


# Diálogos


ISSN 2177-2940



O saber histórico em escuta sensível e testemunhal do sonoro

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v29i3.76350>


Virginia Albuquerque de Castro Buarque

 <https://orcid.org/0000-0002-2590-1994>

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ouro Preto-MG, BR

E-mail: [virginiacastrobuarque@gmail.com](mailto:virginiacastrobuarque@gmail.com)

Isaías Gabriel Franco

 <https://orcid.org/0000-0002-9856-0203>

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ouro Preto-MG, BR

E-mail: [isaiasgabriel franco@gmail.com](mailto:isaiasgabriel franco@gmail.com)

Maycon Gabriel Sant'Anna Gomes

 <https://orcid.org/0009-0003-3122-0778>

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ouro Preto-MG, BR

E-mail: [maycon.gomes@aluno.ufop.edu.br](mailto:maycon.gomes@aluno.ufop.edu.br)

---

## Historical knowledge in sensitive and testimonial listening to sound

**Abstract:** This article presents a theoretical-epistemological reflection on the focus on sonorities (a transversal element of musical production) in historical knowledge. It addresses the main approaches that historiography, in dialogue with the human sciences, has used to elucidate the historical process through sonorities. In parallel, it discusses the historicity of contemporary listening practices, as well as their incorporation into historical studies. From there, it problematizes the incidences of sound in the constitution of historiographical research frameworks, arguing that the sonorities-listening link is capable of enabling historical knowledge that is simultaneously sensitive and testimonial.

**Key words:** sonority, listening, historiography.

---

## Conocimiento histórico en la escucha sonora sensible y testimonial

**Resumen:** Este artículo presenta una reflexión teórico-epistemológica sobre el enfoque de las sonoridades (elemento transversal de la producción musical) en el conocimiento histórico. Se abordan los principales enfoques que la historiografía, en diálogo con las ciencias humanas, ha utilizado para dilucidar el proceso histórico a través de las sonoridades. Paralelamente, se discute la historicidad de las prácticas de escucha contemporáneas, así como su incorporación a los estudios históricos. A partir de allí, problematiza las incidencias del sonido en la constitución de marcos de investigación historiográfica, argumentando que el vínculo sonoridades-escucha es capaz de posibilitar un conocimiento histórico simultáneamente sensible y testimonial.

**Palabras clave:** sonoridad, escucha, historiografía.

---

## O saber histórico em escuta sensível e testemunhal do sonoro

**Resumo:** Este artigo procede a uma reflexão de cunho teórico-epistemológico sobre o enfoque das sonoridades (elemento transversal à produção musical) pelo saber histórico. Ele aborda as principais vertentes que a historiografia, em diálogo com as ciências humanas, tem empregado para elucidação do processo histórico pela via das sonoridades. Em paralelo, discorre sobre a historicidade das práticas de escuta sonoras contemporâneas, bem como acerca de sua incorporação pelos estudos históricos. A partir daí, problematiza incidências do sonoro na constituição de balizas de investigação historiográfica, defendendo que o enlace sonoridades-escuta se mostra capaz de viabilizar um conhecimento histórico simultaneamente sensível e testemunhal.

**Palavras-chave:** sonoridade, escuta, historiografia.

Recebido em: 29/03/2025

Aprovado em: 14/01/2026

Como observa Jonathan Sterne, professor do Departamento de História da Arte e Estudos da Comunicação na McGill University (Canadá), em seu livro *The Audible Past*, lançado em língua inglesa em 2007, o som, ainda que por muito tempo não tenha sido devidamente observado como dimensão fundante da compreensão do mundo, possui uma presença basilar na história da humanidade (Sterne, 2020, p. 2). Foram as tecnologias desenvolvidas para sua captação, reprodução e manipulação a partir do último quartel do século XIX no Ocidente industrializado que alavancaram a atenção conferida pelas ciências humanas às expressões sonoras e musicais, seja como fonte para investigação de práticas e sensibilidades histórico-sociais, seja como específica temática de pesquisa (Capeller, 2011; Moraes, 2018). Desde então, distintas vertentes teóricas procederam a abordagens do sonoro, formulando conceitos, metodologias e interpretações sobre as inter-relações entre sonoridades/musicalidades, culturas e poderes.

Quanto aos estudos do som, eu fui parte de uma geração de acadêmicos anglófonos que topou com isso. Todo mundo com quem falo conta a mesma história. Você fica lendo sobre o visual na modernidade, o visual isso, o visual aquilo, a visualidade define o sujeito moderno, a dominação patriarcal, os regimes disciplinares da modernidade... A pergunta óbvia é: e o som? [...] A primeira coisa que tentei fazer foi discutir a cultura auditiva moderna. O que significa ouvir na modernidade? Há uma mudança na maneira como se fala do som, de um momento em que a música e a fala são os fundamentos dos quais são deduzidas as características do som a outro em que a música e a fala são tratados como tipos particulares do som em geral, argumento que acontece com o desenvolvimento da acústica e das tecnologias de reprodução de som. (Sterne, 2011).

Este artigo foi escrito de forma colaborativa por uma docente de ensino superior com dois orientandos, um doutorando em História e um graduando bolsista de iniciação científica em Música.<sup>1</sup> Ele se encontra dividido em dois tópicos, interfaces recíprocas para uma abordagem do sonoro pela área das ciências humanas, em particular pelo campo do saber histórico. O primeiro deles, mais extenso, refere-se à pluralidade de apreensão das sonoridades na cultura ocidental moderna e contemporânea e sua interpretação por variadas vertentes teóricas. Já o segundo abarca a concepção de escuta, entendendo-a como uma prática e um regime de saber-poder no âmbito das tensões socioculturais de conjunturas históricas particularizadas. Por fim, nas considerações finais, defendemos a possibilidade das práticas/dos regimes de escuta das sonoridades (principalmente daqueles promovidas/os em dinâmicas desviantes) darem ensejo a novos pressupostos de cunho metodológico de investigação pela historiografia, de forma vinculada ao reconhecimento da relevância do sensível e do testemunhal no âmbito da pesquisa e do ensino de história. Afinal, como

---

<sup>1</sup>A docente Virgínia Buarque, uma das autoras deste artigo, agradece aos professores Dr. Cesar Maia Buscacio e Carla Susana Alem Abrantes, com quem compartilhou uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto em 2022, no desdobrar da qual forneceram importantes aportes para esta reflexão.

também discorre o historiador Leonardo Ventura,

[...] qual o lugar para uma história dos sons na historiografia de hoje? [...] A antiga forma de narrar o passado centrada no olho desmorona com a modernidade, pois com esta mudam as formas de relação sensível do indivíduo com o mundo. No centro deste desmoronamento da narrativa tradicional, moram as possibilidades de novos objetos para a historiografia [...]. Uma nova maneira de escrever a história deveria dar conta dessas novas sensibilidades, sem deixar de assumir que algo ficará sempre de fora, uma região de silêncio. Na sociedade atual, em que todos somos, ao menos potencialmente, produtores de imagens [...], fazer uma história das sonoridades – e das sensibilidades – é dar ouvidos a um corpo que resiste”. (Ventura, 2020, p. 109; 111).

## **1. O sonoro em distintas vertentes teóricas**

Os sons já se apresentavam como uma fonte de interesse para a recém-criada metodologia científica desde o início do século XVII: enquanto o conhecimento da anatomia do ouvido permitia melhor entendimento do processo de audição, foi descoberto que o som precisa propagar-se no ar para ser possível escutá-lo. A seguir, no século XVIII, o som tornou-se um tema de debate entre filósofos (que vinculavam sua existência a um ouvinte) e físicos (que asseguravam a realidade do som em função da vibração através de um meio, independentemente de sua escuta). Adveio daí a distinção entre vibração física e sensação auditiva, tornando-se a segunda o objeto de estudo da acústica propriamente dita. O conhecimento sobre o sonoro ampliou-se ao final do século XVIII e ao longo do XIX: na Medicina, prosseguiram os estudos anatômicos sobre o ouvido humano; na Matemática, foi calculada a velocidade do som no ar e equacionado o movimento das ondas sonoras; na Física, desenvolveu-se a teoria da ressonância, segundo a qual a intensidade sonora de um som produzido (fenômeno físico) distingue-se da intensidade sonora de um som percebido (fenômeno audível) (Rêgo, 2006).

Em desdobramento, ao longo do Oitocentos e primeiras décadas do século XX, a invenção de um conjunto de dispositivos vinculou-se à ampliação dos estudos de acústica,<sup>2</sup> que se estenderam às práticas diagnósticas da medicina (como no uso do estetoscópio e na auscultação), às novas experiências de comunicação social (com o telefone e, mais tarde, o rádio) e de fruição musical (com o fonógrafo).<sup>3</sup> E foi justamente quando a tecnologia viabilizou a produção de tal instrumental

<sup>2</sup>“Em 1851, o cientista italiano Alfonso Corti descobre as células ciliadas sensoriais do ouvido humano, e o físico alemão Helmholtz desenvolve sua teoria sobre a ressonância. [...] Em 1860, o físico e filósofo Gustav Theodor Fechner inicia, na Alemanha, uma nova disciplina — a psicofísica, [...] e equaciona a relação entre o fenômeno físico e audível: se a intensidade do som produzido é dobrada, soma-se um grau na intensidade percebida.” (RÊGO, 2013, p. 130).

