DOSSIÊ

Música, branquitude e experimentalismo: perspectivas críticas[1]

Music, whiteness and experimentalism: critical perspectives

Castellani, Felipe Merker; Lima, Manuel Pessoa de

Felipe Merker Castellani
felipemerkercastellani@gmail.com
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Manuel Pessoa de Lima
manuelpessoadelima@gmail.com
California Institute of the Arts, Estados Unidos

Percursos
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
ISSN-e: 1984-7246
Periodicidade: Cuatrimestral
vol. 22, núm. 50, 2021
revistapercursos.faed@udesc.br

Recepção: 05 Março 2021
Aprovação: 22 Novembro 2021

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/815/8154414015/

DOI: https://doi.org/10.5965/1984724622502021319

Resumo: O presente artigo investiga a perpetuação do racismo epistêmico no campo musical, iniciando no Brasil colônia e seguindo em direção aos contextos contemporâneos. Observando pressupostos uni-versalizantes vinculados ao enfoque na materialidade do som apartado de implicações contextuais sociopolíticas, delineiam-se tensões e incompatibilidades entre o experimentalismo musical e o ativismo político. Por fim, o artigo aponta iniciativas recentes de potencial contra-colonial no contexto experimental.

Palavras-chave: branquitude, pacto narcísico da branquitude, música experimental, estudos decoloniais.

Abstract: This paper approaches the perpetuation of epistemic racism in the musical field, from the colonial period to the contemporary contexts. By looking at universalizing assumptions linked to the focus on the materiality of sound, apart from socio-political contextual implications, tensions and incompatibili-ties between musical experimentalism and political activism are delineated. Finally, the article points out recent initiatives of decolonial potential in the experimental context.

Keywords: whiteness, whiteness' narcissistic pact, experimental music, decolonial studies.

1 INTRODUÇÃO

A compreensão do som enquanto fenômeno físico inspirou práticas que se consolidaram sob a denominação *experimental*. Não se refuta tampouco que o som, quando ouvido por alguém, se desdobra em uma série de processos cognitivos, na rede semiótica das culturas humanas. Porém, a vocação do experimental por realizar uma engenharia reversa no retorno ao som em si, em oposição a nacionalismos anacrônicos e práticas conservatoriais, perpetua a pretensão emancipatória da branquitude. Neste texto, buscamos refletir sobre como o vetor da colonialidade persiste nas práticas experimentais ao repensá-las não como cisão, mas sim como continuação de um projeto epistemológico cujo eixo gravita no norte global.

Inicialmente, na seção **o pacto narcísico da branquitude e o racismo epistêmico**, apresentamos o conceito de branquitude, uma posição social hegemônica que deriva, bem como prolonga, os efeitos do colonialismo europeu e do racismo epistêmico na contemporaneidade. Para compreender, como tal posição constrói sua hegemonia social e subjetiva, lançamos mão de outras duas noções elaboradas por Maria Aparecida Bento (BENTO, 2016): a primeira delas, o pacto narcísico, corresponde ao entendimento do branco enquanto

grupo modelo para a condição humana, gerando narrativas nas quais seu protagonismo naturaliza uma epistemologia que age como dispositivos de espelhamento, na qual a imagem refletida legitima e instaura privilégio e superioridade, sem que se desvele o artifício pelo qual lhe foi conferido; e a segunda, a de medo branco, reflete a projeção da violência do opressor (branco) sobre os grupos oprimidos. É por meio da ação interligada de tais noções, que se engendram e se consolidam os processos de apagamento das perspectivas epistemológicas afro-diaspóricas e dos povos originários brasileiros, consolidando assim um processo de contínuo racismo epistêmico.

Posteriormente, na seção **a música como ferramenta colonial**, observamos como o ensino musical atuou como ferramenta colonial no processo de doutrinação religiosa dos povos indígenas durante as missões da Companhia de Jesus no Brasil, a partir do século XVI. Abordamos também o caso da Real Fazenda de Santa Cruz, na qual as pessoas escravizadas eram instruídas nas musicalidades litúrgicas e de corte europeias, para posteriormente terem suas habilidades musicais expropriadas, animando eventos da aristocracia carioca, especialmente a partir da chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808.

As duas últimas seções, **branquitude e imaginário sonoro dominante** e **experimentalismo e ativismo**, foram dedicadas a reflexões sobre o experimentalismo musical, primeiramente partindo dos processos de "emergência do som" (SOLOMOS, 2015), os quais enfatizam os processos de autonomia das obras e instauram uma escuta focada nas suas qualidades intrínsecas dos sons. Escuta esta, que acaba por afastar as práticas experimentais dos debates acerca das condições estruturais de produção de conhecimento musical: relações raciais, de gênero e classe social. Por fim, debatemos as relações entre o experimentalismo musical e ativismo político, por meio dos posicionamentos de Cornelius Cardew (1936 - 1981) e Henry Flynt (1940).

Na seção final, elencamos algumas iniciativas que colocam a posição da branquitude em perspectiva, incluindo núcleos dedicados a questionar as desigualdades de gênero e raça, bem como o crescente, embora tardio, reconhecimento da importância das musicalidades afro-diaspóricas e da música periférica no contexto do experimentalismo musical.

2 O PACTO NARCÍSICO DA BRANQUITUDE E O RACISMO EPISTÊMICO

Mesmo sendo o mais longevo regime escravocrata do mundo e apesar do aumento e da presença da discussão racial no debate público, ainda persiste no senso comum a ideia de que o Brasil não é um país racista. Embora o mito da democracia racial já tenha sido amplamente contestado por gerações de intelectuais desde os anos 1950[2], ainda hoje, ser brasileiro subjaz uma noção de identidade racial mestiça. Uma identidade impregnada por processos premeditados de branqueamento[3], que buscavam e ainda buscam, o apagamento dos legados culturais africanos e dos povos originários brasileiros em múltiplas instâncias: na produção de conhecimento, nas relações intersubjetivas, nas maneiras de operar dos aparatos policiais estatais e até mesmo na distribuição populacional no espaço geográfico brasileiro.

Como aponta Maria Aparecida Bento (2016), nos estudos das relações raciais no Brasil há pouquíssima discussão sobre a identidade racial do branco[4], tradicionalmente os processos de branqueamento são tidos como um "problema do negro".

> No Brasil, o branqueamento é frequentemente considerado como um problema do negro que, descontente e desconfortável com sua condição de negro, procura identificar-se como branco, miscigenar-se com ele para diluir suas características raciais. Na descrição esse processo o branco pouco aparece, exceto como modelo universal de humanidade. (BENTO, 2016, p. 27)

Assim, faz-se necessária a reflexão sobre a construção da identidade racial branca, seus mecanismos de garantia de hegemonia em espaços de tomada de decisões e de manutenção de privilégios simbólicos e materiais. Para tanto, lançamos mão do conceito de branquitude, compreendida como uma posição social dominante, estabelecida por meio do colonialismo europeu e estendida na contemporaneidade. Para as pessoas pertencentes a esta posição, é garantido o acesso privilegiado a diversos recursos como postos de trabalhos em escalas hierárquicas mais elevadas (cargos de chefia, de gestão e gerenciamento)[5], acesso às

instituições de ensino mais qualificadas[6] e aos serviços de saúde e saneamento básico. Conforme afirma Lia Vainer Schucman, "para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades sociais se ancoram" (SCHUCMAN, 2020, p. 60).

