formas de trabalho são essenciais para a reprodução social e são frequentemente desvalorizadas e invisibilizadas pelo capitalismo. Ao colocar essas questões no centro de sua análise, Federici oferece uma perspectiva única sobre as desigualdades de gênero e classe, desafiando as estruturas de poder dominantes e apontando para alternativas mais justas e equitativas.

Além disso, o livro aborda de maneira incisiva os cercamentos contemporâneos, ou seja, a privatização e apropriação de recursos comuns que historicamente eram acessíveis às comunidades. Federici destaca como essa privatização ameaça a acessibilidade e a democratização do conhecimento, bem como a preservação dos recursos naturais e culturais compartilhados.

Outro aspecto relevante do livro é a defesa de Federici por uma visão de universalidade baseada nos princípios dos comuns, onde o conhecimento é compartilhado, acessível e produzido de forma colaborativa. Ela argumenta que isso contrasta com o modelo atual centrado na competição e na lucratividade, enfatizando a importância de reconhecer e valorizar o conhecimento como um bem comum.

Em síntese, “Reencantando o Mundo” é uma obra instigante e inspiradora que desafia as concepções convencionais sobre feminismo, política e economia, oferecendo uma análise perspicaz das lutas das mulheres e do potencial transformador dos comuns. Federici nos convida a repensar nossas práticas e perspectivas, inspirando-nos a construir um mundo mais justo, solidário e igualitário.

Referências

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.