<sup>3</sup>“Entre 1873 e 1876, Alexander Graham Bell, professor de surdos-mudos, procurando melhorar a fala dos alunos, sente a necessidade de gravar as suas vozes para analisar as deficiências. Desenvolve uma série de pesquisas e se torna um especialista na transmissão elétrica de ondas. Cria o telégrafo harmônico, o audiômetro e o telefone, com o auxílio de Helmholtz e Thomas Watson. O telefone torna-se realidade comercial com a criação da Bell Telephone Company, precursora da AT&T, empresa de Gardiner Hubbard, sogro de Graham Bell. Os sons passam a ser transmitidos a uma distância muito além da capacidade auditiva humana. [...] Em 1877, o inventor Thomas Edison cria o primeiro fonógrafo, e, pela primeira vez, os sons são ‘guardados’ e reproduzidos, tal como as imagens nas pinturas e nas fotografias.” (Rêgo, 2006, p. 30-32).

capaz de reter e reproduzir o som, que a audição voltou a ser qualificada no campo de interesse das ciências humanas.<sup>4</sup> Até então, havia um descrédito do sonoro como um registro confiável para as pesquisas, quer devido a seu caráter difuso e evanescente, quer em função de sua associação a subjetividades e a culturas populares, num período em que o método científico primava por uma suposta objetividade (Moraes, 2018, p. 117).

A inclusão do sonoro inicialmente nos estudos de acústica e, a seguir, nas problematizações das ciências humanas, suscitou a importante distinção, como indicado pelo intelectual e músico José Miguel Wisnik, entre som e sonoridade: “Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos” (WISNIK, 1989, p. 17). As ciências humanas, dentre as quais a historiografia, estudam justamente as interpretações socioculturais dos sons produzidos/escutados por diferentes agentes no bojo de relações de saber-poder ao longo da existência social, que lhes dotam de “configurações e sentidos”. Em nossas pesquisas, denominamos tais significações dos sons, constituídas em um processo histórico-cultural, como “sonoridades”. Tais significações, por sua vez, operam de forma indissociável da legitimação, do desvio ou da contestação dos sistemas de poder estabelecido.

As sonoridades foram paulatinamente sendo incorporadas pelas ciências humanas sob distintas vertentes teóricas, como descrito a seguir. Não obstante, é relevante indicar que nas pesquisas efetuadas na área das ciências humanas, inclusive no campo do saber histórico, não raramente ocorre o entrecruzamento de mais de uma delas, no esforço de constituição de um arcabouço conceitual interpretativo do sonoro.

### 1.1. O viés representacional

A moderna concepção de representação pode ter sua emergência recuada ao século XVII, quando a associação entre um signo visível e um referente da vida social com base em convenções culturais (e não mais balizas teológicas) passou a ser tida como legítima (CHARTIER, s. d., p. 21). A perspectiva representacional, portanto, considerava a linguagem como mediação para elaboração dos sentidos do vivido (nele incluídos os sons) na consciência (ou seja, pelo sujeito cognoscente). Dessa maneira, o conhecimento produzido correspondia, sob critérios de veracidade e

---

<sup>4</sup>Nas últimas décadas do século XIX, o antropólogo Franz Boas veio a atentar para as sonoridades da língua falada pelos povos Haida, Kwakiutl e esquimós. Pouco antes, Alexander von Humboldt já vinculara diretamente o estudo do espaço (campo posteriormente atribuído à ciência geográfica) à descrição de sonoridades, como promovido em seu livro *Visões da Natureza [Ansichten der Natur]*, publicado em 1808. Tal prática foi continuada por seus discípulos, a exemplo de Johannes Gabriel Gränno, que procedeu ao mapeamento de regiões da Finlândia e Estônia incluindo os sons locais, conforme registrado em seu livro *Geografia Pura [Pure Geography]*, editado em 1929 (Reis, s.d., p. 3-4)

verossimilhança, às qualidades e aos significados intrínsecos à realidade a que se referia.

De forma geral, pode-se ainda distinguir outros aspectos do viés representacional que passaram posteriormente a conferir chancela de cientificidade aos saberes. Um deles consiste na indissociabilidade entre o significado e sua materialidade (a qual também comporta os fazeres técnicos, artísticos, retóricos, intelectuais etc. envolvidos na produção de sentido) – daí a expressão “práticas de representação”, que distancia o termo de um enfoque exclusivamente idealista. Outro elemento refere-se ao deslocamento da busca de origens e influências (associadas a um entendimento de cunho sequencial e linear) para as apropriações e combinatórias (em suas descontinuidades semânticas, socioculturais, geográfico-temporais), mantendo uma certa perspectiva sistêmica e uma concepção de temporalidade processual. Um terceiro indicativo relaciona-se ao potencial performativo e político das representações, na interrelação entre as práticas de representação e os poderes que as tornaram possíveis (na dialética das transformações e resistências) (Chartier, s. d., p. 41).

Em uma recapitulação das correntes historiográficas, sobretudo na produção francesa, que pautadas no viés representacional, buscaram interpretar o vivido a partir das sonoridades, pode-se mencionar a psicologia coletiva de Lucien Febvre (1878-1956),<sup>5</sup> que no livro *O problema da incredulidade do século XVI: a religião de Rabelais*, originalmente lançado em 1942, afirmou: “Os homens daquele tempo tinham, sem dúvida, visão penetrante. Mas, precisamente, não haviam posto à parte os outros sentidos [...] o século XVI antes de ver, escutava, ouvia, cheirava o ar e captava os sons” (FEBVRE, 2009, p. 372). Cabe também considerar a proposta da história das mentalidades,<sup>6</sup> difundida sobretudo nas décadas de 1960-1970, com a atenção ao sonoro dispensada por Robert Mandrou, discípulo de Febvre, para quem, no livro *Introdução à França moderna*, lançado em 1961, “A hierarquia [dos sentidos nos séculos XVII-XVIII] não era a mesma, pois o olho, que até hoje domina, se encontrava em terceiro lugar, atrás da audição e do tato, e muito depois deles. O olho que organiza, classifica e ordena não era o órgão favorito da época, mas sim o ouvido”. (MANDROU *apud* PALLASMAA, 2011, p. 24).<sup>7</sup> Desta forma, evidenciava-se a historicidade da apreensão do sonoro, a qual, por sua vez, refluíu a um patamar secundário no século XIX, como

<sup>5</sup>Co-fundador dos Annales, lançou o convite a um estudo da psicologia coletiva ou psicologia das multidões, posteriormente reelaborado como história das mentalidades. Seu projeto, escrito em *Combates pela História* (1953), implicava na análise das modalidades de percepção, no reconhecimento da hierarquia sensorial e na reconstituição do sistema de emoções a partir do conceito de “utilização mental”.

<sup>6</sup>Mantendo o espírito de síntese e de totalidade que os Annales queriam alcançar, indagava sobre uma mentalidade ou sensibilidade coletivas, uma base comum nos modos de pensar e sentir de todos os agentes sociais de um povo. Ampliou a noção de documento, com uso de fontes/metodologias diversas (das séries à iconografia). Mas a concepção globalizante da história das mentalidades foi criticada por abordagens que privilegiavam o enfoque do particular e os jogos de escala, a exemplo da microhistória.

<sup>7</sup>A autora refere-se à obra *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique. (1500-1640)*. Paris, Editions Albin Michel, 1975, p. 50.

indicado por pesquisadores identificados com a história cultural,<sup>8</sup> com destaque para Alain Corbin, que indicou como

[...] a medicina clínica, então em expansão, dá muita atenção à observação sensorial. Olha-se, escuta-se, às vezes cheira-se o doente. [...] Quanto aos sinos, aí está um bom exemplo do inatural. Há, hoje, mais sinos do que no século XIX: os sinos são mais bem feitos, têm um alcance maior. E, no entanto, você não os ouve. Não os ouve porque não os escuta. E você não os escuta, porque não tem necessidade de ouvi-los. Se você não tivesse outra coisa a não ser os sinos para marcar o tempo, para lhe assinalar os acontecimentos, então você os ouviria. Isso coloca o problema naquele campo da história da sensibilidade do qual falamos, da história da atenção (CORBIN, 2005, p. 18; 27).

Em paralelo, do campo musicológico, cabe mencionar a reflexão desenvolvida pelo canadense Murray Schafer, pautada nas concepções de paisagem sonora e ecologia acústica,<sup>9</sup> a qual obteve repercussão internacional a partir da década de 1970.

[...] eu também acredito que o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser tido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das condições e da evolução dessa sociedade. [...] A paisagem sonora é qualquer campo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. [...] O que o analista da paisagem sonora precisa fazer, em primeiro lugar, é descobrir seus aspectos significativos, aqueles sons que são importantes por causa da sua individualidade, quantidade ou preponderância (SCHAFFER, 2001, p. 23; 25-26).

A concepção de paisagem sonora proposta por Schafer baseia-se em uma classificação acústica, mediante a distinção entre sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e sons arquetípicos.<sup>10</sup> Efetivamente, Schafer favoreceu a interpretação das sonoridades de forma indissociável dos elementos culturais de uma determinada época histórica; em paralelo, esse autor nos esclarece como a escuta de uma paisagem sonora pode alterar e propiciar o surgimento de novas sensibilidades auditivas.

Contudo, ao final do século XX, a historiografia defrontou-se com o questionamento das formas hegemônicas de historiar pautadas no viés representacional, a despeito de seu refinamento teórico-conceitual. Isto ocorreu, entre outros fatores, pelas repercussões epistêmicas deslançadas

<sup>8</sup>De modo geral, a história cultural propõe-se a interpretar o sistema de representações com as quais, de modo complexo (e às vezes imprevisto), indivíduos e grupos se relacionam mediante sensibilidades, práticas, institucionalizações. Uma de suas referências foi a coletânea *Para uma história cultural*, organizado por Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli, assim como o livro *A história cultural*, de Roger Chartier.