Seguindo a reflexão proposta por Bento, ao adentrarmos a construção da identidade branca, dois elementos principais ganham destaque: os pactos narcísicos e o medo branco. Uma manifestação flagrante do pacto narcísico aparece sob a forma de protagonismo absoluto, no qual o branco ocupa a posição de grupo modelo para a condição humana. De forma tácita ou explícita, os pactos narcísicos da branquitude diminuem, ou até mesmo excluem, o reconhecimento dos legados afro-diaspóricos e indígenas na formação de uma suposta base cultural brasileira.

O pacto narcísico da branquitude é compreendido como um acordo tácito entre membros de um grupo privilegiado, um acordo que garante a não problematização das causas e consequências das desigualdades raciais. Ao mesmo tempo em que garante a manutenção da posição social do grupo, a falta de ações concretas de combate ao racismo no pacto entre brancos cria uma distorção, transformando em suposto *mérito* as vantagens materiais e simbólicas construídas por meio da hegemonia branca. É importante mencionar que essa manutenção de privilégios raciais não se refere somente a fatores macroestruturais, mas também se instaura no interior das relações intersubjetivas e das relações de trabalho[7].

Por sua vez, o medo branco não é apenas a reação contra a ameaça da alteridade e da diferença, mas deve ser compreendido como a projeção nos *outros* da própria violência do grupo dominante (branco), a qual assombra o opressor em seu processo incessante de ocultação de seus objetivos expropriativos. Nesta perspectiva, quando *os outros* se tornam ameaçadores, o medo atua como um instinto de sobrevivência da autoimagem branca. A construção de uma superioridade branca, implica em uma subalternização das demais identidades raciais (negras, indígenas, amarelas etc.), por meio do reforço de estereótipos negativos atrelados às suas características físicas, produções culturais, espiritualidades e sexualidades. Desta forma, se culpabiliza os oprimidos pela opressão sofrida e se justificam as consequências das desigualdades raciais.

A construção de uma autoimagem branca, extremamente positivada, pode ser identificada na ausência de símbolos que relacionem atos de violência a pessoas brancas. Pelo contrário, bandeirantes, traficantes e proprietários de pessoas escravizadas figuram como heróis em monumentos públicos. A narrativa dos grandes feitos de tais indivíduos, ainda se prolifera em equipamentos culturais públicos, elementos centrais da construção de uma identidade histórica nacional. A partir da ótica da superioridade branca, todo o capital cultural e simbólico produzido pelo branco é entendido como modelo em relação a outras perspectivas e matrizes epistemológicas. Por meio de tal superioridade, definem-se os conhecimentos considerados válidos e não válidos e se institui uma outra face do racismo, o racismo epistêmico[8].

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

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

Ideias sobre o sentido dos conceitos e a qualidade da experiência vivida (ser), sobre o que constitui o conhecimento ou pontos de vista válidos (conhecimento) e sobre o que representa a ordem econômica e política (poder) são áreas básicas que ajudam a definir como as coisas são concebidas e aceitas em uma dada

visão de mundo. A identidade e a atividade (subjetividade) humana também produzem e se desenvolvem dentro de contextos que têm funcionamentos precisos de poder, noções de ser e concepções de conhecimento. (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 45)

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

2.1 A música como ferramenta colonial

O entendimento do branco e seu capital material e simbólico enquanto representação da humanidade em sua totalidade conduz, no processo de dominação colonial, a imposição epistemológica em diversos níveis: filosófico, estético, econômico e espiritual. Em sua conferência, "Tonalidade enquanto força colonizadora", o musicólogo ganês Kofi Agawu (2016) apresenta algumas das transformações musicais operadas, a partir do século XIX, pelas atividades de missionários europeus no continente africano. A cristianização era acompanhada de modificações culturais impostas às/aos africanas/os: adoção da monogamia, uso de vestimentas ocidentais, aprendizado da língua do colonizador, dentre outros. No que concerne à música, os hinos religiosos europeus ocupam o lugar dos cânticos rituais, carregando em si uma série de entendimentos musicais ocidentais: a divisão das vozes em soprano-alto-tenor-barítono, a hierarquização de alturas e a definição de armaduras de clave (tonalidade), bem como o uso do temperamento igual.

Processo semelhante ocorreu no Brasil, durante a invasão portuguesa[9]. Na carta de Pero Vaz de Caminha (1500), fica bastante evidente o desejo dos colonizadores em impor seus hábitos culturais e religiosos aos povos originários do Brasil. Observa-se, igualmente, o entendimento narcísico de que os mesmos não possuíam espiritualidade e/ou religiosidade, deduzido a partir do fato de não haver um reconhecimento imediato de símbolos e práticas religiosas similares às dos portugueses. Um narcisismo que fica evidente na famosa afirmação do Padre Manoel da Nóbrega, proferida pouco tempo depois em sua Carta ao Rei D. João III (1551), na qual desumaniza os povos indígenas dizendo que: "estão papel branco para neles escrever à vontade" (NÓBREGA, 1955, p. 100). Vejamos abaixo alguns trechos da carta de Caminha:

E, segundo que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, como nós mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar, porque já então terão mais conhecimento de nossa fé, pelos dois degredados, que aqui entre eles ficam, os quais, ambos, hoje também comungaram.

Entre todos estes que hoje vieram, não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa e a quem deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lho a redor de si. Porém, ao assentar, não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha. (CAMINHA, 1500, p. 14, grifo nosso)

Conforme nota Holler (2007), embora a prática musical possuísse uma série de impedimentos na Companhia de Jesus, há fontes que demonstram o encorajamento do uso do canto e de instrumentos musicais como forma de aproximação, para fins de doutrinação e conversão dos povos originários do Brasil ao cristianismo. Nos relatos da primeira visita do Padre Inácio de Azevedo ao Brasil (HOLLER, 2007, p. 4), ocorrida em 1566, consta uma restrição do uso de cantos nas missas pelos jesuítas, contudo, o uso era permitido na ausência de outros sacerdotes, especialmente em comunidades indígenas.

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

Um dos fatos mais marcantes apresentados por Amorim (2017, p. 85), a partir do livro de Antônio Carlos dos Santos (2009), é o da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro. A fazenda abrigava uma escola de música, na qual as pessoas escravizadas eram instruídas nas musicalidades de corte e litúrgicas europeias, formando orquestras, bandas e conjuntos camerísticos para eventos oficiais. Esse processo se intensificou a partir da chegada da família real portuguesa em 1808, quando os grupos passaram até mesmo a serem *alugados* para animar eventos da aristocracia carioca. O fato de se dedicarem também à atividade musical, com outros trabalhos forçados, não diminuía em nada a severidade do tratamento dos homens e mulheres escravizadas/dos da fazenda. O viajante inglês John Mawe relata que: "o sistema de administração, entretanto, é tão mau, que vivem semi-famintos, quase desprovidos de roupas e mais do que miseravelmente instalados" (MAWE, 1978 *apud* AMORIM, 2007, p. 8).

Convém ressaltar que mesmo sob as violências do colonialismo, os homens e mulheres indígenas e africanas/os criaram tanto formas de resistência cultural de suas tradições, quanto buscaram imprimir sua maneira singular de leitura das imposições culturais. Como afirma Paul Gilroy (2001), a produção de conhecimento musical ocupa um papel central na diáspora africana nas Américas, orientada não pela busca de uma musicalidade africana originária, mas por um processo de transformações e adaptações aos contextos singulares da dominação imperialista europeia.

Em um relato apresentado na tese de Rosa (2014), na cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul) em meados do século XIX, os cocumbis[10] saíam no dia de Nossa Senhora do Rosário do candombe da Mãe Rita, localizado entre a antiga região da Colônia Africana e a Cidade Baixa, reunindo uma grande quantidade de pessoas negras que seguiam até o interior da antiga antiga Igreja Matriz Nossa Senhora da Madre de Deus, localizada no centro da cidade, tocando instrumentos (marimbas, tambores, canzás, urucungos), cantando e dançando com guizos nos tornozelos. Uma breve análise desse relato nos permite observar que tais manifestações musicais, com raízes oriundas de regiões dos atuais territórios de Angola e Moçambique, se faziam presentes no território urbano, mesmo muitas vezes sendo perseguidas pelas forças de repressão policial da época. Conforme relatado pelo cronista Coruja (1983), após o impedimento da realização dos cortejos pelo vigário José Inácio, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, capitaneada pelo seu tesoureiro Francisco José Furtado e formada na época por homens e mulheres negras/os escravizados ou libertos, deu início à construção da Igreja Nossa Senhora do Rosário[11].

Apontamos duas formas pelas quais a imposição de conhecimentos musicais europeus (forma de escrita, temperamento, divisão de vozes etc.) atua enquanto ferramenta no processo de colonização do território brasileiro, conectando as três dimensões da analítica da colonialidade: ser, saber e poder. Na primeira delas, a música serve como um artifício de aproximação utilizado pelos jesuítas da Companhia de Jesus para a cristianização e imposição de suas cosmovisões aos povos originários brasileiros; na segunda, a música serve como parte do processo de escravização de africanas/os e expropriação de suas habilidades musicais na Real Fazenda de Santa Cruz. Em ambos os casos, as instâncias de dominação convergem em direção à própria dominação da/os sujeitas/os. Estes, ao resistirem ao processo de invasão e genocídio da colonização, se tornavam grandes obstáculos ao projeto imperialista europeu, por meio da elaboração de formas de resistência existencial, que incluem a preservação de suas cosmovisões, universos musicais, sonoros e simbólicos.

Para compreender a construção do eurocentrismo no ensino musical brasileiro, é necessária uma breve contextualização sobre a construção da rede de educação pública brasileira. Em *Diploma de brancura: política*

social e racial no Brasil, Jerry Dávila (2006) demonstra a forte influência de ideais eugenistas na construção das reformas educacionais brasileiras de 1917 e 1945. Expandindo e ampliando o acesso à educação pública no Brasil, os educadores e cientistas que conduziram tais reformas acreditavam que a população pobre e não branca era degenerada e a educação seria um meio para o aperfeiçoamento racial. Neste contexto, o autor destaca a nomeação de Afrânio Peixoto (1876 - 1947) para a diretoria do Departamento de Educação do Rio de Janeiro, em 1917. Peixoto era um dos nomes de destaque da medicina legal no país; se inspirando nas teorias de Cesare Lombroso (1835 - 1909), ele defendia a relação entre aspectos físicos e/ou hereditários e a tendência à criminalidade. A reformulação escolar operada por Peixoto no Rio de Janeiro refletia a crença de que a "degeneração racial poderia ser revertida por meio de aperfeiçoamentos científicos na saúde e na educação" (DÁVILA, 2006, p. 23).

Dávila afirma ainda que, as desigualdades resultantes das opressões coloniais passam desde então, a ser encaradas no contexto escolar a partir do discurso científico, da meritocracia e dos ideais de modernidade. No campo específico da música destaca-se a atuação do compositor Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), o qual atuou como Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística, a partir de 1932 e em 1938, foi nomeado diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) do Ministério da Educação e Saúde.

Villa-Lobos possuía uma orientação nacionalista fervorosa e em suas composições incorporava elementos provenientes das culturas musicais dos povos originários brasileiros e africanos. Contudo, compreendia essas matrizes de produção de conhecimento musical de maneira estereotipada e preconceituosa. Um exemplo analisado por Dávila é o do hino intitulado "Regozijo de uma Raça", composto por Villa-Lobos em 1937 para dois grupos vocais, nomeados pelo compositor de coro mestiço e coro africano. Ao coro africano eram inicialmente delegadas apenas a repetição de três sílabas, já ao coro mestiço, eram solicitadas a repetição de algumas palavras. À medida que as linhas melódicas da composição se aproximavam de estilos e gêneros da música de concerto europeia, as palavras do texto proferidas pelos coros tornavam-se mais complexas.

Ao ser indagado sobre os aspectos de formação de uma suposta raça brasileira, o compositor afirmou que "tratava-se de preparar a mentalidade infantil para reformar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações futuras" (VILLA-LOBOS, 1946 *apud*DÁVILA, 2006, p. 250). O mesmo ocorre em suas formulações de programas de ensino musical, as culturas musicais afro-diaspóricas e indígenas brasileiras eram vistas como um passado longínquo a ser superado rumo à modernidade representada pelo homem branco europeu e seu legado cultural.

No século XX e XXI, a tradição conservatorial do século XIX se desdobra em cursos superiores de música, cuja manutenção de disciplinas como contraponto (segundo a tradição de Palestrina) e harmonia (segundo a tradição da primeira escola de Viena), protagoniza uma reificação da dominação epistêmica branca por meio da música. Prevalece, assim, o denominador comum de uma superioridade intelectual do repertório da música de concerto ocidental, europeia e, posteriormente, estadunidense. Veremos adiante como tais pressupostos podem ser identificados em alguns discursos da música experimental. No tópico a seguir é abordado como se forma um imaginário sonoro dominante, ancorado em uma noção da emergência do som, a qual centraliza o foco da escuta nas qualidades internas do som e desconecta as práticas musicais de seus contextos socioculturais.

3 BRANQUITUDE E IMAGINÁRIO SONORO DOMINANTE

No caso específico da música experimental, o racismo epistêmico, os pactos narcísicos da branquitude e a perspectiva estética da colonialidade adotam outros contornos. Ateremo-nos aqui ao processo de instauração de um imaginário sonoro dominante no campo da arte sonora e da música experimental, por meio de práticas de escuta que enfatizam as propriedades internas do som (materialidade), ao mesmo tempo que deixam de lado questões que refletem o contexto social no qual, tais como: identidades, poder e discurso. Teremos como base o estudo realizado por Lilian Campesato e Fernando Iazzetta (2019), dedicado à análise dos discursos que informam a noção de experimentalismo em música, bem como os conceitos de "auralidade branca" de Marie Thompson (2017) e "linha de cor sônica", de Jeniffer Lyn Stoever (2016).