<sup>9</sup>A ecologia acústica destaca não o ambiente sonoro de forma integral, mas o que é perceptível como unidade estética. O termo foi concebido por um grupo de pesquisadores da Universidade de Simon Fraser, no Canadá, em paralelo à instituição do *World Soundscape Project* por um grupo de compositores liderado por Schafer, de forma associada à difusão da proposta pedagógica de “clariaudiência”, ou seja, de eliminação/diminuição do que poderia ser considerado ruído. Sob a perspectiva da ecologia acústica, Hildegard Westerkamp tornou-se a expoente de uma prática musical associada à captação de sonoridades do cotidiano.

<sup>10</sup>Os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvados, mas não podem ser examinados, pois se tornam hábitos auditivos. Já os sinais são sons destacados, ouvidos conscientemente por deterem uma função social (como aviso, interdição etc.). Marca sonora, por sua vez, consiste em um som singularizado de uma comunidade, cujas características o tornam especialmente significativo ou notável. Por fim, sons arquetípicos, carregados de simbolismo e que perduram na longuíssima duração (Schafer, 2001, p. 25-26)

desde os movimentos de Maio de 1968, que questionavam “o essencialismo de boa parte da filosofia moderna (particularmente o projeto cartesiano e, depois, kantiano, de fundamentação da apreensão do mundo num sujeito pensante)” (MARCELINO, 2012, p. 135). Por contraposição às leituras sistêmicas das ordenações sociais, o evento, o micro<sup>11</sup> (e não as grandes narrativas) tornou-se cada vez mais critério de inteligibilidade histórica, em paralelo à atenção às percepções e às sensibilidades, vivências priorizadas pela fenomenologia.

## 1.2. Dialogando com a fenomenologia

Esta vertente teórica, igualmente constituída na modernidade ocidental,<sup>12</sup> pauta-se na indissociabilidade do corpóreo, do afetivo e do inteligível. No tocante à temporalidade, destacam-se as dimensões irruptivas, que “[...] invadem a cena pública, buscam reconhecimento, visibilidade e articulação, [...] atualizando no presente vivências remotas (revisitadas, silenciadas, recalcadas ou esquecidas) que se projetam em direção ao futuro” (SEIXAS, 2004, p. 53). Mas as afetações são igualmente evocativas: “o mesmo ocorre com passado, presente e futuro, que não são tomados como espaços vazios, independentes dos sujeitos que os incorporam. A visão linear do tempo foi substituída por uma compreensão de afetação mútua entre essas três dimensões, intercambiadas nas vidas dos sujeitos que lhes dão sentido” (CUNHA, 2016, p. 95-96).

A partir das leituras de autores embasados nessa vertente, pudemos perceber que a concepção de sonoridade passou a ser abordada de forma indissociável das diferentes modalidades de escuta. Esta reflexão proveio de Pierre Schaeffer (1910-1995) autor posteriormente foi associado ao campo da musicologia, mas que inicialmente atuava como engenheiro de som nos Serviço de Radiodifusão da Televisão Francesa desde 1936 e que no final da década de 1940, foi um dos formuladores da chamada música concreta.<sup>13</sup>

O aporte da música concreta naquilo que ela pode ter de revolucionário não tem relação com o fato dela fazer

<sup>11</sup>A micro-história é o gênero historiográfico que prima por uma análise pormenorizada das experiências vivenciadas por sujeito(s) em uma específica conjuntura. Emergente na Itália da década de 1980 a partir da coleção *Miscrostorie*, tornou-se bastante conhecida internacionalmente a partir do livro *O queijo e os vermes*, de Carlo Guinzburg (1976).

<sup>12</sup>Há referências ao termo “fenomenologia” em pensadores do século XVIII (como Lambert, Kant e Fichte) ou mesmo na obra de Hegel, *Fenomenologia do Espírito*. Contudo, a reflexão de Edmund Husserl é comumente tida como matriz dessa vertente no campo filosófico. Este autor considerava a fenomenologia como um método rigoroso, que possibilitava entender a apreensão do mundo pela consciência (com isso, Husserl não rompia com o pressuposto cartesiano da consciência, mas diferia na maneira pela qual entendia sua operatória). Segundo ele, o método fenomenológico preconizava o reconhecimento da intencionalidade do sujeito que percebe o mundo, assim como as distintas maneiras pelas quais tais percepções (sensoriais) se processam nele, tornam-se então conscientes enquanto fenômenos. Por isso, a fenomenologia prioriza as singularidades, ao invés de abordagens sistêmicas ou gerais. A partir daí, foram formuladas distintas abordagens fenomenológicas, a exemplo de Edith Stein, Max Scheler e Karl Jaspers, Levada da Alemanha para França por Emmanuel Lévinas, a fenomenologia teve aí um desenvolvimento próprio, com Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Bachelard, Michel Henry, entre outros.

uso de aparelhos modernos, nem mesmo ao fato de que ela talvez traga à escuta sons até então inauditos. Mas tem relação com o fato de que, ao organizá-los nas obras e nos ensaios – mesmo discutíveis – ela propôs uma escuta musical de objetos sonoros que não faziam parte do domínio musical definido pela tradição. Da mesma forma, ao colocar em um outro contexto os objetos sonoros que foram também sons musicais reconhecíveis como tais, ela atrai a atenção para certas qualidades destes objetos, qualidades de forma, por exemplo, que, em uma composição clássica, baseada em uma dialética das alturas, passaria ao segundo plano. Ao fazê-lo, ela convida autores e ouvintes a uma expansão da escuta musical, revelando possibilidades aos ouvidos musicais que certamente já existiam, mas que antes eram pouco percebidos ou pouco explorados (SCHAEFFER *apud* FENERICH, 2015, p. 16).<sup>14</sup>

Dessa maneira, Schaeffer, ao mesmo tempo que procedeu a uma desnaturalização da concepção de objeto sonoro, indicou como a escuta, ao ser promovida, atua de formas diferentes no processo de significação do vivido:<sup>15</sup> “é a escuta, ela mesma, que se torna a origem do fenômeno a estudar”, afirma Schaeffer (1966, p. 92). A este estudo das diversidades de maneiras de escuta, ele nomeou de acusmática, como explicitado no *Tratado dos objetos sonoros*, publicado por ele em 1966.

Contudo, o livro de Schaeffer não obteve praticamente nenhuma repercussão na historiografia, assim como uma segunda formulação teórica, também vinculada (ao menos parcialmente) à vertente fenomenológica, produzida por Steven Feld.<sup>16</sup> Deslocamo-nos, assim, para o campo da antropologia, no qual Feld foi formado, acompanhando sua reflexão de que, sem desconsiderar a relação dos sons com as relações e sistemas sociais (portanto, mantendo um vínculo

<sup>13</sup>“Gênero musical [...] no qual a música [ou sons] pré-gravada[os] é[são] difundida[os] sem presença de músicos ou cantores em tempo real. [...] O desenvolvimento desse estilo é possível graças às tecnologias de captação, manipulação e reprodução eletroeletrônicas. [...] Com ferramentas para conceitualizar o ruído, a música concreta eleva-o à categoria de objeto sonoro, com propriedades morfológicas específicas: massa (com relação à dimensão espectral), dinâmica (intensidade dos diferentes componentes), timbre harmônico (cor do som), perfil melódico (evolução temporal do espectro global), perfil de massa (evolução temporal das componentes espectrais internas), grão (irregularidades da superfície do som) e *allure* (vibratos do som). [...] A partir desses experimentos, Schaeffer compõe, em 1948, as obras fundadoras da corrente: *Cinq Études de Bruits*, dentre os quais *Étude aux Chemins de Fer* (utilizando ruídos de locomotivas a vapor), e *Étude Pathétique* (com ruídos de vozes, motor de barco e gamelões balineses). Em 15 de maio de 1948, Schaeffer denomina essa nova arte de ‘música concreta’, em oposição à música tradicional instrumental e vocal, designada como ‘abstrata’.” (Música Concreta, 2022).

<sup>14</sup>O autor reporta-se ao texto: SCHAEFFER, Pierre. *Machines à communiquer*: I. Genèse des simulacres. Paris: Seuil, 1970. p. 196.

<sup>15</sup>Schaeffer então diferenciou “a) escuta causal, ou figurativa; b) escuta semântica, ou codal; e c) escuta reduzida. [...] . A escuta causal ou figurativa procura definir uma causa a partir de indícios [...] está sujeita a uma série de erros de interpretação e varia muito em relação aos contextos. É figurativa, pois se vincula ao que o som representa e não mais à definição de causa; por exemplo, quando ouvimos o som gravado de uma onda, sabemos que não é o mar real, mas sua representação. A semântica, ou codal, é uma escuta que lida com um sinal sonoro codificado e vai operar uma decodificação, a fim de alcançar uma mensagem (linguagem). Dois modos que podem combinar-se, como quando deciframos a língua de uma fala qualquer, mas tentamos ampliar sentidos tentando entender o que essa voz representa (a pertença a um lugar devido ao sotaque, um estado emocional etc). A escuta reduzida, por sua vez, é um ato voluntário e artificial de abstrair a causa, o sentido e o efeito, a fim de considerar o som em si. [...] A escuta reduzida define o objeto sonoro. O objeto sonoro deriva desse procedimento que o recorta, sobretudo materialmente, para fins de análise intersubjetiva.” (MARTINI, 2018, p. 94-95).