Antes de entrarmos no debate proposto por Thompson, se fazem necessários alguns apontamentos acerca do processo histórico de "emergência do som" na música de concerto europeia do início do século XX (SOLOMOS, 2015). Grosso modo, podemos compreender tal processo como o deslocamento de uma cultura musical centrada na abstração da nota musical, em direção à centralidade dos fenômenos sonoros, em que ganham destaque o entendimento das dimensões tímbricas do som, dos processos de escuta, dos conceitos de ruído e de silêncio. Esse deslocamento criativo reflete uma série de transformações culturais anteriores e mais amplas, oriundas de diferentes ambientes de produção de conhecimento. No campo do desenvolvimento científico, podemos citar o surgimento da acústica musical, em curso desde os estudos de Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) e posteriormente, de Hermann von Helmholtz (1821-1894)[12], e também o desenvolvimento do fonógrafo por Thomas Alva Edison, em 1877.

Outro ponto importante são as elaborações de alguns ideais do romantismo musical, preconizados por autores como Hoffmann (1776 - 1822), Hegel (1770 - 1831) e Hanslick (1825 - 1904). Podemos citar dois dentre eles: a autonomia das obras e a libertação da música de elementos extra-musicais (textos e programas). Sobre este último aspecto Lydia Goehr afirma que:

No entanto, a emancipação da música em relação à palavra revelou-se bem menos problemática do que a sua emancipação do extra-musical. Pois o movimento em direção à transcendência se provou insuficiente para conferir à música o significado puramente musical. Ou seja, embora livre das limitações das funções sociais determinadas pela igreja e pela corte, embora livre de servir a um texto, o movimento transcendente não libertou a música da sua obrigação de ser significante em aspectos extra-musicais, espirituais e metafísicos. Vieram então os formalistas para dar o próximo passo necessário. Música, argumentaram eles, é inteligível não porque se refere a algo fora de si mesma, mas porque tem uma coerência interna e estrutural. Consiste numa corrente interna e dinâmica de elementos puramente musicais, em termos hegelianos, numa "interioridade abstrata de som puro". (GOEHR, 1997, p. 155, tradução nossa)

O entendimento do som enquanto um fenômeno mensurável, controlável e passível de fixação e geração por meio de aparatos laboratoriais, povoou fortemente o imaginário de compositores europeus ligados à música eletrônica e eletroacústica, durante as décadas de 1950 e 1960. A autonomia propiciada pelos meios eletrônicos de geração e manipulação sonora, possibilitou o surgimento de novas sintaxes musicais, cada vez mais relacionadas às características qualitativas do som (timbre). A escuta se torna, neste momento, um campo fértil para a investigação conceitual. Como ocorre na proposição *schaefferiana* de escuta reduzida (SCHAEFFER, 1966), a qual consiste em um exercício perceptivo de eliminação das características referenciais dos sons, em busca da instauração de uma escuta de suas características morfológicas: flutuações frequenciais, duração, variação dinâmica, granulosidade etc.[13]

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

O debate proposto por Marie Thompson a respeito do conceito de auralidade branca, se dá justamente em uma oposição às concepções pós-cageanas apresentadas por Christoph Cox. Para Cox (2018), as artes sonoras tornam sensível um estado primário, uma espécie de fluxo sonoro que precede e excede os indivíduos, sujeitos e objetos. Uma experiência que se situa em um espaço que não se limita às construções culturais: linguísticas, identitárias e perceptivas.

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

Da mesma forma que o som forma um fluxo contínuo e anônimo que inclui, mas extrapola, as contribuições humanas, entendo a escuta como uma forma de contrair ou capturar uma parte deste fluxo através de meios biológicos ou mecânicos. Arte sonora me faz entender a essência da fonografia, que desloca a atenção estética do domínio rarefeito da música para aquilo a que John Cage chamou "todo o campo sonoro", e para investigar aquilo a que Cage chamou de "sons em si" "em vez de veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos feitos pelo homem". (COX, 2018, p.13, tradução nossa)

Esta preocupação com a materialidade e a realidade independente do som, eu defendo, é evidente ao longo da história da arte sonora. (CAGE, 1961 *apud*COX, 2018, p.13, tradução nossa)

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

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

Em sua obra *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening* (2016), a pesquisadora Jeniffer Lyn Stoever apresenta a escuta enquanto um processo construído a partir de sistemas ideológicos, nos quais são encontradas noções socialmente compartilhadas sobre os sons (por exemplo, quem ou o que possivelmente produziu determinado som), bem como relações de poder que delimitam quais sons são desejáveis e quais são indesejáveis em determinados contextos. Quando repetidas, validadas ou então invalidadas de forma compartilhada, essas noções e delimitações configuram um arcabouço cultural, ou melhor, um imaginário sônico dominante. Convém ressaltar que a constituição desse imaginário é sempre localizada temporal e geograficamente.

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

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

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

A auralidade branca (THOMPSON, 2017) pode ser definida enquanto o estabelecimento de um imaginário sonoro dominante, por meio de práticas de escuta que reforçam em seu interior uma perspectiva estética da colonialidade. Perspectiva, que como afirmamos, privilegia uma cosmovisão eurocêntrica. Assim, a auralidade branca constitui uma linha invisível que separa as concepções que fazem parte desse imaginário

sonoro dominante, daquelas que não fazem parte, uma linha que fundamenta e é fundamentada por concepções ideológicas que privilegiam práticas específicas, localizadas geograficamente (no norte-global) e em termos raciais e de gênero (concebidas por homens brancos), em detrimento de outras concepções e produções sonoras. Essa "linha abissal" (SANTOS, 2010), característica do pensamento moderno ocidental, apaga e silencia o que está fora de sua delimitação. Esse é o ponto de encontro entre o narcisismo branco e a auralidade branca.

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

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

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

Como afirma Isabel Nogueira (2019), em diálogo com a obra de Lucy Green, historicamente as mulheres foram impedidas de ocupar espaços que no contexto da música ocidental são considerados como relativos à criação musical, como a improvisação, a composição e o trabalho com meios eletrônicos. Ao mesmo tempo que, ao ocuparem alguns lugares no campo da interpretação (como, o canto e o piano), essas mulheres "estariam mais próximas de um padrão estabelecido e reconhecido de feminilidade" (NOGUEIRA, 2019, p. 2). Longe de aceitar com passividade tais silenciamentos, compositoras e performers como Chiquinha Gonzaga (1847 - 1925), Daphne Oran (1925 - 2003), Pauline Oliveiros (1932 - 2016), Wendy Carlos (1939), Jocy de Oliveira (1936), Vania Dantas Leite (1945 - 2018), Pamela Z (1956), Sara Hennies (1979), Bartira (1980), dentre muitas outras, estabeleceram e estabelecem uma contra-narrativa ao universo masculino e heteronormativo da criação musical experimental.

Embora o presente trabalho tenha como foco as relações raciais, é importante compreendermos que os diferentes marcadores sociais (raça, gênero e classe) não se anulam, mas se relacionam e, por vezes, intensificam as opressões que atingem determinados grupos de pessoas. Portanto, se faz necessária uma compreensão das possibilidades de interseccionalidade entre os marcadores sociais, as diferentes mobilizações e projetos emancipatórios constituindo, assim, espaços de luta que não recaiam em novas invisibilidades.

4 EXPERIMENTALISMO E ATIVISMO

Numa perspectiva "contra-colonial"[14] (SANTOS, 2015), também se faz necessária a investigação de ideais da colonialidade no interior de estéticas específicas, ligadas a práticas historicamente relacionadas ao campo da música experimental, especialmente na distância dessas mesmas práticas com o ativismo político. Ao invés de se olhar para dentro do campo da música experimental, examinando suas características estéticas (muitas vezes conectadas a reflexões políticas), o panorama do ativismo explicita as relações contextuais com a sociedade, permitindo a um só tempo problematizar as práticas e a própria delimitação do experimentalismo musical.

Um caso particular, que explicita a tensão entre as práticas experimentais e o ativismo, pode ser observado na trajetória de Cornelius Cardew (1936 - 1981). Em 1969, o compositor fundou a Scratch Orchestra, num

esforço de aproximar a prática musical do pensamento político considerado de esquerda. Como antídoto para resquícios elitistas da música de concerto, participavam desse grupo pessoas sem formação musical institucional. No entanto, dentro da Scratch Orchestra, tacitamente as hierarquias se reinventavam, ao mesmo tempo que aumentava a percepção de Cadrew do experimentalismo musical constituir um ambiente burguês. Como relata Rod Eley (ELEY, 1974 *apud*CARDEW, 2020), um de seus membros:

Alguns membros da Orquestra pensaram nela em termos de subversão dos valores culturais e sociais burgueses, como fizeram algumas gerações de artistas jovens. Mas o seu "protesto" cultural assumiu a mesma forma que antes: a música pela música. Era a reação do artista burguês, alienado - retirando-se da responsabilidade social - "arte pela arte". No seu pior, as raízes das ambições da Orquestra residiam na pretensão Romântica, expressa por Keats: "Toda a arte aspira à condição de música". Sendo a música uma 'experiência pura', não manchada por preocupações humanas ou sociais mundanas. (ELEY, 1974 *apud*CARDEW, 2020, p. 16, tradução livre dos autores)

Esse conflito entre uma estética radical e a sua real efetividade enquanto ativismo, permeou grande parte do debate da vanguarda musical[15] estadunidense e europeia no pós-guerra e contribuiu para uma polarização entre setores do experimentalismo e da música contemporânea de concerto. Vale ressaltar que não se trata de uma simples oposição entre Europa e Estados Unidos, mas de uma postura de crítica a expressões tidas como expressões de alta cultura, na qual muitas vezes compositores como John Cage são incluídos. O próprio Cardrew organizou em 1974 a coletânea *Stockhausen Serves Imperialism and Other Articles* (CARDEW, 2020).

Também envolvido nesse debate estava o compositor estadunidense Henry Flynt (1940). Em 1964, ele organizou um protesto intitulado: Ação Contra o Imperialismo Cultural (ERICSON, 1964*apud*CARDEW, 2020), o qual ocorreu em frente a uma sala de concertos que abrigava um concerto com obras de Stockhausen, dentre outros compositores.

Alinhado a princípio com George Maciunas (1931 - 1978) e La Monte Young (1935), Flynt foi aos poucos se distanciando também destes na medida em que se envolvia com o *Workers World Party* e percebia ausência de eco do seu crescente entusiasmo com as manifestações musicais afro-estadunidenses no círculo branco e masculino do experimentalismo musical. Para Flynt, a música negra tinha um papel central no estabelecimento de um paradigma revolucionário, música que foi abertamente hostilizada numa palestra de Stockhausen e narrada por Flynt: "Stockhausen desprezou o jazz como primitivo... uma batida bárbara e alguns acordes... e na verdade disse que era lixo" (FLYNT, 1964 *apud*PIEKUT, 2009, p. 58, tradução nossa). A conivência de Cage para com o *establishment* da música contemporânea (o que inclui o desmerecimento do Jazz) era também alvo da crítica de Flynt, como nota Benjamin Piekut (2009) baseando-se nos posicionamentos do próprio Flynt: "se Cage e os seus associados na cena experimental de *downtown* levassem a sério a dissolução da fronteira entre arte e vida, então obras como *Originale* [de Stockhausen] deveriam ser descartadas como reacionárias, não apoiadas e celebradas" (PIEKUT, 2009, p. 58, tradução nossa).

Na medida em que mergulhava em seu ativismo, por meio do envolvimento com o *Workers World Party*, Flynt considerava irreconciliáveis as prerrogativas do experimentalismo artístico com as lutas sociais. Para ele, o protagonismo deveria ser da música negra estadunidense:

A primeira tarefa cultural dos intelectuais radicais, especialmente os brancos, hoje em dia, é... não produzir mais Arte (já tem demais). [...] a primeira tarefa é expor e combater publicamente o domínio da arte branca, de classe artística dominante europeia e norte-americana! (FLYNT, 1985, p. 49, tradução nossa).

Flynt, assim como Cadrew, desmascarava a falsa dicotomia entre experimentalismo estadunidense e vanguarda europeia. Uma falsa dicotomia que escamoteia essa fissura no pacto narcísico: a impotência do *ethos* político de suas estéticas na transformação social.

Essa fissura se faz presente em muitas expressões do modernismo, em que uma miríade de artistas politicamente engajados estão, ao mesmo tempo, trabalhando sob um ideal de obra autônoma. A obra de

arte autônoma encerra sua política dentro de si mesma enquanto, paradoxalmente, cria uma barreira de hermetismo com o contexto social que pretende abordar. Contudo, o serialismo era uma prática muitas vezes associada a conotações políticas. Refletindo sobre o serialismo do pós-guerra, Landy Leigh (1991) comenta:

Uma das anedotas mais curiosas, mas infelizmente pouco documentadas, é uma na qual compositores e musicólogos falam em democratização da música como preocupação do serialismo. Em Darmstadt dos anos 50, vez ou outra era sugerido que, visto que no serialismo existe igualdade de cada tom dentro da oitava, esta reestruturação do pensamento diatônico em pensamento cromático seria, portanto, uma forma de marxismo musical primitivo. (LEIGH, 1991, p. 50, tradução nossa)

Historicamente, o serialismo continua localizado como uma prática que alienou a maioria de seu público e foi legitimado por um sentido implícito de evolução da linguagem musical, estabelecendo uma teleologia que a coroa como o auge de uma tradição européia. Tendo trabalhado com Stockhausen em Colônia anos antes, *Cadrew* estava ciente dessa contradição. Ele se afastou da música contemporânea e teve na improvisação uma estratégia para superar a figura do autor, presente na instância da composição instrumental escrita em partituras, algo que mesmo a indeterminação de John Cage não aboliria totalmente. A improvisação tornou-se, então, uma rota de fuga de estruturas verticais de poder dentro da obra, não apenas esteticamente, mas também nos modos de produção daquela música.

Neste sentido, Cadrew passou de contemporâneo para experimental, na criação da *Scratch Orchestra*. Nesse ponto, assim como Flynt, Cadrew identifica os inúmeros resquícios do renegado modernismo europeu pairando no contexto experimental.