<sup>16</sup>Inicialmente leitor de Murray Schafer, Feld depois interessou-se por leituras fenomenológicas, particularmente por Maurice Merleau-Ponty (*Fenomenologia da Percepção*, 1962) e Don Ihde (*Listening and Voice: a phenomenology of sound*, 1976).

com o viés representacional), é preciso considerar que as práticas de escuta e de produção de sonoridades ocorrem em interação entre os sujeitos sociais e as condições do ambiente em que esses sujeitos vivem, aí incluídos os elementos do ecossistema, das tecnologias incidentes no cotidiano, das estratégias e hierarquias de poder estabelecidos pelas diferentes instâncias socioculturais e institucionais. Por isso, sonoridades e escutas não apenas traduzem (ou representam) o ambiente, nem são hauridos diretamente dele, mas são constituídos em conjunto com o próprio ambiente, em incidências mútuas – estudar estas inter-relações, diz Feld, é a tarefa da acustemologia, campo de saber por ele delineado, que visa “compreender como a produção e a escuta do som (que inclui a música) pode ser um instrumento para a produção de conhecimento, de relações entre humanos e não humanos, e desses com o ambiente mais amplo” (BRITO, 2019).

Acustemologia junta a palavra acústica – fazer som, perceber som – com epistemologia – conhecimento. Então, a ideia era pensar o som como um modo de conhecer, som como um método de conhecimento do mundo, som como um *habitus*. Escutar como *habitus* – no sentido usado por Bourdieu –, escutar como prática cotidiana e social de estar no mundo e achar o nosso lugar nele. A proposta, então, é que o senso de si, os sentidos, a emoção, as práticas corporais, a agência social, que todas essas coisas estão conectadas de algum modo ao som, e que toda agência humana envolve escutar, ouvir e falar. Então, o som é uma capacidade central dos seres humanos, tanto para entender o mundo quanto para agir nele. Estou mais conectado a uma perspectiva que considera o corpo, a história, a fenomenologia, a filosofia, a materialidade do som com uma preocupação com agência e *habitus*. É um movimento que vai da antropologia do som à acustemologia. Foi assim que essas ideias se desenvolveram. (FELD *apud* SILVA, 2015, p. 446)

Mais uma vez, não houve maiores implicações do trabalho de Feld na historiografia. Não obstante, algumas questões lançadas pela fenomenologia acerca das sonoridades foram retomadas por reflexões de viés pós-estruturalista.

### 1.3. Os pós-estruturalismos

Com o pós-estruturalismo, a palavra falada e, mais especificamente, as sonoridades vocais, foram alçadas à condição de experiência constituidora do estar e agir no mundo social. No emblemático texto *O grão da voz*, de 1968, o semiólogo Roland Barthes fazia uma distinção entre “voz” (pura expressividade do corpo) e “língua/palavra” (componente verbal da fala), ao mesmo tempo em que considerava a voz como a substância basilar da comunicação, para além das palavras e da linguagem verbal, numa valorização das percepções/dos significados corporais dos atos comunicativos. Porém, ainda segundo este autor, a voz estaria em risco na modernidade, devido à prevalência de um discurso de expressão e representação baseado em uma cultura assentada na comunicação linguística (verbal/palavras) (BARTHES, 1990).

Cabe então uma contextualização da vertente epistêmica do pós-estruturalismo. Emergente a partir da década de 1960 e ganhando força após os movimentos de Maio de 68, o pós-estruturalismo questionou, em termos epistêmicos, as análises pautadas no reconhecimento de relações que se

consolidaram de forma estável entre os diferentes elementos e agentes de uma sociedade, ou seja, a constituição de modelos explicativos que definiriam, ao menos em grande medida, suas identidades, possibilidades e limites. Dessa maneira, o pós-estruturalismo também ficou conhecido como “filosofia da diferença”, face à primazia por ele conferida às alteridades e às singularidades,<sup>17</sup> rompendo com os binarismos (dominante/dominado, masculino/feminino) e produzindo um saber sem fronteiras precisas, delineado a partir de poéticas do detalhe. Nesta perspectiva, o pós-estruturalismo questionava também as relações representacionais estabelecidas entre a linguagem e o vivido ao qual ela se reportava.<sup>18</sup> Já em termos políticos, vários autores pós-estruturalistas<sup>19</sup> almejavam contribuir para a desestabilização de representações hegemônicas e mesmo autoritárias da sociedade capitalista, com estranhamento de suas lógicas e imaginários, ao passo que defendiam uma desautomatização de atitudes e valores a partir de experiências promovidas no cotidiano, com especial atenção à corporeidade.

Daí a ênfase nas práticas, seja no campo da linguagem, seja do corpo, em sua performatividade simultaneamente estética e política. Este torna-se, efetivamente, um conceito que possibilita a travessia entre real e significação do real. Como expressão dessa abordagem intelectual, pode-se citar a publicação, em 1974, por Michel de Certeau, de *A cultura no plural*, no qual refutava uma concepção de cultura pouco atenta às experiências e à sua dimensão política, preconizando o protagonismo da “cultura ordinária”. Tal entendimento foi ainda mais ampliado por ele em 1980, com o lançamento do já canônico livro *A invenção do cotidiano*.

Retomando-se a questão das sonoridades, pode-se considerar que o pós-estruturalismo tenha viabilizado uma “audição” da vida social pelas ciências humanas, numa compreensão das sonoridades não apenas em viés estético, mas sobretudo como uma forma de comunicação cinestésica. Vários de seus autores afirmaram que a escuta não consistia em um ato passivo,<sup>20</sup> muito pelo contrário, pois suscitava sentidos e mobilizações por parte de sujeitos e grupos em inter-

<sup>17</sup>Para as reflexões de Foucault formuladas nos anos 1970, por exemplo, os temas históricos não seriam fixos ou pré-estabelecidos, transcendentemente às épocas e sociedades, mas deveriam ser vistos em sua “positividade”, ou seja, em sua capacidade de criação efetiva de práticas e discursos em uma determinada época. Desta forma, as ideias ou ações seriam detectadas em sua especificidade irreduzível, em sua descontinuidade ou genealogia.

<sup>18</sup>Dessa maneira, por exemplo, para Derrida, se a existência é uma presença no tempo presente, a qual, ao ser captada em um sentido, é conformada em experiência e confere certezas, o mesmo sentido que capta o presente leva também à sua perda, pois ele é formado em re-presentações, que remetem a outros tempos. Logo, o presente significado acaba por compor-se com uma não-presença e uma não-percepção, isto é, a lembrança e a espera. E para pensar a existência/presença nessa temporalização que inclui a ausência, Derrida alterou a grafia do conceito “diferença”: em francês, ele escreve *differánce* ao invés de *différence*, palavras que soam iguais, apesar da escrita distinta (Quadros, 2009).

<sup>19</sup>A exemplo dos autores citados nas duas notas supra.

<sup>20</sup>Menos ainda em um contexto contemporâneo de globalização, com disponibilização de um repertório praticamente infinito de sons, vozes, músicas, ambientes sonoros, em contínua concorrência, incidências mútuas, hibridizações e bricolagens.

relação, assim como de grupos socioculturais. Ademais, tais escutas encontram-se em contínua transformação, configurando “identidades” nômades e híbridas (PEREIRA, 2012).

Foram assim formulados novos conceitos. Cada vez mais empregado nas áreas da comunicação e da antropologia sonora, a concepção de “território sonoro” apresenta-se como alternativa às representacionais paisagens sonoras, pois salienta os dissensos, biopoderes e disputas envolvidas na questão dos sons na contemporaneidade. Assim, se na concepção de Murray Schafer, anteriormente citada, a sonoridade foca-se numa orquestração e harmonia do mundo, “território sonoro” aponta para a desarmonia e dissonância das culturas e das escutas, em uma abordagem fortada aos “vozerios da cidade”, às sonoridades que disputam espaço nos imaginários urbanos e no seu cotidiano. Trata-se, portanto, de uma escuta que percebe a cidade como um território cindido, um plano de desejos múltiplo, heterogêneo, associada à constituição de novas subjetividades políticas (LABARRE, 2014; PEREIRA; LÓPEZ MOYA, 2018).

Já no âmbito da historiografia e da linguística, as reflexões de Michel de Certeau sobre as vozes que irrompem nos inter-ditos da escrita são bastante consideradas. Segundo este autor, “a voz se insinuará também à maneira de um rastro no texto, efeito ou metonímia de corpo, [...] barulho inquietante de uma outra tradição” (CERTEAU, 1994, p. 249). Essas vozes, por sua vez, implicam na emergência de sujeitos que foram silenciados, eliminados de ordenações sociais:

Uma outra coisa ainda fala, e ela se apresenta aos senhores sob as figuras diversas do não trabalho – o selvagem, o louco, a criança, até mesmo a mulher – depois, recapitulando as precedentes, sob a forma de uma voz ou gritos do Povo excluído da escrita; mais tarde ainda, sob os sinais de um inconsciente, esta língua que continuaria ‘falando’ nos burgueses e nos ‘intelectuais’, mas sem que estes o saibam (CERTEAU, 1994, p. 252).