Quando, por fim, a *Scratch Orchestra* se constituiu como *Red Flame Proletarian Propaganda,* o repertório passou a ser de transcrições do folclore irlandês e das músicas da revolução Chinesa (BARRY, 2015). Ele se retirou não apenas de seu experimentalismo, mas também de qualquer noção de autonomia. Assim como Flynt, sua arte tornou-se anti-arte.

Retornando ao prisma do *pacto narcísico,* é possível vislumbrar o quão permeadas de colonialismo, sob um círculo social regido pela branquitude, seguem as práticas que se identificam sob o termo *experimental,* principalmente na manutenção de ideologias modernistas de autonomia das obras e de mergulho na materialidade sonora. No entanto, tendo as posturas de Flynt e Cadrew como pontos de inflexão na década de 70, é possível verificar que, passados cinquenta anos, e apesar de todo legado colonial, desenvolveu-se também uma potência política no interior dessas práticas.

Como a estética da colonialidade se manifesta em práticas sonoras experimentais no Brasil, permanece como uma questão latente, que no entanto esbarra de início em dois desafios. O primeiro é a própria delimitação do campo num conjunto de práticas sob o termo *experimental*[16], o que perpetua a exclusão que se quer apontar. O segundo diz respeito às tensões que cada prática específica já estabelece com o tema da colonialidade e seus desdobramentos nos aspectos de raça, gênero e classe. Assim, a mera verificação da presença do pacto narcísico da branquitude nas práticas experimentais, incorre no risco de uma retroalimentação epistemológica, na negação do campo como instável e indisciplinar.

Isso não significa uma inviabilização do debate; numa analítica da colonialidade, não se pode deixar de pensar como discrepâncias socioeconômicas moldam o acesso a mecanismos que possibilitam práticas sob a denominação experimental. Olhar essas práticas através do prisma interseccional de classe, gênero e raça é mais uma estratégia para colocar a categoria de experimental em perspectiva e destacar e problematizar suas delimitações.

Uma linha possível de investigação é atentar para a relação simbiótica e, ao mesmo tempo, de antagonismo entre os espaços *DIY*[17] e as universidades no contexto brasileiro. Simbiótica, porque muitos dos que circulam nesses espaços têm laços institucionais com as universidades públicas brasileiras e antagônica, porque muitos departamentos de música em tais universidades preservam ainda contornos conservatoriais. De pronto, essa observação toca no problema histórico do acesso de pessoas negras ao ensino superior, e na configuração de espaços alternativos voltados às práticas sonoras experimentais compostos majoritariamente por pessoas

brancas, universitárias e de classe média. Somado a isso, o status de uma carreira *internacional* adquire uma importância legitimadora, acentuando ainda mais as diferenças socioeconômicas e favorecendo aqueles que podem pagar do próprio bolso o imperativo da sua internacionalização. Embora essa problematização sobre os mecanismos de exclusão nesse circuito seja pertinente, é necessário evitar a ideia de que o experimental está restrito a esse território beneficiado por institucionalidades, mesmo que por vias indiretas e em contextos informais.

Dentre inúmeras iniciativas que buscam problematizar as desigualdades sociais, raciais e de gênero no campo da música experimental, podemos destacar os coletivos feministas, como a rede Sonora[18], o coletivo Frequência Dissonante[19], o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero Corpo e Música[20], a série Dissonantes[21] e a Feminaria Musical[22]. Essas iniciativas e grupos vêm atuando de forma intensa na difusão do trabalho de artistas mulheres, na promoção de debates públicos sobre a generificação no campo da música, na realização de oficinas de criação musical e na produção de pesquisas acadêmicas. Neste sentido, é igualmente importante mencionar, as teses de doutorado das pesquisadoras: Tânia Neiva Mello (2018) na Universidade Federal da Paraíba, intitulada "Mulheres Brasileiras Na Música Experimental: uma Abordagem Feminista"; e Rosa Aparecida do Couto Silva (2020) na Universidade Estadual Paulista, intitulada, "Itamar Assumpção e a Encruzilhada Urbana: negritude e experimentalismo na Vanguarda Paulista".

No campo da produção artística, o trabalho de Negro Leo, Saskia e Ventura Profana exploram os limites dos territórios da canção, fundindo uma série de gêneros experimentais eletrônicos. Assim como, as pesquisas de música exploratória de raiz negra desenvolvidas por Rômulo Alexis, por exemplo no *podcast* Afrological[23], produzido em parceria com Edbrass Brasil, ou no duo Rádio Diáspora com Wagner Ramos. O incentivo de práticas colaborativas e de hibridação das linguagens visual e sonoras, também ganham relevo, por exemplo no coletivo baiano Noise Invade[24], coordenado por Andrea May.

A necessidade de ampliação do conceito de experimentalismo e de libertação de seus ideais narcísicos, também vem possibilitando uma ampliação de conceitos e repertórios. Como vem apontando o pesquisador G. G. Albuquerque, no blog O Volume Morto[25] e no *podcast* Embrazado[26], o reconhecimento artístico e a difusão das produções da chamada música periférica, como o funk, o brega e a cultura hip-hop, são pontos cruciais nesse caminho.

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

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

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos o presente trabalho introduzindo os conceitos de branquitude e de racismo epistêmico, objetivando problematizar a maneira pela qual as dinâmicas das relações raciais agem na produção de conhecimento musical em diferentes momentos históricos brasileiros. O panorama apresentado partiu do contexto colonial brasileiro, para depois alcançar o início do século XX e atingir as práticas musicais experimentais, europeias e estadunidenses, da segunda metade do século XX. Na seção final, elencamos algumas iniciativas que colocam a branquitude em perspectiva, incluindo núcleos dedicados a articular

desigualdades de gênero, bem como o crescente, embora tardio, reconhecimento da importância das culturas afro-diaspóricas no contexto do experimentalismo musical brasileiro.

Ao final da trajetória que aqui propomos, convém realizarmos alguns questionamentos: como romper com os pactos narcísicos e a perpetuação de discursos racistas nos discursos institucionais e no contexto das práticas musicais? Quais seriam os percursos possíveis para ampliarmos a conscientização sobre a perpetuação dos privilégios da branquitude e estabelecermos ações reparatórias para os danos subjetivos, materiais e simbólicos causados pelo colonialismo e pela colonialidade?

Grada Kilomba (2019), em seu livro *Memórias da Plantação*, apresenta cinco mecanismos[27] de defesa do ego, pelos quais as/os sujeitas/os brancos passam para que se reconheçam enquanto perpetuadores do sistema de privilégios da branquitude. São eles: a negação, a culpa, a vergonha, o reconhecimento e a reparação. Descreveremos resumidamente cada um dos estágios, buscando compreender como se fazem presentes em discursos institucionais no campo musical.

A negação corresponde à recusa em reconhecer pensamentos e sentimentos internos que refletem aspectos desagradáveis da realidade. Já a vergonha, resulta do sentimento da "infração de uma interdição moral" (KILOMBA, 2019, p. 44), ou seja, surge do tensionamento daquele que acredita que não deveria ter realizado algo, ou então, não realizou algo que deveria ter realizado, gerando um sentimento de culpabilização. Para evitar possíveis punições as/aos sujeitas/os que praticam tais atos, normalmente o racismo é intelectualizado, na tentativa de ser minimizado retoricamente por uma suposta e falaciosa meritocracia. Por exemplo, a negação e os mecanismos de redução da culpa podem ser encontrados em concepções que se apoiam em uma suposta imparcialidade/neutralidade dos conhecimentos musicais, como se não refletissem as relações estruturantes do tecido social no qual são gerados, negando assim qualquer possibilidade de racismo epistêmico.

A vergonha ocorre a partir de um deslocamento perceptivo, ao reconhecer a disparidade entre a imagem projetada de si mesmo e a que os/as outras/os possuem, as/os sujeitas/os brancos se deparam com outra concepção de sua identidade, vista assim, enquanto um lugar de acesso privilegiado a recursos materiais e de produção de narrativas simbólicas. O reconhecimento é o passo em direção à confrontação da realidade dos fatos; neste momento se abre uma possibilidade de ruptura com os pactos narcísicos da branquitude, pois "já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser vista/o, mas sim de quem eu sou; não mais como eu gostaria que as/os 'Outras/os' fossem, mas sim quem elas/eles realmente são" (KILOMBA, 2019, p. 46). O discurso da vergonha e do reconhecimento pode ser observado nas recentes repercussões públicas sobre o debate do supremacismo branco no campo acadêmico musical, como na nota[28] emitida pelo Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, reconhecendo o eurocentrismo e a conivência com o racismo estrutural da sociedade brasileira nos currículos de seus cursos.

A reparação é o último dos mecanismos; é o momento em que ao serem confrontados e se reconhecerem em sua própria branquitude, brancas/os necessitam realizar ações práticas para contribuir com a real modificação das estruturas racistas nas quais atuam, questionando e propondo mudanças, revendo e abrindo mão de seus privilégios.

Concluímos este trabalho num convite a percorrer e se reconhecer nos mecanismos apontados por Kilomba, podendo assim, se indagar e buscar maneiras de romper com os reflexos que orientam os pactos narcísicos da branquitude.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Humberto. A carne mais barata do mercado é a carne negra: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). **Opus**, [*s.l.*], v. 23, n. 2, p. 89-115, 2017.

AGAWU, Kofi. Tonality as a colonizing force in Africa. *In:* RADANO, Ronald; OLANIYAN, Tejumola (eds.). **Audible empire**: music, global politics, critique. Durham: Duke University, 2016. p. 352 - 374.

BARRY, Robert. **Starting from scratch**: Cornelius Cadrew and the Orchestra as Insurgency. Red bull Music Academy. [*s.l.*], 2015. Disponível em: https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/02/cornelius-cardew-feature. Acesso em: 01 fev. 2021

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In:* BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iray (org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petropólis: Editora Vozes, 2016. p. 27 - 60.

BENTO, Maria Aparecida. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese. (Doutorado em Psicologia) – USP, São Paulo, 2002.

CAGE, John. Composition as process: part II: indeterminacy (1958). *In:* STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 831 - 833.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz De Caminha**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1500. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acessado em: 23 fev. 2021.

CAMPESATO, Lílian. Discursos e ideologias do 'experimentalismo' na música do pós-guerra. **Revista Poiésis**, Nitéroi: UFF, n. 25, p. 43-64, 2015.

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

CADREW, Cornelius. **Stockhausen serves imperialism and other articles**. New York: Primary Information, 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese. (Doutorado em Educação) – USP, São Paulo, 2005.CORUJA, Antônio Álvares Pereira. **Antigualhas**: reminiscências de Porto Alegre. Companhia União de Seguros: Porto Alegre, 1983.

COX, Christoph. **Sonic flux**: sound, art, and metaphysics. Chicago: University of Chicago, 2018.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no brasil – 1917 - 1945.** São Paulo: UNESP, 2006.

ERICSON, Raymond. Showcase offers music of Germany. **New York Times**, New York, p. 29, Apr. 1964. Disponível em: https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1964/04/30/97179631.html?pageNumber=29. Acessado em: 02 fev. 2021

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**. São Paulo: Educ, 1998.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição].** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FLYNT, Henry. **Fight Musical Decoration of Fascism!** Fluxus Debirs. [*s.l.*], 1985. Disponível em: http://id3419.securedata.net/artnotart/fluxus/hflynt-fightmusicaldecor.html. Acesso em: 20 fev. 2021.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. São Paulo: 34, 2001.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works**: an essay in the philosophy of music. New York: Oxford University Press, 2007.

HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. **Electronic Musicological Review**, [s.l.], v. XI, p. 01-07, Sept. 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf. Acesso em: 10 fev. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Desigualdades sociais por raça ou cor**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681. Acesso em: 23 fev. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Brasil**: 500 anos de povoamento: apêndice: estatísticas de 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. Apêndice: Estatísticas de 500 anos de povoamento. Disponível em: https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1884-1933.html. Acesso em: 23 fev. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANDY, Leigh. **What's the matter with today's experimental music?** organized sound too rarely heard. Reino Unido: Taylor & Francis, 2017.

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

MELLO, Tânia Neiva. **Mulheres brasileiras na música experimental**: uma abordagem feminista. 2018. Tese. (Doutorado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2018.

NÓBREGA, Manoel da. **Cartas do Brasil e mais escritos.** Coimbra: Universidade de Coimbra, 1955.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Metodologias da impermanência em escuta, diálogo e criação: pesquisa e prática artística feminista. *In:* CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., Pelotas, 2019. **Anais** [...]. Pelotas: ANPPOM, 2019.

PIEKUT, Benjamin. "Demolish Serious Culture!": Henry Flynt and Workers World Party. *In:* ADLINGTON, R (ed.). Sound commitments: Avant-garde Music and the Sixties. New York: Oxford University Press, 2009.

ROSA, Marcus Vinicius de Freitas. **Além da invisibilidade**: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884-1918). 2014. Tese. (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2014.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In:* SANTOS, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significados. Brasília: UNB, 2015.

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os músicos negros**: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2009.

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

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. **Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana**: negritude e experimentalismo na Vanguarda Paulista. 2020. Tese. (Doutorado em História) – UNESP, Franca, 2020

SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução. **ARJ**, Natal: UFRN, v. 2, n. 1, p. 54-68, 2015.

STOEVER, Jennifer Lynn. **The sonic color line:** race and the cultural politics of listening. New York: New York University Press, 2016.

THOMPSON, Marie. Whiteness and the ontological turn in sound studies. **Parallax**, Reino Unido: Taylor & Francis, v. 23, n. 3, p. 266-282, 2017. p. 266-282.

Notas

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

2 Podemos citar dentre as/os autoras/res que desmontaram a noção de democracia racial em suas obras as/os seguintes: Abdias Nascimento, Kabengele Munanga, Lélia Gonzales e Sueli Carneiro.