Para configurar, em termos linguísticos, históricos e políticos essas vozes “desclassificadas”, Certeau recorreu à “glossolalia”: “De fato, na escritura erudita ocorre o retorno de vozes pelas quais o corpo social ‘fala’ em citações, em fragmentos de frases, em tonalidades de ‘palavras’, em ruídos de coisas. [...] Essa glossolalia disseminada em estilhaços vocais comporta palavras que novamente se tornam sons” (CERTEAU, 1994, p. 257). Aliás, o único artigo de Michel de Certeau versando especificamente sobre sonoridades, publicado em 1980 na revista *Traverses*, dedica-se à glossolalia: “[O glossolálico] Fala para ‘nada dizer’, precisamente para não ser enganado pelas palavras, para escapar das armadilhas do sentido, para ser uma pura fábula (*fari*, falar)” (CERTEAU, 1980, p. 29). Neste artigo, Certeau articula a glossolalia a relações com o corpo, a ponto formular a expressão “tatuagem vocal”.

[Indica a] [...] ideia da marca, da inscrição no corpo de um traço que não é visual, tão pouco plástico, mas vocal e sonoro. [...] O que é veiculado na tatuagem vocal é uma voz, um som que marca o corpo do sujeito, algo que não é da ordem do sentido, mas do real do corpo pulsional. Isso não tem uma relação direta com a

língua, enquanto sistema de signos, ou com a significação, mas com algo do real do som e do corpo. (MALISKA, 2010, p. 4).

Consideramos que esses “textos sonoros” indicados por Michel de Certeau, no qual o corpo se faz tão presente, consistam em um instrumental heurístico de grande importância para o estudo das sonoridades pelas ciências humanas, inclusive pela historiografia.

#### 1.4. Os Estudos Culturais

Paralelamente, importantes contribuições advindas do marxismo, como a análise dos conflitos resultantes de dinâmicas de concentração de renda e propriedade, bem como de exploração/desapossamento do trabalho pelas forças do capital e da colonização receberam novos enfoques dos Estudos Culturais, que as cotejaram com discussões epistêmicas provindas de distintas correntes pós-estruturalistas. Os Estudos Culturais constituem uma corrente teórica plural,<sup>21</sup> instituída a partir de 1964 no Centro de Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade de Birmingham, na Inglaterra.<sup>22</sup> Seus integrantes defendiam alguns pontos interpretativos comuns, tais como a compreensão da cultura como prática, ressaltando-se sua dimensão política performativa, bem como a crítica ao papel das ciências humanas na dinâmica da modernidade/colonização, que teriam disponibilizado ferramentas intelectuais pelos quais os povos colonizados foram representados como inferiores, atrasados, sem história.<sup>23</sup> Também foram ressaltados os processos político-culturais de hibridização no âmbito da modernidade, assim como outras historicidades, para além da cultura letrada ocidental.

As sonoridades, no âmbito dos Estudos Culturais, foram associadas diretamente a um questionamento da condição de subalternidade, não apenas econômica, também em suas interfaces étnico-raciais, de gênero, de singularidades culturais e religiosas etc.<sup>24</sup> Para Paul Gilroy, um dos integrantes desta vertente teórica, a cultura e a música do Atlântico negro caracterizam-se por uma relação ambígua com a modernidade (de apropriação, de contestação e de produção de alternativas

<sup>21</sup>“O que os une [os autores que instauraram os Estudos Culturais] é uma abordagem que insiste em afirmar que através da análise da cultura de uma sociedade – as formas textuais e as práticas [...] – é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de ideias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade. É uma perspectiva que enfatiza a ‘atividade humana’, a produção ativa da cultura, ao invés de seu consumo passivo.” (Storey *apud* Escosteguy, s. d.). A autora reporta-se ao texto de STOREY, John. *An introduction to cultural theory and popular culture*. London: Prentice Hall/Harvest Wheatsheaf, 1997. p. 46.

<sup>22</sup>Alguns dos principais intelectuais dessa vertente foram Richard Hoogart (*Os usos da literatura*, 1957), Edward Thompson (*A formação da classe operária inglesa*, 1963), Raymond Williams (*Cultura e sociedade*, 1958) e Stuart Hall (*Codificação e decodificação no discurso televisivo*, 1973).

<sup>23</sup>Especificamente no que toca ao saber histórico, foi dada atenção à erosão do Estado-nação e suas implicações para tal conhecimento, que surgiu diretamente vinculado ao estabelecimento das nacionalidades no Oitocentos.

<sup>24</sup>No que tange à questão étnico-racial, por exemplo, ela deixa de ser tida como efeito da exploração econômica e expressão subsidiária da luta de classes, pois com isso subordinava as organizações independentes negras à classe trabalhadora unificada e suas instituições políticas.

a ela), instituindo, por sua vez, simbologias e práticas de comunicação entre as diferentes comunidades negras e, com isso, viabilizando suas lutas políticas. Alguns aspectos foram destacados por Gilroy na constituição desta meta-comunicação política pelo viés das sonoridades:

A ênfase no sexo e outras práticas recreativas hedonistas respondem à disciplina do trabalho com o objetivo de carnavalizar seus resíduos. [...] a crítica ao Estado e à lei como formas de dominação e o papel crucial da história, do processo histórico e da recuperação do passado. [...] Os modelos temporais alternativos da diáspora costumam operar disjuntivamente recusando o tempo do produtivismo – o tempo noturno, o tempo do prazer e do lazer, é o tempo certo [...] também estabelece algumas transgressões por elementos ‘africanos’, como uma disputa para manter a unidade entre ética e política, divididas pela concepção eurocêntrica de que a verdade, o bem e o belo possuem origens diferentes e pertencem a domínios distintos do conhecimento; por outro lado, a centralidade da espiritualidade sustenta a separação entre liberdades formais e a emancipação humana. Por fim, essa história é utópica e se orienta ao futuro [...]. (GONZAGA, 2020, p. 109-110)

Dessa maneira, para Paul Gilroy, a música na diáspora<sup>25</sup> negra consiste em um espaço de retomada, expressão e crítica, pelo qual as comunidades negras disputam uma historicidade autônoma. Essa mesma música também cumpre uma função mnemônica e, com isso, permite uma expansão do conceito de arquivo, pois a escrita não pode monopolizar as significações dos passados de sujeitos que foram excluídos do mundo da linguagem como “povos sem história”.

Trazer a história da música negra para o primeiro plano [é uma] demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido as performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e as vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário. A antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais.<sup>26</sup> Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras. (GILROY, 2001, p. 166-167).

É importante ressaltar que a música na diáspora negra não é monopólio de sujeitos negros: há contínuas e conflituosas comunicações entre grupos étnicos, num indicativo não apenas das racializações, hierarquias e opressões, mas também de criativas e críticas produções antirracistas.<sup>27</sup>

Outro autor que aborda as sonoridades em diálogo com os Estudos Culturais, ainda que não se integre por completo a esta vertente, é o músico e crítico literário Edward Said.<sup>28</sup> Através da música, Said formula uma específica concepção de interculturalismo, por ele expressa através da

<sup>25</sup>O conceito de diáspora é de grande importância para Paul Gilroy e para os Estudos Culturais em geral, pois ele viabiliza o reconhecimento da relação simultânea de elementos similares e diferentes nas culturas negras. Logo, dispõe de relevante potencial heurístico para reflexão sobre a dinâmica da identidade/não-identidade das culturas negras.

<sup>26</sup>Vale considerar que dentro de uma configuração de antifona, pode ocorrer, na música negra, irrupções de gritos, grunhidos e outras sonoridades, que demonstram uma luta subterrânea para estabelecer a comunicação para além das palavras (Gonzaga, 2020, p. 109).

<sup>27</sup>Paul Gilroy cita como exemplo do movimento musical Rock Against Racism (RAR), que em 1976 reuniu brancos e negros em shows e falas públicas contra o racismo, indicando seus vínculos com o Estado e seus “braços”, como os tribunais, a polícia e as autoridades de imigração, em uma visão ao mesmo tempo estrutural e contingente (Gonzaga, 2020, p. 108).

<sup>28</sup>De origem palestina e militante da sua causa, com o livro *Orientalismo* (1978) apresentou o Oriente como invenção do Ocidente e o colonizado como *outsider* constitutivo do colonizador. Dessa forma, contribuiu decididamente para um repensar da alteridade e do racismo (Ballestrin, 2013, p. 4).

figura do “exílio”, ao invés de “diáspora”. A experiência do exílio, com seu entrecruzamento (geralmente conflitivo) de mundos, mantém afinidade, afirma ele, com o contraponto da teoria musical – ele confere ao sujeito desterritorializado, desenraizado, a justaposição de diferentes tradições culturais, o que lhe permite, apesar das dificuldades e sofrimentos intersubjetivos, questionar e superar essencialismos.<sup>29</sup> Nessa perspectiva intercultural, a música é subversiva: “O elemento transgressivo da música é a sua habilidade nômade para acoplar-se e passar a fazer parte de formações sociais, para variar suas articulações e retórica segundo a ocasião...” (SAID, 1992, p. 102).

Said também interpola “exílio” com a concepção de “estilo tardio”, a qual

[...] não é o coroamento resignado de uma vida de produção intensa destinada a finalmente encarar a proximidade da morte, não é a consequência madura de um pensamento satisfeito consigo próprio, nem o acordo subjetivo com as normas sociais e estéticas estabelecidas de sua época. Ao contrário, é antes um tipo de postura criativa que, afastada das tradições e intolerante ao ‘tom afável ou oficial’ de época, abandona o preceito da expressividade e inibe toda possibilidade de síntese (SOCHA, s.d.).

Dessa maneira, as obras contraditórias e não reconciliadas com as produções anteriores constituem uma forma radical de exílio, que por sua vez perpassa temporalidades.

Por creditar o potencial politicamente transgressor-transformador desse interculturalismo, Said, articulando suas vivências pessoais e políticas, estabeleceu ousada parceria com o jovem e talentoso músico portenho que, ainda adolescente, teve de emigrar para Israel, Daniel Barenboim. Assim, em 1999, nasceu o instigante projeto musical que os uniu: a fundação de uma orquestra sinfônica árabe-israelense, formada por músicos jovens de diferentes nacionalidades ligados ao Mundo Árabe e a Israel.<sup>30</sup>

### 1.5. O projeto decolonial

A sonoridade pensada em uma perspectiva decolonial insere-se em um projeto de ruptura com balizas epistêmicas e estéticas de perfil eurocentrado – inclusive, no que tange ao emprego dessas terminologias –, de forma articulada à proposta política de quebra da matriz colonial de poder: “En última instancia, quienes controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y quienes controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street) son conscientemente subjetividades imperiales que ya es muy tarde para cambiar” (MIGNOLO, 2010, p. 25). Assim, como indicado por Simone Luci Pereira, “A perspectiva decolonial se refere a uma

<sup>29</sup>“A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística” (Said, 1995, p. 59).

<sup>30</sup>Este grupo musical ficou conhecido pelo nome de Orquestra Divã Oriente/Ocidente, extraído do título de uma coletânea poética de Goethe.

proposta teórica, epistemológica e política de um grupo de intelectuais latino-americanos, numa radicalização do argumento pós-colonial neste continente” (PEREIRA, 2017, p. 25).

A distinção entre epistemologia e estética, saber e sentir, foi estabelecida desde o século XVIII com base na separação aristotélica entre metafísica e poética. Nesse processo, a concepção de epistemologia, entendida como teoria do conhecimento científico e filosófico, foi implicada em uma perspectiva universalista de saber, por sua vez acompanhada por uma subalternização e enquadramento do sentir. Em paralelo, foram constituídos campos específicos de conhecimento, todos vinculados à lógica da colonialidade: economia política, religião (secundarizando o anterior primado da teologia), arte e literatura (com a figura do artista e do escritor secundarizando o poeta e o letrado)...<sup>31</sup> Nessa mesma dinâmica, a concepção de estética encontra-se associada a um imaginário abstrato do sujeito moderno, com seus respectivos paradigmas de subjetividade e de expressão artística.

Daí também a denúncia dos epistemicídios musicais, expressão derivada da terminologia empregada por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses, em *Epistemologias do Sul*, ao se referirem-se à destruição de saberes pelo colonialismo. Tal processo priva os sujeitos e a cultura em geral de visões multifacetadas do mundo: basta, por exemplo, um olhar mais atento para nossas instituições de formação musical para perceber-se que a música negra, aquela das muitas etnias indígenas, das mulheres, das diversas comunidades populares, foram e estão sendo excluídas. Tal eliminação encontra-se quer na composição dos currículos, quer nas estratégias de ensino, inclusive na fragmentação do processo formativo por disciplinas do ensino básico e superior, reforçando o grande desconhecimento sobre as sonoridades/musicalidades latino-americanas por parte da população desses países.

Dessa maneira, a perspectiva decolonial propõe, junto a esse desprendimento conceitual, o voltar-se a concepções mais inclusivas de alteridades relativas ao saber e ao sentir, que destaquem um fazer, pensar e viver de forma mutuamente relacionada, e não só o refletir intelectual. Nessa perspectiva, é conferida primazia às sonoridades e musicalidades afrodiáspóricas e indígenas que envolvam rastros ancestrais, sagrados e contemporâneos. Esta vertente

[...] se propone pensar desde el sonido y lo sonoro para analizar, interpelar e indicar desenganches de la matriz colonial del poder. [...] muestra la existencia de un régimen sonoro, históricamente constituido como arma de guerra, aparato de muerte y mecanismo epistémico que sostiene la matriz colonial del poder eurocéntrica; régimen que, al mismo tiempo, hace posible la ‘sordera epistémica’ colonial con respecto a los imaginarios y el

<sup>31</sup>“Pues bien, a grandes rasgos (puesto que este es un tema de tesis) digamos lo siguiente: a partir de 1750 se desplaza poiesis y se introduce ars. Poiesis nombra el hacer. Ars nombra las técnicas del hacer y la habilidad del hacedor. Hasta ese momento ‘arte’ significaba muchas cosas, entre ellas las ‘siete artes liberales’ (el trívium y el quadrivium); se empleaba también en el ámbito de la academia y para todo hacer en el que se requería cierta habilidad y ciertos principios. [...] La estética es al arte lo que la poética a la poiesis” (MIGNOLO, 2019, p. 28).

potencial epistemológico de las culturas no occidentales. Episodios de la violencia sonora pueden rastrearse, desde la temprana Conquista de América, pasando por el Futurismo y sucesos como los de Guantánamo y Abu Ghraib. Sin embargo, así como el sonido se ha constituido en parte de un régimen de dominación, también es posible indagar acerca de la existencia de formas en las que el sonido y sus usos se convierten en medios para la sanación y la liberación. [...] En suma, es muy sugerente cómo, desde una perspectiva decolonial, se abren enormes posibilidades de diálogo y colaboración entre los estudios sonoros latinoamericanos, los estudios culturales críticos, los estudios visuales y los estudios artísticos. Esos diálogos y colaboraciones tendrían como finalidad la elaboración de formas de comprensión de los heterogéneos modos de dominación colonial, entre ellos los regímenes visuales y sonoros del arte occidental y, al mismo tiempo, entender cómo se pueden resistir, subvertir y dismantelar. (GÓMEZ, 2014, p. 10)

Em síntese, é possível afirmar que pesquisas decoloniais das sonoridades abarcam, de forma geral, processos criativos que se situam no limiar entre a oralidade e a escrita, individual e coletiva, assim como compositoras e compositores tidos como periféricos e que foram invisibilizados ou alheios aos meios de comunicação de massa, mas atuantes e reconhecidos em suas comunidades através de sua produção artística e cultural.

## **2. Práticas e regimes de escuta**

A partir dessa recapitulação sobre as distintas abordagens epistêmico-teóricas do sonoro pelas ciências humanas (inclusive pela historiografia), foi possível perceber, por um lado, que o sonoro se apresenta indissociável do conjunto mais amplo das sensibilidades, uma vez que o audível não se isola dos demais sentidos simultaneamente corpóreos e intersubjetivos. Também com base nos estudos das correntes sistematizadas no tópico anterior, é consistente afirmar que sonoridades e escutas se apresentam fortemente imbricadas. Para tanto, amparamo-nos em uma compreensão histórico-cultural de escuta, assim sintetizada pelo semiólogo Roland Barthes:

A escuta inclui em seu campo não apenas o inconsciente, no sentido típico do termo, mas também, se assim podemos dizer, suas formas leigas: o que é implícito, indireto, suplementar, retardado: há uma abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de diferentes motivações, de superposições, há um dismantelamento da Lei que prescreve a escuta única. [...] Esta noção aparentemente modesta (a escuta não figura nas antigas enciclopédias, não pertence a nenhuma disciplina reconhecida) é como um pequeno teatro onde se confrontam [...] o poder e o desejo. (BARTHES, 1990, p. 227-229).

A pluralização das maneiras de escutar as sonoridades na época contemporânea desde as primeiras décadas do século XX é diretamente associada, pela historiografia, à radiofonia. A difusão do rádio possibilitou o desenvolvimento de um repertório de estilos de escuta e de respostas emocionais, dependendo da programação e das condições de audição. De forma concomitante, ocorreu um aprofundamento da dissociação entre o sonoro, o sentido (uma semântica no mundo social) e a representação visível, iniciada no século anterior.<sup>32</sup> Ademais, se a radiofonia inicialmente concorreu com a indústria fonográfica, rapidamente associou-se a ela, sobretudo com a agregação

<sup>32</sup>Observe-se que a ópera de Wagner já se utilizava de um jogo cênico que contrapunha sons acusmáticos (isto é, sem causa ou fonte visualmente determináveis) de sua orquestra à visualidade teatral dos cantores (Capeller, 2011).

da TV na década de 1950.

De forma concomitante, surgiram novos atores sonoros, que falavam sobre música e a colecionavam, retirando a prática musical do plano dos especialistas e artistas; de certa forma, o ouvinte tornava-se executor e regente. Mas apesar da autonomia relativa, essas escutas eram profundamente direcionadas pelas indústrias fonográficas, radiofônicas e a imprensa especializada. Encontrava-se em jogo a formação de um novo gosto e de um extraordinário mercado, frente ao qual artistas e intelectuais interagiam (nem se subordinando completamente a ele, nem sendo totalmente independentes).

Não obstante, com a difusão do cinema falado, os campos do visível e do audível voltaram a se articular através da voz (mediação de sentido).<sup>33</sup> Afinal, as palavras (sentidos) e os sons (inclusive musicais) coexistem no espaço-tempo do filme, remetendo-se uns aos outros e às imagens numa semiose recíproca. Em suma, a modernidade reconstruiu imaginariamente a homologia entre as palavras e as coisas pelo cinema falado.<sup>34</sup>

A partir da década de 1990, verificou-se, por sua vez, a passagem da primazia da voz para a do som autonomizado, que passou a ser reproduzido de forma cada vez mais digital. Surgiram novas conexões audiovisuais com a TV e o cinema (seja vococentrado, seja estereofônico), com refinamentos das operatórias de escuta:

Assim, [nos filmes,] o ponto de vista é acompanhado pelo ponto de escuta, isso é, nesse caso sabemos que estamos ouvindo o filme de acordo com uma referência genérica de escuta – e de narrativa – que pode ser equiparada ao ‘olho genérico’ da câmera, não correspondente a uma personagem específica. [...] Se o arranjo audiovisual do filme toma como referência uma personagem, por exemplo, se ela atende o telefone e ouvimos nitidamente a voz da pessoa do outro lado da linha, podemos dizer que naquele momento o filme adota o ponto de escuta da personagem ouvinte, o que foi chamado por Chion (1994, p. 90)<sup>35</sup> de ‘ponto de escuta subjetivo’. [...] Em gradações diversas, é possível afirmar que os cineastas modulam o arranjo audiovisual de forma a também definir a percepção dos pontos de escuta, não considerando o espaço sonoro como estático (VIDIGAL, 2021, p. 217; 227).