3 Uma das maneiras de se identificar o processo de branqueamento da população brasileira, é a verificação comparativa entre os dados quantitativos do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, com os números da imigração, em sua maior parte europeia, ocorrida no Brasil durante o final do século XIX e início do século XX. De acordo com o levantamento apresentado na plataforma Slave Voyages (Emory Center for Digital Scholarship), estima-se que entre 1501 e 1875, quase 6 milhões (5.848.266) de homens e mulheres africanas/nos escravizadas/dos desembarcaram nas costas brasileiras. Em apenas 49 anos, entre 1884 e 1933 (IBGE, 2000), incentivados pelo Estado brasileiro, chegam ao país quase 4 milhões de imigrantes (3.963.599) em sua maioria homens e mulheres, oriundos da Itália, Espanha, Portugal, Alemanha, dentre outros países. Totalizando quase ⅔ do número total de africanas/os, em um espaço de tempo aproximadamente 8 vezes menor.

4 Utilizaremos o termo branco como forma de se referir a um grupo que projeta uma identidade racial dominante. Neste sentido, o termo aparecerá em sua forma masculina, pois tal projeção também acarreta em um processo de generificação,

protagonismo masculino e cisgênero. Nos demais casos, utilizaremos a proposição de escrita nos gêneros masculino e feminino de Grada Kilomba (2019).

5 Segundo o estudo "Desigualdades sociais por raça ou cor", realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e publicado em 2019, 68,6% dos cargos de gerência são ocupados por pessoas brancas, em contraposição a 29,9% ocupados por pessoas pretas ou pardas. A desigualdade do rendimento médio mensal apontada também é bastante elevada. O rendimento médio mensal das pessoas brancas (R$ 2.796,00) foi 73,9% superior ao das pretas ou pardas (R $ 1.608,00).

6 Neste sentido é importante mencionar a lei Federal nº 5.465 (1968 - 1985), a chamada "Lei do Boi", proposta pelo deputado mineiro Ultimo de Carvalho (ARENA), durante o governo ditatorial de Artur de Costa e Silva (1967 - 1969). A lei propunha a reserva de vagas em instituições federais, tanto de ensino médico, como em Escolas Superiores Agrícolas e Faculdades de Medicina veterinária, para filhos de proprietários de terras, ou de agricultores. Nos quase 20 anos de sua vigência, devido à presença de grandes proprietários de terra nos mecanismos de criação e implementação da lei do boi, grande parte dos beneficiários de tal política foram filhos de latifundiários.

7 Por meio da análise de discursos de gestores de pessoal, Maria Aparecida Bento (2002) demonstra em sua tese de doutorado, como operam os pactos narcísicos da branquitude no ambiente de trabalho de duas prefeituras do sudeste brasileiro.

8 Sobre este aspecto ver: NOGUERA, Renato. O ensino de filosofia e a lei 10.639. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

9 Estima-se que no século XVI (IBGE, 2000) havia mais de dois milhões (2.431.000) de homens e mulheres indígenas no Brasil, pertencentes a inúmeras etnias diferentes. Quatro séculos depois, em 1998, temos um total de 302.888 mil pessoas indígenas, menos de 15% do total estimado nos séculos iniciais da invasão europeia.

10 Sobre os cocumbis e cucumbis ver: PASSARELLI, Ulisses. Os Cumbis: levantamento bibliográfico. Revista da Comissão Mineira de Folclore, n. 21, 2000; LOBO, Janaina Campos. Entre gingas e cantigas: etnografia da performance do ensaio de promessa de Quicumbi entre os morenos de Tavares, Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2010 (Dissertação de mestrado); BRASIL, Eric. Cucumbis carnavalescos: Áfricas, Carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). Afro-Ásia, 49, 2014.

11 Referimo-nos neste caso à antiga Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre destruída como forma de silenciamento histórico em 1950.

12 Sobre este aspecto, Campesato (2015) afirma que: "embora o termo experimental esteja fortemente associado a algumas posturas da vanguarda musical do pós-guerra, sua conexão com a música é bem anterior e de alcance mais amplo e geral. Essa associação está vinculada ao processo de racionalização instaurado na modernidade e ao status alcançado pelas ciências na formação da visão de mundo do homem ocidental" (CAMPESATO, 2015, p. 45).

13 Convém mencionar a leitura crítica da obra de Schaeffer realizada por Silvio Ferraz (1994); (2005). Sobre a escuta reduzida ele aponta que: "procurando afirmar um terreno para a música concreta e acusmática ele propõe como determinante a necessidade de uma 'escuta reduzida': uma escuta que se atenha ao 'objeto sonoro' em si, em contraposição ao que ele chamou de 'escuta banal' - uma escuta quase que automática [...]. Este tipo de posicionamento frente à escuta já foi aqui comentado com respeito a enunciados que, exigindo um comportamento único e uniforme da escuta naufragam à fadiga, à saturação de um espaço e de um campo de ação" (FERRAZ, 1994, p. 140).

14 O termo contra-colonial é um conceito elaborado pelo pensador piauiense quilombola Antônio Bispo dos Santos, o Negô Bispo. Para o autor (SANTOS, 2015), nunca houve colonização sem confronto, tanto os povos originários brasileiros, quanto, posteriormente, as/os africanas/os escravizados sempre se levantaram contra as barbáries realizadas pelos colonizadores europeus. Neste sentido, o termo contra-colonial enfatiza os processos de luta e de resistência cultural perante o imperialismo europeu.

15 O termo vanguarda musical abarca uma ampla gama de interpretações e possui conotações específicas no contexto do pós-guerra. Sobre este aspecto, ver: ADLINGTON, R. (ed.). Sound commitments: Avant-garde Music and the Sixties. New York: Oxford University Press, 2009.

16 Sobre as práticas e discursos do experimentalismo musical no Brasil ver: CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando. Making it heard: a history of Brazilian sound art. New York: Bloomsbury, 2019.

17 Para um panorama sobre espaços de música experimental no Brasil, ver: NUNZIO, Mário Augusto Ossent Del. Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016. São Paulo: USP, 2017 (Tese de doutorado).

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

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

20 Grupo de pesquisa dedicado à questões de gênero na música, coordenado pela Prof.ª Dr.ª Isabel Porto Nogueira (UFRGS). Mais informações em: https://estudosdegenerocorpoemusica.wordpress.com/

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

22 Grupo de pesquisa sediado na Escola de Música da UFBA, integrando a linha de pesquisa Gênero, Cultura e Arte do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA), coordenado pela Prof.ª Dr.ª Laila Andresa Cavalcante Rosa. Mais informações em: https://ppgmus.ufba.br/pt-br/feminaria-musical

23 Mais informações em: https://dadaradio.net/category/afrological/

24 Mais informações em: https://projetonoiseinvade.blogspot.com/

25 O blog O Volume morto pode ser acessado no seguint endereço da web: http://volumemorto.com.br/

26 Mais informações em: https://embrazado.com.br/

27 Kilomba afirma que estes estados foram apresentados anteriormente por Paul Gilroy em uma fala pública (KILOMBA, 2019, p. 43)

28 A nota pode ser lida no seguinte endereço da web: http://www.unirio.br/cla/ivl/news/nota-do-colegiado-do-instituto-villa-lobos-sobre-racismo-estrutural-e-eurocentrismo-em-seus-cursos