Contudo, o aporte de uma engenharia hiper-realista de efeitos sonoros, pela qual as sonoridades escutadas na produção audiovisual “provocam uma sensação de presença aumentada” (STAM, 2003, p. 239). A escuta hiper-realista remete o telespectador a uma imersão em elementos audiovisuais articulados não só a partir de signos, mas também do acionamento/da disjunção de suas apreensões sensoriais. E como não citar as produções musicais/sonoras elaboradas por Inteligência Artificial? Afinal, “[...] por um lado, observamos a manutenção do paradigma de escuta

<sup>33</sup>A exemplo do naturalismo e do realismo dos filmes dos anos 1930-40 e dos estilos modernistas e surrealistas dos filmes dos anos 1960-70 (Capeller, 2011).

<sup>34</sup>Enquanto o cinema narrativo clássico dos anos 1930-50 permaneceu vinculado a este esquema, que se perpetua nos telefilmes atualmente produzidos, os “cinemas novos” dos anos 1950-70 vão explorar a disjunção do audiovisual (Capeller, 2011).

<sup>35</sup>O autor refere-se ao livro CHION, M. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

instaurado a partir do suporte analógico, a criação musical mediada por computadores traz uma importante mudança paradigmática no que tange aos seus processos gerativos” (RIMOLDI; MANZOLLI, 2017, p. 6).

Esse conjunto de tecnologias igualmente altera, indubitavelmente, as relações de escuta entre os sujeitos, seus referenciais de tempo e de espaço, bem como de corporeidade (que se tornava presentificada, mesmo a distância, através dos sons). Constitui-se, portanto, no Ocidente do século XXI, uma cultura auditiva entranhada em singular subjetividade: ao invés de alienação do mundo ou de uma prática de observação exterior, ela envolve-se ativamente com ele.

Por tudo isso, escutar, em suas imbricações com as sonoridades, apresenta-se, assim, na contemporaneidade, como uma prática sociocultural que

[...] pode possibilitar o conhecimento do Outro, do diferente, mediado pela técnica [...], num momento em que fluxos globais e locais se acham em confronto e negociação, configurando espaços interculturais. Neste contexto, a voz e a escuta midiática adquirem papel de destaque num mundo em que identidades e sentidos de pertencimento se encontram em reconstrução constante. Uma escuta que põe em jogo novas articulações entre próprio/estrangeiro, local/global, em que ‘escutar é escutar-se’ [...]. (PEREIRA, 2012, p. 1).

As práticas de escuta constituem-se, igualmente, no tempo presente, em temática/problemática sobretudo em certas áreas científicas, como as terapêuticas, a pedagógica, a da antropologia e da comunicação... Contudo, no dia a dia de nossos afazeres universitários, nem sempre conseguimos abordá-las com a abertura existencial e reflexiva requerida. Pelo contrário, escutar (ato aparentemente facilitado pelo suporte dos gravadores embutidos nos aparelhos celulares) torna-se muitas vezes um recurso técnico para obtenção de “fontes” a serem transcritas de forma apenas ilustrativa ou informativa em textos a serem publicados, a despeito de toda fundamentação teórica sobre as sonoridades, que foram sistematizadas de forma precedente neste artigo.

Na busca por melhor entender a escuta como mediação para abordagem das sonoridades, reportamo-nos à concepção de “regime de escuta” desdobrada de estudos de viés representacional e, em paralelo, das reflexões de cunho “arqueológico” e sobre biopoder<sup>36</sup> de Michel Foucault (em particular sobre os “regimes de visibilidade”)<sup>37</sup>:

Ao propor uma compreensão do campo do audível como um campo perpassado por diversos extratos, ou camadas de organização do material sonoro à disposição em determinada época e lugar, a arqueologia da escuta deve determinar não só os respectivos objetos de escuta socialmente produzidos e compartilhados em

<sup>36</sup>“Biopolítica: eu entendia por isso a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em sua população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças...” (Foucault, 2008, p. 431).

<sup>37</sup>“Esses regimes [de visibilidade], além de estabelecerem o que deve ser ‘visível’, expõem não apenas o que é considerado importante, como também, o modo a ser visto e o que deve ser calado, através de práticas, critérios e regras próprias de avaliação e legitimidade [...]”. (Nakahodo, 2014, p. 26).

cada extrato histórico, mas também avaliar, a cada extrato, a dominância relativa que certos objetos exercem sobre os demais, seus diversos modos de enunciação característicos (gêneros, estilos e autores, por exemplo), os conceitos que suscita, as estratégias que provoca e os dispositivos que produz. Uma de suas primeiras funções é avaliar os diversos modos historicamente determinados de escuta (ou regimes de escuta), mapeando e precisando suas diferenças (CAPELLER, 2011, p. 9).

De forma concomitante à constituição de regimes de escuta na modernidade, indica Foucault, a escuta foi sendo subalternizada ao ver:

[...] um campo novo de visibilidade que se constituiu em toda a sua espessura. Exclusão, sem dúvida, de ouvir-dizer; mas exclusão também do gosto e do sabor, porque com sua incerteza, com sua variabilidade, não permitem uma análise em elementos distintos que seja universalmente aceitável. Limitação muito estreita do tato na designação de algumas oposições bastante evidentes (como as do liso e do rugoso); privilégio quase exclusivo da vista, que é o sentido da evidência e da extensão [...]. (FOUCAULT, 1999, p. 181-182).

Não obstante, em um diálogo crítico com Foucault, haurido das reflexões de vertentes teóricas pós-estruturais, Michel de Certeau priorizou não os regimes ou ordenações/sistemas, mas as práticas de escuta, realçando seu potencial desviante, ao invés dos dispositivos de poder cerceador e punitivo (cujas operatórias, porém, ele não deixa de reconhecer). Assim, bem no cerne dessa cultura clássica estudada por Foucault,

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

Tais brechas sonoras possibilitam práticas de resistência e re-existência por parte dos grupos subalternizados às ordenações sociais estabelecidas. Afinal, como nos lembra o historiador e teórico interdisciplinar Michel de Certeau, as sonoridades apresentam-se como o "outro" da escritura ocidental e, nessa condição, ao mesmo tempo em que se encontram expostas a manipulações e silenciamentos forçados, portam expressivo potencial como "artes do fazer" e "táticas" dos fracos (CERTEAU, 1994).

### **Considerações finais**

Na interface acima constituída entre sonoridades e escutas, a partir de sua abordagem pela área de ciências humanas, em especial pela historiografia, postulamos que as sonoridades têm atuado de forma polivalente, ambígua e até controversa na constituição das intersubjetividades ocidentais contemporâneas. Por um lado, têm sido empregadas, sobretudo com recurso aos canais midiáticos, para intensificação de sensibilidades vinculadas ao consumo, à fruição de prazeres e, sobretudo, à violência (PAIVA, 2003; MARRA, 2019; TROTTA, 2018). Em contraposição, têm acionado reinvenções do cotidiano, favorecendo experiências (geralmente não menos conflitantes)

de resistência e re-existência (PEREIRA; LÓPEZ MOYA, 2018). Ora, o pensamento crítico, inclusive em sua faceta historiográfica, deve contribuir para interpretação dessas sonoridades e suas escutas de forma indissociável de um direcionamento político, em busca de uma prática emancipatória diante da hegemonia mercadológica entremeadas àquela das big techs.

Sob tal perspectiva, consideramos que uma vez incorporadas à reflexão historiográfica como fonte e como temática, as sonoridades-escutas, em seus enlaces são capazes de, simultaneamente, sensibilizar e a exprimir-se de forma testemunhal – dois procedimentos aqui sugeridos como possíveis pressupostos de cunho metodológicos para um saber crítico, afetivo e dialogante com grupos e movimentos sociais.

As sonoridades-escutas sensibilizam<sup>38</sup> ao suscitarem afecções nas corporeidades, ressignificações no entendimento, novas disposições no agir, tudo isso em mútua interface. Dessa forma, escutar as sonoridades pode propiciar uma grande densidade existencial e epistêmica: um ato de acolhida atenta e amorosa da voz do outro, que nos toca/penetra de diferentes maneiras, provocando revolta, estranhamento, admiração, desejo, medo... Escutar, assim, constitui o antônimo da indiferença. Simultaneamente, as sonoridades-escutas operam como testemunhas<sup>39</sup> ao incitarem a um compartilhamento dessas sensibilidades, numa empatia ético-política. Uma escuta também respeitosa a estupefatos silêncios que irrompem diante da extrema dificuldade de tradução, pela via do sonoro, de experiências atravessadas pelo extraordinário ou pelo absurdo.

A “escuta” historiográfica ao sonoro sob o viés do sensível e do testemunhal contrapõe-se, assim, ao esquecimento ou à indiferença do vivido no tempo; um empenho de escuta que igualmente se abre a “enunciados projetivos de “futuros *apesar dos tempos*. Trata-se de um exercício intelectual, [sensível e ético-político] que procura valorizar abordagens e conceitos que

<sup>38</sup>Segundo a historiadora Sandra Pesavento (2005, p. 2), as sensibilidades são uma forma de apreensão do mundo através dos sentidos, das sensações, da subjetividade, dos valores, do sentimento. Suas lógicas são distintas daquelas da racionalidade, sobretudo da razão científica, mas essas duas formas de significar o vivido – sensível e racional – convivem no sujeito ocidental. As sensibilidades podem constituir padrões culturais de percepção, entendimento e ação. Ainda de acordo com a autora, elas demonstram sua presença ou eficácia pelas reações que provocam. Desta forma, podemos aproximar as sensibilidades do campo do político. Em paralelo, o estudo das sensibilidades remete ao campo da estética, entendido como o que provoca emoção, perturba, altera os padrões estabelecidos e as formas de sentir (Pesavento, 2005, p. 5).

<sup>39</sup>“[...] com base nas ponderações de Fernando Kolleritz, é possível configurar as experiências histórico-sociais abarcadas pelo testemunho como aquelas perpassadas pela excepcionalidade, não em função de uma suposta raridade, mas por sua radicalidade: ele apregoa ‘que algo de incrível houve, sobre o que é preciso falar; testemunha-se uma afronta, uma paixão individual ou coletiva, de qualquer modo um evento extraordinário, algo fora dos limites [...] que irrompeu na ordem plausível das coisas em direção ao impossível, ao maravilhoso ou vexatório para a memória humana’. Nessa perspectiva, a historiografia de cunho testemunhal assume que a debilidade, a fragilidade, a ausência de controle, e em última instância a perda e a morte mostram-se fatores constitutivos à experiência histórica e, devido a isso, também à interpretação historiográfica.” (Buarque; Cunha, 2015, p. 12). As autoras reportam-se ao texto KOLLERITZ, Fernando. Testemunho, juízo político e história. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 48. p. 77, dez. 2004.

fortaleçam sujeitos e suas comunidades” (RODRIGUES, 2018. Itálico na edição do artigo).

## Referências

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRITO, Érico de Souza. Acustemologia – Steven Feld. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; BAILÃO, André S. (coord.). *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/acustemologia-steven-feld>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- BUARQUE, Virgínia; CUNHA, Nara Rúbia de Carvalho. A historiografia em viés testemunhal. *Locus*, Juiz de Fora, v. 21, p. 9-27, 2015.
- CAPELLER, Ivan. Introdução à arqueologia da escuta - Do som e da voz como objetos de enunciação. *Ciberlegenda*. p. 7-15, 2011.
- CERTEAU, Michel de. Utopias vocales: glossolalies. *Traverses: la voix, l'écoute*, Paris, n. 20, p. 29-47, 1980.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, s. d., 1990.
- CORBIN, Alain. O prazer do historiador. Entrevista concedida a Laurent Vidal. *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49, p. 11-31, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/r9NFysm5mn9PBz9yVzTdvbJ/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- CUNHA, Nara Rúbia de Carvalho Cunha. *Primaveras compartilhadas: (re)significando a docência na relação com cidade, memórias e linguagens*. 2016. 255f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas-SP, 2016.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Os estudos culturais*. Verbete. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod\\_resource/content/1/estudos\\_culturais\\_ana.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf). Acesso em: 15 fev. 2025.
- FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade do século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- FENERICH, Alexandre Sperandéo. *Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage*. *Poiésis*, n. 25, p. 13-26, jul. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22889>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GILROY, Paul. *Jóias trazidas da servidão: música negra e a política da autenticidade*. In: *O Atlântico negro*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2001.
- GÓMEZ, Pedro Pablo. *Estudios artísticos: un espacio de relación e intervención*. In: GÓMEZ, Pedro Pablo (Org.). *Estudios artísticos: conversaciones desde Abya Yala*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.
- GONZAGA, Gabriel. *Paul Gilroy e a Black Britain: a figuração performativa da narrativa e a escrita antirracista da história*. *Trilhas da História*, v. 10, n. 18, jan.-jul., p. 97-118, 2020. Disponível em: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/10014>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- LABARRE, Jorge de. *Poder, território, som: alguns comentários*. *El Oído Pensante*, v. 2, n.1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5529/552956862004.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- MALISKA, Maurício Eugênio. *Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal*. *Linguagens. Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v. 4, n. 2, p. 248-257, maio-ago. 2010. Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2527>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- MARCELINO, Douglas Attila. *A narrativa histórica entre a vida e o texto: apontamentos sobre um amplo debate*. *Topoi*, v. 13, n. 25, p. 130-146, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/gTr3tWZHLBQDcfXb3znqwZb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- MARRA, Pedro Silva. *Políticas sônicas: sonoridades, espaços e violências em práticas culturais urbanas*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42. *Anais...* Belém, 2 a 7 set. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1600-1.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- MARTINI, Felipe Gue. *Escutas poéticas e musicalidades dialéticas: Ah, se meu ouvido falasse!* *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 17, p. 85-109, 2018. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/6564>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- MIGNOLO, Walter D. *Reconstitución epistémica/estética: la aiesthesis decolonial una década después*. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v. 14, n. 25, p. 14-33, ene.-juin

2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/2790/279063839002/279063839002.pdf>.

Acesso em: 15 jan. 2026.

MORAES, José Geraldo. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. *Topoi*. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago.

2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/jFBNYFW9vzmQhdLFsPN4jxm/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2026.

MÚSICA concreta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14330/musica-concreta>.

Acesso em: 15 fev. 2022. Verbete da Enciclopédia.

NAKAHODO, Lilian Nakao. *Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014. 164 f.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Imagem, som e fúria das tribos urbanas: um estudo sobre o medo, mídia e a cidade. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 26º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Anais...* Belo Horizonte, 2 a 6 set. 2003. Disponível em:

[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_NP14\\_paiva.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_paiva.pdf). Acesso em: 15 jan. 2026.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. São Paulo: Bookman, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos Colloques*, 2005. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/nuevomundo/229#ftn2>. Acesso em: 9 out. 2024.

PEREIRA, Simone Luci. Música, cosmopolitismos e cidades: experimentações juvenis das migrações em São Paulo. *Interin*, v. 22, n. 1, p. 23-40, ene.-jun. 2017. Disponível em:

<https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/558>. Acesso em: 15 jan. 2026.

PEREIRA, Simone Luci. Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, *world music*, interculturalidade. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Educação*. Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-16, maio/ago. 2012. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/791>. Acesso em: 15 jan. 2026.

PEREIRA, Simone Luci; LÓPEZ MOYA, Martín de la Cruz. De músicas, sons e dissonâncias: experiências de pesquisa nas ruas de duas cidades. INTERCOM - CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41. 2018, Joinvile. *Anais...*, Joinvile, 2 a 8 set. 2018.

Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1228-1.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2026.

- QUADROS, Eduardo Gusmão de. Derrida revoluciona a história? *Fenix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, n. 4, p. 1-19, 2009. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/220>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- RÊGO, Andrea Queiróz. Uma abordagem sobre a formação do campo da acústica. *Oculum Ensaios*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 125-136, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/1932>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- RÊGO, Andrea Queiróz. *Paisagens sonoras e identidades urbanas. Os sons nas crônicas cariocas e as transformações do bairro de Copacabana (1905 - 1968)*. 2006. 301f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- RIMOLDI, Gabriel; MANZOLLI, Jônatas. Da emergência da sonoridade às sonoridades emergentes: mediação tecnológica, emergentismo e criação sonora com suporte computacional. *Vórtex*, Curitiba, v.5, n.1, p.1-25, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/1857>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- RODRIGUES, Thamara. Humanidades afirmativas: a negação da política do medo e a construção do futuro a despeito dos tempos. *HH Magazine: Humanidades em rede*. 13 dez. 2018. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/humanidades-afirmativas-a-negacao-da-politica-do-medo-e-a-construcao-do-futuro-a-despeito-dos-tempos/>. Acesso em: 22 jan. 2025.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2001.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2ª. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- SILVA, Rita de Cássia O. da. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 1, p. 439-468, 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/102113>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- SOCHA, Eduardo. Testamentos de um exílio enigmático. *Cult*, s. d. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/testamentos-de-um-exilio-enigmatico/>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- STERNE, Jonathan. O passado audível: origens culturais da reprodução sonora. Tradução de Virgínia de Almeida Bessa, Giuliana Souza de Lima e Juliana Pérez González. *Música popular em*

revista, Campinas, v. 20, p. 1-45, 2007. Disponível em:

<https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13425>. Acesso em: 15 jan. 2026.

STERNE, Jonathan. Entrevista. *Globo Universidade*, 20 set. 2011. Disponível em:

<https://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/09/entrevista-jonathan-sterne-fala-sobre-significados-na-producao-do-som.html>. Acesso em: 15 jan. 2026.

TROTTA, Felipe. Música e conflito na cidade: práticas de escuta, espaço público e violência no Rio. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (org.). *Cidades musicais: comunicação territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

VENTURA, Leonardo Carneiro. O candeeiro de Benjamin: ensaio por uma historiografia com outros sentidos. *Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)*, v. 11, n. 1, p. 101-113, 2020. Disponível em:

<https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/17168>. Acesso em: 15 jan. 2026.

VIDIGAL, Leonardo Alvares. Pontos de escuta e diegese da chanson no cinema. *Significação*, São Paulo, v. 48, n. 55, p. 212-230, jan-jun. 2021. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/significacao/article/view/160587>. Acesso em: 15 jan. 2026.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.